

Solange Ribeiro de Oliveira



Perdida entre signos:
Literatura, Artes e Mídias, hoje

Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje



Solange Ribeiro de Oliveira

Perdida entre signos:
Literatura, Artes e Mídias, hoje

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2012

Copyright © 2012 da Autora

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Clélio Campolina Diniz

Vice-Reitora: Rocksane de Carvalho Norton

FACULDADE DE LETRAS

Diretor: Luiz Francisco Dias

Vice-Diretora: Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenadora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Subcoordenadora: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Projeto Gráfico e Editoração: Alda Lopes e Marco Antônio Durães

Capa: Solange Ribeiro de Oliveira

Impressão: Gráfica e Editora Rona

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

048p

Oliveira, Solange Ribeiro de.

Perdida entre signos : Literatura, Artes e Mídias, hoje / Solange Ribeiro de Oliveira. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

214 p.: il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7758-142-9

1. Arte e literatura. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. II. Título.

CDD : 809.93357

Agradecimentos

A meu marido, Romeu Ferreira Madureira,
pela paciência solidária

Pelo apoio institucional, ao CNPq
e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários da Faculdade de Letras da UFMG

Por que a poesia tem de se confinar
Às paredes de dentro da vulva do poema?

Waly Salomão, *Lábia*

Sumário

11

Apresentação

15

Introdução

19

A Literatura e as outras artes, hoje: um título, três problemas

31

Que se entende por arte, hoje?

41

Ainda a conceituação de arte. E o futuro?

53

O texto traduzido: a reciclagem literária

63

O texto traduzido: do intra- ao inter-semiótico

75

O texto pop

97

O texto abjeto, a arte da dor e da violência

113

A Literatura e as outras artes, hoje: o texto coprofágico

129

O belo texto: metamorfoses da beleza

145

O belo texto: a beleza morreu?

161

O texto de resistência

175

Literatura e as artes, hoje: resistência e utopia

187

E a Música? Poesia sonora ou música concreta?

199

Referências

Apresentação

O livro, objeto desta apresentação – *Perdida entre signos*: Literatura, artes e mídias, hoje – reúne ensaios diversos sobre relações entre a Literatura e as outras artes. Embora enfatize as criações artísticas modernas e contemporâneas, não se exime de acessar as produções de recortes temporais anteriores, quando necessárias para a compreensão da arte de nosso tempo. Desta, evidentemente, não temos suficiente visão de recuo. Daí o desafio enfrentado por Solange Ribeiro de Oliveira, ao empreender um potente estudo teórico-crítico sobre as relações entre as artes da atualidade.

Fruto das reflexões da autora, que vem se dedicando aos estudos interartes há cerca de vinte anos, o livro, pelo viés dos estudos intermediáticos, enlaça e condensa férteis discussões e problematizações de teorias e conceitos envolvendo Literatura, Artes Visuais e Música.

Considerando “diferentes posturas, desde a exigência de um critério qualitativo, de apuro e renovação formal, até a chamada teoria institucional”, a autora coloca em diálogo teóricos de tendências diversas e até mesmo opostas. Enriquece-se assim o panorama abrangido pelas abordagens, especificidades, análises críticas e, em decorrência, pelas mútuas iluminações entre artes ditas “irmãs”. As análises desenvolvidas selecionam obras e manifestações de autores e artistas europeus e norte-americanos, par a par com extensos e frutíferos estudos de produções brasileiras, destacadas em equivalência às primeiras, no mesmo patamar apreciativo.

A adoção dos campos analíticos abarcados pelos estudos intermediáticos parte da premissa de que “toda arte exige o uso de mídias”. Dentro de um universo tão plural como o das produções artísticas contemporâneas, essa opção possibilita contornar a dificuldade de explicitar e congregar noções, critérios e paradigmas relativos ao que se pode entender como Literatura e arte, hoje. Sob a égide das relações intersemióticas, os estudos intermediáticos permitiriam, pois, a pesquisa e a reflexão crítica sobre a diversidade dos textos literários e das manifestações visuais artísticas contemporâneas. Abarcando diversas modalidades de textos – texto traduzido, texto pop, texto abjeto, texto coprofágico, texto de resistência – além de questões relativas à Música e ao conceito do belo – a autora

desenvolve um vasto panorama que congrega raciocínios e pensamentos lúcidos, a partir de eixos teóricos pertinentes. Para tanto, aposta em sua própria eficácia intelectual e intuitiva, cativando-nos com suas proposições e indagações sobre o presente e o futuro das artes.

Conclamando Anne Cauquelin, pesquisadora e artista plástica, lembraríamos que a conceituação de arte incorporou a noção de “disposição de produzir (poiésis) acompanhada de regras”. Cauquelin reconhece que essa produção traz à existência coisas ou artefatos “susceptíveis de ser ou não ser e cujo princípio de existência reside no artista”. Daí que as produções artísticas seriam julgadas de acordo com sua pertinência a essas regras, cuja formulação cabe aos teóricos.¹ Contudo, essa acepção transmutou-se ao longo dos tempos em tantas outras teorias da arte, privilegiando os eixos estético, hermenêutico, semiológico, fenomenológico, psicanalítico, entre outros. Teorias, em suma, como “atividade que constrói, transforma ou modela o campo da arte”,² e que, pela especulação, constrói seu objeto de estudo.

A arte contemporânea,³ com a simultaneidade de sua produção e recepção, caracterizada pela dispersão e pluralidade das dimensões espaço-temporais, exigiria, para sua legibilidade, a elaboração de critérios que extrapolam seus conteúdos, suas formas e sua materialidade. Conhecer esse sistema, que nega os pressupostos de períodos anteriores,⁴ é a tarefa de Solange, que nos conduz pelo emaranhado dessa nova floresta de signos: as literaturas e artes das últimas décadas do século XX e da primeira do século XXI.

E ela se diz perdida...

¹ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. p. 59-60.

² Ibidem, p.16.

³ Cauquelin adota a premissa de que a arte moderna estende-se por praticamente todo o século XX, a arte contemporânea se referindo às duas últimas décadas apenas, embora destaque as contribuições da primeira para a última.

⁴ CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. Ed. Martins, 2005. p. 10-11.

Todavia, como uma Ariadne laboriosa, a autora desenrola o intrincado novelo das proposições literárias e artísticas atuais, bem como seus entrelaçamentos, atravessamentos e cruzamentos. Guiando-nos pelo tenso fio de seu pensamento, busca uma saída para o entendimento e ordenação das manifestações artísticas de nosso tempo.

Em suma, este livro configura-se como uma inquestionável contribuição para a percepção da Literatura e das artes contemporâneas, bem como para os estudos teóricos intermediáticos e sua difusão.

Belo Horizonte, agosto de 2012

Wanda de Paula Tofani
Artista plástica
Professora do curso de Pós-graduação em Artes
da Escola de Belas Artes
da Universidade Federal de Minas Gerais

Introdução

Perdido entre signos
decifro, devoro
persigo persigno
redcifro, redevoro,
entre signos perdido
devoro, decifro
sigo, poesigno
redevoro, redcifro
entreperdido paraíso
voraz, cifro
desenho & desgnio.

Carlos Ávila, *Sinal de Menos*

Este livro constitui-se da leitura de alguns textos significativos da Literatura contemporânea à luz de sua relação com tendências nas artes e mídias do mesmo período. Esse procedimento revela-se útil para a reflexão sobre algo que, aparentemente óbvio, nem sempre ocorre ao leitor: nenhum texto é uma ilha. Ao dialogar com as visões de mundo de seu tempo – nunca tão várias e intrigantes como no presente – o artista da palavra interage com as outras artes e mídias, em formas tradicionais ou em configurações mais recentes, de estatuto estético não raro contestado. Em outras palavras, o estudo da relação entre a Literatura, as artes e mídias oferece uma entrada promissora para a compreensão de um tempo – o nosso – cuja proximidade desafia o olhar.

Ao tratar essas questões, começo por discutir o uso de três palavras-chave no título deste livro: “literatura”, “arte”, “hoje”. Para as duas primeiras, considero diferentes posturas, desde a exigência de um critério qualitativo, de apuro e renovação formal, até a chamada teoria institucional. Segundo filósofos e críticos como George Dickie e Arthur Danto, independentemente de considerações estéticas, será “arte” a produção chancelada pelo chamado *art world* – o conjunto integrado por críticos de arte, museus, curadores, marchands, professores e público especializado. No mesmo sentido, pode-se considerar Literatura a instituição histórica validada por autores, editores, leitores, livreiros e críticos literários,

abrangendo, sem considerações sobre sua qualidade, tudo aquilo que a crítica atual rotular de Literatura.

A partir dos anos 1980, a dificuldade de estabelecer paradigmas abrangentes para universo tão heterogêneo levou pesquisadores como Leo Hoek, Claus Clüver e Eric Vos a substituir “Literatura e as outras artes” e “Estudos Interartes” por “Estudos de Intermidialidade”. O termo é incontroverso, já que toda arte exige o uso de mídias, embora nem toda mídia possa ser qualificada como arte. Com apoio na teoria institucional, a nomenclatura “Estudos de Intermidialidade” contorna a dificuldade de conceituar “arte”.

Chego, assim, ao terceiro termo-chave, a palavra “hoje”, aqui virtual sinônimo de “contemporâneo” ou “pós-moderno”. Neste trabalho, as três expressões remetem ao longo corte temporal iniciado em meados dos anos 1960 e princípio dos anos 1970, quando se generaliza o emprego do termo “pós-modernismo”. Avesa a qualquer critério pré-estabelecido, mistura de total liberdade, desordem e entropia estética, a produção pós-moderna tem como única e paradoxal unicidade seu pluralismo radical. A identificação de seus pioneiros, a data de seu aparecimento, sua problemática relação com estilos de época, têm inspirado diferentes entendimentos, brevemente discutidos no primeiro capítulo.

Segue-se a descrição de estratégias comuns à Literatura, artes e mídias, de crucial importância para a produção pós-moderna. Considero inicialmente o que chamo de “texto traduzido”, resultante da reciclagem – reordenação, reestruturação e reutilização – de materiais previamente trabalhados. No estudo de textos específicos, detenho-me em exemplos de tradução ou transposição inter- e intrasemiótica. Os textos analisados envolvem Literatura, Música e outras artes e mídias, incluindo Pintura, Cinema, instalações e quadrinhos. Concluo o capítulo com uma reflexão sobre a obsessão pós-moderna pela criação da arte a partir da própria arte, sobretudo sob a forma de pastiche. A respeito, discuto posturas de pensadores situados em campos opostos. Por um lado, a avaliação de Fredric Jameson e Jean Baudrillard, que denunciam o pastiche como forma “cega” ou “vazia” de paródia, reabilitação nostálgica do passado, sintoma de incapacidade para a renovação estilística. A esses, contraponho o pensamento de Ihab Hasan, que tendo a endossar. Na obsessão pós-moderna pela reciclagem criativa, Hasan vê uma concepção diferente de tradição, mistura de continuidade e descontinuidade, que busca expandir o passado, trazendo-o até o presente.

Na sequência, volto-me para o pop, associado, como o próprio pós-modernismo, à década de 1960. Marcado pela transfiguração do prosaico, pela tentativa de aproximação entre a arte e a vida, encontra-se na pintura de Roy Lichtenstein, no *zapping* radiofônico de John Cage, na dança de Merce Cunningham, nos *happenings* de Allan Kaprow, em filmes, na poesia *Beat*, no *zapping* literário de Burroughs. No Brasil, pode ser ilustrado pela poesia de Felipe Fortuna, que brevemente analiso. Da mesma forma, estudos sobre a arte abjeta (centrada em aspectos refugados da economia corporal) bem como sobre a arte da dor e da violência, levam-me, na literatura portuguesa, à poesia de Alexandre O'Neill e, na brasileira, aos textos "coprofágicos" de Glauco Mattoso.

Em todas as discussões, aflora com frequência a relação da produção contemporânea com o conceito do estético, sua ambígua relação com o belo, e com a arte de resistência, à qual dedico os dois penúltimos capítulos deste livro. Encerro-o com um ensaio sobre a Música, com destaque para a oposição música concreta/poesia sonora. A dificuldade de distinguir entre as duas formas de criação, filhas ambas do som e do tempo virtual, constitui um último exemplo da tendência contemporânea a transpor fronteiras entre as artes, perdidas que estão entre signos, na expressiva formulação do poeta.

A Literatura e as outras artes, hoje: um título, três problemas

A via-láctea se despenteia
Os corpos se gastam contra a luz.
Sem artificios, a pedra
acende uma mancha sobre a praia.
Do lixo da esquina partiu
o último vôo da varejeira
contra um século convulsivo

Carlito Azevedo, Limiar

O estudo da relação entre a Literatura e as outras artes hoje debate-se com várias dificuldades. A simples indicação do tema apresenta problemas quase incontornáveis, a começar pelo sentido das palavras-chave, *arte, literatura, hoje*.

Ao enfrentar a primeira dificuldade, na tentativa de, pelo menos de forma provisória e aproximativa, conceituar arte, há quem ainda recorra ao estético, sempre sujeito a uma constante redefinição. A propósito, lembro Ferreira Gullar em sua *Argumentação contra a morte da arte*. Referindo-se aos móveis de Alexander Calder, o crítico-poeta afirma que esse artista, ao contrário de muitos de seus contemporâneos, cria uma verdadeira obra de arte, algo duradouro, “que decorre da transmutação do material em espiritual, do vulgar em poético”. Desse processo, resulta a “criação de um universo imaginário, próprio”, fruto do “domínio dos meios de expressão, acumulação gradativa da experiência vivida que se transforma em experiência técnica”.¹ O poeta endossa assim um critério qualitativo, estético, apoiado em atributos de competência, apuro e renovação formal, de relevância humana e de transcendência poética.

Nos dias que correm, essa postura vem sendo veementemente questionada. Para os estudos culturais, não mais se exige que o objeto

¹ FERREIRA GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, 8ª edição, 2003. p. 24.

artístico tenha uma organização interna *sui generis*, resultante de laborioso processo artesanal. Muito menos se requer que o artefato encarne um significado profundo, ou que seja belo, em qualquer sentido desse termo controverso. Chega a ser suspeito aspirar a que o trabalho fale à emoção ou inspire uma espécie de epifania, semelhante à da experiência mística, como já se esperou em outros tempos. Para certos teóricos, entre os quais o crítico/filósofo norte-americano Arthur C. Danto, essa visão tem hoje um significado meramente histórico: a arte morreu. Isso, evidentemente, se nos referimos à produção artística realizada entre o século XIV (ponto de partida para a história iniciada em 1550 por Giorgio Vasari em sua *Vida dos Pintores*) e o Modernismo. Nessa ordem de idéias, ocorre a todos o célebre pronunciamento de Hegel. Em 1817, o filósofo proclama a morte da arte, já que, no seu entender, o sentimento e a intuição, associados à noção tradicional de arte, não propiciam acesso ao conhecimento, só alcançável através de conceitos. Mais de cem anos depois, em 1920, um pôster de autoria de Raoul Hausmann, John Heartfield e Gosz retoma o veredicto de Hegel, “A arte morreu”.

Ousaremos negar esse óbito, tantas vezes proclamado? Uma das formas de fazê-lo será perfilhar a teoria institucional. Para seus adeptos, será arte tudo aquilo que for aceito como tal pelo chamado *art world* – o conjunto constituído por críticos, museus, curadores e pelo público envolvido. Assim concebida, a arte certamente não morreu. Ao contrário, pelo critério de quantidade, atestado pelo número de museus, exposições, bienais e publicações especializadas, estaria mais viva do que nunca. Toda essa produção, de caráter às vezes questionável, pode ser justificada pelo conhecidíssimo pronunciamento do artista conceptual Joseph Kosuth. Em 1967, Kosuth proclamava que a única função do artista contemporâneo é investigar a natureza da própria arte: “a arte é a definição da arte”. Nesse contexto, segundo Arthur C. Danto, uma das grandes contribuições dos anos 60 é ter ratificado a concepção e criação de obras de arte idênticas a objetos sem qualquer pretensão estética – exemplificados pelos *ready-mades*, termo cunhado por Marcel Duchamp em 1915, após ter apresentado como arte sua *Roda de Bicicleta* (1913).



Marcel Duchamp, *Roda de bicicleta*

Disponível em: <www.niteroiartes.com.br/cursos/la_e_ca/modulos2.html>. Acesso em 24 abr. 2012

A arte contemporânea habita assim um universo de profundo pluralismo e total tolerância, avesso a qualquer critério pré-estabelecido. Não se pode imaginar aonde essa postura conduzirá, já, que, como sempre aconteceu em todas as épocas, estamos limitados por nosso horizonte temporal. Até onde nos é dado julgar, nenhuma grande narrativa poderá acomodar conjunto tão multiforme e imprevisível qual seja a produção que hoje atende pelo nome mais do que nunca problemático de “arte”.

Diante desse quadro, e à falta de paradigmas capazes de abranger tanto a arte do passado quanto a atual, especialistas como Claus Clüver vêm substituindo a denominação “Estudos Interartes” por “Estudos Intermediais ou Intermidiáticos”.² Entre outras vantagens, a nova

² CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. Universidade de São Paulo, 2 1997. p. 37-55.

nomenclatura permite que a pesquisa no campo de relações intersemióticas possa abranger um sem número de objetos, sem dúvida representativos da produção de nosso tempo, mas que muitos hesitariam em situar na categoria de arte.

Incluída nesse universo, a Literatura, cuja definição de qualquer forma sempre desafiou os estudiosos, esbarra na mesma dificuldade de conceituação. Mais escorregadio se torna esse terreno após o advento dos estudos culturais. À semelhança dos pesquisadores da arte, os adeptos mais fervorosos dessa corrente crítica esquivam-se a formular critérios de valor ou a admitir a especificidade do texto literário. A questão pode ser provisoriamente contornada se adotarmos um critério histórico, e, na esteira de Derrida, definirmos como Literatura a instituição histórica, produto de autores, editores, leitores, livreiros e críticos literários. A propósito Richard Klein comenta que Derrida distingue “literariedade”, o uso de linguagem estilizada, que pode ser tão velho como a civilização, de “literatura”, a instituição histórica iniciada na Europa entre o fim do século 17 e o início do século 18 – indústria de autores e editores, leitores e livreiros e críticos literários.³

Essa solução assemelha-se à adotada pela teoria institucional para a conceituação de arte: permite definir como Literatura tudo aquilo que a comunidade interpretativa, através dos mecanismos de publicação e de crítica, tenha rotulado como tal. A essa concepção prefiro a defendida por Paulo Henriques Britto. O poeta/tradutor define o discurso literário – pelo menos a poesia – como a criação verbal que, resultando da “constatação dos limites do discurso racional”, “tente apreender o que se encontra imediatamente além do domínio do já codificado... dar forma àquilo que ainda não tem forma definida”. Assim concebida, a poesia constrói “um posto avançado [...] na selva das sensações ainda mal compreendidas, das percepções necessariamente incompletas ou imprecisas. [...]” Guardará

³ São palavras de Richard Klein: “Derrida distinguishes literacy, the use of stylized language, which may be as old as civilization, from literature, by which he means the historical institution that began at the end of the seventeenth to the beginning of the eighteenth century in Europe, an industry of authors and publishers, readers and booksellers – and literary critics.” KLEIN. The future of literary criticism. *PMLA*, v. 125, n. 4, p. 920, out. 2010.

sempre um “resíduo de inexplicabilidade”. Sem se restringir à mera exploração das possibilidades formais do idioma e da linguagem poética, situa-se na “área fronteira entre a referência clara e o ludismo verbal”.⁴

Tendo mencionado brevemente as primeiras questões suscitadas pelo título deste livro, pretendo deter-me um pouco mais em seu terceiro ponto problemático: o sentido atribuído à palavra *hoje*, quando se trata de arte e de Literatura.

Muito simplesmente, o termo poderia significar *pós-modernismo*, sinônimo, para alguns, de *período contemporâneo*. A singela solução não resolve totalmente o problema. A noção de *pós-modernismo*, a identificação de seus pioneiros, a data de seu aparecimento, sua relação com estilos de época – todos esses pontos têm inspirado entendimentos diversos. O emprego do rótulo *pós-modernismo* para indicar o momento cultural que atravessamos implica às vezes a adoção de um conceito ligado à periodização literária. Haveria, assim, uma referência ao aparecimento, no século 20, de traços formais e culturais típicos de uma nova espécie de vida social e de ordem econômica, diversamente conhecida como pós-moderna, pós-industrial, pós-histórica, pós-humana, sociedade do espetáculo, capitalismo tardio ou capitalismo multinacional.

Entendido desse modo, o pós-modernismo não tem um recorte temporal preciso. O historiador Arnold Toynbee parece ter sido o primeiro a falar de um período “pós-moderno”, para caracterizar o que ele considerava a queda da civilização ocidental na irracionalidade e no relativismo, já a partir de 1870. Para outros, o pós-modernismo surge nos Estados Unidos após a segunda guerra mundial, em fins dos anos quarenta ou cinquenta do século passado. Na França, seu início associa-se ao aparecimento da Quinta República, em 1958, e à década de sessenta, período de transição e das grandes revoluções culturais. Há ainda outras referências, como o estabelecimento de uma nova ordem internacional, pós-colonial, da Revolução Verde e o advento da era da informática.⁵

⁴ BRITTO, Paulo Henriques. I, too, dislike it. In: MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991. p 266-267.

⁵ JAMESON, Fredric. Postmodernism and consumer society. In: FOSTER, Hal (Ed.). *The anti-aesthetic*. Essays on postmodern culture. New York: The New Press, 1998. p. 129.

Para prosseguir esta investigação e rastrear a evolução do termo e do conceito *pós-modernismo* no século 20, julgo útil lembrar, entre os muitos dados levantados por Perry Anderson, alguns que me parecem essenciais. Segundo Anderson, o termo e a idéia da pós-modernidade não vêm da Europa ou dos Estados Unidos, mas da América hispânica, na década de 30, uma geração antes de serem empregados na Inglaterra ou nos Estados Unidos. Anderson relata que Frederico de Onís (amigo de Unamuno e de Ortega), chamou de pós-modernismo o conjunto de tendências que ele tomava como um refluxo conservador dentro do Modernismo. Nos Estados Unidos, a expressão foi usada pela primeira vez em 20 de outubro de 1951 pelo poeta Charles Olson em carta a outro poeta, Robert Creeley. Racionalista, crítico feroz do humanismo, auto-intitulado “arqueólogo do amanhã”, Olson refere-se a um “mundo pós-moderno”, de um “Pós-Occidente”, posterior à era imperial dos Descobrimentos e da Revolução Industrial. Em manifesto de 1952, Olson considera sua época “um presente vivo em andamento” [...] “pós-moderno, pós-humanista, pós-histórico”. Entretanto, a noção do pós-moderno só veio a difundir-se amplamente a partir dos anos 70. A publicação em 1972 da revista literária *Boundary 2*, com o subtítulo *Revista de Literatura e Cultura Pós-Modernas*, assinalou um momento inaugural. Pela primeira vez, retomando o apelo de Olson por uma literatura prospectiva, situada além do humanismo, cristalizou-se a idéia do pós-moderno como referência coletiva. A noção resultava da existência de uma nova espécie de produção cultural. Apesar das indagações, ainda hoje não respondidas satisfatoriamente – essa produção realmente divergia do Modernismo, ou não passava de um desdobramento dele? – proclamava-se a necessidade de teorização e de uma nova visão sobre as posturas estéticas e filosóficas emergentes. A propósito, já em 1971, pouco antes, portanto, do texto inaugural de *Boundary 2*, o crítico Ihab Hassan publicara um primeiro ensaio sobre o pós-modernismo, rastreando tendências que radicalizavam ou rejeitavam suas características principais. Hassan ampliara também o campo da discussão, de modo a incluir as artes visuais, a Música, a tecnologia e a sensibilidade em geral. Multiplicam-se a seguir as manifestações a respeito do que se afigurava como uma nova etapa para a criação artística.

Após a manifestação de Hassan, a arte que mais inspirou a teorização sobre o pós-modernismo foi a Arquitetura, com a publicação, em 1972, de *Learning from Las Vegas* de Roberto Venturi. No mesmo

ano e ainda em relação à Arquitetura, Charles Jencks publica *The language of postmodern architecture*. Na arquitetura pós-moderna, o autor aponta traços estilísticos visíveis em muitas criações contemporâneas. Entre eles, destacam-se “ecletismo radical”, “codificação dupla”, fruto da hibridização de sintaxe moderna e historicista, que apela tanto para o gosto culto quanto para a sensibilidade popular – enfim, mistura libertadora do novo e do velho, do elevado e do vulgar. A discussão avança quando, em 1979, Jean-François Lyotard publica *A condição pós-moderna*, primeiro texto a tratar a pós-modernidade como uma mudança geral na condição humana, sem, contudo, incluir as artes e a política. O texto seminal de Lyotard, iniciado como um trabalho encomendado com o objetivo de mapear a situação do conhecimento contemporâneo, identifica a perda da credibilidade das meta-narrativas como traço definidor da pós-modernidade e aponta a pequena narrativa como a quintessência da invenção pós-moderna. Apesar de sua formação marxista, Lyotard combate o socialismo clássico como uma das narrativas mestras. Entre elas, inclui também a redenção cristã, o progresso iluminista, o espírito hegeliano, a unidade romântica, o racismo nazista, e o equilíbrio keynesiano. No mesmo ano de 1979 surge em Frankfurt outro texto seminal, *Modernidade*, um projeto incompleto, de Jürgen Habermas, que proclama o declínio da modernidade. Nascida com Baudelaire, ela atingira o ápice com o dadaísmo, segundo Habermas. Mas as vanguardas tinham envelhecido e o pós-moderno tornara-se o referencial padrão. Com essas publicações, cerca de trinta anos após o manifesto de Olson, o pós-moderno recebe, pois, de Lyotard e Habermas, o aval da autoridade filosófica.

A série dos principais textos fundadores não se encerra aí. Prossegue com a ida de Fredric Jameson a Yale no final dos anos 70. Jameson analisa o prédio da Escola de Arquitetura, objeto do texto de Venturi, *Learning from Las Vegas*. Numa análise nada lisonjeira, Jameson escreve: “Como economia de serviços, estamos doravante tão afastados das realidades da produção e do trabalho que habitamos um mundo onírico de estímulos artificiais e experiência via TV: nunca, em nenhuma civilização anterior, as grandes preocupações metafísicas, as questões fundamentais do ser e do significado da vida pareceram tão absolutamente remotas e sem sentido”.⁶

⁶ Apud ANDERSON, Perry. Primórdios e Cristalização. *As Origens da pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999. p. 65.

Pouco depois, em 1982 Jameson profere no Whitney Museum de Nova York a conferência “The cultural logic of late capitalism”. Vigoroso gesto fundador, ela associa a pós-modernidade a alterações objetivas da ordem econômica do próprio capital. Denuncia a explosão tecnológica como principal fonte de lucro e inovação, o predomínio empresarial das corporações multinacionais, o deslocamento das operações industriais para países distantes, com baixos salários para os trabalhadores, bem como a ascensão dos conglomerados de comunicação, com poder sem precedentes sobre toda mídia. Nesse universo, a cultura torna-se uma segunda natureza. Uma nova subjetividade assinala a perda de qualquer senso ativo de história, como esperança ou memória. Nesse momento, é possível listar grandes teóricos do pós-modernismo em diferentes campos de investigação: para a Literatura, Levin e Fiedler, para a Pintura e a Música, Hassan, para a ciência, Lyotard. Na Arquitetura, Jencks continua sendo a primeira referência, a que se segue, na filosofia, Habermas. A Jameson, coube o importante papel de incluir as artes no debate. Deve-se a ela a expansão do pós-moderno por praticamente todo o espectro das artes e grande parte do discurso sobre elas.

Esta breve introdução à origem dos termos “pós-modernismo” e “pós-moderno”, de sua conceituação e evolução, poderia justificar a adoção de *pós-modernismo* como rótulo para um estilo de época iniciado por volta dos anos 60.

Há quem discorde totalmente dessa avaliação. Refiro-me especialmente a Arthur C. Danto, filósofo e crítico de arte norte-americano, que descarta não só o pós-modernismo, mas até o Modernismo, como estilos de época, cronologicamente delimitáveis. No entender de Danto, o Modernismo não equivale à sequência de estilos registrados pela história da arte. Não se compara à série histórica constituída pelo Renascentismo, seguido pelo Maneirismo, no século XVI, e pelo Barroco, que precederam os estilos Rococó, Neoclássico e Romântico – cada um deles correspondendo a profundas mudanças na maneira como a Pintura representava o mundo.⁷ O Modernismo não se seguiu ao Romantismo da mesma forma que este aos estilos anteriores, escreve Danto, pois

⁷ DANTO, Arthur C. *After the end of art*. Contemporary art and the pale of History. Princeton University Press, 1997. p. 8ss.

assinalou um novo tipo de consciência, refletida por uma ruptura, verificada sobretudo na Pintura. Com o Modernismo, diferentemente dos estilos anteriores, a representação mimética tornou-se menos importante do que a reflexão sobre a forma e os métodos de representação. Nas palavras do crítico, a arte se libertou da “tirania do bom gosto”. Abriu-se, por exemplo, a possibilidade de se estetizarem artefatos da cultura negra, nunca antes concebidos como objetos artísticos. Possibilitou-se o que Clement Greenberg, importante crítico norte-americano, teórico do Modernismo, achava inaceitável no Surrealismo – seu aspecto anti-formal, anti-estético. A nova postura encerra o projeto histórico típico do Modernismo, sua tentativa de distinguir, na arte, o essencial do acidental, de purificá-la da contaminação da representação, da ilusão e de outros elementos. Por isso, “moderno” não é sinônimo de “mais recente”. Da mesma forma, “pós-moderno” não significa “contemporâneo”, pois a descrição de Venturi para criações pós-modernas cobriria alguns artistas contemporâneos, como Robert Rauschenberg, Frank Gehry, Julian Schnabel e David Salle, mas excluiria muitos outros. Em resumo, a arte atual não se restringe às características pós-modernas citadas pelos teóricos. Não temos um estilo identificável, nada existe que não se encaixe na produção atual. Desde o fim da grande explosão modernista, a falta de unidade estilística, ou pelo menos de uma unidade que possa ser usada como critério avaliativo, tem sido a marca da arte atual. Se o pós-modernismo tem uma unidade, ela se reduz a sua multiplicidade. O estilo contemporâneo simplesmente não existe. Vivemos, por um lado, uma fase de desordem e entropia estética. Por outro, um período de total liberdade. Nada se situa fora daquilo que Hegel outrora chamou de “a paliçada da história”, a separação entre o chamado primitivo e o mundo da cultura. “Tudo é permitido”, já declarava, nos anos 1930, o poeta negro norte-americano Amiri Baraka. O período pós-moderno teria, assim, como paradoxal marca de unificação, a sua diversidade.

É o que se vê na Pintura, outrora tomada como a arte visual por excelência. Pelos padrões de 1950, mostra-se hoje incrivelmente tolerante. Admite a representação de formas reais tanto num espaço real quanto abstrato. Em contrapartida, formas abstratas podem habitar um espaço real ou abstrato. Não há regras. Deixa-se ao arbítrio dos artistas praticar suas artes como bem entenderem. Só os criadores criam limitações para sua criação.

Voltamos, assim, ao ponto de partida. A expressão *arte, hoje*, não pode ser identificada com *pós-modernismo*. Se quisermos oferecer, como sinônima, a locução “período contemporâneo”, restará explicar o sentido dessa expressão. Pois um período não é apenas um intervalo temporal. Corresponde a um momento caracterizado por uma complexa identidade filosófica, algo vivido e conhecido do modo como só conhecemos as coisas que vivenciamos. Danto argumenta nesse sentido quando lembra que Botticelli e Giotto não poderiam ter pintado da mesma forma que seus antecessores, não por falta de competência ou conhecimento, mas porque não haveria espaço para isso na época em que viveram, ou na Florença dos Médici.

Devido às radicais diferenças envolvidas, Danto conclui que a história da arte pode ser dividida em duas grandes etapas. A primeira antecedeu 1400, quando sequer se tinha a concepção de arte e muitas das criações hoje consideradas artísticas, como as hagiográficas, eram vistas simplesmente como objetos de culto. A partir de Giorgio Vasari (1511-74), que identifica a arte com representação, a história da arte engloba as diferentes tentativas de conquistar o visual. O Modernismo inicia uma nova narrativa. Inclui a idéia de que a arte exige fidelidade a seu meio de expressão. A Pintura, por exemplo, deveria ser pura, no sentido de restringir-se a seus elementos essenciais, cor e espaço, liberando-se da representação. Ironicamente, segundo alguns críticos, esse princípio contribuiu para a perda do lugar até então ocupado pela Pintura como a principal representante das artes, numa hierarquia semelhante à da Física em relação às ciências.

Após essa concepção, pouco restava à Pintura fazer. Liberta do jugo da representação, passa a se diferenciar das demais artes pelas condições materiais do meio utilizado. É o que afirma, por exemplo, Greenberg. Sua argumentação é desmentida com o advento da arte pop. Reconhece-se então que não existem formas obrigatórias para obras de arte. Aparecem slogans como “Tudo é arte”, ou a afirmação de Joseph Beuys, “Todo mundo é artista” – de onde, na prática, pode-se argumentar que ninguém é artista. Uma vez igualados, dessa perspectiva, todos os seres humanos, onde estaria o diferencial?

Segundo Danto, termina nesse ponto a história da busca da identidade filosófica do artista. Estão liberados para fazer tudo o que quiserem. Como marco para essa nova era, Danto indica o ano de 1964 –

quando os Beatles fizeram sua primeira viagem aos Estados Unidos e um ano após a publicação do texto inaugural, *Feminine Mystique*, de Betty Friedan. Em 1968, movimentos libertários já se haviam radicalizado, assinalando profundas mudanças políticas e nas concepções filosóficas relativas à arte. Os artistas já não se submetem a exigências e expectativas definidas. Instala-se uma espécie de transfiguração ou adoração do lugar comum. Danto vê nesse “vale tudo” algo positivo. Concorde com a postura de Sartre, que aponta na recusa a uma identidade precisa a definição do que é ser realmente humano.

A proposta de Danto, no sentido de situar o contemporâneo entre meados dos anos 1960 e fins dessa década ou início dos anos 1970, coincide com a de outros estudiosos, inclusive da Literatura. Entre eles, destaco Paul Hoover, cuja concepção de poesia pós-moderna harmoniza-se com a convivência, no contemporâneo, de tendências estilísticas diversas. Em sua introdução à produção poética norte-americana pós-moderna, Hoover insiste que não considera o pós-modernismo como um estilo único, que, para muitos, fora iniciado pelos *Cantos* de Ezra Pound até atingir a chamada “language poetry”. Na avaliação do crítico, a nova poesia é um processo em andamento, que visa a uma criação orgânica, pessoal e oral, em contraste com a poesia neo-clássica estimulada pelo *New Criticism*. Por volta de 1970, essa poesia assumia novas formas, que incluíam a performance. Assim situado, o novo período descentra a autoridade e abraça o pluralismo. Encoraja um ponto de vista pan-óptico. Sua diversidade pode ser exemplificada pela famosa “guerra das antologias” nos Estados Unidos. A primeira, organizada por Ronald Pack e Donald Hall, *New Poets of England and America* (1962), incluía composições mais tradicionais, de poetas afinados com os pressupostos do *New Criticism*, que propunha coerência de estrutura e de detalhe poético. Mais ou menos à mesma época, a segunda antologia, *The new American poetry, 1945-1960*, organizada por Donald Allen, prefere uma poesia que cultiva o estranhamento, o irracional e o espontâneo.

Damos, assim, um primeiro passo para um entendimento inicial do que se pode entender pelo título deste texto: “arte, hoje” indica a produção iniciada em meados dos anos 1960, e princípio dos anos 1970, quando se generaliza o emprego da expressão “pós-modernismo”. Incluindo o momento atual, ele encontra sua única e paradoxal unidade numa atordoante diversidade, que inviabiliza qualquer generalização. “Tudo é

permitido!” A exclamação do poeta norte-americano Amiri Baraka⁸ bem poderia servir como slogan para os novos artistas. Talvez sirva ao mesmo fim o aforismo de David Antin, “Do Modernismo que desejamos, conquistamos o pós-modernismo que merecemos...”⁹ A consciência desse fato deixa-nos ainda com vários problemas, sobretudo a velha questão, mais do que nunca desafiadora – a do sentido da palavra “arte”, quando referente à produção de nossos dias. Esse é o tema do próximo capítulo.

Este texto foi publicado de forma ligeiramente diferente em *Scripta Uniandrade*, Revista da Pós-Graduação em Letras, n. 5, 2007.

⁸ BARAKA, Amiri. How I sound? HOOVER, Paul (Ed.). *Postmodern American poetry*. A Norton anthology. New York and London: Norton & Company, 1994. p 645.

⁹ “From the *modernism* that you want, you get the *postmodernism* you deserve...” Ver <<http://www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Sources20-1-02.pdf>>.

Que se entende por arte, hoje?

apenas o mesmo
ovo de sempre
choca o mesmo novo.

Paulo Leminski, *Caprichos e relaxos*

No período contemporâneo a simples enunciação da palavra “arte” representa um desafio, dada a crescente dificuldade de conceituação. Na verdade, o desafio não é recente. Já no fim do século 19 e início do 20 repetia-se a pergunta “Mas isso é arte?” A propósito, Mônica Sette Lopes lembra o processo judicial Whistler X Ruskin. O objeto do litígio foi estabelecer se o quadro de Whistler, *Nocturne in black and gold*, de 1878, poderia ser considerado arte. No mesmo sentido, a autora rememora o ocorrido com uma escultura de Brancusi, exportada para os Estados Unidos em 1926, quando um funcionário da Alfândega questionou sua condição de obra de arte, que seria isenta de tributação. Transposta para a esfera judicial, a questão foi encerrada com o veredito contrário ao parecer inicial.¹

Em decorrência de dificuldades equivalentes, vários teóricos, entre os quais Claus Clüver,² vêm adotando a expressão “Estudos de Intermedialidade”, mencionada no capítulo anterior. Criada para substituir o nome atribuído à área de pesquisa antes denominada “Estudos Interartes”, ou “Literatura e as outras artes”, a nova nomenclatura contorna o problema da definição, substituindo a palavra “arte” pelo termo incontroverso, “mídia”. Os estudos de intermedialidade ficam assim liberados para privilegiar a análise de uma vasta produção – sobretudo a realizada a partir dos anos 1960 – rotineiramente rotulada como “arte”. Nesse contexto,

¹ SETTE LOPES, Mônica. *Uma metáfora: Música e Direito*. São Paulo: LTR, 2006. p.105.

² CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. Universidade de São Paulo, v. 2, p. 37-55, 1997.

Claus Clüver tem palavras esclarecedoras, que associo a observações dos filósofos George Dickie e Arthur Danto, discutidas por Cynthia Freeland.³

Enquanto se considerar que a distinção entre “arte” e “não arte” ainda tem alguma função, o melhor será definir uma “obra de arte” como um texto, composto de acordo com um determinado sistema signico, que a comunidade interpretativa autoriza ou nos obriga a ler como uma “obra de arte”. Esta concepção é uma aplicação mais ampla da consciência de que o estatuto de “literário” não é inerente a certos textos ou classes de textos verbais, mas lhes é conferido pelos seus leitores. Uma das peças de arte mais discutidas no nosso século é o urinol, datado, “assinado” (com o nome do fabricante) e exibido por Marcel Duchamp em 1917 como *Fountain*. Depois da fase inicial de ridicularização e rejeição, a discussão em torno do objeto tem sido dominada pela questão do que realmente faz dele uma obra de arte: o próprio objecto exibido, [...] o gesto de seleccionar, assinar e exhibir o objecto numa mostra de arte, ou a proposta e aceitação do próprio conceito de ready-made. Um discurso sobre (as) arte(s) só pode ser viável e vital se for capaz de acomodar, também, fenómenos contemporâneos. A existência de “textos achados”, oferecidos e aceitos como “arte” demonstra como se tornou difícil definir o objecto de tal discurso.⁴

Como se vê, a discussão sobre a criação contemporânea gira em torno da conceituação de arte, hoje mais que nunca problemática. Nesse sentido, lembro os comentários pouco lisonjeiros do crítico Jorge Coli, sobre a *Bienal de Veneza* de 2005: “a arte, tal como é concebida hoje, depende das instituições e de um discurso autorizado que, num passe de mágica, podem atribuir a qualquer objeto, gesto, ou mesmo ao nada, a categoria artística. É verdade que, num museu ou numa galeria, tudo isso começa a emitir novos sentidos. A caixa de sabão em pó, a roda de bicicleta, adquirem então poderes misteriosos.⁵

³ FREELAND, Cynthia. *But is it art?* Nova York: Oxford University Press, Kindle, 2001. 440-444.

⁴ CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. Universidade de São Paulo, v. 2, p. 38-39, 1997.

⁵ COLI, Jorge. Oh! This is so contemporary! *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 ago. 2005. Suplemento *Mais!*, p. 4.

As palavras de Coli poderiam aplicar-se a um sem número de criações contemporâneas. Elas deixam perplexa boa parte do público, especialmente os amantes da arte criada até o Modernismo. Entre os partidários da opinião de Coli inclui-se o crítico Robert Hughes, para quem a arte existe primordialmente para deliciar os olhos e o espírito. Não seria fácil reconhecer essas funções em certos objetos apresentados como artísticos, exemplificados, entre outros, pela arte abjeta, pela body art, ou por determinadas performances. Embora seus cultores lhes atribuam funções retóricas relevantes – geralmente a denúncia a aspectos indesejáveis da sociedade contemporânea – inúmeras criações atuais continuam desafiando o gosto do público. Na Literatura, saltam à mente exemplos da arte abjeta, ou da produção voltada para a exploração da dor e da violência. Lembro aqui a poesia de Alexandre O’Neill, autor português, e do brasileiro Glauco Mattoso, auto-intitulado “podólatra”, memorável, entre outras razões, pelo culto ao pé imundo que espezinha a persona poética. Ocorrem-me também títulos sintomáticos, como *Monturo*, revista que, nos três números publicados, contou entre seus colaboradores os poetas Tarso de Melo, Kleber Montovani e Fabiano Calixto.

Nas artes visuais não constitui grande desafio encontrar exemplos de criações discutíveis, às vezes banais. Parece-me ser esse o caso de *Little Lights (Luzinhas)*, de Jac Leirner, artista brasileiro, com obras expostas em instituições de grande prestígio, como os museus MoMa, Guggenheim, Hishorn e Walker Art Center. Exibida na Bienal de 2006, a instalação constava de 4 quilômetros de fio de cobre para acender uma única lâmpada de 100 watts. Também de duvidosa apreciação pelo público leigo é a obra do artista conceitual Joseph Kosuth. Em 2009, apresentou no Louvre mais um exemplo de trabalhos que são exatamente o que dizem, incluindo, entre outras, a tautológica instalação *Four words, four colours* – quatro palavras escritas em tubos de néon de quatro cores diferentes.

Em sentido diverso, não faltam criações bizarras, como *El cardenal demuestra que es simplemente humano* (2000), de Andrés Serrano, representação de um cardeal em pose grotesca, com o manto levantado, em pleno ato de defecar. Lembro ainda certos *happenings* e performances violentos, envolvendo corpos reais, vivos, visando flagrar ou simbolizar o traumático. Nessa linha, em uma de suas performances, o australiano Stelarc (pseudônimo de Stelios Arcadiou) exibiu o próprio corpo nu, mantido no ar apenas por enormes anzóis enfiados na pele e atados a fios amarrados no teto de uma galeria de arte.

Tais obras apresentam aspectos traumatizantes, sem, pelos critérios tradicionais, incluir atributos que poderiam qualificá-las como arte: transcender o objeto imediato, atingir o âmago de nossa sensibilidade e conduzir a um conhecimento mais profundo de nossa natureza.

Para avaliar essas e outras espécies de criações atuais, negando-lhes ou conferindo-lhes o status de arte, há quem recorra ainda ao estético, sujeito a constante redefinição. Entretanto, na pós-modernidade, o estético, tradicionalmente ligado à relevância, à transcendência poética, e ao apuro formal, vem sendo veementemente questionado.

Por outro lado, a possibilidade de se usarem suportes tecnológicos associa-se ao fim do artesanato, no sentido do “saber fazer” pelas mãos do próprio artista.⁶ O fato vem suscitando intermináveis debates, como no curso intitulado *Art and incompetence (Arte e incompetência)* realizado em 2005 na Tate Gallery de Londres. Coordenado pelo músico e escritor Seth Kim-Cohen, a série de palestras discutiu o incerto papel da técnica na arte contemporânea.⁷ O site da instituição, indicando a competência artística como tema do curso, situou-a na raiz de todas as questões sobre o valor estético:

Que acontece quando os artistas dão as costas à técnica e abraçam a incompetência? O curso oferece uma versão da história da arte moderna e das práticas contemporâneas – nas artes visuais, na Literatura e no Cinema – a qual pode ser lida como uma guerra entre a postura “certa” e a “errada” [...] incluindo a discussão dos pressupostos teóricos subjacentes às abordagens que descartam a necessidade da competência... (*Art and incompetence*, www.tate.uk, disponível em setembro de 2005, acesso em 15/09/2005).⁸

⁶ SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003. p. 152.

⁷ Esclareço que a competência discutida no curso diz respeito ao domínio de técnicas tradicionais, como o desenho ou o colorido, podendo-se argumentar que a habilidade no uso dos recursos tecnológicos contemporâneos constitui uma nova forma de “saber fazer” artístico, não mencionada no curso.

⁸ What does it mean when artists turn their backs on technique and embrace incompetence? This course offers a version of the history of modern and contemporary artistic practices – visual art, music, literature and film –

Dispensada a competência, tampouco se requer que o artefato encarne um significado profundo, e, menos ainda, que seja belo, em qualquer sentido desse outro termo controverso. Segundo vários teóricos, essa visão tem hoje um significado meramente histórico: a arte, como a conhecemos no passado, morreu. Já o declarara Hegel em 1817, por julgar que o sentimento e a intuição, então associados à noção de arte, não propiciam acesso ao conhecimento, só alcançável através de conceitos. Um século depois, em 1920, um pôster de autoria de Raoul Hausmann, Hearfield e Gosz retomava a proclamação de Hegel, exibindo os dizeres “A arte morreu”.

A propósito, argumentou-se que decretar a morte da arte foi apenas uma tática de guerra contra a hegemonia da Pintura e da Escultura. Para os partidários dessa opinião, os seguidores de Hegel pretendiam apenas demonstrar que, considerada outrora a arte visual por excelência, a Pintura não vai além da imagem, que é apenas um dos tipos de mediação possíveis. Para outros, a arte teria morrido, sim, mas por suas próprias mãos, num suicídio cometido pelas vanguardas do início do século 20. Elas abriram caminho para a crise da representação, o fim das posturas e valores estéticos legados pelo Renascimento. Radicalizava-se, desse modo, uma prática antecipada por vários artistas. Na Pintura, Van Gogh (1853-1890) já se libertara da fidelidade às cores dos objetos. Em 1918, o quadrado branco sobre fundo branco pintado por Kasimir Malevich marca uma espécie de grau zero da Pintura, seu fim como arte da representação. Especialmente a partir de 1917, quando Marcel Duchamp apresenta à Sociedade de Artistas Independentes o mictório de bar que denominou *Fonte*, os ready-mades trazem objetos banais para o mundo da arte.

Mais tarde, em meados da década de 1980, paradoxalmente, no momento em que a Pintura, no seio da neo-vanguarda, ressurgia triunfante graças à explosão do mercado financeiro nos Estados Unidos, Hans Belting dedica um livro inteiro à indagação: *O fim da história da arte?* Dez anos

which reads as a battle between the ‘right’ way and the ‘wrong’ way. (...) The course also includes discussion of the theoretical underpinnings of approaches which ignore the instruction manual... *Art and incompetence*. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/>>. Acesso em: 15 set. 2005. (Nesta, como em todas as citações de textos em línguas estrangeiras, a tradução é da autora.)

depois, como se a pergunta já tivesse sido respondida afirmativamente, Belting publica uma edição ampliada de seu livro e retira o ponto de interrogação do título. Também nos anos 90, Berel Lang organiza uma coletânea com as reações de vários autores a um ensaio denominado “O fim da arte”. O artigo foi assinado por Arthur Danto, filósofo e crítico contemporâneo, autor de trilogia constituída pelos volumes sugestivamente intitulados, *The transfiguration of the commonplace* (A transfiguração do prosaico), *After the end of art* (Após o fim da arte) e *The abuse of beauty* (O insulto à beleza). Esses textos discutem o final do Modernismo nos anos 60 e a emergência do pós-modernismo.

Entretanto, decorrido quase um século após o gesto inaugural de Duchamp, seria leviano afirmar que a arte, ou mesmo a Pintura, tenha morrido. Morreu (ou arrefeceu) o paradigma artesanal, a grande narrativa iniciada com a publicação, em 1550, do livro de Giorgio Vasari, *Vida de Pintores*, que iniciou a história da sucessão de estilos visando a diferentes formas de representação do mundo concebido pelo artista. Fica no ar a pergunta formulada por Benedito Nunes: “É ela [a arte] ainda uma necessidade para nós? Ou um momento já passado do desenvolvimento humano?”⁹ O próprio Nunes responde:

A nova sociedade burguesa, leiga e moderna, não estimula uma concepção harmoniosa e unificadora do mundo. [...] Nesta sociedade a técnica não só prepondera, como se reconhece em constante e vertiginosa transformação, [...] Porém não me parece razoável, neste contexto de transformação histórica e estética, afirmar a morte da arte, quer entendendo-a como “sucedânea da religião”, como diz Hans Sedlmayr, ou superada por esta, como acredita Hegel. O que é ultrapassado é todo um mundo precedente, talvez harmônico, prenhe de certezas, mas já agora obsoleto para ser vivido. Culturalmente, em nossos dias, fica desacreditada a idéia de uma verdade absoluta, ou de um centro regulador da história.... Como diria o poeta. “É sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar. E que o ar do copo busca ocupar o lugar do vinho”. Talvez não tenhamos mais o vinho da certeza. Em contrapartida estamos mergulhados na embriaguez do mistério, fonte de toda a criação.¹⁰

⁹ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989. p. 107.

¹⁰ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989. p. 188.

Nessa “embriaguês”, a arte pode trilhar incontáveis caminhos, nenhum deles privilegiado ou capaz de se encapsular numa definição. Faculta-se ao artista revisitar o passado, usá-lo como repertório apropriável, disponível para infindáveis recriações. Sob a forma de pastiche ou paródia, estimula-se a utilização de velhos paradigmas, numa tolerância irrestrita, que nada exclui. Exemplar dessa tendência, a obra de Mimmo Paladino, exemplificada pelo óleo *Sobre a orla da tarde*, combina, às vezes num só quadro, diferentes referências à arte do passado: estilemas de Picasso, de Brancusi e dos expressionistas alemães.

Optando pelo caminho oposto, o artista pode explorar formas mais recentes, o vídeo, a holografia, a arte computacional, a instalação, a performance, a *body art*, a *op art*, a *land art*, a *sky art*, o minimalismo, a arte concreta e neoconcreta, a *arte povera*, a arte comportamental e processual, a bioarte, a nova escultura, o conceptualismo, a arte espacial... A respeito do caráter efêmero de algumas dessas formas e de seus corolários artísticos, Haroldo de Campos comenta:

A arte contemporânea, emancipada [...] das pressuposições do naturalismo [...] produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica, em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser [...] Este novo paradigma abre espaços [...] para o questionamento da perspectiva e da figuratividade na Pintura, o advento da música atonal, o fim da proporção verossímil na escultura, para, na literatura, o surgimento do romance polifônico, a carnavalização dos gêneros, o estilhaçamento do tema e a relativização do tempo. Enfim, a arte questiona seus próprios princípios.¹¹

Retomando o tema da morte da arte, Arthur Danto, em *After the end of art*, propõe substituí-lo pela idéia de fim, não da arte em si, mas da “Idade da Arte”. Endossando esse ponto de vista, cita a argumentação de Christian West. Em seu livro *The image before the era of art (A imagem antes da era da arte)*, West sustenta que, de fins do império romano até cerca de 1400 D.C., quando o conceito de arte ainda não emergira na consciência coletiva do ocidente cristão, as imagens sacras hoje encontradas em museus não desempenhavam uma função estética, mas apenas religiosa,

¹¹ CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 15 e 187.

a serviço do culto. Só na Renascença, quando *a Vida dos pintores* de Vasari inaugura sua história, cristaliza-se a ideia da arte. Isso não significa, é claro, que a era da arte tenha começado abruptamente em 1400, data do texto de Vasari. Nem que se tenham confirmado as profecias a respeito, e morrido subitamente em meados dos anos 80 do século 20, quando teóricos radicais começam a falar da morte da Pintura. Para Danto, esse é apenas um julgamento crítico. Não desaparece a arte, apenas declinam algumas práticas e certo tipo de discurso sobre ela, já que as grandes narrativas mestras, que definiram a prática tradicional, não mais se sustentam.

A conceituação de arte torna-se a tal ponto problemática que, faz lembrar a substituição da denominação “Estudos Interartes” por “Estudos de Intermidialidade”. Estes exigem que os textos analisados, independentemente de sua qualidade, sejam lidos como obras de arte. Refuncionalizados, retirados de seu contexto, artefatos dificilmente distinguíveis dos objetos mais prosaicos exibem-se em galerias de arte, pouco importando os artefatos em si, já que decisivos são o processo e os conceitos suscitados. Aos ready-mades de Duchamp sucedem-se, a partir dos anos 1960 do século passado, as caixas de bombril de Andy Warhol e infundáveis produtos semelhantes.

Em manifesto de 1965, George Maciunas, líder do movimento *Fluxus*, que postula o fim da distinção entre arte e vida, propõe excluir do conceito de arte quase todos os atributos tradicionais: técnica, originalidade, relevância, inspiração, complexidade, profundidade, permanência... Na Música, John Cage busca eliminar a oposição entre ruído e som musical. Na dança, Yvonne Rainer, coreógrafa do *Judson Dance Group*, rejeita o espetáculo, a virtuosidade, o glamour, a imagem da estrela, o efeito de algo mágico, transformador.

No fim da década de sessenta, com o advento da arte conceitual, já nem se julga necessária a existência ou permanência de um objeto material. Pois, mesmo quando existe, ele é menos importante que o conceito evocado: pode ser descartável, como em inúmeras instalações, ou constituir-se apenas de fugazes pontos de luz, fluxos e refluxos instáveis de energia, na arte eletrônica. Em 1969, no manifesto “A arte depois da filosofia”, texto básico da arte conceitual, Joseph Kosuth leva ao limite o postulado da dissolução do objeto, ao afirmar que “a arte é a definição da arte”. A arte confunde-se, pois, com sua própria filosofia. A postura está implícita até em catálogos de museus, como revela o material oferecido

ao público em certas exposições: o catálogo do *Show de informação*, realizado em 1970 no Museu de Arte Moderna de Nova York, incluiu uma lista de textos teóricos sobre o pluralismo e a dificuldade de conceituação da produção contemporânea.

Eliminados os antigos critérios de avaliação e seleção tradicionais, proliferam situações outrora unimagináveis. A Bienal do *Whitney Museum* de Nova York abrigou em 2002 uma performance do grupo *Práxis*, que oferecia ao público abraços, lava-pés, notas de dólar, fixação de adesivos e beijos. Entre as “obras” mais populares disponibilizou-se uma gravação feita em 1999 com os ruídos do furacão Floyd no exterior do nonagésimo primeiro andar da Torre 1 do edifício do *World Trade Center*. Segundo Arthur Danto, essa abertura radical do sentido de “arte”, incluindo “criações” indistinguíveis de atos do cotidiano, poderia qualificar de arte performática a tentativa de assassinato praticada por Valerie Solanas contra Andy Warhol em 1968. A alegação não seria muito diferente da do compositor Karheinz Stockhausen, que considerou o ataque terrorista ao *World Trade Center*, em 11 de novembro de 2001, “a maior obra de arte jamais vista”.

Atingimos um estágio de frouxidão conceitual compatível com a postura radical de Joseph Beuys. Para o artista alemão (1921-1986) a sociedade constitui um vasto bloco, onde todos somos artistas. Pode-se contra-argumentar que, descartada a especificidade do artista, ninguém o é. É o que conclui Ferreira Gullar “A arte democratizou-se, isto é, ninguém é artista”.¹²

Na prática, a aceitação de um objeto como obra de arte depende de um grupo ou instituição socialmente autorizados a validá-la – donde a imensa influência do curador, sucessor, *mutatis mutandis*, dos antigos mecenas. Emerge aí a questão do poder, que nunca esteve ausente do mundo da arte, e que hoje se desloca, do trono ou do altar, para as grandes instituições. Paradoxalmente, sendo essas instituições manipuladas pelas elites, perde-se a comunicação com o grande público, desafiando o princípio aparentemente democrático de que “todo mundo é artista”. Será difícil fugir aos dilemas implicados nesse paradoxo. Carol Duncan, crítica e historiadora inglesa de arte, debruça-se sobre a questão num artigo

¹² FERREIRA GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 2003, p. 124.

sugestivamente intitulado “Who rules the artworld?” (“Quem rege o mundo da arte?”) Após longa e erudita discussão, Duncan não vê muita saída para o dilema, salvo a criatividade individual, através da qual a obra faz lembrar que a forma de dizer algo é mais importante do que aquilo que se diz. Com esse objetivo, o artista acaba por embutir em seu trabalho certas estratégias, recursos “estéticos” nos quais a parte voltada para a arte absorve as demais. Outra solução encontra-se em exposições semelhantes à organizada pelo artista e veterano da Guerra do Vietnam Richard Strandberg, incluindo trabalhos de outros ex-combatentes artistas. O evento constituiu um pronunciamento visual coletivo sobre sua experiência na guerra, as várias e contraditórias maneiras de sobrevivência _ física, emocional e moral. Alguns dos artistas expositores, muitos à época empenhados na luta por seu lugar no mercado de arte, hesitaram em mostrar certos trabalhos _ imagens de soldados, crianças e companheiros feridos. Compreenderam que no mundo da arte erudita o sentido de seu trabalho seria provavelmente distorcido e a experiência representada explorada comercialmente. Concluíram, entretanto, que a exposição oferecia também um contexto para a apresentação de suas necessidades, não só como artistas profissionais, mas também como seres humanos, sobreviventes ao trauma e á dor do Vietnam, cujo meio de expressão era, por acaso, o das artes visuais. A historiadora conclui que os artistas raramente podem dirigir-se dessa forma ao público, tratando de assuntos tão cruciais para a vida contemporânea.¹³

¹³ DUNCAN, Carol. *Who rules the artworld? The aesthetics of power*. Cambridge University Press, 1993. p. 169-188.

Ainda a conceituação de arte. E o futuro?

Nenhuma das considerações tecidas no capítulo anterior minimiza os problemas vinculados à existência da nova arte. “Em cada obra de arte que se produz está em jogo o destino da arte; em cada uma delas o artista arrisca-se a matá-la ou fazê-la existir”, lembra Benedito Nunes.¹ Resta, sobretudo, a dificuldade de distinguir o objeto artístico do não-artístico.

A questão continua a impor-se aos teóricos, entre os quais volto a mencionar Arthur Danto. O filósofo rememora o apagamento da distinção entre arte e não-arte, especialmente a partir de 1917, com a criação da célebre *Fonte* de Marcel Duchamp.



Marcel Duchamp, *Fountain*
Disponível em: <adriarteetcetal.blogspot.com>.
Acesso em: 14 jun. 2012

Não sem razão, em 2004, por ocasião da concessão do prêmio *Turner* em Londres, um grupo de quinhentos especialistas elegeu *Fonte* a obra de arte mais influente de todos os tempos. A partir de sua

¹ NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989. p. 120.

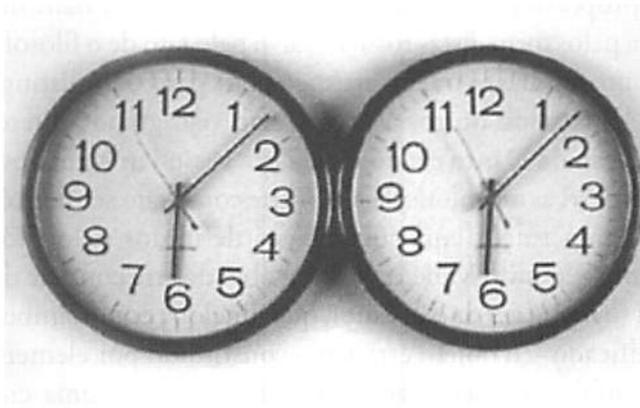
apresentação, reforça-se a possibilidade de se apresentarem como arte os objetos mais variados, relativos a grupos culturais distintos. Esse tipo de criação é discutido por Danto, que, a respeito, cita o evento denominado *Cultura em ação*, realizado em 1993, no Instituto de Arte de Chicago. Nessa ocasião diferentes grupos reivindicavam seu direito à diferença, apresentando uma forma própria de arte (“an art of their own”), voltada mais diretamente para comunidades definidas por interesses ligados a questões raciais, econômicas, religiosas, étnicas, nacionais ou de gênero. Em casos semelhantes, a produção artística aloja-se num museu de um tipo particular, voltado para um público específico. Assim se caracterizam o *Jewish Museum* (Museu Judaico) de Nova York e o *National Museum of Women in the Arts*, (Museu Nacional de Mulheres Artistas), de Washington. Segundo seus entusiastas, esses espaços opõem-se à instituição tradicional, afinada com as classes dominantes. Não se pode, entretanto, deixar de notar que a existência desses mesmos museus continua dependendo do aval dos indispensáveis financiadores – paradoxo que sempre rondou a arte subversiva. Ela não escapa aos esquemas internacionais de galerias de arte, revistas de arte, bienais, envolvendo os mais variados interesses – algo definido por Ferreira Gullar como “concorrência estético-comercial”, responsável pelo que o poeta denomina de “desgovernada carreira vanguardista”.²

Há que considerar aqui outro aspecto da criação contemporânea: diversamente de toda arte criada entre 1400 e o Modernismo, seu espaço, como nas performances, já não é primordialmente o museu, que, alegadamente, não oferece o desejável contato direto e imediato com o público. Um exemplo ilustrativo dessa tendência foi a exposição da bienal do *Whitney Museum* em 1993. Tendo apresentado a obra de apenas sete pintores, foi realizada fora do edifício. Exemplifica-se, assim, uma tripla transformação: na criação do objeto, nas instituições dedicadas á arte e no público-alvo.

A definição da obra de arte continua, entretanto, em suspenso. Contrariando pressupostos de teóricos radicais, Arthur Danto tenta apontar condições mínimas que distingam o objeto artístico do não-artístico. Na contracorrente daqueles que, como Deleuze, negam a necessidade de um

² FERREIRA GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, 2003. p. 125.

sentido, em favor da pura visualidade do objeto, Danto subscreve a exigência de um conteúdo semântico, encarnado num objeto material, que ligue esse objeto a seu contexto. Assim, o que faz de um texto uma obra de arte é externo a ele. Danto exemplifica sua distinção com *Untitled* (*Sem título*), também conhecido como *Perfect lovers* (*Amantes perfeitos*), criado em 1991 por Felix González-Torres, em memória do amante morto. *Amantes perfeitos* consiste em dois relógios idênticos (o objeto material), mostrando a mesma hora.



Felix Gonzalez-Torres, *Perfect Lovers*

Disponível em: <coracaodemaizena.blogspot.com>.

Acesso em: 24 abr. 2011

São relógios comuns, fabricados em série, semelhantes aos usados em cozinhas ou salas de aula contemporâneas. Chamam a atenção pelo título, “Amantes perfeitos”, que vincula o objeto material a um conteúdo semântico. Segundo Danto, esse sentido encontra-se em uma meditação sobre a brevidade da vida e as inevitáveis perdas trazidas pela morte. A criação de Gonzalez-Torres é, pois, uma espécie contemporânea de *vanitas*, lembrando o inelutável fim da vida e do amor: tal como dois relógios, mesmo idênticos, provavelmente pararão em momentos diferentes, assim também todos os amantes, ao contrário de seu anseio pela perenidade amorosa, estão condenados a separar-se, já que um deles precederá o parceiro no enfrentamento do fim.

Segundo Danto, *Amantes perfeitos*, em contraste com artefatos banais, define-se como obra de arte em razão desse conteúdo semântico, e também de sua relação com o contexto. A *vanitas* de González-Torres

não poderia existir antes da fabricação do tipo de relógio utilizado e seria dificilmente interpretável sem conhecimento da vida amorosa do autor. A constituição do objeto depende, pois, de circunstâncias históricas, o que contesta a atemporalidade da arte, postulada no passado. Retomamos, então, a pergunta: morreu a arte, ou apenas assistimos à dissolução dos cânones clássicos, de tal forma que, em vez de objeto de contemplação, o objeto artístico torna-se objeto de pensamento?

Por outro lado, não posso deixar de notar que a definição de obra de arte proposta por Danto pouco difere de outra bem mais antiga – oferecida pelos formalistas russos – salvo pelo fato de o filósofo especificar que, em nossos dias, o objeto artístico pode parecer indistinguível de um artefato banal. Sob outros aspectos, não vejo grande diferença entre a conceituação de Danto e a do formalista russo Jan Mukarowiský. Já em seu ensaio “Art as a semiotic fact” (“A arte como fato semiótico”), o teórico checo aponta traços equivalentes aos definidos pelo filósofo norte-americano. Segundo Mukarowiský, a obra de arte consiste de um objeto material (o *signifiant* de Saussure), que funciona como símbolo e encarna um significado – o objeto estético – constituído por elementos comuns (estados subjetivos partilhados pelos membros de uma comunidade), ficando esse significado sujeito a mudanças no espaço e no tempo.

A obra de arte não pode reduzir-se a essa “obra-coisa” (...) pois acontece que a aparência e a estrutura interna dessa “coisa” podem transformar-se completamente em função de mudanças temporais e espaciais (...) A “obra-coisa” funciona, pois, apenas como símbolo externo (o *signifiant*, segundo a terminologia de Saussure) ao qual, na consciência social, corresponde um sentido (algumas vezes denominado “objeto estético”), constituído dos elementos partilhados por estados subjetivos na consciência dos membros de uma certa comunidade.³

³ The work of art cannot be reduced to this “work-thing” (...) since this work-thing happens to change completely in appearance and internal structure through temporal or spatial shifts (...) The work-thing functions, then, only as an external symbol (the *signifiant* according to Saussure’s terminology) to which corresponds in the social consciousness a meaning (sometimes called the ‘aesthetic object’) consisting of what the subjective states of consciousness in the members of a certain collectivity have in common. MUKAŘOVISKÝ, Jan. Art as a semiotic fact. BURBANK, John; STEINER, Peter (Ed.). *Structure, Sign and Function*. New Hale and London: Yale University Press, 1977. p. 83.

Como se vê, essa definição apóia-se nos elementos também apontados por Danto: um objeto material, um sentido partilhado por uma comunidade, e um contexto.

Em meio à sua argumentação, Danto deixa escapar certo desencanto em relação à arte contemporânea. O desencanto transparece em sua reflexão a respeito da indagação “Mas isso é arte?” O filósofo repete a pergunta em relação a *The candy of their dreams* (*O bombom de seus sonhos*), gigantesco bombom exibido como arte durante o evento *Cultura em ação*, realizado em 1993 no Instituto de Arte de Chicago. Danto parte da afirmação de Joseph Beuys (“todo mundo é artista”) para argumentar:

um bombom que é obra de arte nem precisa ser especialmente bom. Basta ter sido produzido com a intenção de constituir arte. É fácil verificar que, segundo Beuys, a arte nada tem a ver com qualidade. Aquilo a que almejam as multidões, a que almejamos todos nós, é um sentido – o sentido outrora oferecido pela religião, pela filosofia, ou pela arte. [...] Que o bombom gigante seja arte, e não uma simples barra de chocolate, só é possível após o fim da arte, liberado com esse objetivo por poderosas teorias políticas que surgiram nos anos 1970, segundo as quais tudo pode ser obra de arte e todo mundo é artista. Que seja arte comunitária, e não obra de um único indivíduo, é consequência de certas teorias políticas libertárias para as quais grupos de indivíduos que supostamente não encontram sentido na arte dos museus não devem ser privados do sentido que a arte poderia conferir a suas vidas. A simples possibilidade disso mais do que justifica colocar o bombom no museu, visando preservar para as gerações futuras a lembrança de todos esses homens e mulheres, distanciados da comunidade artística, a cuja vida esse tipo de arte trouxe sentido.⁴

⁴ A candy bar that is a work of art need not be a especially good candy bar. It just has to be a candy bar produced with the intention that it be art (...) It is easy to see that “quality” has nothing to do with being art under Beuysian considerations (...) What [the millions] thirst for (...) what we all thirst for, is meaning: the kind of meaning that religion was capable of providing, or philosophy, or, finally, art (...) That [*The Candy of their Dreams*] should be a work of art and not a mere bar of chocolate is possible only after the end of art, enfranchised as such by certain powerful theories which emerged in the 1970’s to the effect that anything can be a work of art and everyone is an artist. Its being “community based” art rather than the work of a single individual is the achievement of certain enfranchising political theories which held (...) that groups of individuals alleged to find no meaning

Como se vê, Danto enfatiza a motivação política por trás da teorização sobre a arte: descartando juízos de valor, o argumento político força a conclusão de que todo mundo é artista. Prosseguindo em sua reflexão, o filósofo declara que “estamos para sempre exilados da pátria estética” e, como Umberto Eco, afirma que só como citação, e com ironia, podemos revisitar a arte do passado. Em relação ao presente, Danto lembra a reflexão de Hegel sobre a comédia:

Estamos para sempre exilados da pátria estética. Só podemos participar do mundo artístico atual e pintar como Rembrandt se [...] o fizermos como citação, e com espírito humorístico [...] Os verdadeiros heróis do período pós histórico são os artistas que dominam todos os estilos sem ter absolutamente qualquer estilo pictórico (...) e cujo temperamento é previsto por Hegel ao discutir a comédia: “[s]ua tônica é o bom humor, a alegria confiante e despreocupada [...], a exuberância e a audácia de uma loucura basicamente feliz...” Não é essencial que a comédia seja engraçada, apenas que seja feliz. É totalmente compatível com o tipo de comédia representada pelo fim da arte o fato de ela poder expressar-se de forma trágica sobre a tragédia, à moda de Gerhard Richter que, tendo se apropriado de fotos embaçadas, de má qualidade, pinta sobre elas as mortes violentas dos líderes do Baade-Meinhof – pois a comédia reside na forma e não no tema. [...] Com toda essa felicidade, seria ótimo se esta fosse uma Idade de Ouro da arte, mas provavelmente as condições da comédia são a garantia da tragédia se significarem que esta não é uma Idade de Ouro. Não se pode ter tudo!⁵

in the art of museums should not be deprived of the meaning art might confer upon their lives (...) They [people in the future] should be made to think of all those men and women, far from the art world, thinking of what gave meaning to their lives. The mere possibility of that more than justifies putting the work in the museum. DANTO, Arthur C. *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1997. p. 184-189.

⁵ We are forever exiled from the aesthetic motherland (...) One can be part of the present art world and paint like Rembrandt only if (...) one does so from the perspective of mention rather than of use, and in the spirit of the joke. (...) The true heroes of the post-historical period are the artists who are masters of every style without having a painterly style at all (...) whose temperament is anticipated by Hegel in his discussion of comedy: “The keynote is good humour, assured and careless gaiety, (...) exuberance and

Descontada a conclusão melancólica – esta não é uma idade de ouro da para a arte – Danto assume certo distanciamento da espinhosa questão levantada. Esquiva-se a emitir julgamentos de valor, algo, como lembra Ferreira Gullar, temido pelos críticos, depois que o famoso *Salão* parisiense de 1872 cometeu o erro de recusar as primeiras telas dos Impressionistas, consagradas pouco depois. Nem todos, entretanto, expressam-se de forma tão indireta quanto Danto ou tentam evitar julgamentos de valor. Entre as vozes mais veementes, levanta-se a de Robert Hughes, considerado em 2007 o mais famoso crítico de arte vivo. Autor de textos seminais sobre a arte contemporânea como *The shock of the new* (O choque do novo, 1991), Hughes, em entrevista concedida a Marcelo Martins da revista *Veja*, declara ter se aposentado como crítico em razão de seu ceticismo sobre o valor da criação contemporânea:

O presente, em arte, é sempre um terreno pantanoso e sujeito a golpes de marketing [...]. Fala-se de um artista não por sua relevância, e sim pelo valor que suas obras atingem – como se fosse o orçamento milionário de um filme. Ou então por sua popularidade – como se fosse o índice de audiência de um programa. [...] [B]ienais, trienais, quadrienais ou coisas que o valham [...] hoje têm relevância apenas para os negociantes de arte. Por baixo da fachada novidadeira, a maioria desses eventos se transformou em feiras vulgares.⁶

As ácidas observações de Hughes não poupam ícones contemporâneos como Andy Warhol e Marcel Duchamp:

the audacity of a fundamentally happy craziness...” it is not essential to comedy that it be funny, only that it be happy. It is wholly consistent that the kind of comedy in which the end of art consists can express itself on tragedy tragically, as Gerhardt Richter does when he paints, in the appropriated blur of bad photographs, the violent deaths of the Baader-Meinhof leaders, for the comedy is in the means, not the subject. (...) With all this happiness, it would be wonderful if this were a Golden Age of art, but probably the conditions of comedy are the guarantee of tragedy, if the latter means that our age is not a Golden Age. You cannot have everything. DANTO, Arthur C. *After the end of art. Contemporary art and the pale of history*. Princeton University Press, 1997. p. 216-217.

⁶ MARTINS, Marcelo. O Guardião da Arte. Entrevista concedida por Robert Hughes à revista *Veja*, 25 abr. 2007, p.15.

Apesar de ter produzido coisas relevantes no início dos anos 60, Warhol tem a reputação mais ridiculamente superestimada do século 20. A influência de Duchamp sobre a arte contemporânea foi libertadora, mas também catastrófica. [...] [S]em ele não haveria as chamadas instalações, essas obras tolas em que o espectador é convidado a passar por túneis e outros recursos infantis. Ou precisa ler uma bula para entender o que o artista quis dizer.⁷

Ainda na avaliação de Hughes, falecido em 2012, o caráter revolucionário de artistas contemporâneos não passa de uma falácia. Não chega aos pés da real ousadia de artistas do passado: Damien Hirst, o mais incensado artista inglês atual, e outros de sua geração, “fazem do escândalo uma arma de marketing. Mas um renascentista como Piero della Francesca conseguiu ser radical num nível que ele [Hirst] nunca passou nem perto de alcançar”. Nessas circunstâncias, conclui Hugues, “prefiro me concentrar em alguns artistas cujo trabalho realmente importa a ver minhas resenhas sendo usadas para inflar as cotações alheias.”⁸

O panorama aqui esboçado retrata uma espécie de vale-tudo: para alguns teóricos, como para os adeptos mais fervorosos da crítica cultural, a simples reivindicação da condição de arte parece bastar para validá-la. Além dos autores citados, e de clássicos como Ruy Debord em *Sociedade do espetáculo* (1967), e Adorno em *Teoria estética* (1970), esse ponto de vista encontra opositores eloquentes. Volto a citar *Argumentação contra a morte da arte* de Ferreira Gullar. O autor não nega sua apreciação de criações contemporâneas, como os móveis de Alexander Calder, mas bate-se contra o que considera “a liquidação dos gêneros artísticos, das técnicas, dos materiais... todo o *métier* do pintor, do escultor, do gravador”. Deplora também a substituição da escrita crítica pelo “texto profético, hermético, apologético, para iniciados”.⁹ Contudo, Gullar conserva otimismo suficiente para acreditar que estamos ultrapassando esse momento: “Passou o tempo da grande badalação e do *show*, de que, aliás, os grandes criadores não participavam”. [...] “Criam-se condições para que o

⁷ MARTINS, Marcelo. O Guardiã da Arte. Entrevista concedida por Robert Hughes à revista *Veja*, 25 abr. 2007, p. 14.

⁸ MARTINS, Marcelo. O Guardiã da Arte. Entrevista concedida por Robert Hughes à revista *Veja*, 25 abr. 2007, p.15.

⁹ FERREIRA GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, 2003. p. 123-124.

artista se volte mais detidamente para o seu trabalho, para os problemas complexos da criação artística”.¹⁰

Estaríamos, então, prontos para voltar à obra de arte como a concebe Gullar, “fruto do apuro formal, de aprofundamento dos significados plásticos e pictóricos, de reflexão e de pesquisa?”¹¹ Tal retorno já teria ocorrido nas outras artes. A literatura de ficção, afirma o poeta-crítico, não enveredou pelo caminho apontado por *Finnegans wake*, escapou à autodestruição implícita no texto de Joyce. Possibilitou-se, assim, o aparecimento das obras de Faulkner, Angel Astúrias, Garcia Marques, Borges, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e tantos outros.

Na Pintura e nas outras artes, estaríamos, pois, como quer Gullar, “no compasso de espera de uma outra arte, mais ajustada aos novos tempos?” É o que parece a outro poeta-crítico, Paulo Henriques Britto. Em entrevista ao jornal *Estado de Minas*, por ocasião do recebimento do *Prêmio Portugal Telecom*, Britto lamenta a necessidade, vivenciada pelo artista a partir da primeira metade do século 20, de estar o tempo todo rompendo com tradições, e, portanto, isolando-se do grande público. Ironicamente, o modelo do rompimento com a tradição transformou-se numa tradição. A respeito, afirma Britto, “estamos ainda deglutindo as experimentações, mas começamos a sair um pouco daquele período de vanguarda. O momento, para a poesia em particular, é de parar para refletir sobre tudo de novo que aconteceu no século 20”.¹²

Não é difícil sugerir que, “no compasso de espera de uma outra arte”, como quer Ferreira Gullar, talvez seja uma boa idéia debruçar-nos sobre uma segunda pergunta do autor de *Poema sujo*: “Nascerá esta nova arte ou ela já nasceu? Não será ela, de fato, o Cinema?” Instigante questão, à qual respondo afirmativamente. Creio, sim, no Cinema como a grande arte de nosso tempo – a que realiza o sonho da obra de arte total, idealizada

¹⁰ FERREIRA GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, 2003. p. 125.

¹¹ FERREIRA GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, 2003. p. 9.

¹² BRITTO, Paulo Henriques. Entrevista concedida a Walter Sebastião por ocasião do recebimento do *Prêmio Portugal Telecom*. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 nov. 2004. Caderno *Cultura*, p. 3.

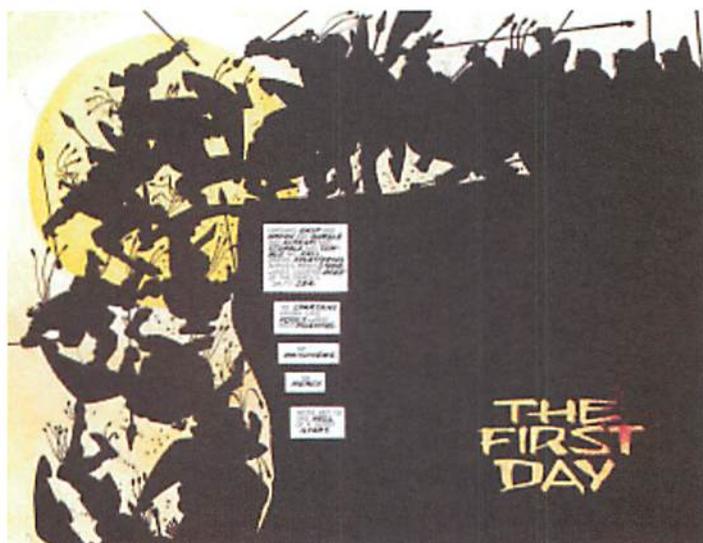
por Wagner. A título de exemplo, cito o filme *300*, lançado pelo cineasta Zack Snyder em 2007.

Como tantas obras contemporâneas, trata-se de uma releitura de trabalhos anteriores, que aglutina textos da história grega, histórias em quadrinhos, e um filme antigo, datado de 1963. *300* remete à narrativa de Heródoto sobre o episódio comandado por Leônidas no desfiladeiro das Termópilas. Com apenas trezentos guerreiros, o rei da Esparta deteve por longo tempo o exército persa, permitindo aos gregos organizar a resistência e, finalmente, derrotar o invasor. A gênese do filme remete também à obra de Frank Miller. Ator, ficcionista, ilustrador, autor de scripts, de textos para produções filmicas e de histórias em quadrinhos para adultos, Miller poderia, com perdoável exagero, ser considerado uma versão pós-moderna do polivalente artista renascentista. Colaborador na criação de personagens há muito incorporados ao imaginário atual (o Homem Aranha, o Demolidor, Batman, o Cavaleiro das Trevas, Ronin, o samurai high-tech, Electra, a ninja assassina...), o artista, em seus quadrinhos, funde temas sombrios, herdados do cinema *noir*, com traços realistas, resultantes de cuidadosas pesquisas, como seus estudos dos tetos de Nova Iorque. Miller considera essencial a contribuição da fantasia. Recusa o realismo superficial, que chama de “cosmético”. Afirmar que os super-heróis funcionam melhor como as fantasias grandiosas que realmente são: não quer ver manchas de suor nas mangas do Super-homem: prefere vê-lo voar. Miller também não abre mão da renovação formal e temática. A partir de 2000, passou a usar geração, edição e colorização computadorizadas, como em *A volta do Cavaleiro das Trevas (The Dark Knight strikes gain)* e trouxe ao público ocidental técnicas influenciadas pelo mangá, a banda desenhada japonesa. Evidencia, desse modo, que o “saber fazer”, essencial à arte, não desapareceu, apenas, incorporando tecnologias recentes, mudou de forma na contemporaneidade.

Entre os trabalhos de sua autoria exclusiva, Miller conta a série *Cidade do pecado (Sin city)*, que inspirou o filme homônimo de 2005), fruto de sua paixão por filmes *noir* e novelas policiais. Outra adaptação para o formato de história em quadrinhos é a minissérie *300* (1998), inspirada em *O leão de Esparta (The lion of Sparta)*, filme de 1963, que encantou o artista quando menino. Em sua recriação, com imagens remanescente de ilustrações de batalhas antigas feitas por Louis Glanzman para a revista *National Geographic*, nota-se a atenção a detalhes históricos, derivados do estudo da obra de John Warry, *A Guerra no mundo clássico (Warfare in the classical world)*.

Aglutinando traços do pop, a minissérie de Miller distingue-se como representação plástica de grande nitidez e beleza. A diversidade da criação visual contemporânea faz-se sentir em toda a obra. Nela, os éforos, magistrados de Esparta, assemelham-se a um bando de imperadores malevolentes, fugidos de *Guerra das estrelas* (*Star wars*). Os Imortais, membros da guarda de elite de Xerxes, são figuras estilizadas, semelhantes a duendes do Dia das Bruxas, com capas e escudos negros e máscaras metálicas.

Transposto para o cinema, sob a direção de Zack Snyder, *300* incorpora traços típicos das personagens de Miller: figuras com mãos e pés atarracados e, nas tomadas à distância, silhuetas reduzidas aos traços essenciais, semelhantes a um cartum. Em tufos, os cabelos dos personagens espalham-se pela tela como tentáculos de polvos negros, projetando imagens cinematográficas virtualmente indistinguíveis de quadrinhos.



Zack Snyder, cena do filme *300* e os quadrinhos de Frank Miller

Disponível em: <<http://www.google.com.br/search?q=Filme+300&hl=pt->>. Acesso em 21 fev. 2012.

Entre seus méritos, o trabalho de Zack Snyder inclui o de conferir vida e pulsação épica a essa combinação de cinematografia e arte sequencial – formato pouco esperado como veículo da grande narrativa clássica – o sacrifício de Leônidas pela liberdade de seu povo. Um momento arquetípico da aventura humana chega, assim, a espectadores que, de outra forma, dificilmente teriam acesso à narrativa de Heródoto.

300 mereceria, enfim, um estudo à parte. Alia narrativa histórica e formatos contemporâneos – Cinema, histórias em quadrinhos, criação computadorizada – além de envolver questões relevantes para a produção de nossos dias, como a transposição intersemiótica e a mútua fertilização entre cultura de massa e cultura erudita. Lembrando a sugestão de Ferreira Gullar, que vislumbra no Cinema a renovação da arte, o filme sinaliza veredas para a criação do futuro.

O texto traduzido: a reciclagem literária

Por entre as linhas incautas da leitura
idéia insidiosa se insinua,

como se sugerisse um outro texto
mais vivo, extremo, e verdadeiro.

Paulo Henriques Britto. O encantador de serpentes.

Fazer e refazer: ler, reescrever; escrever e reescrever.
Todo poema é um exercício de exercícios.

Carlos Felipe Moisés, A folha em branco

A tradução vem sendo uma das molas mestras da criação pós-moderna, tanto no sentido tradicional de tentativa de elaborar um substituto para um texto construído em língua estrangeira quanto na concepção mais ampla de tradução como reescrita criativa. A dupla concepção, tão antiga quando as reflexões sobre o tema, encontra-se já em Cícero. O romano distinguia entre a laboriosa reconstrução, tão fiel quanto possível, de uma mensagem criada em outro código linguístico (tarefa do *interpretes*) e a livre recriação de texto anterior, própria do *orator*. No século 20 a distinção, intensamente discutida e expandida, é retomada por Ezra Pound, entre outros. O autor de *Cantos* contrasta os conceitos de tradução interpretativa e de transcrição. Nesta, o texto fonte reduz-se a simples material para outra criação, ao mesmo tempo diversa da anterior e ligada a ela por laços intertextuais. No Brasil, Haroldo de Campos, poeta vanguardista, reabre a discussão, e traz a tradução literária para o centro de sua produção. Raras vezes traduz obras inteiras. Seleciona o que lhe agrada, geralmente textos desafiadores, de Pound, Joyce, Mallarmé, Maiakovski, Goethe, Heráclito, Dante, Homero, Octavio Paz, do teatro Nô japonês, da Bíblia em hebraico... Grande admirador de Pound, Campos parcialmente subverte a teoria exposta por Walter Benjamin em "A tarefa do tradutor". No ensaio célebre, Benjamin postula a inter-relação e dependência mútua entre tradução e o chamado original, já que este

depende daquela para sua sobrevivência. Benjamin também atribui à tradução a tarefa de resgatar no original uma língua ideal ali aprisionada, possibilitando a convergência de idiomas numa região predestinada, onde todos se realizam e reconciliam. A essa missão “angélica”, Haroldo contrapõe um empreendimento “satânico”: semelhante ao tentador bíblico, o tradutor literário recusa a postura servil de fidelidade ao texto fonte. Com essa teoria, o poeta brasileiro caminha ao encontro de correntes dominantes da crítica contemporânea. Em graus e formas diferentes, ela proclama a intertextualidade, potencializada na tradução *lato sensu*, como processo criativo fundamental.

A postura não apresenta grande novidade. Já nos anos 1950 Northrop Frye lembrava que qualquer texto pode ser lido como uma imitação ou re-elaboração – tradução – de outros: um poema só pode ser criado a partir de outro poema, um romance como reescrita de outros. Na formulação de Julia Kristeva, a literatura nasce de um mosaico de textos, de referências a criações anteriores, numa relação intertextual similar à do processo tradutório. Otávio Paz avança na mesma direção. Para o escritor cubano, toda literatura consiste em traduções de traduções de traduções: cada obra é, simultaneamente, uma realidade única e uma tradução de outras. Reafirma-se assim a concepção de criação artística como um processo de perene apropriação. Nos dias atuais, a prática, presente em textos literários de todos os tempos, exacerbou-se. A criatividade metamorfeou-se em re-criatividade, em reordenação, reestruturação e utilização de materiais previamente trabalhados. A morte do criador individual, autoritário, trouxe à vida o artista enquanto remodelador do mundo criado. Dessa forma, pode ainda fazer-se ouvir.

Na busca de um caminho pessoal o autor escolhe seus predecessores, contra os quais termina por cometer um parricídio simbólico, indispensável à proclamação da independência artística. Sem deixar de reportar-se a produções alheias – ainda que apenas para contestá-las – o artista faz delas um trampolim para seu salto criativo.

O reconhecimento desse fato tem impulsionado afirmativas extremadas. Susan Bassnett chega a afirmar que não é a tradução que é parte da Literatura Comparada: esta é que se subordina àquela, não só em razão da intertextualidade que a criação artística partilha com o processo tradutório, mas também devido à contribuição da tradução para a formação de literaturas jovens. No século XIX, as literaturas checa e alemã,

e, até certo ponto, a brasileira, ilustraram esse processo. Destaca-se aqui o papel de Machado de Assis, cujas traduções – nas *Ocidentais*, por exemplo – sugerem a intenção de recriar, nacionalizando-os, modelos consagrados da literatura européia. Destaco sobretudo sua versão de “O corvo” de Poe: sob o aspecto prosódico e também semântico, a tradução machadiana é sistematicamente “distorcida”, em contraste com a versão surpreendentemente “fiel” de Fernando Pessoa. Coerente com o projeto de criação de uma literatura nacional, o “corvo tropical” rebela-se contra a tirania do texto europeu.¹

Entre as recriações originárias de recentes literaturas de expressão inglesa, associadas a ex-colônias britânicas, cito *Omeros*, recriação da *Ilíada* e da *Odisséia* por Derek Walcott. Transcrição radical do texto clássico, transpõe o mar Egeu para o mar das Antilhas e transforma pescadores negros em heróis dos grandes poemas épicos. Com essa releitura, carregada das implicações políticas das literaturas pós-coloniais, Walcott, nascido na ilha caribenha de Santa Lucia e detentor do prêmio Nobel de Literatura em 1992, oferece mais uma ilustração da tradução literária *lato sensu*: o texto dito original pouco mais é que ponto de partida para uma construção inédita.

Em todos esses exemplos, tratamos de recriações pertencentes à categoria rotulada por Jakobson de tradução inter-linguística, aquela que envolve relações apenas entre diferentes códigos verbais. O processo de contínua reescrita, de apropriação e reapropriação, não é, entretanto, privilégio desses códigos. Jakobson contempla também a tradução inter-semiótica, que engloba códigos diferentes, circulando, por exemplo, entre a Literatura e outros sistemas, das artes visuais à Música, ao Cinema, à arte sequencial, aos quadrinhos, a vídeos, instalações...

Transcrição literária e tradução inter-semiótica podem entrelaçar-se num mesmo texto. Encontro um exemplo interessante, que funde escrita e arte gráfica, em uma série de versões de um ideograma chinês. O ideograma, uma inscrição encontrada na banheira do Imperador T'ang, é citado no *Great digest (Grande sùmula)* de Confúcio. Este foi traduzido para o inglês por Ezra Pound, a partir de notas do sinólogo Ernest Fenollosa.

¹ A respeito dessa tradução de Machado, ver. BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O Corvo Tropical de Allan Poe. *Nacionalidade e Literatura*. Os Caminhos da Alteridade. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1992. p. 77-90.

A versão de Pound incluiu seu famoso verso, “Make it new”. No poema concreto intitulado “Transformar”, Augusto de Campos recriou em português o conjunto textual, integrando linguagem verbal e arte visual, como na inscrição inicial. Na versão de Augusto, além de letras desenhadas de forma a sugerir o disco solar, a palavra *sol* é situada em diversas posições dentro dos versos, sugerindo os movimentos do astro em diferentes períodos do dia. O sinuoso processo de tradução/transcrição palmilha um longo percurso: do ideograma chinês para o texto inglês de Fenollosa e sua recriação no poema de Pound até a transcrição brasileira, que não usa uma única palavra ou elemento plástico pertencente ao texto fonte, mas apenas recriações muito livres deste. O leitor não informado dificilmente conseguiria relacionar o ideograma chinês com o poema de Campos.

Em nossa literatura, destaco outro exemplo de entrelaçamento entre poesia e artes plásticas. Ele resulta do encontro de dois poetas anglo-irlandeses – Oscar Wilde e William Butler Yeats – com um de seus tradutores brasileiros, Abgar Renault. O encontro é intermediado por desenhos de Aubrey V. Beardsley, prototípico artista do Decadentismo inglês, e de Pedro Nava, nosso grande memorialista, cujos muitos talentos incluíam o de desenhista e pintor. Nava ilustrou *Poemas do silencioso romance*, livro inédito de Abgar Renault, marcado pelo Simbolismo também cultivado por Yeats. Datado de 1925, o texto de Abgar compõe-se de poemas dedicados a Ignez Brant, então sua noiva. Nas três ilustrações

para o livrinho, Nava trava um diálogo com ilustrações de Audrey Beardsley para a peça *Salomé* de Wilde (1893) e para a longa narrativa poética *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory.



Aubrey Beardsley, *The Peacock skirt*,
ilustração para a peça de Oscar Wilde
Salomé (1892). Disponível em:

<pt.wikipedia.org/wiki>.

Acesso em: 14 maio 2012

Uma ziguezagueante rede inter-semiótica entrelaça assim os textos dos poetas Wilde, Yeats, e Abgar, bem como a arte gráfica de seus ilustradores, Nava e Beardsley. As confluências rasteadas descortinam afinidades curiosas, ilustrando a forma pela qual, ao raiar do século 20, Abgar e Nava lêem o *fin-de-siècle* anglo-irlandês.

Nesse percurso, interessa-me especialmente o fato de que, ao fazê-lo, os dois brasileiros manifestam a escolha de uma persona ajustável a seus perfis estilísticos: traduzem aquilo que se assemelha a sua própria produção. De fato, se Abgar traduz Wilde e Yeats e se as ilustrações de Nava esbarram nas de Aubrey Beardsley, a escolha de interlocutores para essas transcrições não trai apenas uma identificação estética. Os encontros dos brasileiros com os artistas britânicos registram igualmente momentos significativos dos respectivos processos criativos, escolhas de precursores, sintomáticas da busca de caminhos próprios, revelados no conjunto da obra dos brasileiros.

Para refazer esse trajeto, comecemos pelos três desenhos de Nava para o livro de Abgar. As ilustrações incorporam certos traços das famosas criações de Beardsley para a versão inglesa da peça *Salome*, de Wilde, bem como de desenhos de Beardsley para uma edição vitoriana de *Le Morte d'Arthur*. Com o ilustrador de Wilde, Nava demonstra afinidades equivalentes ao parentesco literário entre os poetas Yeats e Abgar, seu tradutor. O caminho do Nava desenhista transita pelo decadentismo pictórico recriado nas ilustrações para os textos de Abgar, antes de chegar ao naturalismo cru de desenhos posteriores do memorialista, hoje guardados na Biblioteca Nacional. O percurso do ilustrador/memorialista assemelha-se à cambiante poética plástica de Beardsley, que visita as fontes mais diversas, dos pintores pré-rafaelistas até o pornográfico gênero Shunga japonês.

No campo do literário, o parentesco dos poemas/traduições de Abgar é com Yeats. A proximidade evidencia-se nas semelhanças sistemáticas entre os dois poetas, em suas diversas fases criativas. Após um longo flerte com o Simbolismo, a arte de ambos, na maturidade, deságua num verso despojado e ascético, correspondente ao Modernismo das respectivas literaturas. Assim, embora Abgar não tenha traduzido muitos textos do poeta anglo-irlandês, as traduções que fez, descontado o mérito intrínseco, mostram-se importantes, por ilustrarem um subproduto crucial do labor tradutório: ao empenhar-se nele, o poeta/tradutor, na busca de

um roteiro próprio, trabalha e recria afinidades: Abgar traduz textos da fase simbolista de Yeats quando, excetuados rasgos estilísticos individuais, está criando poemas semelhantes em português. Da mesma forma, traduz os textos modernistas de Yeats à época em que seus próprios textos demonstram a absorção do Modernismo brasileiro. Ao navegar nas águas de Yeats, o poeta brasileiro está, pois, buscando o porto de uma poética pessoal. Como as de Machado, suas traduções ilustram um processo de apropriação e reinvenção através do qual a recriação de textos estrangeiros serve a objetivos pessoais e nacionais, contribuindo, no caso de Abgar, para a atmosfera pré-modernista que silenciosamente se formava em Minas Gerais. Uma peculiar intertextualidade – toda feita de relações inter-semióticas articuladas a transtextualizações de sentido – aproxima assim poetas e ilustradores, na longa tradição de diálogos entre a Literatura e as artes visuais.²

O papel da tradução, paralelo ao da produção poética, ilustrado por *Poesia – Tradução e versão* e pela *Obra poética* de Abgar Renault, é uma constante na história das literaturas. Na seção “Roma em Ruínas”, de sua coletânea de traduções intitulada *Poesia alheia*, Nelson Ascher, outro poeta/ tradutor, transcreve e em seguida traduz para o português seis poemas, em outros tantos idiomas diferentes, todos eles versões (traduções, recriações, transcrições?) de um original perdido. Os “originais” traduzidos por Ascher atravessam séculos. O mais antigo é um poema latino seicentista de Janus Vitalis; o mais recente, uma versão alemã assinada por Goethe três séculos mais tarde. Os seis textos e suas recriações em português partilham um inegável núcleo semântico comum, mas diferenciam-se por variações estilísticas e artesanato verbal próprio dos tradutores e das respectivas línguas: a tradução, como a criação artística em geral, carrega a marca do tradutor e da língua de chegada. Paulo Henriques Britto, outro poeta/ tradutor contemporâneo, observa numa entrevista que suas idiosincrasias estilísticas interferiram em sua tradução de Faulkner, que, por isso, na primeira versão brasileira, acabou pouco representativa do estilo do romancista. A razão é que, pessoalmente, à frouxa construção do *fluir* da consciência, cultivado por Faulkner, Britto declara preferir uma linguagem

² A propósito, ver OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Ut Pictura Poesis e a Semiótica: um encontro. Literatura e Artes Plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto, Editora da UFOP, 1992. p. 38-33.

mais direta e enxuta. Daí sua “traição”, a divergência estilística entre o romance em inglês e sua recriação em português. Um fenômeno semelhante vem à luz ao compararmos traduções um mesmo poema por poetas diferentes. Tomo como exemplo as versões de Britto e de Ascher para o poema de Elizabeth Bishop, *The art of losing*. Saltam aos olhos diferenças entre os dois textos, um mais afastado da prosódia e do vocabulário do texto fonte, com versos mais longos, menos atentos a rimas e cesuras, outro sem essas feições, mas sintaticamente mais trabalhado, mais livre e conciso.

Será difícil ver nas diferenças entre os dois textos marcas estilísticas do autor, que ele transporta de suas traduções para sua própria poesia? Essa questão, pertinente para muitos textos recriados por poetas/tradutores, mereceria uma análise detalhada. Ela começaria por notar que, se o estilo do tradutor influi em sua versão, a recíproca também é verdadeira: o texto fonte acaba por contaminar textos do tradutor quando esse escreve seus próprios poemas.

De qualquer forma, a tradução, no sentido amplo de releitura, reescrita, transcrição ou que outro nome merecer, emerge como a grande catalisadora da criação poética. Na literatura de expressão inglesa, Jerome Rothenberg ilustra exemplarmente o mesmo procedimento. Poeta, tradutor e antologista norte-americano, Rothenberg é um dos grandes autores da poesia experimental contemporânea. Integrada com seu trabalho de tradutor, sua criação poética lança mão de discursos muito diversos, importados de textos traduzidos, incluindo os de dadaístas, de índios da América do Norte e de García Lorca. No Brasil, tomo como exemplo alguns poemas “originais” (será ainda permitido usar essa palavra?) de Nelson Ascher, que remontam a ancestrais literários variados, explicáveis pela familiaridade do autor com literaturas estrangeiras. Ocasionalmente a referência ao antepassado é bastante hermética. Sem o título, *Les neiges d’antan*, retrato de outra dama, seria difícil captar no texto de Ascher uma ligação com François Villon. Em outros casos, a relação é transparente. No tricentenário da morte de La Fontaine, o poema *Fábula*, diálogo entre um judeu perseguido e seu assassino nazista, recria o lobo e o cordeiro como interlocutores nossos contemporâneos.

O recurso à tradição como fonte para novas criações vem sendo incansavelmente frisado pela crítica e pela criação pós-moderna. Cláudio Daniel, no Prefácio à antologia *Na virada do século* (2002), insiste no

“diálogo vivo com o cânone, não para tomar os metros clássicos e o soneto reciclado, mas recuperar o que houve de instigante, inquieto e desafiador em nossas vozes mais densas”. Daniel destaca alguns exemplos dessa “conversa entre poéticas de diferentes tempos históricos, sem vocação conformista: Anelito de Oliveira dialoga com o quase expressionismo de Cruz e Souza em *Faróis*, Ângela de Campos retoma o humor e os paradoxos de Murilo Mendes. Arnaldo Antunes e João Bandeira revisitam a poesia visual com olhar crítico. Autores mais recentes, como Fabrício Marques, Reynaldo Damazio, Matias Mariani e Eduardo Sterzi revêem processos do Modernismo e da vanguarda.”³

Uma confluência semelhante pode ser encontrada na criação de Ana Cristina Cesar. Seu tradutor, Michel Riaudel, autor de tese de doutorado (2007) sobre a poeta, lembra que Ana Cristina, possuidora de um Mestrado em Tradução Literária, interessava-se intensamente pela teoria e também pela prática da tradução: verteu para o português textos em inglês e francês, incluindo desde obras técnicas, críticas e ensaios até poesia. No último caso, a tradução, “encruzilhada de leitura e criação”, influenciou diretamente sobre a poesia criada pela própria Ana Cristina: em seu livro *A teus pés*, “trabalho de criação e de diálogo” não se encontra um único poema que não dialogue com outros textos, num processo que anima e alimenta o ato criador. Traduções feitas pela poeta alicerçam novos poemas, havendo alguns em que o trabalho de tradução em si é tomado como tema – como no poema/discussão em torno da palavra *bliss*, título de um conto de Katherine Mansfield traduzido por Ana Cristina. Assim sendo, o estudo de seus poemas exige atenção ao papel estruturante de alusões, empréstimos e citações neles incluídos.⁴

Outros poetas/tradutores brasileiros adotam práticas semelhantes. Ao falar da própria arte, confirmam o que José Paulo Paes chama de “transfusão entre o ato de traduzir e o ato de criar” (PAES, 1991, p. 192).

³ DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora, 2002. p. 28.

⁴ MILTON, John; DELLA VALLE, Marina; FRANCO, Telma. Entrevista com Michel Riaudel. *Cadernos de Literatura em Tradução*, Universidade de São Paulo, FFLCH, v. 8. p. 237-244, 2007.

No mesmo sentido, Rodrigo Garcia Lopes acredita numa “poesia capaz de dialogar com o mundo, com outros idiomas, outros climas” e menciona as leituras-traduições ou “interpenetrações” de poetas-tradutores. A respeito do *boom* tradutório no Brasil dos anos 1980, Lopes comenta a observação de Pound: toda era de produção poética faz-se preceder por uma era de traduções.⁵

A propósito da tradução como reescrita criativa, cito ainda dois poemas claramente compostos a partir de texto alheio. *Fractal*, de Carlito Azevedo, parece feito para lembrar uma observação de Umberto Eco, para quem o poeta de hoje, não podendo seguir adiante, deve visitar o passado, mas com ironia. É o que faz Azevedo, com sua paráfrase humorística de *No meio do caminho* de Drummond:

No meio da faixa de terreno destinada ao trânsito tinha um mineral da natureza das rochas duro e sólido

O poema de Azevedo deixa entrever um comentário implícito: mais que nos significados, a poesia reside na misteriosa alquimia de significantes. Substituídas as palavras originais por expressões sinônimas, o verso famoso deixa de ser poesia.

Licença poética, de Adélia Prado, destaca-se por outra razão.

Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

Nessa transcrição do Poema de sete faces de Drummond, a voz poética contrapõe à persona masculina, implícita no texto anterior, a fala simultaneamente lírica e irônica da nova mulher. Tanto como criação quanto como comentário social, o poema ilustra mais um aspecto importante da tradução enquanto mola propulsora de ação e reflexão.

Uma versão deste texto foi publicada na revista *Letras-no 34*. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria, 2007.

O texto traduzido: do intra- ao inter-semiótico

O processo de reescrita, vital para a literatura contemporânea, sob a forma de tradução intrasemiótica (dentro do mesmo código) ou intersemiótica (de um para outro código), é moeda corrente, e bastante antiga, em todas as artes. Limitando-me a exemplos da (pós)modernidade, lembro inicialmente, na pintura impressionista, Manet. Como tantos outros, apropriou-se sem reservas de trabalhos anteriores, com frequentes citações ou recriações de Rafael, Ticiano, Goya. É a essa prática que se refere *Sem título (segundo Leonardo da Vinci, 2003)* de Luiz Flávio Silva. O trabalho, impressão digital sobre papel e adesivo recortado sob vidro, consiste em uma reprodução da Mona Lisa com gigantescas aspas negras nas duas extremidades superiores. Dessa forma, o artista rememora as incontáveis releituras da obra de Da Vinci, incluindo as de Marcel Duchamp, Andy Warhol e Nelson Limer, entre as mais conhecidas.

Radicaliza-se, assim, uma prática presente na arte de todos os tempos, a tradução, ou transposição, inter-semiótica. Essa recriação de um texto em código diferente daquele em que foi inicialmente construído tem marcado obsessivamente criações de nossos dias, como os inúmeros poemas compostos a partir da tela *Noite estrelada*, de Van Gogh, ou de *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Brueghel. Nas artes visuais, parte expressiva da produção contemporânea, sob a forma de pastiches ou paródias, apropria-se de obras do passado, do mais remoto até o limiar do presente, inclusive. Superada a “tradição de ruptura”, o passado tornou-se um repertório apropriável, numa “verdadeira explosão do discurso da memória”, na expressão de Andréas Huyssen. Através de procedimentos combinatórios, o artista contemporâneo, sem hierarquizá-los, apropriou-se de signos de obras consagradas, e neles introduz a diferença.¹ Assim fecundada, a Pintura vê prolongada sua vida, ameaçada pela explosão de novas mídias.

¹ A propósito, ver FABRINI, Ricardo. O signo paródico. In: *A arte depois das vanguardas*. Editora da Unicamp, 2002. p. 119-134.

O processo de re-escrita pode acumular camadas sucessivas de citações, superpondo leituras de releituras de releituras. Certas criações chegam a exigir uma verdadeira pesquisa arqueológica. Esse é o tema da tela de Robert Rauschenberg, anunciado no próprio título, *Retroativa*.



Robert Rauschenberg, *Retroativa*, 1960.
Disponível em: <popartpt.blogspot.com>.
Acesso em: 24 abr. 2012

Entre as várias imagens aí incluídas, Rauschenberg insere a ampliação em silkscreen de uma foto de Gjon Mili, publicada na revista *Life*. Por sua vez, a foto de Mili era uma montagem paródica do famoso quadro *Nu descendo uma escada* (1912). Esse óleo de Marcel Duchamp fora elaborado a partir da foto de um corpo em movimento, feita por Etienne-Jules Marey (1830-1904), um dos pioneiros da cinematografia.

De alusão em alusão, chegando até a imagem de John Kennedy nos anos 1960, a criação de Rauschenberg, uma paródia de quarto grau, percorre várias décadas – ou séculos, se considerarmos que a citação das figuras de Duchamp remete ainda às silhuetas de Adão e Eva no fresco *Expulsão do paraíso* (c. 1427), pintado por Masaccio para a capela Brancacci em Santa Maria del Carmine, Florença.

Não raro, o processo de apropriação desempenha uma função retórica, como na série de telas de Francis Bacon (1909-1992), *Três estudos e cabeças*, variações sobre o retrato de Inocêncio X pintado por Diego Velásquez por volta de 1650. São óbvias as diferenças entre a pinturas de Velasquez e a de Bacon.



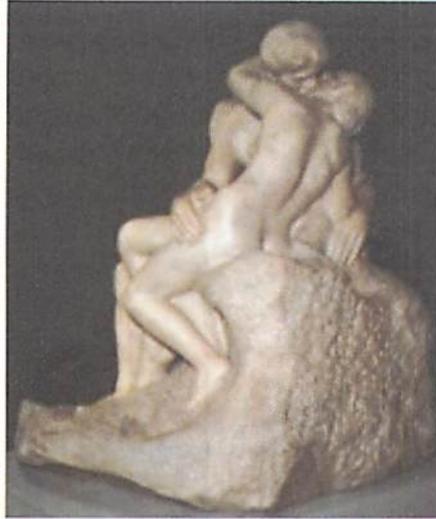
Diego Velasquez, *Inocêncio X*, 1650; Francis Bacon, *Estudo I*, 1950.
Disponível em: <archaesthetic.wordpress.com>.
Acesso em 24 abr. 2012

No quadro do artista espanhol, o Papa, trajado de púrpura, ereto em seu trono dourado, lança ao espectador um olhar perscrutador. De sua expressão emana um misto de poder e espiritualidade, compatível com a visão seicentista do chefe da Igreja. Na versão de Bacon, a semelhança com o quadro anterior é demasiadamente marcante para passar despercebida. As diferenças revelam-se igualmente impressionantes: as vestes

papais adquirem uma sinistra tonalidade roxa, o trono dourado parece emitir faíscas elétricas, sugerindo uma eletrocussão; o rosto contorce-se num esgar ao mesmo tempo torturado e ameaçador. Uma expressão demoníaca substitui a serena majestade da imagem de Velásquez. Entre as várias leituras possíveis, pode-se enxergar na reescrita de Bacon um questionamento irônico dos ícones religiosos e das consoladoras certezas do passado.

Não é segredo que a função retórica de uma reescrita pode variar tanto quanto a variegada natureza das recriações, ocorrendo dentro de um mesmo código, ou de um para outro código semiótico. Ainda nas artes visuais, encontro um exemplo expressivo na recriação intersemiótica da famosa escultura de Auguste Rodin, *O beijo* (1913), por Sarah Lucas, em 2001. Popularizada nos anos 1990 como membro do YBA,² a artista feminista tornou-se internacionalmente conhecida por criações provocantes, marcadas pelo humorismo e por trocadilhos visuais obscenos. As diferenças entre sua obra e a do artista francês não são menos expressivas que as evidentes entre as de Velásquez e Bacon. A escultura de Rodin, símbolo tradicional de beleza e erotismo, inspirada na história de amor proibido entre Francesca da Rimini e Paolo Malatesta relatada no *Inferno* de Dante, parece transcender a rigidez do mármore, contornando caprichosamente o enlace amoroso.

² Sigla de Young British Artists, também Brit artists and Britart. Trata-se de um grupo de artistas conceituais – pintores, escultores e criadores de instalações, com sede no Reino Unido, incluindo, entre outros, Damien Hirst, Sarah Lucas, Tracey Emin e Cornelia Parker.



Auguste Rodin, *O beijo* (1888-1889)

Disponível em: <Wikipédia.org>. Acesso em 14 jun. 2012

Na transcrição de Lucas – uma instalação de 2001 – o par de amantes é representado por dois chapéus vazios, sobrepostos a uma forma enovelada, simulando duas cabeças presas a um corpo único. As figuras, assentadas em cadeiras de estilo contemporâneo, estão amarradas uma à outra por uma tira de couro. Sem descartar a sugestão de penetração sexual, o conjunto sugere uma união impessoal e anódina, regida pela opressão da mulher numa sociedade falocêntrica. Essa interpretação, endossada pelos pronunciamentos e pelo caráter geral da obra de Lucas, não exclui outras. É também possível ver em sua releitura de Rodin um comentário sobre o contraste entre velhas e recentes visões da arte e do amor. Na instalação da artista contemporânea, o mármore usado por Rodin, pedra nobre, sobrevivente a séculos de estatuária universal, é substituído por frágeis novos de linha, cordas, tiras de couro, madeira de móveis de carregação – em suma, objetos e materiais utilitários, perecíveis, descartáveis, fabricados em série. A instalação dá o que pensar sobre o abandono dos ideais de contemplação, beleza, perenidade e subjetividade, hoje não mais julgados essenciais ao objeto artístico. Sugere, também, a substituição da visão idealizada de um amor único, lírico, eterno, pela idéia das ligações frágeis, passageiras, anônimas.



Sarah Lucas, *O beijo* (2001)

Disponível em: <news.bbc.co.uk>. Acesso em 24 abr. 2012

A crítica contemporânea tem-se ocupado bastante desse tipo de tradução/releitura, privilegiando a relação entre a Literatura e as artes e mídias – Pintura, Música, Cinema.³ Entre os filmes, contam-se às centenas as recriações de romances, contos e peças teatrais. Há que se notar também a tradução cinematográfica das vanguardas plásticas, visível no construtivismo soviético, no expressionismo alemão, no “impressionismo” francês de [Jean] Epstein, [Germaine] Dulac, Abel Gance. Outra forma de revisitação do passado é a citação intrasemiótica, de filme para filme.

³ Ver, por exemplo, OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay: uma leitura transcultural*. Curitiba: Editora CRV, 2011 e DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

Embora não consista em transposição de um texto completo, a citação também contribui para a criação de algo novo a partir de repertórios conhecidos. Abundam as citações de imagens de autores clássicos – Alfred Hitchcock, (1899-1980), Howard Hawks (1896-1977), Nicholas Ray (1911-1979), Samuel Fuller (1912-1997). *A invenção de Hugo Cabret*, filme de 2011, desperta especial interesse: projeta na tela imagens fantásticas criadas por George Méliès ao raiar do século 20. Dessa forma o diretor Martin Scorsese homenageia o inventor do *stop-motion* que, até o advento da computação gráfica, ofereceu a base para todos os efeitos especiais. No cinema brasileiro, não se pode esquecer *Deus e o diabo na terra do sol* (1963). Segundo Fernão Ramos (2007, p. 5) Glauber Rocha instaura na narrativa fílmica a prática devoradora do pós-modernismo cinematográfico, a “fissura da percepção deglutidora do discurso de outrem”. Ramos encarece a generalização e intensificação dessa prática de Glauber no cinema moderno e pós-moderno:

Cordel, Brecht, faroeste, messianismo, tudo entra no liquidificador de “Deus e o Diabo”, em que já estão os ingredientes da mistura que dará liga ao tropicalismo. [...] O apetite intertextual da modernidade dos anos 60 vai se dilatando, se dilatando até estourar. Ao estourar, acaba cortando o modernismo com o pós, instaurando uma espécie de modernismo de si mesmo. No pós-modernismo, as cascatas de citações e referências proliferam [...] Quando o cinema não pode mais falar sobre o mundo [...], ele se debruça sobre si e sua história, criando a tendência predominante nas duas últimas décadas. De “Kill Bill” a “Shrek”, passando por De Palma, Carax, Kar-wai, Ferrara, Lynch, a cascata da pós-modernidade amplia cada vez mais seu espaço, com níveis de qualidade também distintos. Ocupa o centro, inclusive, de cinematografias recentes como a coreana (Chan Wook) e, desde o início, a chinesa de Hong Kong (Bruce Lee, Jackie Chan, John Woo).⁴

Exemplos de traduções intersemióticas proliferam também na relação entre Literatura e histórias em quadrinhos. Já nos anos 1950 as coleções *Edição Maravilhosa*, da Ebal (Editora Brasil e América Latina) e *Romance em Quadrinhos* da Rio Gráfica Editora começaram a publicar adaptações de clássicos da literatura nacional, sendo o texto central ocupado

⁴ RAMOS, Fernão. Rumos do cinema. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 ago. 2007. Suplemento Mais!, p. 5.

por desenhos, e o verbal reduzido a anotações. Existe também uma série intitulada *Literatura Brasileira em quadrinhos*. Apresenta sínteses de contos, já tendo publicado, entre outros, *O alienista*, baseado no texto de Machado. As imagens dos quadrinhos substituem as descrições. Para exemplificar o estilo do autor, certos trechos do conto são preservados com um mínimo de cortes, conservando-se partes que exigem análise cuidadosa e consulta ao dicionário. A arte sequencial tem sido usada para reescrever outros clássicos. Proust, como Machado, não escapou a ela: em 1998 Stéphane Heuet adaptou *Em busca do tempo perdido*. Em 2007, chegam às livrarias versões de *Dom Quixote*⁵ e dos *Lustadas*.⁶ Previsivelmente adaptações semelhantes continuarão a proliferar. Destinadas a um público diferenciado, exemplificam um novo tipo de criação, para a qual pouco ou nada valem antigos critérios críticos, restritos a considerações de caráter literário. É em seus próprios termos que as releituras sob a forma de quadrinhos convidam à avaliação.

As relações intra e inter-semióticas, ilustradas até aqui pelas artes visuais e pelo Cinema, atuam igualmente entre Literatura e Música. Também aqui o fenômeno não constitui novidade. Através dos tempos, poemas e narrativas têm fornecido material para transposições musicais, tanto de música vocal quanto de programática. Nas artes e mídias da atualidade multiplicam-se as composições inspiradas na construção verbal, ora reforçando, ora metamorfoseando o sentido do texto de partida. Encontros e desencontros nessas transposições não passam despercebidos à crítica. Jerônimo Teixeira comenta as relações entre o poema do metafísico inglês John Donne, A sua amante que se retira para a cama, com tradução de Augusto de Campos, e sua transposição musical em letra de bolero por Péricles de Cavalcanti, interpretado por Caetano Veloso. Teixeira detecta na canção traços obscenos apenas latentes na sofisticada construção verbal seicentista. Da mesma forma, ao cantar um soneto de Camões em *Monte Castelo* da Legião Urbana, o vocalista Renato Russo

⁵ *Dom Quixote em quadrinhos*. Editora Peirópolis, 2005, com ilustrações de Caco Galhardo. Há também uma versão adaptada para o cordel nordestino: *Dom Quixote*. Adaptado da Obra de Miguel de Cervantes em Cordel. Editora Entrelivros (2005).

⁶ *Lustadas em quadrinhos*. Editora Peirópolis, 2006. Ilustrações de Fido Nesti.

obscurece os malabarismos verbais do poeta e cria um hino pop/messiânico sobre o amor. Em outro exemplo, o dolorido poema de Emily Dickinson, *If You were coming in the fall* (Se viesses no outono), musicado por Carla Bruni no CD *No promises*, quase se transforma num rock alegre.⁷

Também não faltam apropriações intrasemióticas, de uma para outra composição, ou de um para outro gênero musical. No período modernista, *Pulcinella* (1920) de Igor Stravinsky nasce da apropriação da música de Giovanni Battista Pergolesi, do século XVIII. Em *Música menor* (2005), Guilherme Nascimento lembra inúmeros compositores modernos que aderiram ao neoclassicismo: Stravinsky, Prokofiev, Rachmaninoff, Hindemith, Satie, Ravel, Milhaud e Villa-Lobos. Para Nascimento, não se trata de continuidade a uma tradição musical, que já estava adormecida há mais de cem anos, e sim de uma expansão crítica desse passado. Nascimento conclui: se os compositores neoclássicos foram acusados de visitar o passado, ao invés de olhar para o futuro, o mesmo poderia ser dito de qualquer compositor do século 20. Antes de tudo, deve-se ter em mente que revisar o passado, com o olhar do presente, é sempre mirar o futuro. Foi assim e tem sido sempre assim, não apenas na Música mas em todos os domínios do saber.⁸

Entre recriações mais recentes, destaco trilhas musicais de filmes. Em *Sonho de uma noite de verão*, lançado pelo cineasta Michael Hoffman em 1999, acumulam-se transposições intersemióticas e intrasemióticas: do texto literário e da performance teatral para o Cinema, além das recriações embutidas na trilha musical. Ela resulta da transposição de trechos de *The Fairy Queen* (1691), semi-ópera barroca de Henry Purcell e da *Marcha nupcial* de *Sonho de uma noite de verão* (*Abertura*, op. 21) de Felix Mendelsohn (1809-1847). Lembro também a trilha musical agressivamente pós-moderna do *Romeu + Julieta* de Baz Luhrmann, verdadeira bricolage intertextual de música erudita e gêneros contemporâneos, do *indie pop* ao rap e ao hip-hop. Outro exemplo de reescrita, a peça coral *Song for Athene* (*Canção para Atena*) do compositor

⁷ Ver TEIXEIRA, Jerônimo. Quando a voz trai a letra. *Veja*, ano 40, n. 7, 21 fev. 2007. Seção Cultura, p. 98-99

⁸ NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor. Avant-Garde e manifestações menores*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 13.

John Tavener, executada por ocasião do funeral da Princesa Diana em 1997, ilustra a importância histórica e cultural de certas releituras criativas. O texto, originalmente encomendado pela BBC em 1993, constitui um amálgama de trechos bíblicos e alusões shakespearianas.

Há que notar ainda as transposições entre a Música e as outras artes no que diz respeito aos estilos de época, da antiguidade ao ecletismo radical do pós-modernismo. Para ficar num único exemplo, lembro os traços impressionistas na Música e na Pintura. Aos contornos imprecisos do desenho nos quadros impressionistas, correspondem, na Música, os fragmentos melódicos, descontínuos, dissolvidos na massa harmônica. A mistura de cores na paleta do pintor assemelha-se à de timbres na composição musical. Se, na Pintura, a precisão da linha cede a esboços apenas sugeridos pela cor, na Música, a linha melódica deriva da harmonia, da sequência de acordes, mais que de séries de notas.⁹

Mutatis mutandis, fenômenos semelhantes fazem da poesia de Mallarmé, com sua disposição espacial, seu ritmo e música verbal, parceira ideal para a música de Debussy e a pintura de Monet. Note-se a rede de diferenças e correspondências no trajeto entre o poema de Mallarmé, Prelúdio para a tarde de um fauno (1876), inspirado em ninfas das telas de François Boucher (1703-1777), sua recriação no poema sinfônico de Claude Debussy (1894) no balé homônimo, em coreografia de Vaslav Nijinsky (1912), sem esquecer a tradução do poema francês por Décio Pignatari em 1991. Nesse percurso, ressalto, entre outras, as metamorfoses estilísticas e semânticas: do rococó sentimental do pintor às re-criações, revolucionárias, em seu tempo, do poeta, do compositor e do coreógrafo, até a versão para o português. Ao oferecer três traduções (“tridução”) para cada verso de Mallarmé, Pignatari, além de demonstrar a variedade de possibilidades tradutórias e a polissemia da grande poesia, busca representar também as variações do colorido pictórico e musical do Impressionismo.

Em composições musicais, as reescritas podem desempenhar funções retóricas comparáveis às encontradas nas outras arte e mídias, às vezes com implicações políticas. Em *Variations on América*, reescrita de *God save the*

⁹ A propósito, ver REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Tradução Inter-semiótica. A linguagem oculta da arte impressionista: tradução inter-semiótica e percepção criadora na Literatura, Música e Pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001. p. 199-299.

king por Charles Ives (1874-1954), o hino nacional inglês converte-se em simples material para exuberantes variações orquestrais. Compreensivelmente, *Variations* foi recebida como afirmação de autonomia da identidade norte-americana, em reação contra o domínio inglês,

Para a avaliação da arte contemporânea, a relevância de tantas apropriações, releituras, transcrições, paródias e pastiches – diferentes formas de processos tradutórios – vem sendo objeto de múltiplos debates. Interessa-me sobretudo o sentido da obsessão pós-moderna pela recriação do passado. Formas de construção intertextual, que criam arte a partir da própria arte, paródia e pastiche distinguem-se, segundo alguns, pelo fato de que, ao contrário da paródia, o pastiche não visa a um efeito satírico. A esse respeito, entre os julgamentos negativos destacam-se os de Fredric Jameson e Jean Baudrillard, que denunciam o pastiche como forma “cega” ou “vazia” de paródia. Jameson o reduz a uma manifestação “esquizofrênica”, uma “reabilitação nostálgica do passado”, concluindo que, “num mundo incapaz de renovação estilística, só resta a imitação de estilos mortos, a fala através das máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário”.... O pastiche seria assim inferior à paródia, já que lhe falta a intenção crítica, pouco requisitada num mundo esvaziado de padrões morais. Pelo abuso do pastiche, que ele atribui à falta de historicidade e à “presentificação” da arte, Jameson critica não apenas a Literatura, mas outras artes, como o Cinema e a Arquitetura contemporâneos. Na mesma linha, Hal Foster vê no ecletismo do que ele considera “estilo oficial do pós-moderno”, “uma ameaça ao próprio conceito de estilo, pelo menos enquanto expressão singular de uma época [...] um sinal de desintegração estilística e do colapso da história” – um sintoma, enfim, voltando a Jameson, de incapacidade para inovações formais, presentes no Modernismo.¹⁰ Visto desse modo, o processo de reescrita, vital para o momento que atravessamos, traria a marca do esgotamento, de uma ameaça para o artista de nossos dias. Assim pensa o poeta/tradutor Paulo Henrique Britto, que se diz atormentado pela velha idéia: “tudo já foi dito, tudo já foi escrito.” No pólo oposto, onde tendo a situar-me, outros teóricos avaliam o pastiche de modo construtivo, ligando-o, como faz Ihab Hasan, a “uma concepção diferente

¹⁰ A respeito dessa discussão, ver ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993, especialmente p. 220-221, 222-223, 225, 227.

de tradição, na qual se misturam continuidade e descontinuidade”, não para imitar, mas para expandir o passado, trazendo-o até o presente. Nesse presente plural, todos os estilos encontram-se dialeticamente disponíveis, num lúdico intercâmbio entre o Agora e o Não Agora, o Mesmo e o Outro. Assim, o conceito heideggeriano de “equitemporalidade” torna-se realmente uma dialética da equitemporalidade, uma inter-temporalidade, uma nova relação entre elementos históricos, que beneficia o presente, sem suprimir o passado. Dick Hebdige oferece mais uma defesa do pastiche, integrando-o, ao lado da colagem, no “ecletismo radical” do pós-moderno: os dois procedimentos permitem ao consumidor do texto tornar-se, pelo menos potencialmente, co-produtor e processador do significado. Longe de sinalizar mera imitação, destituída de função e de criatividade, o pastiche, ao evocar estilos de outras épocas, fundidos numa mesma construção contribui para a criação de algo novo.¹¹

De interesse para essa discussão, lembro ainda a reflexão de Antoine Compagnon sobre o processo de criação e citação literária. Compagnon (1979) compara suas estratégias de recorte e colagem à prática infantil de recortar, colorir e colar figuras de papel. Para o autor, tesoura e cola adquirem o status de objetos míticos, indispensáveis à composição literária. Essa concepção recupera e enobrece a função do pastiche. Pois como as figuras recortadas e coladas pela criança compõem seu modelo do universo, também o pastiche, que permite rastrear e conjugar textos de diferentes feições estilísticas, propicia um processo criativo, rejuvenescedor da tradição. Parece-me que, ao re-encontrar, em criações atuais, referências ao repertório do passado, testemunhamos realmente essa função rejuvenescedora. Nas criações de nossos dias, a mistura de estilos contribui para a criação de conjuntos sempre diferentes da soma das partes. Inegavelmente, só podemos apreciar tais produções a partir do conhecimento das artes do passado, o que propicia uma grade associativa diversa da dos espectadores de outros tempos. É dessa grade que parte nossa leitura. Altera-se tanto a leitura atual quanto a do texto que a originou, criando, assim, algo novo. Afinal, há muito reconhecemos que o presente altera o passado, tanto quanto este contribuiu para o imaginário de nossos dias.

¹¹ ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern, and Post-Modern*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993. p. 213.

O texto pop

My mistress, when she walks, treads on the ground

William Shakespeare, Sonnet 130

No número 130 da série de cento e cinquenta e quatro sonetos de Shakespeare, a voz lírica rejeita espetacularmente o culto à amada convencional, herança da tradição petrarquiana. Tímida, pudica, passiva e misteriosa, insensível aos apelos de seu adorador, ela era infalivelmente bela, tinha olhos brilhantes como o sol (ou a lua, ou as estrelas), pele adamascada (branca como a neve), faces rubras (como rosas), cabelos dourados (como o trigo), ou negros (como a noite), voz de cristal, porte de deusa. O soneto famoso refuga essa fórmula mil vezes repetida. Os olhos da amada shakespeariana não brilham como o sol, seus lábios não emulam a cor do rubi, seu hálito, os perfumes. Não flutua como as deusas: integra a estirpe dos mortais, “pisa no chão”. Apesar disso (ou por isso mesmo) seu cantor a proclama superior às musas convencionais, exaltadas com “falsas comparações”.

Com essa postura, o poema renascentista parece-me um ancestral literário da transfiguração do prosaico, do banal, do cotidiano, que, quatro séculos mais tarde, caracterizaria o pop. Nas artes visuais, destaco um exemplo antológico, as imagens de Marilyn Monroe por Andy Warhol.



Andy Warhol, *Marilyn Monroe*

Disponível em: <lancomebrasil.com>. Acesso em 15 jun. 2012

O crítico de arte Arthur Danto lembra que, antes de Warhol, outros artistas haviam explorado figuras de estrelas do palco ou do cinema, inclusive da própria Marilyn. Warhol o faz de modo diferente. Ao incrustar o rosto da atriz em fundos diversos – dourados ou coloridos – com uma luminescência especial, transfigura-a, transforma-a num objeto de adoração quase religiosa, um ícone – equivalente contemporâneo do procedimento shakespeariano, quando emoldura a figura de uma mulher comum na sofisticada construção do soneto. O Bardo antecipa assim a arte pop, que, na Literatura como em outros sistemas semióticos, iria eclodir na Inglaterra e nos Estados Unidos, por volta da mítica década de 1960.

Para Hal Foster, a arte pop percorre uma das duas trajetórias dominantes na arte a partir dos anos 1960. A primeira foi frequentada pela maioria dos artistas e críticos integrantes da genealogia minimalista da nova vanguarda, os quais permaneceram avessos ao realismo e ao ilusionismo. A segunda, pelo contrário – e aí se situam o foto-realismo e parte do pop – comprometeu-se com essas tendências.¹ Numa linha semelhante, outros estudiosos vêem como elemento central do pop uma forma de aproximação entre a arte e a vida, como na pintura de Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg e Jasper Johns, nos cartazes de James Rosenquist, na poesia *Beat*, no *zapping* literário de Burroughs, no *zapping* radiofônico de Cage, na dança de Merce Cunningham e nos *happenings* de Allan Kaprow. Com seu nome irreverente – criação de Lawrence Alloway, sugestiva do súbito explodir de um balão, e da expressão *popular art* – o pop adota os símbolos e estereótipos da comunicação de massa. Sua temática flui da sociedade de consumo, sua sobrecarga de objetos, imagens e refugos. Apropriada pelo pop, a arte comercial, com suas cores saturadas, formas simples, contornos lustrosos e linguagem afinada a designers e fotógrafos, converte-se num estilo pictórico. Incorpora técnicas como a colagem, a serigrafia e a *assemblage*. Respiga suas fontes nas publicações populares, em revistas de moda, na fotografia, no Cinema, no outdoor, em histórias em quadrinhos e na televisão. Desta toma emprestadas as torrentes de imagens, cujo excesso e rapidez, impossibilitando o escrutínio atento, geram um interesse fugaz e convidam à leitura superficial, descontínua, própria do *zapping*. Para seus adversários, o pop revela uma visão não-crítica da realidade, o culto do fragmento eletrônico, da gratificação instantânea, da banalidade, da mesmice. Circula entre mentes empanturradas do efêmero, do prosaico, do excesso. Max Kozloff, um de seus críticos mais ácidos, chama os artistas pop de “New Vulgarians”, “cultores da vulgaridade, inventores do estilo desprezível de mascadores de chiclete, ou, pior ainda, de delinquentes”.² O acúmulo de imagens característico do pop serve também ao culto da celebridade.

¹ FOSTER, Hal. *The Return of the real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. p. 127.

² “...New Vulgarians”, inventors of ‘the... contemptible style of gum-chewers... and, worse, delinquents”. HUGHES, Robert. *Culture as Nature. The Shock of the New*. New York: Alfred A. Knopf, revised edition, 1995. p. 351.

Diferentemente da fama, vista na Renascença como reconhecimento do mérito, da *virtu*, a celebridade é conferida a personagens que não se distinguem por qualquer tipo de realização. São famosas por ser famosas, por sua exposição na mídia, grande aliada do pop.³

De qualquer forma, não há como ignorar a importância histórica do estilo e sua ligação com o espírito da época. Arthur Danto considera-o um movimento crucial, verdadeira inauguração artística do século 20. Seu nascimento coincide com um momento chave, de decisivas mudanças políticas e culturais, sinalizadas, entre outras, pela publicação, em 1963, de *Feminine Mystique* de Betty Friedan, e, em 1964, pela primeira visita dos Beatles aos Estados Unidos. Na Inglaterra, o nascimento é anunciado pela colagem antológica de Richard Hamilton, *What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (*O que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*) A colagem foi exibida numa exposição pioneira, intitulada "This is Tomorrow" ("Isto é amanhã"), realizada em 1956 no London Institute of Contemporary Art (ICA).

O trabalho revelou-se profético. Em seu pequeno espaço, condensou as principais espécies de imagens que, no início da época eletrônica, povoavam a arte pop: aparelho de TV e de som, gravador, aspirador de pó, uma cama de motel, um quadro tirado de uma história em quadrinhos, emoldurado, na parede, com o nome de Liechtenstein, um presunto em sua embalagem (este, com o nome de Rosenquist), marcas como o logotipo da *Ford* no abajur, um cartaz de cinema visto pela janela aberta... - verdadeiro mostruário daquilo que Hamilton viria a chamar de "uma nova paisagem de material secundário e filtrado". A colagem coligia um inventário da vida contemporânea, do imenso shopping de desejos e ilusões da cultura de massa do século 20 – congruente com a concepção da arte pop como "a transfiguração e adoração do prosaico", "desconstrução da distinção entre a grande arte e o banal".⁴

³ A propósito, veja-se o volume 126, número 4, da revista *PMLA*, outubro de 2011, todo ele dedicado ao tema da celebridade e da fama (*Celebrity, Fame, Notoriety*).

⁴ DANTO, Arthur. *After the end of art*. Contemporary art and the pale of history. Princeton University Press, 1997. p. 128.



Richard Hamilton (b. 1922)
"Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?"

Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Hamilton>.
Acesso em: 25 abr. 2012

No conjunto atravancado de imagens arroladas na colagem de Hamilton, destacam-se duas figuras humanas: um homem e uma mulher, de corpos esculturais, mal cobertos por trajes reduzidos. Em poses provocantes, estufam peitos e músculos, exibidos ao espectador como objetos de desejo e consumo. A figura masculina, um Adonis anabolizado, poderia personificar um Mister Universo das competições da época. Sua mão esquerda, colocada em posição estratégica, aproxima-se da direita, que segura uma raquete, de cabo sugestivamente fálico. Na raquete, um detalhe importante: a palavra "pop" aparece pela primeira vez na arte.

Também de interesse histórico é o fato de que a colagem congrega vários atributos descritos por seu autor, em declaração de 1957, quando o pop ainda não existia (a não ser como feixes de temas não aglutinados). A nova arte deveria ser popular (isto é, dirigir-se a um público de massa), transitória (imediatamente reconhecível), descartável (rapidamente esquecida), barata, fabricada em série, dirigida aos jovens, além de espirituosa, sexy, espetacular, comercial.⁵

Na filosofia da arte, esse tipo de produção deflagra uma pergunta crucial, até hoje não respondida satisfatoriamente: qual a diferença entre uma obra de arte e um objeto comum, se, desde Duchamp, e como no pop (de certa forma seu herdeiro), obra e objeto comum têm às vezes a mesma aparência? Por que as *Brillo Boxes* de Andy Warhol constituiriam arte, se são idênticas ao que o título indica, pacotes de bombril?

As novas criações parecem feitas para proclamar que a arte não precisa sujeitar-se a normas especiais, pode ser qualquer coisa que o artista desejar, conforme o slogan de Joseph Beuys, “Todo mundo é artista”. A cultura comercial é aceita como um fato, discutida minuciosamente, entusiasticamente consumida. Resolutamente, o pop opõe-se ao expressionismo abstrato, estilo politicamente correto da época, cujos praticantes falavam às vezes como místicos, sintonizados com poderes transcendentais. No sentido inverso, subjaz ao novo estilo a idéia de que a filosofia tradicional, especialmente a metafísica, é falsa, porque, ao contrário do pop, aparta-se radicalmente da experiência ou da observação direta. Com esse argumento, alguns defendem a nova arte da acusação de escapismo, de pura diversão. Outros enfatizam seu valor, enquanto exploração daquilo que todos conhecem, os objetos e ícones da experiência cultural do homem comum. De qualquer forma, o debate permanece. “Foi uma crítica ou uma apologia da sociedade de consumo? Adesão ou ironia aos valores do capitalismo triunfante?”⁶

Após a virada do século, continuam a surgir variações desse argumento. Em 2006, o controverso norte-americano Jeff Koons, “rei do neopop”, cuja produção é às vezes apontada como o sumo do kitsch,

⁵ HUGHES, Robert. Culture as Nature. *The shock of the new*. New York: Alfred A. Knopf, revised edition, 1995. p. 344.

⁶ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pelos muitos e misteriosos caminhos da beleza. *Brazilian art VII*. São Paulo: JC Editora, 2007. p. 16.

afirma estar dando “continuidade subjetiva à arte do século 20”. Koons proclama rejeitar aquilo que denomina de redução da arte a temas políticos específicos. Não aspira à criação que, no seu entender, “desestabiliza”. Busca, sim, atingir diretamente o espectador, “não importa a origem da pessoa”, apresentar seus valores “sobre a interação humana, a interação moral do dia-a-dia”. Para exemplificar a produção assim defendida, cito a retrospectiva do pintor, em 1992, no Stedelijk, em Amsterdam. A mostra incluiu uma escultura de Michael Jackson abraçado à Pantera Cor-de-Rosa e outra enlaçando sua ex-mulher, a ex-deputada e estrela pornô Ilona Staller, a Cicciolina.

Não faltam posturas semelhantes. Há quem veja na arte pop a representante dos interesses de pessoas comuns, que aspiram ao “Nirvana Pop” e se sentem gratificadas quando podem ver arte na TV, num outdoor, em produtos mais acessíveis que as criações restritas a museus e galerias. Também defendendo a representação de objetos de desejo da sociedade de massa, alega-se que aquilo que as pessoas buscam na arte é a felicidade – entendendo-se como felicidade, acredito eu, o consumo desses objetos.

Entre 1962 e 1968, nenhum artista representou melhor o então recém-nascido pop que Andy Warhol (1928-1987). Afinado com a banalidade e a uniformidade, a publicidade e a sociedade de consumo, explorou as séries de produtos fabricados em massa (“Quero ser uma máquina”, disse certa vez.) Daí a escolha de conjuntos de objetos idênticos: latas de sopa, garrafas de coca-cola, notas de dólar, Mona Lisas, a mesma foto de Marilyn Monroe, incessantemente replicada em silkscreen... Para Arthur Danto, trata-se de arte para ser olhada de relance, como um espetáculo repetitivo, inspirando, finalmente, indiferença e tédio: assim, no futuro, a obra de Warhol deverá integrar não a história, mas a sociologia, da arte, afirma o crítico.

Nos Estados Unidos dos anos sessenta, Warhol não foi o único a se deixar fascinar pelo bombardeio de imagens da sociedade de consumo. Sem lhes faltarem especificidades, vários artistas conservaram muitos dos traços do pop e continuaram a encontrar na TV uma fonte inesgotável de inspiração. Roy Lichtenstein, considerado o mais formalista do movimento, explorou publicações populares, jornais, revistas, histórias em quadrinhos. Entre outros, destacaram-se ainda os outdoors de James Rosenquist: montagens de gigantescos fragmentos de imagens das ruas norte-americanas, em justaposições inusitadas, derivadas, em última análise, do Surrealismo. No Brasil, a herança pop multiplica-se, exemplificada pela criação de Rubens Gerchman, cronista visual do Rio de Janeiro, de ícones

de futebol, televisão e política, dos concursos de misses, dos ônibus lotados e das belezas suburbanas, como na serigrafia *A Bela Lindonéia*, *A Gioconda do Subúrbio*, que teria inspirado a canção de Caetano Veloso, *Lindonéia*.



Rubens Gerchman *A Bela Lindonéia*

Disponível em: <supergiba.com>. Acesso em: 25 abr. 2012

Na descendência prolífica e diversificada do pop, destaca-se, como seu herdeiro direto, o foto-realismo dos anos 1970. Celebra com entusiasmo vistas urbanas, instantâneos ampliados de vitrines e shopping centers, motocicletas e cavalos de rodeio, cuja popularidade parece derivar da pura acumulação de imagens. Numa linha semelhante, em 1976 inaugurou-se na Filadélfia o *Living History Center*: oferecia o que se batizou de “experiência não- elitista multidimensional”: exibições de velhos passes de ônibus, rótulos de alimentos, trechos da declaração de independência americana gravados para serem ouvidos em telefones... Entre os parentes próximos do pop citam-se também o spray dos punks, *junkies* e *funkies* e os grafites, versão norte-americana do muralismo mexicano. A partir do final dos anos 70, eles vêm migrando da cidade – das estações de metrô, dos viadutos, muros e casas- para galerias de museus.

A Literatura não ficou indiferente a tudo isso. Por volta dos anos 1960, a presença do pop já se anuncia nos poetas norte-americanos da geração *Beat*. Rejeitaram o ideal acadêmico e formalista, na busca de uma poesia ligada aos ritmos da vida, do cotidiano, do corpo, da livre improvisação, como no jazz. Na tentativa de formar uma nova platéia,

difundiram sua obra em publicações fora do circuito comercial e através da leitura pública em pequenos teatros, casas de jazz ou residências particulares. Retomaram assim elementos perdidos da cultura oral. A poesia *beat* acerçou-se do fonógrafo, do rádio, do gravador, do Cinema e da televisão, bem como da música popular, como nas canções de Bob Dylan.

Na literatura atual, continua fácil rastrear afinidades com a produção pop, especialmente na celebração de atividades e de linguagem afins à cultura de massa, e em imagens que evocam os contornos nítidos, as cores brilhantes, os bombardeios de sensações da arte comercial. Na poesia de expressão inglesa, o norte-americano David Trinidad exhibe muitos desses traços. Salta à vista sua íntima relação com a comunicação de massa, sobretudo a TV, e com objetos do cotidiano. Nos anos 1980, participou de sessões de leitura de poesia com um grupo de poetas do centro *Beyond Baroque*, na Califórnia. Duas quadras de seu poema *Movin' with Nancy* bastam para ilustrar a exploração de imagens que parecem saltar diretamente da telinha:

Está quase na hora de crescer
Janto assistindo a televisão
Vejo Nancy Sinatra em 66
De botas, espessa cabeleira loura

Janto comida congelada e vejo
A filha de Frank Sinatra
De botas, espessa cabeleira loura
No show de Ed Sullivan⁷

Outro poema de Trinidad, *Double trouble*, flui como um catálogo de imagens rotineiras. Soa com uma garrulice adolescente, num contexto

7

It is almost time to grow up
I eat my TV dinner and watch
Nancy Sinatra in 1966
All boots and thick blonde hair

I eat my TV dinner and watch
The daughter of Frank Sinatra
All boots and thick blonde hair
She appears on "The Ed Sullivan Show.

HOOVER, Paul (Ed.). *Postmodern American Poetry*. A Norton Anthology. New York-London: W. W. Norton & Company, 1994. p. 596-597.

que lembra a literatura *pulp*, forma popular, geralmente sensacionalista, impressa em papel barato. O poema consiste de duas colunas feitas para serem lidas como monólogos independentes e simultâneos, semelhantes a uma confusa irradiação radiofônica – que se pode ler como alusão à paradoxal falta de comunicação em uma cultura impregnada pelas mídias.

Na literatura contemporânea de língua portuguesa a atmosfera pop tem também deixado sua marca. No romance *Outrora agora*, do ficcionista Augusto Abelaira, a personagem Cristina, já com sessenta anos, deve às “terapêuticas hormonais, enganadoras das idades, à ginástica”, sua aparência jovem, cheia de saúde, como as figuras femininas da arte comercial.⁸ Na poesia brasileira, também surgem silhuetas semelhantes às que povoam o cotidiano das grandes cidades. Borguezins ao leito, poema de Glauco Mattoso, com sua cuidadosa apropriação da linguagem coloquial, celebra uma musa que bem poderia frequentar as revistas populares. Seus traços seduziriam um pintor pop: “na boca da avenida, bem no centro da cidade”, ela desponta

franjinha sobre o óculos, boquinha de chiclete
nariz arrebitado, saia acima do jelho.
Deve ter mais de vinte e aparenta dezessete.
Se ela é coelhinha, eu queria ser coelho.
A cinturinha dela parece de tanajura,
de olhar já dá formigamento na musculatura.
Mas o que deixa ouriçadíssimo este magricela
é aquele tênis preto amarrado na canela.

O poema de Mattoso ilustra o quanto o texto contemporâneo, com sua rejeição a fórmulas gastas, atendeu ao longínquo apelo shakespeariano. A fala irreverente, a profusão de detalhes realistas, de alusões à rotina das grandes cidades, situam-se a milhas de distância da linguagem e das imagens convencionais. Em nossos dias, a amada – quando ainda é cantada, pois nem sempre o poeta se permite a efusão amorosa⁹ –

⁸ ABELAIRA, Augusto. *Outrora agora*. Lisboa: Editorial Presença, 1996. p. 229.

⁹ A respeito da resistência ao lirismo amoroso, encontrada na poesia atual, Felipe Fortuna informa que, em 1986, ao selecionar textos para seu livro *Ou vice-versa*, eliminou os poemas de amor. Não para tentar ocultar a primeira pessoa, mas por “um princípio de organização que privilegiava a ironia, o

aflora numa linguagem muito diversa do velho lirismo. É o que proclama a persona lírica na série de Poemas para a aula de ginástica, de Felipe Fortuna:

Perdi todas as comiserações,
todos os elogios sobre a carne triste,
todas as róseas peles que respiram
e sobre as quais muitos escreveram. (4)¹⁰

Por seus méritos literários, e também por representar, na poesia, a continuidade da tradição pop, quero deter-me nessa série. A amada nela celebrada não poderia ser mais diversa das antigas musas. Cantada em termos só concebíveis após as revoluções culturais do século 20, ela forma, com seu cantor, um par típico. O conjunto de traços usados na descrição dos amorosos, bem como do cenário a sua volta, evoca a antológica obra de Richard Hamilton, Profético para a história da arte, o trabalho de Hamilton parece feito para ilustrar a mudança que se operaria também na representação literária do par amoroso: o casal de atletas exibido na colagem apresenta afinidades com as descrições dos namorados celebrados nos Poemas para a aula de ginástica de Felipe Fortuna, citados acima.

Evidentemente, a sequência de Fortuna não alude à obra de Hamilton. Não se trata de poemas efrásticos tradicionais, descritivos de uma obra de arte real ou fictícia. A série enquadra-se numa categoria mais ampla, que Liliane Louvel denomina “íconotexto”, texto híbrido, marcado pela passagem do significante pictural para o significante linguístico. A propósito, Louvel retoma a definição de Jan Hagstrum. A autora de *The sister arts* conceitua como picturais as descrições ou imagens suscetíveis de serem traduzidas em pintura ou em qualquer outra arte visual. É bem semelhante a definição oferecida por Viola Winner para a descrição pictural: “técnica que permite descrever as personagens, os lugares, as cenas

ceticismo e a própria experiência literária”. O lirismo amoroso foi eliminado do livro por não atender a essas exigências. FORTUNA, Felipe. Outro Primeiro Livro. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991. p. 126.

¹⁰ FORTUNA, Felipe. Poemas para a aula de ginástica, 4. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991. p. 135. Trata-se de uma série de 10 poemas, numerados de 1 a 10. Nas citações, menciono sempre o número do poema, como fiz acima.

ou os detalhes das cenas, como se eles fossem quadros ou conteúdos de quadros, e que [permite] a utilização de obras de arte com fins temáticos e estéticos [...]”.¹¹ Detalhando a questão, Louvel arrola as impregnações picturais presentes no iconotexto: indicações de espaço, enquadramentos, cores, volumes, movimentos, luminosidade, etc. Esclarece que o iconotexto não se constitui pela utilização de uma imagem visível como ilustração ou como ponto de partida criativo: ele supõe uma imagem visual convocada pelo próprio texto, a qual tem a força de um impulso gerador.¹²

A descrição pictural abrange o ecfástico, mas não se limita a esse gênero, que é constituído por trechos claramente demarcados, descritivos de obras reais ou fictícias. Fluindo em outra direção, o iconotexto deixa-se todo impregnar pelo pictural, dilui-se nele, em sutil emulsão. Sem remeter necessariamente a obras específicas, pode tecer relações *in absentia*,¹³ alusões genéricas, indiretas, a algum tipo de produção visual. Convoca-se assim a competência do leitor, sua grade de associações culturais e artísticas, seu “museu imaginário”. Em nossos dias, ele dificilmente excluirá a criação pop, que pode ser vista como matriz para a criação de Felipe Fortuna. Saturados de marcadores plásticos, seus poemas, como demonstra a citação acima, começam por refugar indicações picturais ultrapassadas. Rejeitam os retratos idealizados que povoaram a literatura e as artes visuais do passado, damas de “róseas peles [...] sobre as quais muitos

¹¹ WINNER, Viola, também citada por TORGOVINICK, Mariana. *The visual arts and the novel*, apud LOUVEL, Liliane. La description “picturale”. Pour une poétique de l’iconotexte. *Poétique*. Paris, Seuil, n. 112, p. 197, nov. 1997.

¹² LOUVEL, Liliane. La description “picturale”. Pour une poétique de l’iconotexte. *Poétique*. Paris, Seuil, n. 112, p. 489, nov. 1997. Também A descrição pictural. Por uma poética do iconotexto. ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Faculdade de Letras, UFMG, 2006. p. 191-220.

¹³ A propósito, ver VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le texte: XVIIIe-20e siècles*. Paris: CNRS Éditions, 1994. Apud ARBEX, Márcia. A descrição pictural em “La chambre secreta” de Alain Robbe-Grillet. *Anais do X Congresso Internacional da Abralic*. Lugares dos Discursos, Rio de Janeiro, 2006. (CD)

escreveram.” “Nada disso”, declara a voz poética. O texto compensa os traços estilísticos descartados com uma profusão de efeitos picturais, indicações do contorno e do colorido de objetos, sua inserção no espaço, o entrelaçamento temporal e espacial sugerido pela descrição de movimentos, além de planos e perspectivas que orientam a construção das imagens pelo leitor. O conjunto lembra as observações de Barthes a respeito da descrição em Robbe Grillet. Nela, diferentemente da pintura clássica, em que “o quadro sempre é espetáculo imóvel em torno do qual o olhar do espectador circula” [...] a descrição “fixa o voyeur em seu lugar e desloca o espetáculo, ajusta-o em vários tempos à sua visão”.¹⁴ Indubitavelmente, isso ocorre em Poemas para aula de ginástica. Extremamente dinâmica, a série movimenta os objetos e cenários descritos numa rápida sequência de ambientes e perspectivas. Para acompanhá-la, o espectador vê-se forçado a mobilizar processos mentais geradores de efeitos visuais e cinéticos, equivalentes aos da Pintura, do Cinema ou do vídeo.

O cenário implícito no texto de Felipe Fortuna aproxima-se tanto do cotidiano do século 21 quanto a colagem de Hamilton dos anos sessenta no século que se findou. A afinidade com a arte pop é inegável. Poemas para a aula de ginástica debuxam um correspondente verbal de figuras recortadas de histórias em quadrinhos, outdoors, ilustrações publicitárias ou da TV. As cores chapadas, contrastantes, alternam-se sob uma iluminação intensa e homogênea, ininterrupta, artificial. Repetem-se as imagens de atletas e de seu ambiente, numa rapidez estonteante, como no zapping televisivo. A repetição evoca as séries de latas de sopa ou as fotos idênticas de celebridades trabalhadas por Andy Warhol. Vívidas, prosaicas, como na arte de Rauschenberg, as imagens descrevem homens e mulheres que se contorcem numa academia de ginástica em exercícios quase circenses: saltam, torcem o pescoço, ofegantes (1), alçam as pernas, em “ginásticas de andaime”, espécie de “dança no arame farpado” (2). Além de incisivas descrições de corpos e vestuário, há intensos apelos a outros sentidos, sobretudo à audição e ao tato, num envolvente conjunto sinestésico. Esta é uma poesia do corpo, bem ao gosto dos poetas *beat*.

¹⁴ A propósito, ver ARBEX, Márcia. A descrição pictural em “*La chambre secreta*” de Alain Robbe-Grillet. *Anais do X Congresso Internacional da Abralic*. Lugares dos Discursos, Rio de Janeiro, 2006. (CD).

o barulho do velcro que se abre como a gaveta,
do tênis que a sola de borracha sanguessuga prende ao chão,
de tudo que parece gritar ao redor do corpo
como as sereias já fizeram.

[...]

Eles não querem somente a permanência do tronco definido,
da perna retesada, da perfeição
do bíceps, do músculo, do tórax:
eles querem mais do que o prazer
dos batimentos
do fôlego
do tiro. (8)

Como frequentemente ocorre nos iconotextos, essas descrições implicam a presença de um *voyeur*, equivalente literário do “comentador” de Vasari, que, na pintura tradicional, fazia parte do quadro: situado em frente ao espectador, o “comentador” indicava o que deveria ser visto no espaço representado. Assim como os espelhos cultuados pela pintura flamenca, as descrições incluem a figura do representante. Na poesia, esse papel é desempenhado pela persona poética. Seu ponto de vista é indicado pela forte modalização do texto, rico em termos descritivos e avaliativos. O eu lírico é, pois, um narrador implícito, intradieético, já que, como a amada que celebra, participa das cenas descritas. “Prisioneiros de todos os músculos”, de “fibras esteróides anabolizantes”, narrador e amada praticam exercícios de ginástica, sugestivos de uma esgrima erótica. Exercitando-se lado a lado, com “as pernas cansadas de não ir”, fazem “dez abdominais em dez segundos”, pedalam “a bicicleta que não anda”, enquanto “o torpedo da música bate” (4). “Condenados a um breve inferno de velocidade”, precisam “correr, mais do que o sangue”, “mais do que o veloz registro de um cheiro no cérebro” “em volta da sala espelhada” (6). Em razão de inusitadas associações, detalhes realistas (malhas de látex, *plugs*, luzes em ziguezague, drive ins) adquirem tonalidades oníricas. Imagens incongruentes, surrealistas, evocam furacões na América Central (7) geleiras eternas (10), maratonas, sereias, a Musa grega (3, 9, 8), Adonis pós-modernos (que usam *headphones* e suam sob o blazer, 10). Termos científicos ou de linguagem acadêmica misturam-se com inesperados trocadilhos (“bicicleta ergo/ sum e ergométrica” (10) - em descrições que escandalizariam leitores de outras eras. Nestes versos, a persona lírica parece contemplar a amada de um ponto elevado, com uma perspectiva nada

convencional, sugestiva de certas telas de Degas, representando banhistas em posturas deselegantes e indiscretas para sua época:

A mulher sobre o *nylon* do colchão
[...]
fica de quatro, levanta a perna
como a cadela a mijar (4)

Diferente das antigas amadas, recatadas e etéreas, essa musa flexiona elasticamente o corpo outrora imobilizado em pedestais simbólicos. Usa trajes esportivos, aos quais não falta a indicação de uma etiqueta da moda (*Avis Rara*), e que revelam, em contornos precisos, detalhes anatômicos escamoteados na poética tradicional. Nessa nova lírica, a descrição amorosa roça o genital. A lira transpõe-se para a curva de uma perna da ginasta. Desdenha cadências melodiosas, banaliza-se no acompanhamento que marca o ritmo da ginástica. Como a amada shakespeariana, essa musa pós-moderna “pisa no chão” de uma realidade prosaica, transmutada em poesia:

A Musa de collant faz ginástica vamp,
Inteiramente pública, áspera, ofegante,
os olhos flamejantes, a boca free-lancer,
arde barroca e fere o sol, concomitante.

A sua nádega é uma dádiva em relax,
a sua práxis mostra lycra costurada;
amo essa roupa de avis-rara; amo demais
suas pernas compactas. Mulher vertebrada. (9)

[...]
Perna de pele esticada ao máximo,
perna arqueada, perna apontada,
o arco e a lira.

[...]
Ela pisa no caminho que faz
Toda definida, de traçados sem gelatina,
Deitada no ar nervoso da música (10)

[...]
A malha transparente, melhor que a pele,
te cobre onde te quero, e ficas mais linda
assim toda vestida de nua (2)

Por essa musa pop, semelhante à mulher na colagem de Richard Hamilton, o eu lírico/ narrador submete-se às contorções da ginástica, sonhando com o prêmio da consumação erótica:

No espelho,
vou buscar minha imagem na tua,
na horizontal vertigem do corpo que sua. (2)

Do ponto de vista literário Poemas para a aula de ginástica também chama a atenção pela variedade da versificação e pela apropriação poética de um vocabulário *sui generis*. Amálgama de coloquial e erudito, às vezes beirando o chulo, propicia inesperadas combinações e trocadilhos. Os ritmos são variados e sugestivos, em sintonia com as descrições de exercícios de ginástica. O poema 9 consiste de quadras com rimas e silabação quase regulares, enquanto os demais constam de versos livres.

O texto opera um efeito dramático: nele, a descrição é bem a serva da narrativa. A persona lírica, seu narrador implícito, guia o percurso do olhar do leitor, focaliza cenas que, encadeadas, constituem micro-relatos. Em analogia com os sonetos shakespearianos, que exploram, entre outras, as vivências de um triângulo amoroso, os Poemas contrabandeiam pistas para a elaboração de um enredo, envolvendo personalidades em tensa interação. O eu lírico, afeito a latinismos e referências eruditas, sugere um *scholar*. Desgostam-no lembranças de antigas amadas, provavelmente colegas do meio acadêmico, exímias em malabarismos livrescos. Daí, talvez, seu culto a uma nova musa, avessa a intelectualismos, hígida Diana pós-moderna, que troca o esporte da caça nos bosques pelos exercícios da academia de ginástica:

Só quero desse jeito. Nunca mais alguém
que filosofe em off pelos áridos campi,
que brinque de ping-pong, de anagrama e vaivém,
que se alongue em mentiras e me induza ao câncer.

Eu quero Você, Musa mignon, minha bela
de short e malha atlética e látex nas pernas,
totalmente post-mortem, totalmente bélica,
que agasalha o design das geleiras eternas. (10)

O cultor dessa nova musa reconhece que, na verdade, ele vive num mundo bem diferente daquele frequentado pela amada e seus outros admiradores. Só para conquistá-la, aceita, ou, ironicamente, finge aceitar, o “mal necessário”: o “rigor do exercício”, “pesos”, “barras de ferro”, “caneleiras”, “halteres”, bem como “flexões”, “saltos” e “abdominais”. Atleta relutante, seu sucesso é relativo:

Você sempre mais forte que um porta-estandarte,
Eu sempre mártir. (9)
[...]
...não passo seus cremes, nem arfo nonsense
já me bastam meu sêmen, cuspe e trottoir
em que finjo o meu cooper sem qualquer suspense. (10)

Tanta persistência acaba premiada com uma espécie de “happy end”: o eu lírico finalmente encontra a amada “no aço atrás do espelho em risco silk-screen”:

O torpedo da música bate
enquanto te olho;
e de repente também me atinge
teu olho- que passa olímpico
pelos meus presos no espelho. (4)

Este breve passeio pelo texto pop na Literatura e nas artes visuais permite lembrar algumas discussões recorrentes sobre a arte contemporânea.

Se o pop, como quer Arthur Danto, consiste na transfiguração do prosaico, na aceitação entusiástica da sociedade de consumo e de suas imagens, isso implica ter a arte (pelo menos essa forma de arte) renunciado à função proclamada pelas vanguardas – de atuar como consciência da sociedade? Há quem responda afirmativamente. Segundo Danto, o público de hoje quer ser “deixado em paz”; não deseja sentir-se “desestabilizado” por qualquer tipo de reflexão: procura na arte apenas a celebração das pequenas alegrias do homem comum, exatamente as proporcionadas pela cultura consumista. Esse argumento é repetido pelo neo-pop Jeff Koons, cujo objetivo confesso é proporcionar felicidade aos compradores de seus quadros. Se assim é, argumenta Koons, não pode inquietar os clientes com questionamentos sobre a cultura onde os compradores de seus quadros buscam alegria. Em resumo: no seu entender, a arte deve renunciar ao espírito crítico. Se for sempre assim, a arte pop contribuiu para diluir o papel da arte enquanto arena para o exercício do livre pensamento e da sensibilidade descompromissada: endossa uma concepção rasteira da vida e da felicidade. Seu alvo máximo seria uma espécie de letargia voluptuosa, alheia a questionamentos e angústias existenciais. Não mais importa o que a obra tenha a dizer; basta-lhe exibir a sucessão de objetos cujo consumo busca substituir antigas concepções de felicidade e da vida bem vivida.

Pinturas típicas, como *Girl with a ball* de Roy Lichtenstein, que parece feita para ilustrar os “Poemas para aula de ginástica”, podem realmente ser vistas como destinadas à pura celebração do cotidiano, sem angústias ou questionamentos.



Roy Lichtenstein, *Girl with a ball*.

Disponível em: <www.postershop.com /Lichtenstein, Roy>.

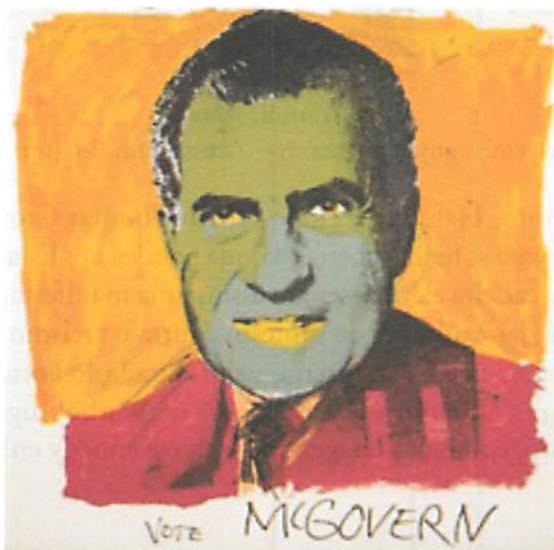
Acesso em: 28 mar. 2007

Há quem argumente em sentido contrário. Em *O óbvio e o obtuso* Roland Barthes atribui ao pop uma crítica genérica ao que ele denomina “social absoluto”, espécie de segunda natureza criada pelo homem:

...não apenas o pop é uma arte, não apenas essa arte é antológica, mas, além disso, essa referência é, afinal, como nos bons tempos da arte clássica: a Natureza; evidentemente, não mais a Natureza vegetal, paisagística,

ou humana, psicológica; a Natureza hoje é o social absoluto, ou dizendo mais (pois não se trata diretamente de política), o Gregário. A pop assume essa nova Natureza, e, mais que isso, querendo ou não, quer antes dizendo ou não, a arte pop a crítica.

Mais especificamente, como na antológica colagem de Hamilton, uma crítica irônica à sociedade de consumo emerge as vezes do empilhamento de objetos representados. É possível também lobrigar uma expressão de repúdio na arte de Philip Guston (1913-1980). O pintor canadense adota os contornos rígidos dos *comics*, do *design* e de parte do pop dos anos 60 para articular aterradoras figuras neo-expressionistas. Seus bonecos encapuzados, claramente sugestivos da Ku Klux Klan, parecem remeter à personalidade autoritária descrita por Adorno. A obra de Guston denuncia o *American way of life*, a cultura de massa, a “consciência coisificada” e a violência típicas de nossos dias. É também inegável o sentido político de algumas criações de Andy Warhol. Em 1972, em apoio à campanha presidencial do democrata George McGovern, Warhol introduziu, abaixo da legenda *Vote McGovern*, o retrato de seu adversário Richard Nixon com manchas multicores no rosto.



Andy Warhol, *Vote McGovern*

Disponível em: <legalelectric.org>. Acesso em: 15 jun. 2012

O estranho colorido conferiu ao candidato republicano um aspecto estranho, vampiresco, com um sentido depreciativo logo captado pelo eleitorado norte-americano.¹⁵ Uma crítica semelhante transparece no retrato de Mao Tse Tung pintado por Warhol. Com um make-up de *drag-queen*, o rosto do líder comunista presta-se a interpretações tendenciosas.



Andy Warhol, *Mao*

Disponível em: <guyhepner.com>. Acesso em: 14 jun. 2012

A propósito, Hal Foster cita o crítico Thomas Crow: “Warhol sentia-se atraído para as feridas abertas da vida política nos Estados Unidos. Suas imagens da cadeira elétrica seriam assim uma manifestação contra a pena de morte e das explosões de protesto contra o racismo uma forma de apoio aos direitos civis”. Pertenceria, assim, à tradição norte-americana de “truth-telling”.¹⁶ Em outros casos, a obra de Warhol sugere empatia com o sofrimento, como nas imagens de Jackie Kennedy enlutada.

¹⁵ MARTHE, Marcelo. A Vingança do Pop de Protesto. Revista *Veja*, p.120-123, 9 maio 2007.

¹⁶ FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. p. 130.

No Brasil, a mostra *Vanguarda Tropical*, exibida em 2007 na Galeria Ricardo Camargo, em São Paulo, exibiu trabalhos de artistas que, nos anos 1960, tornaram-se conhecidos como interlocutores locais da explosão mundial do pop: Antonio Dias, Rubens Gerchman, Wesley Duke Lee, Antonio Henrique Amaral e José Roberto Aguilar. Segundo Rodrigo Naves, citado por Marcelo Marthe, a reação dos brasileiros à arte norte-americana caracterizou-se por um sentido político: “nosso pop usou da mesma linguagem, mas transformou-a em instrumento de denúncia política e social”. Entre os exemplos desse “pop de protesto” a mostra exibiu *Ocorrência 3114*, de Cláudio Tozzi. A pintura representa uma viatura policial prestes a atropelar uma jovem caída ao chão- referência à perseguição aos opositores do regime militar.

A propósito, Olívio Tavares de Araújo escreve:

no caso da volta brasileira à figura, sem a menor dúvida o background era sombrio: o golpe de estado de abril de 64. Enquanto Andy Warhol, em Nova York, canonizava Jacqueline Kennedy e Marilyn Monroe, Rubens Gerchman, no Rio, pintava a crônica das belas Lindonéias da periferia (vem daí a música de Caetano Veloso), dos desaparecidos da megalópole, de seus ônibus lotados, da vulgaridade dos concursos de misses e da assassina Lu, a Gioconda do subúrbio. Nesse contexto, surge arte explicitamente engajada e de protesto. Nos anos 1970, com a tortura correndo solta nos porões do regime militar, as famosas bananas de Antônio Henrique Amaral, penduradas em corda, furadas e cortadas por talheres, enfim estraçalhadas e informes, eram evidentes atos de denúncia: até o governo deve tê-lo percebido, mas sobre as artes plásticas a repressão costuma ser menor. O mesmo acontecia com a série *Cenas da Vida Brasileira*, de João Câmara, cem gravuras e dez pinturas vigorosas e às vezes sufocantes, que reúnem personagens e situações reais ou imaginárias do Estado novo getuliano (1937-1945) para metaforizar a nova ditadura.¹⁷

O pop brasileiro, eclipsado pelos artistas surgidos após os anos 1980, já num mercado de arte profissionalizado e globalizado, não influenciou as gerações posteriores, diversamente do neo-concretismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Uma exceção é Antonio Dias, cuja obra

¹⁷ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pelos muitos e misteriosos caminhos da beleza. *Brazilian Art VII*. São Paulo: JC Editora, 2007, p. 17.

sobreviveu, provavelmente por ter absorvido tendências posteriores, como o minimalismo e a arte conceitual.¹⁸

Outro ponto polêmico na discussão sobre o pop é seu suposto cunho popular, sugerido pelo nome. Na verdade, apesar de seu caráter chamativo, muitas obras pop não sobreviveriam fora do museu: na rua, a verdadeira cultura de massa as esmagaria. Pelo menos na Inglaterra, o movimento não eclodiu como uma erupção espontânea de talentos populares. Embora visando a uma audiência de massa, o pop inglês foi criado por sofisticados profissionais, com a postura de espectadores distanciados. Seu impulso inicial partiu de discussões travadas em 1952 entre o crítico Reyner Banham e os artistas Lawrence Alloway, John McHale, Eduardo Paolozzi e Richard Hamilton, autor da profética colagem que reuniu as principais imagens-fonte do movimento nascente.

Nesse contexto, torna-se problemático afirmar que o pop tenha efetivamente realizado a proposta da geração *Beat*, de preencher o hiato entre a arte e a vida. Apesar da decantada tendência pós-moderna a eliminar as barreiras entre a cultura letrada e a popular, parte da produção pop retém um viés elitista, como, de resto, boa parte da arte contemporânea, com seu cerebralismo ascético.

Essas reflexões não bastam para resumir a discussão. Ela deve considerar também os desdobramentos atuais do pop. Entre seus herdeiros, contam-se a arte sequencial e certos tipos de criação cinematográfica. Elas podem efetivamente representar uma ponte entre as chamadas arte popular e alta cultura. Por essa razão, e por sua importância histórica, enquanto gesto inaugural do pós-moderno, o pop continua a merecer atenção.

¹⁸ MARTHE, Marcelo. A Vingança do “Pop de protesto”. Revista *Veja*, p.138, 9 maio 2007.

O texto abjeto, a arte da dor e da violência

Tempo não é, senhora, de alvoradas.
Nem de coisas afins, toques, clarins.
Antes, de baionetas nas muradas.

Hilda Hilst, *Quase bucólicas – Exercícios*

Em ensaio sobre a poesia portuguesa experimental iniciada na década de 60 do século passado, E. M. de Melo e Castro menciona a publicação, em 1982, das *Poesias completas* de Alexandre O'Neill, com estudo introdutório de Clara Rocha. Esta pesquisadora aponta uma coincidência entre o proposta de O'Neill e a do Surrealismo, e vê em ambas a busca de uma libertação total do homem e da arte. Melo e Castro não endossa totalmente esse juízo, por considerá-lo demasiado genérico. Para ele, a prática textual do poeta inscreve-se em outro projeto, o da poesia jocosa e arcádica do século XVIII. Tendo como modelos, não o belo e o bom, mas o feio e o desagradável, essa poesia remonta à dos cancioneiros medievais portugueses, com seu forte vezo de crítica social. Segundo Melo e Castro, O'Neill, descendente dessa linhagem, foge ao "spell" pessoano (pelo menos ao Pessoa da poética sebastianista, dos grandes mitos nacionais) e vincula-se a uma outra maneira de ser portuguesa, "sem idealismos nem complexos", de onde "os grandes heróis desaparecem, para projetar a humanidade vulgar e anônima". Tal é o sentido da expressão "morte textual de D. Sebastião", mencionada no título do ensaio do crítico – morte emblemática, que, segundo ele, manifesta-se na vertente experimental da arte portuguesa. Vista dessa forma, a poesia de O'Neill constitui "um dos atos textuais em que o Portugal concreto de hoje está mais dolorosa e humoradamente presente".¹ Dito isso, a título de ilustração, Melo e Castro cita brevemente o poema Balada da ameixa seca, antes de passar a outros aspectos da atual poesia portuguesa de invenção.

¹ MELO E CASTRO E. M. A herança de Pessoa ou a vida e a morte textual de D. Sebastião. *Literatura Portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984. p. 52, 54.

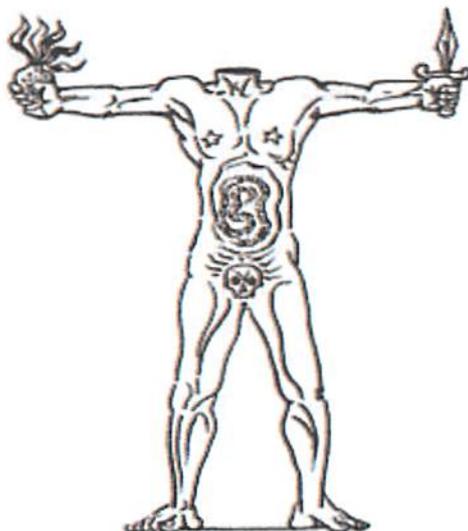
De minha parte, julgo interessante voltar à Balada de O’Neill. Instiga-me sua afinidade com o abjeto, complexo conceito psicológico, filosófico e linguístico desenvolvido por Júlia Kristeva em texto de 1980, que remete aos elementos – particularmente corporais, como excrementos ou secreções – considerados impuros ou impróprios para exposição ou discussão em público, tudo, enfim, que ameaça o senso de decoro e higiene. Quando explora esses elementos, o artista esquece a dimensão vertical, tipicamente ilustrada pela catedral gótica, emblemática da ascensão espiritual. Em vez disso, privilegia a dimensão horizontal, associada ao homem enquanto ser animal, preso à terra e a processos asquerosos, escamoteados no trato social, como a defecação e a deterioração do corpo.

A teoria do abjeto, desenvolvida por Kristeva, encontra um precursor importante em George Bataille, cuja *Histoire de l’oeil (História do olho)* originalmente publicada em 1928, é, na Literatura, uma citação obrigatória em estudos sobre a questão. Em esboço de outro texto, *L’erotisme*, datado de 1950, Bataille explora o que me parece uma versão do contraste vertical/ horizontal: a oposição entre o que o autor considera como dois rostos, dois pólos da figura humana, ligados por relações de oposição e correspondência: um rosto oral, centrado na boca e nos outros órgãos faciais, e um rosto do sacro, cujo eixo situa-se no ânus e nos órgãos genitais. O último “rosto” seria a figura oculta do primeiro, sua imagem noturna e réplica perversa, que interroga a identidade do homem naquela parte do corpo geralmente oculta.²

Para Bataille, boca e ânus estariam aptos a exercer atividades contraditórias, passíveis de se transferirem de um a outro pólo, num “vaivém orgânico” revelado em certas práticas eróticas. Bataille ilustra a relação entre os dois orifícios, boca e ânus, com uma foto retirada de arquivos policiais do século XIX. Mostra um homem nu, visto de costas, com as nádegas tatuadas como se constituíssem as faces de um rosto: o rego sugere o nariz, e o ânus, a boca, rodeada de “bigodes” desenhados na pele. No mesmo sentido, Bataille reproduz uma ilustração de outra figura monstruosa, remanescente de criaturas míticas da Antiguidade, como certas divindades da linhagem dos acéfalos. O monstro tem a cabeça no centro

² Para o estudo desses e outros aspectos da obra de Bataille, ver. MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, especialmente p. 205-207, 210, 214- 216.

do corpo e uma caveira no lugar do sexo. O deslocamento do órgão humano mais elevado para as partes baixas do corpo, além de reforçar a idéia de um segundo rosto, sugere a aproximação entre o ideal e o abjeto.



Georges Bataille y Pierre Klossowski, *O acéfalo*
Disponível em: <andre69999.wordpress.com>.
Acesso em: 2 maio 2012

Para Bataille, as formas materiais – com destaque para as do corpo humano – constituem um lugar privilegiado: nele repercutem os desastres periódicos que assolam a humanidade: cataclismos, irrupções de demências populares, rebeliões, matanças revolucionárias. Daí decorrem as sombras horríveis, as figuras horripilantes, com dentes que brotam diretamente do crânio, presentes em algumas telas de Picasso, ou ainda a aterrorizante feiúra de algumas figuras de Dali. Ao contrastá-las com a harmonia da tradição clássica, Bataille, numa referência sombria à nossa época, afirma que essas formas da arte frequentemente representam o principal sintoma dos grandes transtornos nas sociedades humanas.

Nos anos de 1980 e 1990, aspectos da economia corporal incluídos na categoria do abjeto emergiram no trabalho de muitos artistas, como Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Paul McCarthy, Gilbert e George, Robert Gober. Para a popularização do termo “abjeto”, contribuiu uma exposição denominada *Arte abjeta: desejo e repulsa na arte norte-americana*, realizada no Whitney Museum de Nova York em 1993.

O abjeto propicia reflexões instigantes, particularmente sobre o sentido da palavra “arte” no período contemporâneo – aqui definido como o longo corte cronológico iniciado nos anos de 1960. Por outro lado, o abjeto não se restringe às artes visuais. Manifesta-se em outras mídias, incluindo, na Literatura, o texto coprofágico, como o de O’Neill. Em sua Balada da ameixa seca, datada de 1981, a voz poética parece recomendar a ingestão da fruta como remédio para o mais prosaico dos males, a prisão de ventre. O tema ostensivo – a eliminação de fezes retidas – justifica a vinculação do poema ao abjeto, ou, como fiz acima, ao *coprofágico*, termo mais usado na Literatura. O sentido literal da expressão remete ao modo de alimentação de certos insetos e aves, que se nutrem de esterco.

Não é difícil ler na “receita” de O’Neill para prisão de ventre um alerta contra uma visão saudosista do passado português. A fixação num momento histórico constitui as “fezes” a ser eliminadas, no combate a uma prisão de ventre emblemática. Na visão do poeta, só depois de purgar o culto nostálgico à era das grandes navegações, Portugal poderá conquistar seu lugar no mundo contemporâneo, inclusive em sua produção artística. A citação de algumas estrofes da Balada atesta a possibilidade dessa leitura:

Encostado ao sobreiro ou ao ficheiro
“Noss’ povo” já nada tem de marinheiro.

Sua tripa, represa, é trabalhosa.
Sua prosápia já só é má prosa.

Portugal-do-casqueiro à Europa-das-latas
manda cortiça, vinho, diplomatas.

Espera contrapartidas: sol-e-vistas
é cartaz que atrai muitos turistas.

Mas com a ameixa seca – coisa pouca! –
é que pode acordar sem amargos na boca.

Vai à mercearia e compra ameixa seca.
P’ra o intestino a ameixa é levada da breca!

Em outro poema A Força do hálito, O’Neill volta a tratar de assuntos repulsivos, como maus odores em certas partes da anatomia humana. Cito alguns versos:

A força do hálito é como o que tem que ser.
E o que tem que ser tem muita força.
(.....)

Virilhas colaborando com parentesis ou cedilhas
são autênticas (e sem hálito) maravirilhas.
Quando muito alguns pingos nos refegos, nas braguilhas,
amoniacal bafor que suporta sem dor
aquele que está ao rés de tal teor.

Mas o mau hálito é pior que a palavra
sobretudo se não for da tua lavra.

Como na Balada à ameixa seca, a referência a aspectos da economia corporal geralmente ignorados pelo discurso convencional tem uma função retórica, a denúncia a algo condenado pela voz lírica. A Força do hálito, de 1969, também evoca dois versos do soneto 154 de Shakespeare:

And in some perfumes there is more delight /
Em alguns perfumes há mais deleite

Than in the breath that from my mistress reeks. /
Que no hálito que minha amada exala.

Lida em seu contexto literário global, a menção ao hálito da dama shakespeareana (o qual nada tem de perfumado) desempenha também uma função retórica: serve à desconstrução da imagem idealizada da amada petrarquiana e assinala a necessidade de renovação da poética renascentista. Como evidenciam os textos citados e a observação de Melo e Castro, a alusão ao desagradável, ao repelente, visando conduzir o leitor à rejeição de posturas gastas, literárias, sociais ou humanas, está longe de ser novidade. Ademais, a prática nunca se restringiu à Literatura. Nas artes visuais, lembro um exemplo do gótico tardio, encontrado em Nuremberg, uma escultura cujo título, *O príncipe do mundo*, coincide com o cognome atribuído ao demônio por Santo Inácio de Antioquia em sua Patrística. Vista de frente, a escultura, que data de 1310, representa um homem jovem e atraente, graciosamente vestido. De costas, mostra um corpo asqueroso, corroído por vermes, em evidente decomposição. Com esse apelo negativo, a estátua constitui uma espécie de *vanitas*. Corporifica um convite cristão à reflexão sobre a inevitabilidade da morte, a corrupção da carne e a necessidade de resistir às tentações mundanas para alcançar a salvação eterna.

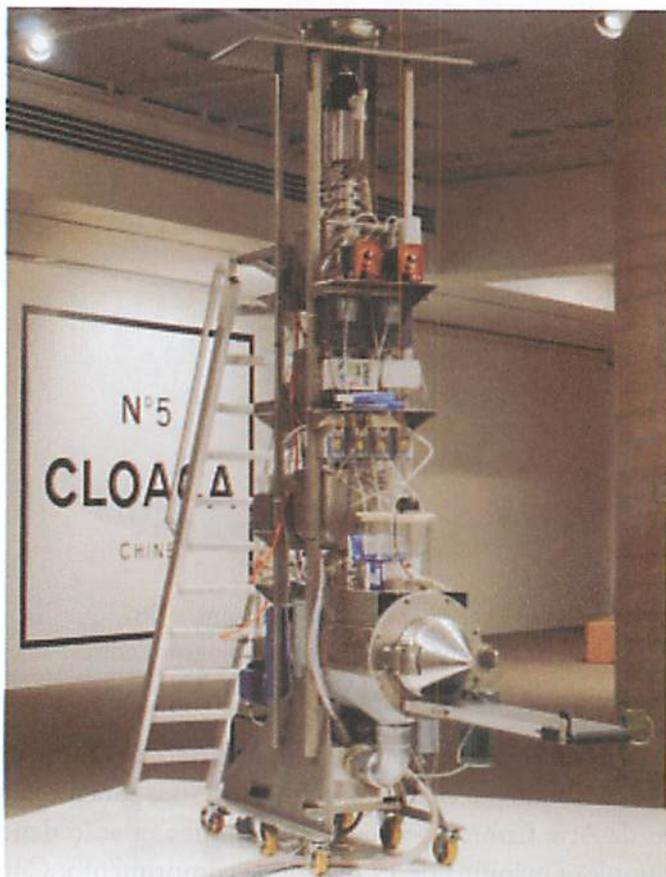
A propósito da escultura, o crítico de arte Arthur C. Danto discute o comentário de Kant: nada que inspire nojo [*Ekel*] pode ser representado realisticamente sem destruir a satisfação estética. Danto menciona a reflexão kantiana apenas para ressaltar a distância entre a estética do século XVIII e o pensamento contemporâneo. Mais do que nunca – assimilada a proposta de rejeição ao belo formulada no Manifesto Dadaísta de 1918 – seria difícil hoje aceitar o julgamento kantiano e desqualificar a escultura de Nuremberg como objeto artístico. A arte abjeta, marcada pela aversão à criação asséptica e cerebral do minimalismo e da arte conceitual, é um dado marcante em nossos dias. Em oposição à antiga arte do gosto, ela visa, obviamente, despertar o nojo ou a repulsa do espectador. É o que declara Damien Hirst (certamente autoridade no assunto) a respeito de uma obra sua, a cabeça apodrecida de uma vaca. Ao comentar a afirmação de Hirst, o filósofo Arthur Danto, recorrendo ao trocadilho francês, declara não acreditar na emergência de uma nova estética, na qual o gosto (*goût*) ceda lugar ao nojo (*dégoût*). Com certo otimismo, Danto prefere acreditar no despontar de uma nova apreciação de possibilidades estéticas, a qual inclui maneiras inusitadas de conceber a beleza. Efetivamente, prestigiosas galerias de arte vêm oferecendo seu aval a criações repelentes, apresentadas por diversos artistas. Em 12 de agosto de 1961, Piero Manzoni expôs na Galleria Pescetto de Albisola Marina uma série de 90 recipientes alegadamente contendo o material indicado no título, *Merda de artista*³ – “obra” que pode ser associada à ênfase conferida ao corpo e a suas funções, na chamada “body art”.

³ Alegadamente, as latinhas foram vendidas ao preço do ouro, pela cotação do dia, lembrando a associação entre ouro e excremento, leitmotif da psicanálise. Como antecessores do gesto de Manzoni, o site www.pieromanzoni.com cita, além de textos de Bataille, *Ubu Roi* (1896) de Alfred Jarry e *Fountain* (1917), o urinol elevado a obra de arte por Marcel Duchamp em 1917.



Merda d'artista. Piero Manzoni, 1961
Disponível em: grandefabrica.blogspot.com.
Acesso em: 26 abr. 2012

Mais de 40 anos depois, o belga Wim Delvoye radicalizou o gesto de Manzoni. Assistido por cientistas, gastou oito anos para montar e expor no Museu de Arte Contemporânea de Lyon uma criação denominada *Cloaca*, complexa máquina de 12 metros de comprimento. Constituída por grandes recipientes de vidro, e mantida à temperatura do corpo humano, a gigantesca engenhoca reproduz o processo digestivo, à base de uma sofisticada química de líquidos biológicos, catalisadores, bactérias, etc. Regularmente, por meio de um tubo vertical, *Cloaca* deposita fezes de aparência e consistência idênticas às humanas.



Wim Delvoye, *Cloaca*

Disponível em: <pre2010.thelinknewspaper.ca>.

Acesso em: 15 jun. 2012

Para justificar sua bizarra criação, Delvoye eleva-a à categoria de “metáfora política e artística” “obra de arte cosmopolita”, “ símbolo democrático”, “crítica à sociedade de consumo”, dotada “de poder político” subversivo. Sendo o ato de defecar comum a todos os povos, sem distinção de sexo, argumenta Delvoye, nele se encontra “a fraternidade que não podemos construir com nossos cérebros”.⁴

Não é difícil encontrar objeções contra esse tipo de criação: a estetização dos atos de ingerir e defecar acaba por transformá-los em fetiche.

⁴ EICHENBERG, Fernando. Comer, beber, fazer arte. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 ago. 2003. *Mais*, p. 3.

Ademais, Delvoye não vê problema em aderir à tirania do mercado, no próprio sistema que diz criticar: pôs à venda réplicas de seu bizarro construto. Isso envolveu uma parceria com duas empresas belgas, num projeto denominado *Cloaca turbo*, de dimensões industriais, planejada para exposição em Prato, na Itália “Será algo de uma ambição diabólica, grandioso, como a máquina de *O Mágico de Oz* ou a bomba atômica considerada como Deus em *O Planeta dos Macacos*”, disse o autor.⁵

Sem chegar a tais extremos, outros artistas contemporâneos vêm produzindo obras que, em graus diferentes, suscitam desagrado, repugnância ou nojo. Christian Lemmerz exhibe tanques contendo carne de porco apodrecida. Ângelo Venosa prefere carcaças e ossadas de boi, recolhidas em pastos ou matadouros. Damien Hirst expõe em recipientes de vidro mosquitos eletrocutados, corpos de tubarões, carneiros e bezerros. Uma de suas instalações incluiu uma cabeça putrescente de vaca, infestada de vermes. Esse tipo de criação apresenta afinidades com a “body art” dos artistas “corporais”, obcecados por corpos esqueléticos, sórdidos, alquebrados, torturados, *objets trouvés* tanatológicos, *horready mades*, que podem ser remotamente associados à imagem do Cristo torturado da arte bizantina, contrastante com a graça atlética de certas representações renascentistas.

Em 1999, no Museu de Brooklyn, a exposição coletiva *Sensation* incluiu exemplos extremados de “body art”, cujo suporte é o corpo humano ou, por extensão, uma simulação dele. Marc Quinn exibiu um molde de toda a pele de seu corpo. Ron Mueck contribuiu com *Dead daddy*, uma escultura de silicone moldada no cadáver nu de seu pai. Os irmãos Jake e Dinos Chapman apresentaram manequins de crianças que, pela forma e colorido, assemelhavam-se a personagens de histórias em quadrinhos, vagando por jardins floridos. A sugestão de graça infantil contrastava com horrendas deformações. Algumas figuras ostentavam ânus no lugar da boca e pênis em vez de nariz.⁶ Ainda mais chocantes são os *happenings* e performances violentos, envolvendo corpos reais, vivos,

⁵ A propósito, Delvoye, em entrevista à *Folha de São Paulo*, já citada, declarou: “Essa nova máquina será menos transparente, feita em inox, e com capacidade para consumir entre 40 e 50 quilos [de comida] por dia”. Para saciar essa fome pantagruélica, o artista se dispôs a apelar para uma rede de pizzarias. Um novo software em estudo deverá capacitar a *Cloaca Turbo* a produzir 200 gramas de excrementos a cada 30 minutos.

visando flagrar ou simbolizar o traumático. A respeito, lembro a fundamentação oferecida por críticos como Hal Foster para esse tipo de criação: o corpo, sede do traumático, constitui uma base importante para o testemunho da verdade na cultura contemporânea, tornando-se, em muitos casos, o grande suporte da arte. Nessa linha, já mencionei os happenings do Stelarc: o performer australiano cria máquinas que funcionam como extensões da pele,⁷ ou exhibe seu próprio corpo nu, suspenso, mantido no ar apenas por enormes anzóis enfiados em sua pele e atados a fios amarrados no teto da galeria de arte.

⁶ Selingman Silva cita o verdadeiro boom de obras, exposições e catálogos inspirados nas transformações na Biologia e na Genética, que lembram também a questão do corpo e da violência. Entre elas: a exposição e o catálogo *Abject Art* do Whitney Museum (New York, 1993); a exposição ocorrida em 1995 em Berlim que originou o catálogo *Gewalt/ Geschäfte. Eine Ausstellung zum Topos der Gewalt in der gegenwärtigen künstlerischen Auseinandersetzung*. Uma das mais importantes exposições sobre a história da representação do corpo ocorreu na Hayward Gallery de Londres em 2000/2001, com o título *Spectacular bodies*. Na Alemanha, a exposição do médico Gunther von Hagens “Körperwelten” apresenta com sucesso sua coleção de “esculturas” feitas com cadáveres humanos e conservada por um método de plasticização desenvolvido por ele. Vale lembrar o subtítulo desta exposição: *Die Faszination des Echten*, (A fascinação do autêntico). Uma dessas “esculturas” segura na mão a sua própria pele, com altivez, como na tradição dos tratados de anatomia desde o século XVI. Segundo Selingman Silva, trata-se de testemunhos de uma atração mórbida de nossa sociedade e de uma “crise do corpo”, “da vida” ou “do real”. SELINGMAN-SILVA, Márcio. Dor, terror e morte nas tradições clássica, cristã e romântica. *Insight*. Psicoterapia e Psicanálise, ano IX, n. 101, p. 8-15, nov. 1999.

⁷ Como uma história da pele, de suas metáforas e usos, Selingman-Silva cita BENTHIEN, Claudia. *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1999.



Stelarc, performance.

Disponível em: <originalolindastyle.webnode.com.br>.

Acesso em: 24 abr. 2012

Semelhantemente, constroem-se espetáculos a partir da exploração da dor. Para realizar *Shoot (Atire)*, em 1971, Chris Burden submeteu-se a levar um tiro no braço dentro de uma galeria. No mesmo ano, em *Escalade non anesthésiée (Escalada sem anestesia)*, a artista francesa Gina Pane (1939-1990), subiu e desceu uma escada com lâminas no lugar dos degraus. Não faltam exemplos semelhantes. Em 2006, na 27ª Bienal de São Paulo, a italiana Monica Bonvicini conduziu uma performance sobre o machismo. O espetáculo não pode ter sido indolor para os quatro homens que o encenaram: com a cabeça, os pés e o pênis, quebraram partes de paredes. Nesse campo, nenhuma performance supera a do austríaco Rodolfo Schwarzkogler (1940-1969), que, supostamente, morreu em consequência de ter fatiado publicamente o próprio pênis. Algumas dessas performances

auto-destrutivas, com forte elemento de *mise en scène*, tornam-se objeto de lendas, dificultando a apuração de seu conteúdo real.⁸

Numa linha semelhante, o teatro contemporâneo leva à cena contundentes representações de violência. Limito-me a exemplificá-las com as peças de Edward Bond – *Lear* (1971), *Coffee* (1995); *Eleven vests and Tuesday* (1997); *The crime of the twenty-first century* (1999) – e especialmente *Saved* (1961), que inclui uma cena de apedrejamento de um bebê. Para Bond, a violência se associa à injustiça, e floresce como um “objeto de consumo barato”, produto de uma sociedade capitalista.⁹ No conto, destaco um exemplo brasileiro, o livro *Secreções, excreções e desatinos*, de Rubem Fonseca, cujos “personagens” incluem urina, fezes e esperma.¹⁰ Sobram outros exemplos da “arte da dor” e da violência, dos tipos mais inesperados. Na bienal do Whitney Museum em 2002, uma das obras mais populares, de autoria de Steven Vetiello, foi uma gravação feita em 1999 dos sons do Furacão Floyd no exterior do nonagésimo primeiro andar de uma das torres do World Trade Center em Nova York. A propósito, cresce a cada dia o número de obras inspiradas pelo 11 de Setembro. É bastante típico o óleo de Jennifer Bartlett, representação das torres do edifício se desintegrando numa geometria colorida. Particularmente intrigante foi o comentário do compositor Karheinz Stockhausen, que proclamou o ataque terrorista “a maior obra de arte de todos os tempos.”¹¹

A observação poderia ser questionada. Não, entretanto, por evocar as trágicas vivências associadas ao episódio. As artes, incluindo a Literatura, clássica – basta pensar na *Ilíada* – nunca refugaram a temática da dor e da violência. A arte visual cristã explorou obsessivamente o martírio de Cristo

⁸ Na verdade, discute-se a causa da morte de Schwarzkogler. Fotografias da performance mostram o artista com o órgão sexual envolvido numa faixa ensangüentada. Entretanto, segundo alguns, a história da auto-castração não passa de lenda. Schwarzkogler teria simulado a mutilação e morrido após a queda de uma janela, talvez proposital, em decorrência de uma depressão.

⁹ *The Oxford Companion to English Literature*. DRABBLE, Margaret (Org.). Oxford, New York: Oxford University Press, 5th edition, 1985, p. 116.

¹⁰ JOÃO PAULO, Sexo, Memórias e Pipocas. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 8 dez. 2007. Caderno Pensar, p. 2.

¹¹ DANTO, Arthur. *The Abuse of beauty. Aesthetics and the concept of art*. The Paul Carus Lectures. Chicago and La Salle, Illinois: 2003. p. 18.

e dos santos. O século XVIII trouxe à luz as obras de H. Füssli, com suas representações de pesadelos. Penso também na série *Os graus da crueldade*, de Willian Hogarth, cujo título não deixa dúvidas sobre seu tema. A arte de Goya e de Rubens tampouco se esquivou à representação da violência, algumas vezes em associação com o abjeto. No *Saturno* de Goya o deus agarra um dos filhos e, com a boca, dilacera-o. A tela mostra os restos ensanguentados do corpo, com um dos tocos já introduzidos na boca escancarada do gigante.

A diferença é que, nas criações contemporâneas, diversamente do que ocorreu na arte tradicional, a encenação da dor nem sempre visa à identificação com a vítima do sofrimento. Talvez por isso desperte a perplexidade de pensadores como Jean Galard. Em *La beauté à outrance, Reflexions sur l'abus esthétique* (*A Beleza desafiada, Reflexões sobre o abuso estético*) o filósofo debruça-se sobre a representação do horror, como testemunho ou obra de arte. Discute a crueldade no teatro, a volúpia do trauma, da destruição, da catástrofe. Inquieta-o sobretudo a associação entre a beleza e o terrível. É o que, como parte da crítica internacional, denuncia em fotos de Sebastião Salgado, criticada por, alegadamente, embelezarem o horrendo.

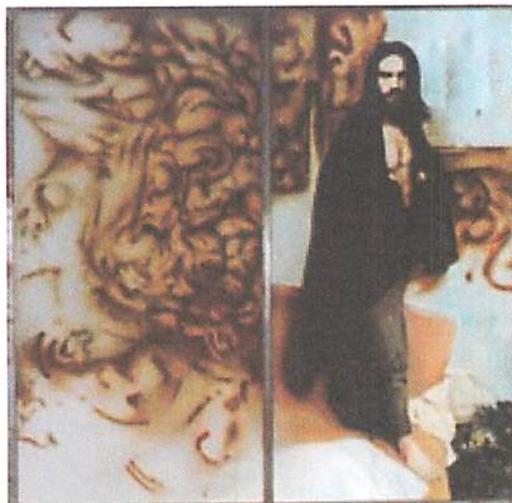
No Brasil, os exemplos da arte da dor parecem menos violentos que as performances de Schwarzkogler, Chris Burden e Gina Pane. Em julho e agosto de 2005, paralelamente ao 44º Congresso Internacional da Associação Internacional de Psicanálise, no Rio, a Estação Pinacoteca de São Paulo abrigou a exposição *Dor, forma, beleza*, sendo curadores Olívio Tavares de Araújo, crítico de arte, e o psicanalista Leopoldo Nosek. A curadoria pretendia registrar a forma como a arte contemporânea brasileira vem lidando com os traumas deixados no rastro do regime de 1964, pelo desastre do Césio em Goiânia, pela Aids e pelo ato terrorista do 11 de Setembro. A partir de noções freudianas, a exposição focalizou a relação entre a dor e a produção artística brasileira. Reuniu cento e vinte e uma obras de artistas como Antonio Dias, Flávio Shiró, Ivan Serpa, Oswaldo Goeldi, Rubens Gershman, Siron Franco, Farnese de Andrade, Iberê Camargo, Cildo Meirelles, Leonilson e Nazareth Pacheco.

Diante da abundância e ubiquidade dessa arte da dor, como da criação abjeta, do texto coprofágico e de seus congêneres, uma pergunta não se deixa calar: qual o objetivo de tudo isso? Como explicar, ademais, o compulsivo interesse pela experimentação de materiais inusitados, em intensidade inimigável por artistas de outros tempos? De fato,

incansavelmente, em busca do sentido artístico, criadores contemporâneos recorrem a meios incomuns, como matéria orgânica, de homem ou de animal, sangue humano, ou até de barata, pele humana, esperma de polvo... A pintora Chris Offeli opta por excremento de elefantes, Barton Benes mistura a seus pigmentos cinzas de vítimas da aids; Lenilson aplica ao papel seu sangue soro-positivo; Kiki Smith chega a organizar uma paleta de fluidos corporais: suor, urina, sêmen, pus, baba, saliva, fezes, vômito. Um possível objetivo desses e outros procedimentos seria lembrar, especialmente ao habitante dos grandes conglomerados urbanos, tão distanciado da natureza, a sua corporeidade. Por outro lado, como quer Adorno, a presença de sangue, bem como outras sugestões de violência, visa talvez alertar contra uma “imminente recaída na barbárie”, lembrar que “o avesso da cultura é sangue, tortura, morte e terror”. Coerente com esse propósito, a exploração da dor, da violência, ou do abjeto, não inspira empatia, mas repúdio, “horror ao horror”. Mostra-se, assim, preferível à estetização da brutalidade, a adoção do eufemismo, que contribuiriam para a assimilação e esquecimento de atos contra a humanidade, compactuando com eles.¹² Numa ordem semelhante, com alguma afinidade com a exposição de São Paulo, *Dor, forma, beleza*, a arte abjeta revela às vezes um claro objetivo político. Foi o caso da exposição *Do corpo à terra*, realizada em Belo Horizonte em 1970, com várias referências à repressão pelo regime militar. Cildo Meireles exibiu um *Totem monumento*: uma estaca em chamas, com galinhas vivas pendentes. Artur Barrio apresentou *Trouxas*, uma série de embrulhos ensanguentados, simulando pedaços de corpos, distribuídos em espaços urbanos.

Uma motivação política semelhante informa a criação de Richard Hamilton, o mesmo que, com *What is it that makes today's home so appealing?* (*O que torna os lares de hoje tão atraentes?*, 1956) apresentara uma profética visão da pop art. Nos anos de 1980 e início dos 1990, Hamilton pintou três imagens, uma delas, *The citizen* (*O cidadão*) representando um prisioneiro dos ingleses, em uma cela com as paredes salpicadas com o próprio excremento.

¹² Ver FABRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002. p. 174, 180. O autor remete aos textos de Adorno, Educação após Auschwitz em *Palavras e sinais: modelos críticos*. São Paulo: Paz e Terra, 1995 e O que significa elaborar o passado, em *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.



Richard Hamilton, *The citizen*, circa 1980

Disponível em: <artartworks.com>.

Acesso em: 26 abr. 2012

A imagem do prisioneiro, membro da IRA (*Irish Republican Army*, Exército Republicano Irlandês), com sua expressão sofredora, que lembra representações de Cristo, sugere o sofrimento dos irlandeses e a repulsa do artista à presença inglesa na Irlanda do Norte.¹³

Evidentemente, nesse tipo de produção a ênfase no feio, no repelente, não é gratuita. Por muito repulsivo que possa ser, e por muito que possa ensejar “criações” oportunistas, não há como discordar de Adorno: a exploração do feio, do desagradável, ou do aterrador e do doloroso, pode servir à denúncia da opressão e da violência onipresentes no mundo contemporâneo, oferecendo um testemunho dos absurdos aos quais, inexplicavelmente, vamos sobrevivendo.

Uma versão deste texto foi publicada na *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista, v. 48, n. 1, 2008.

¹³ A propósito, ver Art and politics, integrante do curso *Modern and Contemporary Art*, oferecido online pela Tate Gallery, no endereço www.tate.org.uk/ita, acesso em 20 fev. 2006.

A literatura e as artes, hoje: o texto coprofágico

The whole universe stinks

Samuel Beckett, *Endgame*

A recapitulação de algumas considerações a respeito da arte abjeta e de seus congêneres, centrados em objetos repulsivos, em exposições de dor ou de violência, foi um preâmbulo necessário para o estudo do texto literário exemplificado, entre outras, pela produção de Glauco Mattoso, pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva. A poética de Mattoso, por ele próprio batizada de “coprofágica” (termo inspirado no modo de alimentação de certos insetos e aves, que se nutrem de esterco), encarna exemplarmente o viés literário de uma produção importante para o cenário contemporâneo: a arte abjeta. Radicalizada, ela constitui uma das formas de tratar a degradação, a dor e a violência, temática desafortunadamente essencial para o estudo da cultura atual. Afinal, como lembra Hal Foster, o sofrimento humano foi o produto cultural mais importante do “breve século 20”. Com essa afirmação, Foster endossa os julgamentos convergentes de pensadores e artistas, exemplarmente representados pelas palavras de Eric Hobsbawm:

Sem dúvida [o século 20] foi o século mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático...¹

Explica-se assim a frequência de uma arte centrada no corpo, em seu sofrimento, também em suas funções, especialmente aquelas que, conforme o estudo canônico de Julia Kristeva sobre o abjeto, o sujeito

¹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século 20, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 22.

busca ignorar, “pôr de lado”, “jogar para baixo”, por serem consideradas sujas ou vergonhosas. A noção é confirmada pela etimologia da palavra latina, *abjetum*, “atirado por terra, derribado”. O artista do abjeto volta-se contra essa interdição. Ao fazê-lo, às vezes alega criticar a sociedade contemporânea, que, centrada na produtividade e nas seduções do consumo, finge ignorar muitas das experiências corporais básicas. Nos termos da semiologia espacial, que investiga o espaço enquanto construto social, o abjeto, assim refugado, associa-se à dimensão horizontal, arquetípica construção do imaginário, ligada à terra e aos instintos. Para teóricos como A. J. Greimas, Henri Lefebvre e Gilbert Durant, o horizontal associa-se emblematicamente com o baixo ventre, os impulsos carnis, os espaços subterrâneos, “clandestinos”, da fecundidade feminina, da defecação, da queda espiritual e do erotismo anal.

Essas considerações da semiótica espacial podem articular-se proveitosamente com as de Georges Bataille e da própria Kristeva, teóricos do abjeto, que também o relacionam com a dimensão horizontal. Como na linguagem verbal, a mensagem espacial veiculada pela horizontalidade define-se através da diferença. Opõe-se, pois, ao esquema ascensional da verticalidade, com sua tríplice conotação de poder, exibição fálica e espiritualidade – esta última exemplarmente ilustrada pela catedral gótica.² Na dimensão vertical, que é a do *sursum*, do movimento ascensional em direção à luz, o imaginário projeta a transcendência, o anseio por escapar às forças do tempo e da morte. No esquema oposto, a dimensão horizontal evoca o mundo subterrâneo, emblemático da queda, das trevas, da humildade, da degradação.

Nesse campo, cada vez mais explorado a partir do Romantismo, e também em certas vertentes da “body art”, projeta-se o abjeto. Súmula dos aspectos recalcados da economia corporal, ele acolhe o repulsivo, o chocante, o aterrador. Aliada a ele, a arte, que já se quis mediadora do universal, volta-se para o “real” concreto e sórdido, obriga o mundo contemporâneo a encarar questões não resolvidas pela tecnologia.

² Para o sentido da oposição entre verticalidade e horizontalidade, ver GREIMAS, A. J. *Sémiotique de l'espace*. Paris: Editions Denoë Gonthier, (1979), DURANT, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963 e LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1986.

Quando se trata de encenações da dor, o sofrimento já não é mediado, como na arte clássica, pela articulação com a beleza, que leva à identificação com a criatura sofredora. O espectador não é convidado à contemplação enlevada. A visão do corpo, de seu sofrimento, ou de sua miséria, inspira repugnância e desprazer. A “body art” e a arte abjeta, nada têm, pois, do *delectare* da doutrina horaciana. É o que evidenciam inúmeras criações visuais como as de Andrés Serrano, com seu erotismo cru, genitálias escancaradas, e espetáculos de defecação.

Com o *delectare*, terão essas produções perdido também o *prodesse*, a função didática, e seu parente próximo, a crítica social? Quero crer que não. A esse respeito, ocorre-me uma reflexão de Hal Foster. Em longa e complexa argumentação, Foster retoma a clássica análise de Kristeva sobre o abjeto como algo que, embora extremamente próximo, provoca pânico, forçando o sujeito a afastá-lo de si. O abjeto, segundo Foster, toca a fragilidade de nossos limites, da distinção entre o interior e o exterior de nossos corpos, bem como a passagem temporal entre o corpo materno (reino privilegiado do abjeto) e a lei do pai. Assim, tanto espacial quanto temporalmente, a abjeção é uma condição perturbadora da subjetividade. Nela, “o sentido desmorona”. Daí sua atração para os artistas da vanguarda, desejosos de desestabilizar igualmente os ordenamentos sociais e os do próprio sujeito.³

Foster não nega a crucialidade da formulação de Kristeva, sobretudo para a análise das subjetividades racista e homofóbica. Lembra também o pensamento de Freud, que associa o reino da ordem, essencial à civilização, como reação contra o erotismo anal, associado à homossexualidade e, acrescenta Foster, à arte abjeta. Concluindo, afirma que, não raro, ela serve à expressão de revolta contra nossa cultura, que se deixa balizar por termos normativos, como a repressão aos elementos anal e olfativo. A rebeldia do artista pode conter algo de infantil ou de perverso. Entretanto, pode também constituir uma denúncia à ideologia, ao rompimento do contrato social, um protesto contra o mundo de fantasia engastado no consumismo, o desespero diante da pobreza e do crime sistêmicos, ou de crises como a trazida pela AIDS.⁴

³ FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. p. 153.

⁴ FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. p. 160-166.

A análise de Arthur Danto assemelha-se à de Foster: lembra que a arte abjeta inclui mecanismos de aculturação. Ao provocar nojo, o abjeto excita a indignação do espectador. Nessa linha de raciocínio, em determinados contextos, os artistas do abjeto podem ser rotulados de moralistas e suas obras consideradas meios para fins edificantes. É o que proclama Foster sobre o trabalho do artista norte-americano Paul Mc Carthy, autor de esculturas e vídeo-instalações afins à arte abjeta, como testemunha um de seus títulos, *Excremental syrup*, (*Xarope de excrementos*).⁵ Através da repugnância, o escultor/vídeo-artista alerta o espectador contra coisas indesejáveis ou terríveis. A presunção desse objetivo permite absolver pelo menos parte da arte abjeta e da “body art” da possível acusação de exibicionismo, ou do desejo de *épater le bourgeois*.

A sinalização de objetivos parece-me essencial. Como lembra Danto, o abjeto não subsiste em si mesmo. Para ser eficaz, precisa apontar um alvo. Nas artes visuais, ocorre-me o exemplo de uma instalação apresentada em 2006, na 27ª Bienal de São Paulo, intitulada *Sabores y lenguas*, do artista espanhol Antoni Miralda. O trabalho consistia de alguns pratos representando iguarias da culinária internacional enquanto outros continham representações de fezes cuidadosamente trabalhadas – possível alusão à arte popular, em presépios da Catalunha, que incluem personagens escatológicas, os chamados “caganers”. Segundo a tradição, essas figuras, muitas vezes caricaturas de personagens famosos, têm sob as nádegas fezes em espiral, que auguram fertilidade para a terra e sorte até o próximo Natal.

A instalação incluía também pratos contendo fotos de nádegas e seios – trocadilho visual envolvendo os diferentes sentidos de “comer” e “comida”. Conjugando o erótico e o alimentar, *Sabores y lenguas* sugeria ainda uma reflexão sobre os alimentos sofisticados servidos aos privilegiados, junto dos quais a comida dos excluídos poderia parecer repugnante, como as fezes de plástico exibidas em alguns pratos.

⁵ DANTO, Arthur. *The abuse of beauty. Aesthetics and the concept of art. The Paul Carus Lectures*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court, 2003. p. 59.



Antoni Miralda, *Sabores y lenguas*

Disponível em: <aprendendoeconstruindo.blogspot.com>.

Acesso em: 11 maio 2012

Explorado nas artes visuais, o abjeto faz-se também presente no texto literário. Na literatura de expressão inglesa, destaco os nomes de David Foster Wallace, Jon Silliman, e John Giorno. Na Literatura Brasileira a sugestão do abjeto evidencia-se na abundância de referências e títulos sintomáticos, como no *Poema sujo* de Ferreira Gullar e nos três números da revista paulista *Monturo*, com seus colaboradores poetas. Não faltam poemas isolados, como *A escova no lixo*, de Cacá Moreira de Souza, construído a partir da palavra “*lixo*”, emblemática do fim de uma união amorosa,

a escova
no lixo
a lixa de unha
no lixo
o lençol de linho
sujo de lixo⁶

...

A referência ao sujo e ao repugnante coexiste aqui com o tom lírico. Essa convivência, inimaginável na poesia romântica, emerge em

⁶ SOUZA, Cacá Moreira. DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século*. Poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002. p. 77.

ocasionais referências chulas. Surpreendentemente, Objeto de amor, poema de Adélia Prado, conhecida pelo lirismo singelo e pelo culto a valores tradicionais, celebra uma parte da anatomia humana geralmente ignorada no discurso polido:

Objeto de amor

De tal ordem é, e tão precioso
o que devo dizer-lhes
que não posso guarda-lo
sem que me oprima a sensação de um
roubo:
cu é lindo!
Fazei o que puderdes com esta dádiva.
Quanto a mim, dou graças
pelo que agora sei
e, mais que perdão, eu amo.⁷ (*O pelicano*)

A voz lírica soa como um eco da Crazy Jane (Joana Louca) de W.B. Yeats:

... o amor fez sua casa
Junto ao lugar do excremento,
E coisa alguma é inteira
Não tendo sido rasgada.⁸

Como o texto do poeta irlandês, o de Adélia recusa-se a “jogar de lado” o “real”: lembra a proximidade dos órgãos do amor e da defecação, a inseparabilidade do limpo e do sujo, do belo e do feio, escamoteada pelo lirismo tradicional.

⁷ PRADO, Adélia. Objeto de amor, *O pelicano*. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 17.

⁸ Cf, YEATS, William Butler. Crazy Jane talks with the bishop VI. Words for Music perhaps. *Collected poems of W.B. Yeats*. London: Macmillan & Co, 1963. p. 295.

...Love has pitched his mansion in
The place of excrement;
For nothing can be sole or whole
That has not been rent.

Em outros autores, a predominância do abjeto exige menção menos sumária. Impõe-se aqui o nome de Pedro José Ferreira da Silva. Poeta, tradutor, ensaísta e articulista em diversas mídias, Ferreira da Silva é o criador da persona literária de Glauco Mattoso, pseudônimo construído a partir de trocadilho com a expressão “portador de glaucoma”, mal que progressivamente vitimou o poeta, da infância até a cegueira definitiva, aos quarenta anos, em 1995. O sobrenome fictício “Mattoso” remete também a Gregório de Matos, eleito pelo poeta seu antepassado literário. Desse modo, o brasileiro insere-se na tradição de autores fesceninos como Bocage, Aretino, Genet ou o próprio Gregório, exploradores do obscuro e do impuro, a serviço da crítica de costumes e da sátira social. O poeta alia o tema da cegueira à exploração da dimensão horizontal, com suas conotações de humilhação, degradação e erotismo anal. Sem cessar, a persona lírica explora a humilhação do cego, repetidamente apresentado como vítima de violência, especialmente através de experiências com objetos repugnantes e de uma sexualidade anal imposta por um vidente cruel. A temática constrói um análogo verbal para o rosto sacral descrito por Bataille, que apresenta, como complementares, a face, centrada na boca, e as nádegas, cujo eixo é o anus.⁹

Em Mattoso, os dois “rostos”, o oral e o anal, aproximam-se frequentemente. Envolve num misto de humilhação e erotismo, a persona lírica encontra satisfação num masoquismo que também se deleita com percepções de imundície e maus odores. O sujeito poético faz do pé imundo que o chuta um fetiche amoroso – versão grotesca da *Pata da gazela* de José de Alencar, mencionado em um dos poemas. Predomina em muitos outros a tendência artística apontada por Hal Foster: a identificação com o abjeto, a fixação no trauma, no obscuro do real.¹⁰

Centrado no orgânico – especialmente em excrementos e na genitália – o abjeto em Mattoso anuncia-se em muitos de seus títulos (às vezes resultantes de trocadilhos e alusões típicos, como em “Sonetário Sanitário”, “Sonetos Cariados”, “Sonetos Nojentos e Quejandos”, “Penso,

⁹ A propósito ver MORAES, Eliane Robert. *O Corpo Impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002. p. 205-207, 210, 214-216.

¹⁰ “to identify with the abject, to approach it somehow – to probe the wound of trauma, to touch the obscene object-gaze of the real”. FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. p. 157.

logo cago”, “Memórias de um Puteiro”. Não poderia ser mais explícita a proposta de seu “Manifesto Obsoneto” (1981):

Quero a poesia muito mais lasciva,
com chulé na língua, suor na saliva,
porra no pigarro, mijo na gengiva,
pinto em ponto morto, xota em carne viva!

Ranho, chico, cera, era o que faltava!
Sebo é na lambida, rabo não se lava!
Viva a sunga suja, fora a meia nova!¹¹

Os últimos versos de “Manifesto Coprofágico”, composto no mesmo tom, proclamam a temática escolhida, deixando entrever o propósito satírico:

ó merda com teu mar de urina
com teu céu de fedentina
tu és meu continente terra fecunda onde
germina
minha independência minha indisciplina.

és avessa foste cagada da vagina
da américa latina.¹²

Do ponto de vista formal, Mattoso, também autor de *Dicionário do palavrão & correlatos*, reivindica para si um estilo que ele próprio resume em alguns rótulos, quase todos neologismos: “coprofagia” (releitura escatológica da antropofagia oswaldiana), “ pornosianismo” (apuro formal no tratamento de temas pornográficos), “datilograffiti” (linguagem chula de grafitos de banheiro levada ao papel por meio da máquina de escrever), “barrockismo” (procedimentos preciosistas, contrastantes com a vulgaridade da matéria trabalhada), “transficcionalismo” (sonetos compostos de paráfrases de contos alheios). No conjunto, o estilo de Mattoso justifica esses rótulos, embora nem sempre os poemas – às vezes

¹¹ DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século*. Poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002. p. 171.

¹² MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 171.

prejudicados por versos claudicantes e rimas forçadas – alcancem o apuro formal pretendido. Mattoso também cultiva o experimentalismo paródico frequente na produção literária contemporânea, do Modernismo até o underground. De 1970 a fins dos anos 80 (sua “fase visual”), aproxima-se sobretudo do concretismo, e privilegia o estrato gráfico do texto. A partir de 1999 (sua “fase cega”) passa a compor sonetos e glosas, marcados por técnicas barrocas, aliadas a uma linguagem coloquial e chula. Na virada do século, por meio da internet e da computação sonora, compõe textos virtuais, em seu sítio pessoal ou em revistas eletrônicas. Entre os neologismos típicos, destaco alguns referentes a sua temática, como “podorastia” (obsessiva atração por pés masculinos, chatos, sujos e malcheirosos) e “xibunguismo” (temática auto-flagelativa), associada à glosa de motes, ora correntes, ora cunhados pelo autor, ou retirados de versos alheios.

Um dos textos mais conhecidos de Mattoso, Spik tupinik (que teria inspirado a canção *Língua* de Caetano Veloso) revela a pretendida filiação de sua coprofagia à antropofagia oswaldiana:

Sou luxo, chulo e chic, caçula e cacique.
I am a tupinik, eu falo em tupinik.¹³

Mattoso retoma o assunto em *Manual do Podólatra*

Fiz a apologia da merda em prosa & verso, de cabo a rabo. Na prática eu queria dizer pra mim mesmo e pros outros: ‘Se no meio dos poucos bons tem tanta gente fazendo merda e se autopromovendo ou sendo promovida, por que eu não posso fazer a dita propriamente dita e justificá-la?’ [...] Já que a nossa cultura (individual & coletiva) seria uma devoração da cultura alheia, bem que podia haver uma nova devoração dos detritos ou dejetos dessa digestão. Uma reciclagem ou recuperação daquilo que já foi consumido e assimilado, ou seja, uma sátira, uma paródia, um plágio descarado ou uma citação apócrifa. Essa postura ‘intertextual’ agradou a crítica, e cheguei a ser qualificado como um ‘enfant terrible’ de Oswald de Andrade.¹⁴

Seria a criação de uma neo- antropofagia literária a única razão para a adesão do poeta à arte abjeta? Evidentemente, não. Em diversos

¹³ DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século. Poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, 2002. p 165.

¹⁴ Ver <<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>>. Acesso em: 5 set. 2006.

poemas, a referência ao asqueroso serve à expressão de um profundo sentimento de humilhação, auto-abjeção e auto-rejeição, provável decorrência da cegueira. Numa postura servil, coerente com a horizontalidade da auto-humilhação, a persona poética prostra-se diante do vidente que o insulta e o explora sexualmente.

A propósito da cegueira, incansavelmente focalizada, Mattoso proclama recusar a atitude politicamente correta, que promove a dignidade e a auto-estima do portador de deficiência. O poeta prefere o que chama de “desumanismo”, uma espécie de distanciamento irônico, despido de piedade, saturado de sarcasmo e humor negro. Os temas tratados incluem violência, tortura, trotes estudantis, sequestros e choques entre territórios do rock ou torcidas de futebol. A postura “desumanista” emerge repetidas vezes, projetando a persona poética como cego humilhado, vítima e cúmplice de constante abuso sexual, aceito de forma passiva e até masoquista.

De jeito e sem dó me pega
Um marmanjo, que me enraba
E depois me menoscaba:
“Pude iludir uma cega!”
E o coitado aqui lhe entrega
A boca ao chouriço cru!

Explicita-se também o prazer do cego em beijar o pé que o espezinha – daí sua “podofilia”, a adoção, como fetiches eróticos, do pé agressor e de seu calçado imundo.

Vim ao mundo com defeito,
Fadado a ser masoquista. (Motes glosados)
.....
Não conhece o meu prazer
Quem chulé nunca lambeu! (Os segredos do caralho)

Não se poupam ao leitor as descrições chocantes:

Ninguém aprende na escola
tratamento relaxante
nem massagem que suplante
o cego lambendo sola!
Sua língua até extrapola
o maior tesão que exista!
No cheiro se encontra a pista:

seu fraco consiste nisso
e, ao sentir chulé, submisso,
faz melhor que massagista!

Soneto desolado chega a apresentar como consoladora a repugnante
sujeição do cego ao vidente:

um único consolo a mim me resta:
lamber a sola de quem tem visão.

Soneto chulinário, título- trocadilho, iguala os prazeres da podofilia
aos da boa mesa:

A massa, na italiana, é o que extrapola!
Mas meu amor ao pé se refestela
no aroma de chulé do gorgonzola!

Soneto cético chega a aproximar o masoquismo do próprio
processo da escrita:

Se um cego diz ser seu calvário horrendo,
coloque mais pimenta, que ele atura.
Se ser um masoquista é o que ele jura,
no máximo masturba-se escrevendo.

Através da escrita, a cegueira, aliada ao abjeto, torna-se arma satírica, invocada como resposta a críticas adversas. Diante da acusação de ser poeta de um assunto só, Mattoso afirma que, para ele, a temática fecal não é fixação, mas “prefixação” ou “sufixação”. Entre vários depoimentos favoráveis a seu trabalho, cita o de Carlos Ávila, que vê em sua obra “humor fino, sempre inteligente, a mostrar por trás das corrosivas críticas um competente inventor de fórmulas”. Outro poeta-crítico, José Paulo Paes, ressalta a versatilidade de Mattoso e seu sucesso no projeto de dessacralização poética. Segundo Paes, o tratamento do que aqui denomino temática do abjeto, longe de constituir artifício gratuito, assume objetivos retóricos precisos. Nesse caso, pode-se endossar o pensamento de Hal Foster, que aponta dois caminhos possíveis tomados pela arte abjeta. O primeiro, como já foi visto, leva o sujeito a identificar-se com o abjeto, sondar a ferida do trauma, encarar o olhar obsceno do objeto do real. O segundo caminho, evidente nos textos de Mattoso – a preferência pelo mal-cheiroso, a fixação na perversão e na abjeção – é também trilhado por

artistas e escritores contemporâneos descontentes não apenas com o refinamento da sublimação mas também com os deslocamentos do desejo. Para Hal Foster, esse segundo caminho pode também expressar “desilusão face ao mundo de fantasia representado pelo consumismo, ao desespero provocado pela crise da AIDS (...), face à pobreza sistêmica e ao crime, à falência do estado do bem estar social, enfim, ao rompimento do contrato social.”¹⁵

Nessa linha de raciocínio, a arte abjeta pode abraçar objetivos políticos, como testemunham abundantemente os textos de Mattoso. Servem à sátira política, especialmente contra a ditadura instaurada a partir de 64. É o que afirma José Paulo Paes: “Mattoso”, com sua “escrachada contestação do filisteísmo do Establishment político-militar pós-64, se constituiu, sem favor, no ponto mais alto alcançado pela imprensa alternativa ou nanica naqueles anos”, quando o poeta “combinava a tradição do Barão de Itararé com a do Marquês de Sade”.¹⁶

Indubitavelmente, boa parte da criação de Mattoso volta-se para a crítica social. O historiador do futuro poderá recorrer a seus poemas para investigar aspectos sensoriais da vida brasileira contemporânea. Em considerável número de sonetos, um olhar cáustico e perspicaz capta flagrantes da vida cotidiana, dos humildes frequentadores de transportes populares, aos que asseguram uma parca sobrevivência com atividades sub-remuneradas, sem esquecer os pequenos contraventores, os encarcerados e até os movimentos criminosos que, do fundo das prisões, desafiam os mecanismos de contenção. Sem totalmente descartar as metáforas derivadas de cheiros e espetáculos repulsivos, os sonetos falam do menor desvalido (Soneto 64, Calçado), da discutível recuperação a ele

¹⁵ A propósito, ver FOSTER, Hal: “there is disillusionment with the celebration of desire as an open passport of a mobile subject – as if the real, dismissed by a performative postmodernism, were marshaled against the imaginary world of fantasy captured by consumerism. But there are strong forces at work elsewhere as well: despair about the persistent AIDS crisis, invasive disease and death, systemic poverty and crime, the destroyed welfare state, indeed the broken social contract...” *The Return of the real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996. p. 166.

¹⁶ Citado por MATTOSO, em O Poeta põe, a crítica tica. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 165.

oferecida quando delinquente (Soneto 384, Passivo), de precárias ocupações advindas de imperativos da vida urbana (Soneto 538, Motoboy), da perseguição policial a vendedores ambulantes (Soneto 365, Marreteiro), das agruras do transporte ilegal (Soneto 366, Perueiro), do desamparo dos idosos (Soneto 815, Da terceira idade terceirizada), da precariedade da habitação popular (Soneto 510, Malocatário). das desumanas condições carcerárias (Soneto 809, Das cedidas cirúrgicas), do crime organizado nos presídios (Soneto 681, Organizado), da falta de segurança nas ruas, onde se roubam até parques proventos de aposentados (Soneto 921, Residual). Lembrando a melancólica situação dos antigos trabalhadores, a voz poética devolve a Fernando Henrique Cardoso as expressões “vagabundo”, e “nhem-nhem-nhem” usadas pelo então Presidente para se referir aos aposentados e a manifestações contra seu governo:

No topo da pirâmide, porém,
alguém o xinga até de preguiçoso.
Governo vagabundo, vil, vaidoso
é aquele cujo papo é o nhem-nhem-nhem (Soneto 368, Aposentado).

Com toques de humor negro, os sonetos fustigam os mecanismos a serviço de uma minoria privilegiada: a especulação financeira (Sonetos 760, Da bolsa escrotale 835, Da avareza), a tirania da propaganda e seus clichês linguísticos (Soneto 537, Manchetado), os desmandos da polícia, a exploração de movimentos dos sem-teto (Soneto 748, Das trouxas dos trouxas), o abusivo sistema tributário (Soneto 813, Da utopia fiscal), a insuficiência do salário mínimo (Soneto 875, Pontual), as humilhações impostas a assalariados (Soneto 986, Lateral), o consumo desenfreado (Sonetos 897, Comercial e 898, Promocional), o contraste entre palacetes e moradas suburbanas (Soneto 938, Perimetral), a lentidão da justiça no tratamento dos interesses dos pobres (Soneto 905, Judicial), práticas comerciais escusas (Soneto 920, Capital), etc., etc.

A extensa lista está longe de esgotar a denúncia de Mattoso às chagas sociais. Glosam-se a venda de medicamentos adulterados (Soneto 747, Da monstruosidade), o uso, nos hospitais públicos, de remédios inadequados e com data de validade vencida (Soneto 885, Ambulatorial), a alegação da profissão de modelo como disfarce para a prostituição (Soneto 887, Profissional), o embate entre classes vigente nesse setor (Soneto 888, Desigual), a concessão de verbas a Ongs suspeitas (Soneto 895, Não

Governmental), as desigualdades no acesso à educação (Soneto 730, Esculachado), as vãs promessas de políticos (Soneto 680, Mensurado), a perseguição aos movimentos estudantis (Soneto 771, Agremiação), a abundância da agricultura, acinte à fome de multidões (Soneto 899, Vegetal), a perda de privacidade na sociedade dominada pela eletrônica (Soneto 984, Global), o luxo e a futilidade dos ociosos (Soneto 977, Social), a ditadura das teorias economistas (Soneto 985, Central). Como metáfora da conversão de todos os valores em mercadoria, o tráfico de drogas parece coroar a interminável lista de males sociais (Soneto 690, Apaniguado).

Ao desferir golpes em todas as direções, Glauco Mattoso não faz questão de ser politicamente correto. Seu Soneto 530 (Natitorto) questiona os direitos humanos dos responsáveis por crimes hediondos. Soneto 211 (Marxista) registra uma postura ambivalente diante das lideranças indígenas. No Soneto 370 (Sem-Terra) é dúbia também a aceitação do Movimento dos Sem-Terra, embora o verso final lembre ainda o sonho socialista: “Quem disse que a utopia era defunta?” Retomando a metáfora do tênis malcheiroso, Soneto 125 (Incrível) relativiza oposições maniqueístas como o contraste entre burgueses e trabalhadores, ou entre honestidade e o exercício da política. Com um ceticismo equânime, Soneto 141 (Conformista) ataca igualmente ditaduras da esquerda e da direita, enquanto Soneto 891 (Policial) critica asperamente as chamadas esquerdas.

A crítica de Matoso também esboça retratos, geralmente pouco lisonjeiros, de personalidades políticas e de sua atuação. Soneto 453 (Conto olímpico) critica a postura atribuída ao “famoso sociólogo” que, na presidência do país, “contradiz o cacoete/de quem estuda a classe mais sofrida”. Soneto 675 (Justificado), dirigido a Frei Beto, é mais explícito:

Até intelectuais tomam partido
do Estado, se o regime for de esquerda,
alheios ao que o povo tem sofrido.

Soneto 686 (Escaldado) fala da conduta atribuída aos habitantes das favelas, deixando para o leitor a tarefa de intuir a razão de o poema ser dedicado a outra figura pública – Benedita da Silva. O mesmo se pode dizer de Soneto 694 (Antecipado). Dedicado ao líder sindical Vicentinho, versa sobre a perda de direitos trabalhistas. Mas Soneto 698 (Sabatinado), dedicado a João Pedro Stedile, deixa poucas dúvidas sobre a ação dos

Sem-Terra. Para a persona lírica, como certas ações internacionais, o movimento acaba por espelhar a injustiça que combate:

Espelha-se o oprimido no opressor
e vítimas aprendem com carrascos.
Que o digam terroristas, como os bascos,
ou servos de Nabucodonosor.

Não se conclua que a sátira dos *Sonetos* abarca somente questões do cotidiano social e político. Ela ataca também os problemas internacionais: o militarismo, a luta armada (Soneto 273, Bélico), os confrontos de tiranos nos conflitos globais (Soneto 939, Mundial), o terrorismo internacional (Soneto 944, Irracional), a vacuidade dos apelos em favor da paz (Soneto 274, Pacifista), o jogo de poder no comércio internacional (Soneto 705, Pechinchado) e tantas outras questões de alcance mundial. Finalmente, a denúncia se dirige contra um Deus que, no imaginário poético, seria o responsável último por tanta miséria, seja no pequeno mundo dos oprimidos ou nos cenários internacionais, onde o poder enverga roupagens vistosas.

Concluindo, sem tomar partido por qualquer facção, a sátira de Glauco Mattoso parece inesgotável. Parte do cotidiano pessoal, passa pelas relações sociais e chega aos embates internacionais. Contempla um espaço que seria o da transcendência, não fora seu intransigente apego a um “real” abjeto. Em pelo menos três sonetos – 140 (Revoltado), 371 (Hediondo) e 923 (Anti-governamental) – a persona poética questiona um Deus que responsabiliza por todos os males pessoais e universais. No primeiro soneto, soa a dor individual do cego. Soneto 371 (Hediondo), culpando a divindade pelo sofrimento humano, lavra sentença contra esse réu divino, que, como costuma ocorrer entre os homens, permanece impune. O cultor do abjeto propõe, assim, uma espécie de justiça poética: a punição para a entidade à qual, segundo ele, cabe a responsabilidade última pelos desastros dos homens. Face a tantas denúncias, cunhadas numa linguagem marcada pelo humor negro e (mais raramente) por labor literário, seria difícil negar à arte abjeta sua função satírica.

O belo texto: metamorfoses da beleza

We too were bonny—once
It's a rare thing not to have been bonny—once.

Samuel Beckett, *Endgame*

A crítica vem há muito destacando o desacordo entre o ideal do belo e a arte pós-moderna. Já em 1972 A. Hauser considera a criação de seu tempo “fundamentalmente feia”. Para justificar esse julgamento, o autor da *História social da arte* menciona diversas características da produção contemporânea: a Pintura “destrói os valores pictóricos”; a poesia “sacrifica cuidadosa e consistentemente as imagens”; “a Música prescinde da melodia e da tonalidade”; já Debussy dá mostras de uma frieza de tom e uma estrutura harmônica pura contrários à concepção do belo no romantismo alemão. Afirmar que algo é belo chega a sugerir uma depreciação do objeto, uma insinuação de que seu mérito se restringe a atributos menos importantes: para um artista de vanguarda, qualificar seu trabalho de “belo” pode não constituir um elogio. É o que se vê em texto de Sílvio Gaggi a respeito dos fotógrafos Mike e Doug Starn, gêmeos idênticos, cuja arte inclui colagem e Escultura. Gaggi comenta que os Starns vêm sendo criticados por suas imagens românticas e evocativas, que têm sido associadas a tendências humanísticas. O crítico defende o trabalho dos gêmeos artistas, argumentando, entre outras razões, que ele inclui uma forte dimensão social e política, além de assumir posturas caras à arte pós-moderna e ao pensamento pós-estruturalista, como problematizar a representação e a subjetividade. A crítica à arte dos Starn ilustra bem um ponto central deste texto: muito do que hoje chamamos de arte caracteriza-se por “uma fuga angustiada de tudo o que é agradável e dá prazer”¹ – paradoxo de um mundo hedonista, que, no terreno da arte, nega aquilo que tanto busca no consumo e nas formas de lazer. Previsivelmente, a afirmação de Hauser

¹ HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972. p. 119.

vale também para as artes performáticas. Não faltam atrizes que se declaram prejudicadas por sua beleza, como se ela lhes dificultasse o reconhecimento como verdadeiras artistas. No mundo da moda, singrar na contracorrente do culto à beleza parece uma tendência mundial. Haja vista o título da agência inglesa *Ugly Models (Modelos Feios)*. Com vistas à indústria do entretenimento, da moda e da publicidade, Marc French, diretor da agência, aposta na escolha de pessoas feias, que “fogem ao padrão”.² Esse critério atinge até o comércio de animais de estimação, às vezes vendidos a preços exorbitantes, diretamente proporcionais a sua feiúra. A feira da Califórnia, *Sonoma Marin Fair*, conta entre suas atrações um concurso para a escolha do cachorro mais feio do mundo. Em 2009, venceu um cão de raça chinês, cujas características incluem pele manchada, ralos tufo de pelo espalhados pelo corpo e um focinho semelhante ao de um camundongo.³

Essa rejeição ao belo pouco apresenta de novo. Alguns de seus antecedentes remontam aos albores do Modernismo. Conforme lembra Mark Alizar, Cézanne não disse que nos devia a beleza, e sim, a verdade. Para Baudelaire, a beleza deveria ser “bizarra”, para Rilke, “terrível” – tudo, menos aquilo que convencionalmente se entende por belo. Nem se pode esquecer o antagonismo dos futuristas contra o luar, os museus e as bibliotecas, sua preferência pela feiúra, instrumento de denúncia contra a alienação da sociedade de seu tempo. Aldo Pallazzeschi conclamava os jovens a se interessar por coisas repelentes. Sintomaticamente, em 1913, Umberto Boccioni deu a uma escultura e a uma Pintura o nome de “Antigrizioso”.⁴

Os artistas contemporâneos manifestam tendências semelhantes. Se não explicitamente hostis, mostram-se no mínimo indiferentes diante do belo. Marcel Duchamp, que, como repetem as histórias da arte, revolucionou o conceito de arte com sua *Fountain* de 1917, e permanece referência obrigatória no segundo milênio, informa que “a escolha de seus

² FIORATTI, Gustavo. Jovens incorporam estilo “Betty, a Feia” como pop. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 18 nov. 2008. Cotidiano, p. 6.

³ ROMANINI, Carolina. Animais. Quanto mais feinho, melhor. *Veja*, 4 fev. 2009, p. 104-105.

⁴ ECO, Umberto (Ed.). *On ugliness*. Trad. Alastair McEwen. Milão: Rizzoli International Publications Inc, 2007. p. 368.

ready-mades jamais foi ditada por qualquer delectação estética: fundava-se em uma relação de indiferença visual, com total ausência de bom ou de mau gosto... realmente uma completa anestesia”.⁵ Duchamp explicita assim algo válido para a arte atual: situa-se totalmente fora da esfera do gosto, de tudo que o discurso romântico associava à idéia da beleza.⁶ Thomas Mc Villey acrescenta que o mundo pós-moderno perdeu a fé no ideal de beleza como um universal do espírito, o que acarreta uma mudança na concepção de artista. Seu papel já não é de criador, mas de destruidor da idéia da beleza. Ou, na formulação de Hal Foster, o artista torna-se “um manipulador de signos, mais que um produtor de objetos de arte”.⁷ A esse fato McVilley atribui a crescente incompreensão e hostilidade de distintos segmentos da sociedade contra a arte contemporânea.⁸

Nem por isso ela deixa de ser defendida por críticos de peso. No Brasil, a respeito do questionamento, pela própria arte, de princípios artísticos, Haroldo de Campos considera que o novo paradigma abre espaço para procedimentos que ele endossa: na Pintura, a subversão da perspectiva e da figuratividade; na Música, o advento da composição atonal e, na Escultura, o fim da proporção verossímil. Quanto à Literatura, Campos acolhe a criação polifônica, a carnavalização dos gêneros, o estilçamento do tema e a relativização do tempo.⁹ Chegamos, enfim, a uma anti-arte, que se afirma por seu ascetismo, por sua ironia, e, sobretudo, pela negação das qualidades tradicionais, notadamente a beleza.

⁵ A propos des ready-mades. DUCHAMP, Marcel. *Du signe*. Quebec: Flammarion, 1975.

⁶ ALIZART, Beauté fatale. *Magazine Littéraire*, 414. Philosophie & Art: la fin de l'esthétique? 2002, p. 25-28.

⁷ FOSTER, Hal. Subversive Signs. HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). *Art in theory*. An anthology of changing ideas, 1900-1990. Oxford: Blackwell Publishers, 1998. p. 1066.

⁸ MCVILLEY, Thomas. How is avant-garde art evaluated. Value in an age of chaos. WEINTRAUB, Linda; DANTO, Arthur; MCVILLEY, Thomas (Ed.). *Art on the edge and over*. Linchfield, CT: Art Insights, Inc. 1996. p. 254-258.

⁹ CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 15.

O estudioso da arte atual não pode ignorar essas considerações. Tampouco lhe é facultado aceitá-las sem lembrar algumas reflexões, que, mesmo tendo desafiado a crítica de todos os tempos, podem verter alguma luz sobre a produção contemporânea. Em primeiro lugar, para ser validada, a frequente afirmação de que a arte pós-moderna repudia o belo exige uma tentativa de definição desse conceito escorregadio. Só após discuti-lo poder-se-á tentar concluir se a beleza realmente fugiu da arte contemporânea, e, no caso de resposta afirmativa, explicar tal evasão. Com esse objetivo, dentre a torrente de pronunciamentos sobre o assunto, seleciono alguns que me parecem esclarecedores, bem como exemplos de obras de arte que os ilustram.

Começo por ouvir os poetas: eles não desconhecem as contradições e a abrangência da idéia do belo. Para Baudelaire, a beleza é simultaneamente “infernai e divina”, flui confusamente entre o bem e o mal:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté! ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime (Hymne à la beauté)

Não é menos poético, e certamente mais complexo (por si só vem alimentando volumes) o conceito nuclear da filosofia hegeliana da arte: para Hegel, o belo é “a aparência sensória da Idéia” Hegel, (*Werke*, XIII, 151/III. 362), ou, na reformulação de Benedito Nunes, “o resplandecer sensível da Idéia”.¹⁰

A complexidade do conceito casa-se à sua ambigüidade. Em muitos estudos críticos, o termo “belo” inclui dois sentidos distintos, sendo um deles um caso particular do outro. Confundem-se duas acepções da palavra “beleza”: de um lado, um sentido amplo e normativo, em contraste com outro, específico e descritivo. De um ponto de vista amplo, bastante genérico, o belo é aquilo que caracteriza o fenômeno estético. Dessa perspectiva, qualquer objeto visto como arte é “belo”. De um ponto de

¹⁰ NUNES, Benedito. A Morte de Arte em Hegel. A *Morte de Arte Hoje*. Colóquio Nacional, 15 a 18/04/1993. Laboratório de Estética da FAFICH/UFMG. DUARTE, Rodrigo A. P. (Org.). Belo Horizonte, 1993, p. 9. A propósito do conceito de belo na filosofia de Hegel, ver também WICKS, Robert. Hegel's Esthetics: an overview. BEISER, Frederick C (Ed.). *The Cambridge Companion to Hegel*. New York: Cambridge University Press, 1993. p. 362.

vista mais restrito, o belo emerge como uma entre as diversas manifestações específicas do fenômeno artístico, entre as quais o gracioso, o pitoresco, o sublime. Em suma, o belo, no primeiro sentido, é uma categoria estética, paralela, na classificação aristotélica, à categoria alética do verdadeiro, e ao bom, enquanto categoria ética. Constitui, assim, a categoria estética por excelência, o que explica a tradicional definição da estética como “ciência do belo”.¹¹

Entendido dessa forma genérica, o termo “belo” mostra-se demasiado vago. Torna-se mera expressão de avaliação positiva, sinônimo de “dotado de valor estético”, por menos que o objeto assim avaliado ilustre a idéia tradicional de beleza, no sentido restrito de “belo”, como “agradável aos olhos e ao espírito”. Na verdade, a acepção genérica de “belo” desconhece a pluralidade das qualificações estéticas, pois, um artefato pode ser “belo” no sentido de “dotado de valor estético” embora, muitas vezes, totalmente diverso daquilo que, até o Modernismo, foi considerado arte. É dessa forma que criações contemporâneas repudiadas pelo público, embora validadas pelo mundo da arte, podem ser consideradas “belas”.

A confusão entre os dois sentidos de “belo” não constituía grande problema na época clássica, quando a espécie quase coincidia com o gênero. O ideal do artista era então o belo enquanto nobreza serena, equilíbrio harmonioso, adequação a um fim – que na verdade caracterizam o belo em sua acepção específica. Só esse belo, no sentido restrito, pode ser considerado o grande enfeitado do pós-moderno. Permanece a possibilidade de outros tipos de beleza, envolvendo objetos “belos” por serem portadores de diferentes qualidades estéticas. Essa ponderação já se vislumbrava na crítica tradicional, quando se admitiam diversas modalidades de belo¹² e se apontavam vários aspectos do belo no sentido estrito. No século XVIII, em *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, Edmund Burke inclui, entre os aspectos típicos da beleza, variedade, pequenez, lisura, variação gradativa, delicadeza, pureza e claridade de colorido,

¹¹ A propósito, ver BLANCHÉ, Robert. *Des catégories esthétiques*. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1979. 1ª ed., 1955.

¹² Sobre os dois sentidos do belo, o genérico e o específico, ver o texto de VOGT, Carlos. A propósito do belo e da beleza. *COM CIÊNCIA*. Revista Eletrônica de Jornalismo. Acesso em: 4 set. 2006.

e também, até certo ponto, graça e elegância.¹³ Na mesma época, consideravam-se também outros tipos de produção estética, envolvendo, por exemplo, o gracioso, o pitoresco e, um pouco mais tarde, o maravilhoso.

Resumindo a questão, Arthur Danto estabelece um contraste entre beleza estética e beleza artística. A primeira é a que se percebe através dos sentidos, enquanto a beleza artística, não sendo necessariamente agradável aos sentidos, exige discernimento e inteligência crítica; pode, pois, manifestar-se em uma obra convencionalmente “feia”, que o filósofo exemplifica com os quadros *Nu azul* e *Mulher de chapéu* de Matisse (DANTO, 2003, p. 92).

Estabelecida a distinção entre os dois sentidos da beleza, o genérico (“dotado de valor estético”) e o restrito (“agradável aos olhos e ao espírito”), há que renunciar á antiga e limitada definição da estética como a ciência do belo: ela definia o gênero tomando como critério somente uma de suas espécies. “É como se se dissesse que a zoologia é o estudo do cavalo”, resume Blanché.¹⁴ Assim sendo, não se justifica a afirmação de que a estética tenha morrido.¹⁵ Metamorfoseou-se tão somente. Não é mais a ciência do belo, no sentido restrito; tornou-se a ciência das categorias estéticas, do conjunto de suas manifestações. Seu objeto se desdobra, incluindo a filosofia do belo e a filosofia da arte, e o conjunto dos estudos sobre os dois temas. Não sem razão, nos anos 1970, para evitar confusão entre eles, a denominação “belas artes” foi substituída por “artes plásticas” e “artes visuais” nas instituições de pesquisa universitária. Trinta anos depois, no ano 2000, uma grande exposição apresentada em Avignon demonstrou que “Beleza” (tal era o título da mostra) designa apenas uma entre outras formas possíveis de arte. Pelo mesmo motivo, a frase “isto é belo” vem sendo substituída por “isto é arte”.

¹³ ALIZART, Beauté Fatale. *Magazine Littéraire*, 414. Philosophie & Art: la fin de l'esthétique? 2002, p. 24-28 e GADAMER, Hans-Georg, *L'actualité du beau*. Alínea, 1992.

¹⁴ Robert Blanché, apud VOGT, Carlos. A propósito do belo e da beleza. *COM CIÊNCIA*. Revista Eletrônica de Jornalismo. Acesso em: 4 set. 2006.

¹⁵ A propósito, em novembro de 2002, o número 414 da revista *Magazine Littéraire* teve como tema a interrogação Philosophie & Art: la fin de l'esthétique?

Persiste, entretanto, a dificuldade de conceituar o belo, em qualquer de seus sentidos, embora não falte quem, na tentativa de estabelecer um modelo estável, se atreva a palmilhar esse terreno acidentado. Entre os pesquisadores mais arrojados, destaco Umberto Eco, autor dos textos complementares,¹⁶ *História da Beleza e História da Feiúra*. Os dois alentados volumes, ricamente ilustrados e balizados por abundantes citações eruditas, bastariam para demonstrar a impossibilidade de estabelecer limites entre o belo e o feio, que, à primeira vista, parecem antônimos: muitos capítulos dos dois livros, com seus títulos aparentemente antagônicos, tratam das mesmas questões. As duas *Histórias* também recorrem a ilustrações muito semelhantes, para exemplificar os extremos de uma mesma escala, o belo e o feio.

Em *História da feiúra* Eco insiste na relatividade desses conceitos. Nesse sentido, retoma a observação de Marx em *Manuscritos econômicos e filosóficos*: a atribuição de beleza ou feiúra pode não ser motivada por critérios estéticos, e, sim, sócio-políticos. Eco retoma também a observação de Voltaire no *Dicionário filosófico*: “Pergunte a um sapo o que é a beleza, a verdadeira beleza, o *tokalón*. Ele lhe apontará a sapa, com seus olhos redondos, esbugalhados na cabeça pequena, seu largo peito achatado, ventre amarelo e costas pretas”.¹⁷

História da beleza condensa em cerca de 450 páginas um trajeto de séculos, marcado por diferentes concepções de “belo”, muitas vezes confundindo o sentido genérico e o específico do conceito. O filósofo também chama a atenção para duas modalidades de beleza, ressaltadas por pensadores desde a antiguidade: a beleza como imitação do belo objeto, em contraste com a imitação perfeita de um objeto feio, isto é, como bela imitação de algo feio. Com essa diferença, Eco está repetindo, em outras palavras, a distinção entre os dois sentidos da palavra: “agradável aos olhos” e “dotado de qualidades estéticas”.

¹⁶ Uma informação curiosa, oferecida por Gustavo Foratti, no texto da *Folha de São Paulo*, citado acima, confirma a escassa popularidade da beleza entre os interessados no tema da arte: em um ano, foram vendidos 10 mil exemplares de *História da feiúra*, lançada no Brasil em 2007 – o dobro do que vendeu *História da beleza* no ano de seu lançamento.

¹⁷ ECO, Umberto (Ed.). *On ugliness*. Trad. Alastair McEwen. Milão: Rizzoli International Publications Inc, 2007. p. 10.

Eco insiste no caráter historicamente condicionado do conceito, que varia de época para época. A respeito, basta folhear as páginas iniciais de *História da beleza*. Suas ilustrações colocam, lado a lado, as imagens mais díspares, incluindo algumas que o olhar convencional dificilmente veria como belas: a Venus de Willendorf, do 30º milênio A.C., e a Antinea, do 4º milênio A.C., em contraste com as cópias romanas de originais gregos, as belíssimas Afrodite Cnidia e a Afrodite Ajoelhada, do 4º e 3º séculos A. C., respectivamente.¹⁸

Em sua viagem pela história da arte, bem como nas citações que a complementam, Eco respiga sucessivas variações do conceito de belo, das quais passo a resumir as principais. O filósofo parte da Grécia clássica, que associa o belo com outros valores: moderação, harmonia, simetria, especialmente o bom e o justo. Subjacente à *Kalokagathia* (literalmente, “belo e bom”), a beleza das formas, aliada à bondade da alma, constituía o ideal cuja expressão mais nobre encontra-se nos poemas de Safo e nas esculturas de Praxiteles. Eco destaca, entretanto, que, mesmo entre os gregos do período clássico, o conceito nada tem de simples. É o que demonstra a presença simultânea, no templo de Delfos, das estátuas de divindades antitéticas, Apolo e Dionísio, bem como a possibilidade, sempre presente e periodicamente concretizada, da irrupção do caos na harmonia, resultando numa beleza exultante e perigosa, inimiga da razão e próxima da loucura.

Eco acrescenta que, no mundo grego e romano, a idéia de beleza incluía também a presença da luz e da cor. Comenta que o ideal clássico da proporção, comum a toda antiguidade, chegou à Idade Média pela obra de Boethius. Pode-se dizer o mesmo da noção de harmonia, que incluía, entre outras, a ideia do equilíbrio entre contrários (unidade x multiplicidade, direita x esquerda, masculino x feminino, reto x curvo). Essas noções antônimas tornavam-se harmoniosas ao se oporem entre si, mantendo-se em estado de contínua tensão. Transpostas para as relações visuais, resultam em simetria. Eco destaca que, dentro da tradição pitagórica, até os objetos feios, em razão da proporção e contraste, participam da harmonia do mundo.

¹⁸ ECO, Umberto (Ed.). *History of beauty*. Trad. Alastair McEwen. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 2nd edition, 2005. p. 16.

Com o passar do tempo, a estética da proporção foi assumindo formas de complexidade crescente. Na fase mais avançada do pensamento medieval, Tomás de Aquino afirma que a proporção não consiste apenas na disposição correta dos componentes, mas na perfeita adequação do material à forma, e também na integridade do objeto. Assim sendo, um corpo mutilado não pode ser belo. Para o filósofo, além da proporção e da integridade, os atributos do belo incluem *claritas*, isto é, clareza e luminosidade.¹⁹ A arte medieval ilustra esse ideal: suas iluminuras, embora provavelmente criadas em ambientes escuros, resplandecem com um fulgor particular, resultante da combinação de cores puras, não matizadas: vermelho, índigo, branco e verde: a luz parece irradiar-se dos objetos. As catedrais, com seus vitrais e rosáceas, eram construídas para realçar a luz filtrada por ornamentos entrelaçados. Da mesma forma, a concepção neoplatônica de Robert Grosseteste (1168-1253) incluía uma imagem do universo como um único fluxo de energia luminosa, fonte simultânea da beleza e do ser.

Eco informa que todos os tratados sobre as artes figurativas, desde as obras bizantinas dos monges do Monte Atos até o *Tractatus* do pintor Cennini no século V, traem a ambição, entre as artes visuais, de atingir o mesmo nível de proporção matemática encontrado na Música. Não obstante, os teóricos medievais deixam também transparecer seu encantamento com a realidade concreta, como demonstra seu entusiasmo pela beleza da luz e da cor. Na Renascença, os artistas partilham a idéia de adequar a representação artística à visão platônica da arte como imitação imperfeita da natureza, por sua vez concebida como imitação de um mundo ideal. Entretanto, em alguns períodos, acentua-se a clivagem entre o mundo ideal e o real. A respeito, Eco observa que a relação entre teoria e prática só parece satisfatória no que diz respeito à Arquitetura e à perspectiva: impossível encontrar as mesmas regras de proporção nas *Venus* de Botticelli, de Lucas Cranach e de Giorgione. Da mesma forma os artistas responsáveis pelos retratos de homens famosos (algumas vezes tipos de beleza máscula) pareciam mais interessados em representar seus físicos robustos, a força espiritual e a vontade de poder manifestada em suas expressões faciais, do que na correspondência com qualquer cânone de proporção.

¹⁹ *Summa theologiae* I, 39, 8.

A respeito, a passagem do tempo trouxe mudanças consideráveis. A partir da Renascença, começou a firmar-se a noção de que a beleza não resultava tanto da proporção equilibrada, e sim de uma espécie de torção, uma busca de algo além das regras matemáticas dominantes no mundo físico. Ao equilíbrio da Renascença seguiu-se a inquieta agitação do Maneirismo, correspondente a uma mudança de visão científica. Tal como o modelo de Galileu, o modelo ptolemaico do universo, baseado na idéia de proporção clássica, encarnada na perfeição do círculo, foi ultrapassado pelo modelo planetário de Kepler. A imagem da perfeição esférica entrou em crise. Para Kepler, a terra gira numa elipse que tem o sol como um de seus focos; visualmente, o modelo foge à perfeição pitagórica do sistema de esferas concêntricas. No crepúsculo do século XVI, Giordano Bruno já sugerira a idéia de um cosmos infinito e da pluralidade de mundos. Estaria aí uma razão para se alterar o próprio ideal de harmonia cósmica. Afinal, no sentido estrito, a proporção não existe na natureza – o que se harmoniza com a posição de Edmund Burke, que, no século XVII, nega a proporção como critério para avaliação da arte.

Em *História da beleza* e *História da feiúra* Eco retoma seguidas vezes a idéia de que conceito de beleza mostra-se inseparável de sua relação com a feiúra. Para muitas teorias, da antiguidade à Idade Média, o feio – consequência da falta de algo essencial ao objeto, ou do desrespeito às regras da proporção – é a antítese da beleza. Entretanto, quase universalmente, essa visão coincide com o princípio de que, embora existam coisas e criaturas feias, disformes, ou aterradoras (o demônio, a morte, ou fenômenos naturais, como a tempestade), a arte tem o poder de representá-las com perfeição, criando, assim, belas representações de algo repelente. Inspirados em contatos com terras distantes, reconhecem-se traços atraentes em objetos disformes e aterrorizadores, descritos em obras como o *Romance de Alexandre*, narrativa imaginária das viagens de Alexandre o Grande, ou na *História Natural* de Plínio o Velho. Os bestiários helênicos e medievais descrevem homens e animais monstruosos, criaturas com olhos plantados nos ombros e dois buracos no peito, à guisa de nariz e boca; andróginos, com um único seio de mulher e órgãos genitais dos dois sexos; artabantes etíopes, caminhando como carneiros, de borco... Fascinada pelo maravilhoso (antepassado do exótico), a cultura medieval não se perguntava se esses monstros eram “belos”.

A beleza clássica dissolve-se também nas formas do Maneirismo ou da arte barroca. Nesta, intensamente dramática, o belo situa-se além do bem e do mal, pode expressar-se através do feio, tal como o verdadeiro através do falso e a vida através da morte. No realismo de Caravaggio e da escola flamenga, despontam traços de outras formas de expressão do belo: representações de sonhos, deslumbramento, inquietação. A Pintura de Arcimboldo demonstra que até uma cenoura pode ser bela. Ao mesmo tempo, antecipa as modernas teorias institucionais, segundo as quais a beleza não existe em função de uma regra objetiva, mas graças ao consenso do mundo artístico. No mesmo sentido, a atividade crítica pressupõe um gosto emancipado das regras clássicas. A beleza já não é imanente aos objetos, constitui-se pela leitura do crítico. Esta, por sua vez, harmoniza-se com a visão científica de Galileu: as qualidades dos corpos são subjetivas_ parecem quentes ou frios, dependendo das circunstâncias de quem os toca. Nega-se, assim, a possibilidade de um critério avaliativo objetivo ou intrínseco: para diferentes observadores, o mesmo objeto pode parecer feio ou belo.

Em sua longa *História da beleza*, Eco destaca, no século XVIII, o pensamento de Immanuel Kant, cuja *Crítica do Julgamento* coloca na base da experiência estética o prazer fruído pela contemplação desinteressada. O belo é o que inspira esse prazer; agrada objetivamente, sem se relacionar com um conceito. No mesmo século, o Neo-Classicismo resgata noções clássicas: a beleza resulta da forma do objeto, e inclui qualidades de “proporção” e “harmonia”, como na Arquitetura, na Escultura e na poesia grega. Em contrapartida, é no mesmo século XVIII que a subjetividade começa a desempenhar um papel importante. Descarta-se a busca de regras para a beleza em favor do efeito produzido, embora Hume, em seu *Standard of taste*, tente conciliar a subjetividade do julgamento de gosto e o efeito produzido com traços concretos do objeto considerado belo. Ao mesmo tempo, em diversos círculos filosóficos, a noção do prazer estético bifurca-se entre a idéia do sublime, já mencionada por Longinus no primeiro século da era cristã, e da beleza. As diferenças e afinidades entre o belo e o sublime encontram sua formulação clássica na *Crítica do julgamento* (1790) de Kant. A beleza – exemplificada por uma flor – é o que dá prazer sem necessariamente gerar o desejo de posse. O sublime associa-se ao prazer despertado pela contemplação de algo aterrorizador – como um abismo, ou uma tempestade – que, contudo, não ameaça o

espectador. Assim, tanto o belo quanto o sublime pressupõem a idéia da experiência desinteressada. Aproximando-se de pensadores anteriores, Kant em sua *Crítica* aceita também a possibilidade da bela representação do feio.²⁰

Evidentemente, a conceituação de beleza não cessou de metamorfosear-se. Desde o início do século XIX, o Romantismo nascente questionou a identificação do valor estético com os princípios da beleza clássica. Historiadores, arqueólogos, etnógrafos, ampliam consideravelmente essa visão. Deixando de ser padrão, a arte clássica passa a ser apenas uma entre as formas históricas do ideal artístico. Nesse contexto, o século XIX introduz um elo, não ditado pela razão, mas pelos sentimentos, entre pares antitéticos como finito/infinito, totalidade/fragmento, vida/morte, intelecto/coração. Os pré-rafaelitas, com sua tendência para o sinistro e o macabro, celebram a liberação dos cânones clássicos. A beleza deixa de ser uma forma, admite-se informe e caótica. Os românticos, especialmente Novalis, Friedrich Schlegel, e Friedrich Holderlin, não buscam uma beleza estática e harmoniosa, mas algo dinâmico, testemunho de um devir, por vezes dissonante, pois o belo pode brotar do feio, a forma do informe, e vice-versa. Ocorre, assim, que a beleza surja da convergência de contrários. O feio não é a negação do belo, mas o outro lado da mesma moeda, cabendo a Friedrich Schlegel formular a estética do feio.

No século 20 a *art déco*, trazida a público pela *Exposition Internationale des Arts Decoratifs Industriels et Modernes*, realizada em Paris em 1925, proclama uma beleza não mais estética, mas funcional, nascida da conciliação entre a arte e a indústria, síntese sofisticada de qualidade e produção em massa. Ultrapassam-se os cânones vitorianos. A comercialização da vida tudo transforma em bens de consumo. Busca-se a beleza em utensílios do cotidiano – úteis, práticos, relativamente baratos, de gosto padrão e produzidos em massa. A beleza perde sua “aura”. Seus aspectos qualitativos deixam-se absorver pelos quantitativos. O artista perde o monopólio das imagens, da criação estética e da beleza. Impulsionada pela imagem do tear mecânico, inventado por Delathiere em 1830, aceita-se a beleza da máquina, julgamento já vagamente latente no século XVII. Marinetti chega a afirmar que um carro de corrida é mais belo que a

²⁰ ECO, Umberto (Ed.). *History of beauty*. Trad. Alastair McEwen. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 2nd edition, 2005. p. 135.

Vitória de Samotrácia, prenunciando a análise feita por Roland Barthes do primeiro modelo do Citroen DS, celebrado no trocadilho baseado na pronúncia das letras DS e do substantivo francês *déesse* (deusa).

Surge ao mesmo tempo uma escola informal de Pintura. Assistimos ao triunfo dos *splashes* (salpicos), *cracks* (fendas), *lumps* (inchaços), *seams* (suturas), *drips* (pingos)... O artista delega sua arte às tintas jogadas arbitrariamente sobre a tela, esperando que falem por si mesmas, e aos mais diversos materiais, para que revelem sua beleza secreta. Como esculturas, selecionam-se porta-garrafas, rodas de bicicletas, cristais de bismuto, manequins, modelos geométricos usados em salas de aula, vidros deformados pelo calor – ready-mades – como na sempre lembrada *Fonte* de Duchamp. Paira em alguns casos a intenção de *épater le bourgeois*, mas também uma intencional indiferença estética. Aceita-se que o objeto mais banal pode ter aspectos e formas artisticamente interessantes, habitualmente despercebidos.

No texto de Eco, multiplicam-se os exemplos da aversão da arte contemporânea à beleza no sentido restrito, tradicional. Cesar amassa, deforma e expõe o metal contorcido de um velho radiador de carro. Arman recheia um invólucro transparente com pilhas de antigos pares de óculos. Rauschenberg cola na tela mostradores de relógios. Lichtenstein faz cópias gigantescas de cenas tiradas de velhas histórias em quadrinhos. Warhol oferece como arte garrafas de Coca-Cola e latas de sopa... O artista dialoga com o mundo industrializado, reunindo objetos do cotidiano, transformados em fetiches: emcerrado o ciclo de sua utilização, redimem-se de sua inutilidade, ostentando uma beleza insuspeitada. Finalmente, sofisticadas técnicas eletrônicas revelam formas inesperadas em materiais pesquisados, tal como cristais de neve que, examinados ao microscópio, exibem sua beleza oculta. O significado cede à pura visualidade, como na arte da mineira Cláudia Renault, que, em função de suas formas, cores e veios, seleciona fragmentos de madeira. Nasce outro tipo de ready-made – não mais objeto manufaturado, mas algo retirado da natureza, antes invisível para o olho humano, originando o que Eco denomina “estética dos fractais”.

Em sua *História*, Eco discorre ainda sobre o que chama de “beleza da provocação”, descendente dos vários movimentos de vanguarda e experimentalismo, do Futurismo ao Cubismo, do Expressionismo ao Surrealismo. Nesse tipo de arte, não interessa reproduzir o belo da natureza

ou derivado da contemplação de formas harmoniosas. Pelo contrário, urge interpretar o mundo com outros olhos, das mais diversas formas: a revisitação de modelos arcaicos e esotéricos, a apropriação do universo dos sonhos e dos doentes mentais, as visões provocadas pelo uso de drogas. No sentido oposto, a arte abstrata recupera um ideal de harmonia geométrica, reminescente da estética da proporção. É o que se encontra nas criações geométricas de Piet Mondrian, nas grandes telas monocromáticas de Yves Klein, Mark Rothko ou Piero Manzoni. Tudo isso, sugere Eco, constitui novas formas de beleza. A nós, espectadores, faculta-se entendê-las no sentido genérico de “realizações estéticas” ou como novas formas de apreender o belo em seu sentido específico.

Essa mensagem ainda não chegou ao grande público. Quem, nas últimas décadas, visitando museus ou exposições, não terá ouvido “Mas isso é arte?” A pergunta reflete a perplexidade despertada por criações contemporâneas, incluindo happenings, quando artistas chegam a mutilar os próprios corpos, ou espetáculos de luz e som animando eventos reminescentes dos rituais dos antigos mistérios. “Raves” reúnem multidões em discos ou concertos de rock em altíssimo volume – formas de “estar em comunidade” (“being together”) – não raro animadas por estimulantes químicos. Ocasionalmente, apresentam-se espetáculos convencionalmente belos, como em aberturas dos jogos olímpicos, semelhantes a antigos espetáculos circenses, ou a cultos religiosos. Registrando essas contradições, Eco aponta uma dupla cisão estética. Por um lado, os padrões de beleza oferecidos pelas mídias são “totalmente democráticos”. No cinema, exibem o modelo da mulher fatal, outrora representado por Greta Garbo ou Rita Hayworth, mas também a beleza da moça comum, que poderia ser nossa vizinha, como a jovem Doris Day. No mundo da moda, ao lado dos modelos suntuosos de um Roberto, desfilam criações andróginas de Coco Chanel.

Por outro lado, até o início dos anos 1960 a beleza apresentada pelas mídias moldava-se pelas belas artes. As mulheres dos anúncios dos anos 1920 e 1930 lembram a beleza longilínea da Art Nouveau e da Art Deco. Na mesma época, o material de propaganda deixa-se influenciar pelo Futurismo, o Cubismo e o Surrealismo. Entretanto, a partir dos anos 1960, após o triunfo da arte pop, com imagens retiradas da indústria comercial e das mídias, estreita-se o hiato entre a arte do consumo e a arte da provocação, o que, na Música, coincide com a reelaboração, pelos

Beatles, de algumas formas tradicionais. Ao mesmo tempo persistem resquícios do limite entre a arte culta e a popular: o pós-moderno oferece obras experimentais que simultaneamente ultrapassam e revisitam as artes visuais, numa contínua reavaliação da tradição.

Nesse universo caótico, as mídias já não apresentam um único ideal de beleza. Continuam a oferecer versões iconográficas requentadas, que remontam ao século XIX. Campanhas publicitárias oferecem modelos dos anos 1920 e revisitam as décadas seguintes, impossibilitando a identificação de um ideal estético. Resume Eco: entregamo-nos a “uma orgia de tolerância, a um sincretismo total, a um a politeísmo absoluto e irresistível da beleza” – enfim, ao proclamado ecletismo radical do pós-moderno.

Diante de tantas variáveis, encontram-se até exemplos do belo em seu sentido estrito – o que encanta os olhos – bem como no sentido amplo de manifestação estética, variável conforme o momento histórico. Entre os ícones do belo, encontramos rostos que poderiam ter inspirado pintores de outros tempos – Greta Garbo, Rita Hayworth, Grace Kelly, Tyrone Power, Marcelo Mastroianni, Marlon Brando; mas também tipos que estarreceriam os cultores do belo tradicional: Ling, Naomi Campbell, Mick Jagger, Dennis Rodman, Jim Morrison e Jimi Hendrix.²¹

Frente a esse quadro, resta uma indagação: pode-se ainda encontrar na arte a beleza em seu sentido estrito? E como explicar seu repúdio nos dias que correm? Atribuindo-o à alegada morte de Deus à conflituosa *Weltanschauung* contemporânea, à sua crise epistemológica, axiológica e ontológica, além das crises tóxicas, como a ameaça à saúde do planeta, a violência onipresente, as guerras, a fome? Refletindo sobre o tema, o crítico brasileiro Olívio Tavares de Araújo conclui que esse conjunto de razões “é absolutamente válido e pode ser absolutamente verdadeiro. Nem por isso torna-se obrigatório desterrar a priori e universalmente as utopias e valores perenes da arte.”²² No mesmo sentido, em entrevista de 2005, Camille Paglia dirige-se aos artistas, proclamando a necessidade de abandonar as propostas das vanguardas históricas, que ela julga ultrapassadas:

²¹ ECO, Umberto (Ed.). *History of beauty*. Trad. Alastair McEwen. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 2nd edition, 2005. p. 23, 27, 419ss.

²² ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O olhar amoroso*. Textos sobre arte brasileira. São Paulo: MOMESSO, Edições de Arte, 2002. p. 11.

Precisamos repensar as coisas, começando por descartar o receituário pretensioso da vanguarda. Pelo menos aqui nos EUA, onde ainda é possível um artista como [o inglês] Damien Hirst exibir pedaços de vaca cortados num museu. Teria sido muito interessante há 70 anos, no Dadaísmo. Hoje não faz sentido. É adolescente. John Cage e tantos outros já fizeram sua obra há décadas. Acordem! Vocês estão perdendo o curso das coisas. Estão pelo menos 40 anos atrasados. Já é hora de redescobrir a beleza, redescobrir o prazer, coisas que têm de voltar ao centro da arte, se se quer falar de novo ao público não-especializado. Quem não aceita isso é gente muito pequena, de imaginação pequena.²³

Resta aguardar a resposta do mundo da arte a essa exortação.

²³ PAGLIA, Camille. Arte sem rumo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 abr. 2005. Caderno Mais!, p. 3.

O belo texto: a beleza morreu?

A posteridade só recebe e aplaude aquilo
que traz em si o cunho do belo.

Machado de Assis. *Semana Literária,*
Diário do Rio de Janeiro, 01-05.1866.

...promessa de felicidade, festa da vontade
nítido farol, sinal novo sob o sol, vida mais real

Coisa linda, lua lua lua lua
Sol palavra dança lua, pluma tela pétala
Coisa linda, desejeante desde sempre
ter-te agora um dia e sempre, uma alegria pra sempre

Lindeza, Caetano Veloso¹

No poema *Le bel d'aujourd'hui* de Carlito Azevedo, a voz poética, referindo-se evasivamente ao “assim chamado belo” e a suas novas formas, parece perturbada pela beleza que, na natureza, independentemente de qualquer conceito, impõe-se aos olhos do espectador:

E ainda que o assim chamado
belo
hoje queira seguir abrigando
novos territórios
e eu mesmo
geralmente o prefira convulsivo-ou-não-será
o certo é que
sem que se precisasse pedir

¹ José Miguel Wisnik comenta a possível inspiração da canção de Caetano Veloso: a concepção de Sthendal de beleza como “promessa de felicidade”. WISNIK, José Miguel. *The gay science: Literature and popular music in Brazil. Journal of Latin American Cultural Studies, Brazilian Issue, v. 5, n. 2, Nov. 1996, p. 195.* Lembro também a clara referência á frase de Keats, “a joy forever”, traduzida por Caetano na letra de *Lindeza*.

o dia contorceu-se até o último avesso
para nos dar
uma noite como esta ²

Essa sugestão da perenidade do belo convida a uma reflexão sobre sua relação com a produção artística de nossos dias. Nela, Olívio Tavares de Araújo aponta um duplo ponto cego: por um lado, sua reticência diante do belo, como se fosse mera fraqueza dos sentidos ou exacerbação do formal; por outro, a pretensa desnecessidade do domínio da técnica, da dupla articulação artista/artífice. A beleza ficou fora de moda,

sobretudo no sentido mais simples com que o termo era habitualmente usado, uma alegria irredutível a qualquer outra, *a joy for ever*, um prazer *sui generis* que nasce do contacto com a adequação, o acerto formal e a competência expressiva... Transitam hoje livremente no domínio da arte outras variantes da beleza (o belo terrível, o belo que incomoda, o belo que se pode manifestar sob a forma de feiúra – que aliás não exigem menos competência), mas não a beleza gratificante – ou muito pouco... [F]icou quase interdito ao artista ter e dar prazer – menos por iniciativa dele, acredito, do que da teoria de arte que o cerca. Instalou-se de permeio uma crise do ofício, fruto do excessivo investimento no século 20 nas idéias e conceitos da obra, em discursos e intenções, relegando-se o saber fazê-la a um plano secundário [...] Tornaram-se ásperos os caminhos que levam à fruição.³

Em texto posterior Araújo volta a falar do atual desprestígio dessa “coisa tão dificilmente definível, chamada beleza”, de suas múltiplas formas e da dificuldade de conceituá-la:

Desgraçadamente, a beleza não goza de grande prestígio, hoje em dia; muito artista de vanguarda se sentiria incomodado se chamássemos de belo seu trabalho. Além disso, entenderia o termo apenas como um conjunto de valores, de normas formais aplicáveis a certos momentos da história da arte, mas que de fato já não mais dão conta de descrever e esgotar o fenômeno da criação em sua completude. Para este já não bastam as definições de “belo” de *Aurélio*: “que tem forma perfeita e proporções harmônicas; que é agradável aos sentidos; elevado, sublime:

² AZEVEDO, Carlito. *Le bel d’aujourd’hui. Sublunar*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001. p. 96.

³ ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O Olhar amoroso*. Textos sobre a arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002. p. 12.

majestoso, grandioso, imponente.” Contudo, o propósito da arte e seus parâmetros antológicos não mudam.

Beleza é – sempre foi – muito mais do que o que podemos definir. E muitos, misteriosos e inesgotáveis são os seus caminhos. O verdadeiro artista não obedece a parâmetros prefixados: estabelece parâmetros. Tanto assim que o que constitui qualidade em um pode ser defeito em outro. A famosa coerência, por exemplo. Louvamos a notável concisão e coerência de um artista como Morandi – assim como a de um Volpi, a de um Sérgio Camargo, um Ianelli. E não menos louvamos a inventividade esfuziante e descontínua de Picasso, seus ziguezagues estilísticos, suas explosões, a capacidade de criar uma nova linguagem a cada vez que ele trocava de mulher. Ou seja: sua incoerência essencial. Acontece que a coerência é inerente e exigível num projeto da natureza dos de um Morandi, um Volpi, um Barsotti, um Ianelli. E não tem mesmo de refazer parte de projetos instáveis e protéticos como o de Picasso, Siron Franco, Antonio Henrique Amaral e Iberê Camargo – dentre tantos outros.⁴

A reserva em relação ao belo associa-se à desconfiança da representação, bem como aos mecanismos de poder inerentes a seus sistemas. Certamente em razão da onipresente exploração comercial, e de julgamentos estéticos invariavelmente atrelados às imposições da mídia, a presença da beleza, especialmente após as revoluções culturais dos anos 1960, passou a ser considerada no mínimo suspeita e até pejorativa. O próprio artista chega a autocensurar-se, temendo produzir algo belo, como ocorre com o pintor mineiro José Alberto Nemer. Em entrevista a Olívio Tavares de Araújo, ele confessa seu medo de fazer aquarelas que, “por acaso”, sejam belas.⁵

Os debates resultantes dessa postura vêm há muito intrigando os especialistas. A propósito, em seu livro *The invisible dragon: four essays on beauty*⁶ o crítico norte-americano Dave Hickey afirma que a beleza foi o problema crucial da década de 1990. Reportando-se a criações de

⁴ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Razão e sensibilidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 maio 2003. Suplemento Pensar, p. 16.

⁵ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Razão e Sensibilidade. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 17 maio 2003. Suplemento Pensar, p. 16.

⁶ HICKEY, Dave. *The invisible dragon: four essays on beauty*. The University of Chicago Press, 2009. Publicado originalmente em 1993, o livro foi republicado, em edição revista e ampliada, em 2009 pela University of Chicago Press.

épocas diversas, incluindo Warhol, Raphael, Caravaggio, Mapplethorpe e textos de Ruskin, Shakespeare, Deleuze e Foucault, Hickey desenvolve uma discussão sobre a natureza da arte, denunciando o que considera forças hostis ao prazer que nos atrai para ela: a hiper-institucionalização, o academicismo árido, a cultura dos museus, uma política esclerosada... A argumentação fomentou várias exposições, bem como encontros de críticos e curadores, estimulando um debate apaixonado entre os defensores de uma reavaliação do ideal do belo e do prazer proporcionado por ele e os que consideravam ingênuo até o próprio conceito de beleza. Talvez inspirados por Hickey, os curadores Ben Ezra e Olga Viso, para a comemoração do cinquentenário do Museu Hirshhorn de Washington, organizaram em outubro de 1999 a exposição *Regarding Beauty. Perspectives on Art since 1950 (Sobre a Beleza. A Arte a partir dos Anos 1950)*. Curiosamente, três anos antes, os mesmos curadores haviam montado outra exposição, de caráter aparentemente oposto, denominada *Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990's (Destempero: Temas Dissonantes na Arte dos anos 1990)*. A julgar pelos títulos, deveria haver uma enorme diferença entre as duas exposições. Nada pareceria mais evidente que o contraste entre dissonância – com sua conotação de discordância, combinação desagradável aos sentidos – e beleza, tradicionalmente associada a harmonia, proporção, simetria. Entretanto, segundo informa o filósofo e crítico Arthur Danto, a curadora Olga Viso afirmou que muitos espectadores presentes na primeira exposição haviam comentado o quanto lhes tinham parecido belas muitas das obras apresentadas como “dissonantes”. Segundo Viso, esse fato inspirou a exposição de 1999, especificamente voltada para a beleza.

A lembrança das duas exposições, com temas nominalmente contrastantes, mas de fato aproximadas pela exposição de objetos considerados belos, ilustra uma vez mais a dificuldade de conceituar a beleza e de distingui-la de atributos aparentemente antagônicos. Para explicar o fenômeno, Danto remete à noção de que, basicamente, a criação da beleza não visa à contemplação passiva, mas a algo intrínseco ao sentido da obra. Essa beleza contrasta com sua aparição ocasional em objetos nos quais seria dispensável. Nessa ordem de idéias, Danto sugere que a segunda exposição (*Sobre a beleza. A Arte a partir dos anos 1950*) teria em vista a beleza inerente, essencial ao sentido interno do objeto, ao passo que, no evento anterior, o belo seria apenas incidental. O crítico aponta uma oposição semelhante nas discussões sobre *Fountain*, o sempre lembrado

ready-made de Marcel Duchamp, que, em 1917, deflagrou discussões ainda pertinentes sobre a natureza da arte e contribuiu para mudar sua história. À época, os defensores de Duchamp insistiram que, ao apresentar anonimamente à Sociedade de Artistas Independentes o urinol fabricado por Mott Iron Works, o artista pretendia demonstrar que, desfuncionalizado, o objeto exibia uma forma bela, antes despercebida, comparável às esculturas de Brancusi, notáveis pela elegância visual. (Não por acaso, um dos defensores dessa opinião, Walter Arensberg, patrono de Duchamp, era também um dos principais patronos de Brancusi.)

Segundo Danto, a brancura, o contorno, o brilho e a superfície lisa de *Fountain* poderiam realmente justificar esse julgamento. Nesse caso, entretanto, tratar-se-ia de uma beleza incidental, irrelevante para os objetivos do artista, e não de algo indispensável ao sentido da obra. O próprio Duchamp deixou claro que, especialmente nos ready-made criados entre 1915 e 1917, pretendia demonstrar a completa dissociação entre a estética e a arte. Sua escolha de objetos nunca visara ao prazer estético, baseara-se na indiferença visual, na completa ausência de bom ou de mau gosto_ numa completa anestesia. Danto conclui que a beleza de *Fountain* seria, pois, incidental. Inegável, entretanto seria o fato de se tratar de uma criação dissonante com aquilo que, à época, seria visto como belo. (O crítico acrescenta que, em alguns casos, paradoxalmente, como na produção de Robert Mapplethorpe, expoente da pop-art, e de Andres Serrano, outro fotógrafo entronizado nos museus, a beleza da obra pode estar internamente relacionada a sua dissonância). Concluindo essa parte de sua argumentação, Danto afirma que a descoberta de que a criação artística pode prescindir da beleza é uma das grandes contribuições conceituais do século 20 para a filosofia da arte.⁷ Na pós-modernidade, a verdade vai bem além disso. Endossando a idéia corrente de que sua presença banaliza o objeto artístico, a beleza pode hoje parecer não apenas supérflua, mas até indesejável, o que fundamenta uma das críticas contra as criações de Mapplethorpe, não raro inegavelmente belas.

Na verdade, a revolução conceitual do século 20 não residiu em eliminar da arte as diferentes qualidades estéticas, mas em recusar à beleza

⁷ A propósito dessa argumentação, ver DANTO, Arthur. *The abuse of beauty. Aesthetics and the concept of art. The Paul Carus Lectures*. Illinois: Chicago and La Salle, 2003, especialmente p. 7-11, 27 e 58.

aquilo que antes lhe fora atribuído, a associação com o bem, e, portanto, repudiar sua exploração como objeto de consumo. Por razões afins, nos últimos anos 1960, o pintor Philip Guston renunciou ao expressionismo abstrato a que devera sua reputação como criador de belas telas e aderiu a uma lúgubre pintura figurativa, marcada por imagens aterrorizadoras (membros da Ku Klux Klan, por exemplo), alegorias do mal incompatíveis com a beleza convencional. A opção de Guston recapitula uma determinação ética, de fundo político, já presente nas vanguardas históricas. Como, inegavelmente, as normas estéticas sempre foram impostas pela classe dominante, a beleza pactuária com o inimigo. A busca do belo representaria, assim, um ato de colaboracionismo, incongruente com a denúncia às injustiças de um mundo corrupto. Por essa razão, criticam-se obras como as do fotógrafo Sebastião Salgado. Argumenta-se que, a estetização da pobreza, ao torná-la atraente, faz esquecer sua essencial injustiça.⁸

Nessa ordem de idéias não faltam pensadores que, como Georges Bataille, denunciam “a covardia da beleza”. Conforme lembra Bataille, a estética do belo caracteriza estruturas políticas como o fascismo, cuja arte, pautada por ideais de perfeição estética, celebrava a suposta harmonia de um mundo regido pela concentração do poder e cuja retórica pregava a falsa unidade de um corpo social com a cabeça constituída por uma espécie de chefe-deus.⁹ Numa linha semelhante, entre os pós-modernos, nenhum pensador supera Fredric Jameson na desconfiança da beleza como arma a serviço de forças reacionárias.¹⁰ Para Jameson, após a crise da estética no

⁸ Essa crítica a Sebastião Salgado é relembrada no artigo de João Paulo, Momento Decisivo, *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 14 ago. 2004. Suplemento Pensar, p. 2.

⁹ A respeito, ver MORAES, Eliane Robert. *O Corpo impossível*. São Paulo; FAPESP/ Iluminuras, 2002, especialmente p. 214 e 217. A autora discute o pensamento de DIDI HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe*. Paris: Macula, 1995, p. 340-341. Ver também DUNCAN, Carol. Who rules the artworld? *The Aesthetics of power*. Cambridge University Press, 1993. p. 169-188.

¹⁰ Ver especialmente os capítulos Transformações da Imagem na Pós-Modernidade e Sobre o Realismo Mágico no Cinema. JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem*. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Editora UFRJ, 1994. p. 115-143 e 145-174, respectivamente.

mundo contemporâneo, “na maioria dos casos (...) tentativas de reinventar o belo como categoria de experiência cultural... são duvidosas e suspeitas e caminham par a par com posições filosóficas e políticas reacionárias”...; a reinvenção do belo cria uma “arte profundamente inautêntica” por sua “enorme cumplicidade com o próprio sistema de mercado”.¹¹ Ainda nas palavras de Jameson, o novo esteticismo propicia a alienação. Caracteriza-se por “uma abstração crescente, um distanciamento cada vez maior do contexto nacional... é o próprio visual que abstrai esses públicos de seus contextos sociais imediatos, criando a sensação de uma materialidade e concretude cada vez maiores, já que o que se consome esteticamente não é abstração verbal, mas sim imagem tangível”. A onipresença das imagens comerciais norte-americanas (na publicidade, filmes, televisão e, principalmente, a tecnologia de tais imagens) só pode resultar na eliminação de formas locais e tradições nacionais, especificamente culturas e linguagens regionais.¹²

Desconfiando de um possível retorno à beleza tradicional no cinema, Jameson menciona cinco cineastas de tradições e contextos sociais muito diversos, diretores dos filmes indicados entre parênteses: Derek Jarman (*Caravaggio*), Raúl Ruiz (*Le retour d'un amateur de bibliothèque*), Soulemayne Cissé (*Yeelen*) e Paul Leduc (*Latino bar*), herdeiros de Andre Tarkovksky, seu grande precursor. Jameson analisa as semelhanças formais de seus filmes, atribuindo-as a uma situação global, mediada pela rede dos festivais internacionais de cinema.

Para discutir essa volta à beleza em sua acepção estética tradicional, Jameson analisa também o que denomina *nostalgia film*, cuja ação desenrola-se em décadas do século 20, sem problematizar o contexto social. Segundo Jameson, esse tipo de filme constitui “uma compensação formal pelo enfraquecimento da historicidade em nossa época... um fetiche lustroso a serviço daquele desejo insatisfeito... No cinema nostalgia, a imagem – o brilho superficial da realidade da moda de uma época – é consumida, transformada em mercadoria visual. “Como elemento de sedução, e categoria formal mais relevante do cinema nostalgia, Jameson destaca a cor e o brilho:

¹¹ JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. *Espaço e imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Editora UFRJ, 1994. p.121, 124, 125.

¹² JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. *Espaço e imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Editora UFRJ, 1994. p.121, 137, 136.

a cor... distingue os objetos uns dos outros, em um certo êxtase hipnótico de cores sólidas diferentes cujos matizes individuais separados se dirigem a diferentes zonas de vibração no olho, assim deslocando cada objeto do *locus* de uma gratificação visual singular e incomparável. O brilho, por outro lado, caracteriza a estampa como um todo, cobrindo seus variados conteúdos conjuntamente como em uma exibição unificada e transferindo, para dizê-lo assim, a aparência elegante do vidro limpo ao conjunto de objetos amontoados – flores luminosas, interiores suntuosos, enfeites caros, modas de época – que estão agrupados pelas lentes da câmara como um só objeto de consumo.¹³

A crítica ao belo como arma manipulada por forças reacionárias não impede Jameson de admitir que a beleza também pode ser posta a serviço de causas subversivas, como no esteticismo de Oscar Wilde e William Morris, críticos da cultura comercial dominante no fim do século XIX. No entanto, para Jameson, essa utilização revolucionária do belo só é possível na medida em que resiste à sua conversão em bem de consumo – algo difícil em nossa sociedade do espetáculo. A exceção estaria na América Latina. Aí, segundo James, encontram-se transações entre o verbal e o visual (impossíveis nos Estados Unidos) como a alegoria nacional, através da qual uma criação artística remete à situação coletiva, resultando numa arte politicamente comprometida: textos criados fora do chamado Primeiro Mundo são frequentemente mais situacionais e alegóricos do destino e da miséria nacional do que seus equivalentes em culturas hegemônicas.

Assim sendo, argumenta James, ao lado do prazer intensamente visual proporcionado por filmes como *El viaje*, de Fernando Solanas, eles testemunham que na América do Sul os grandes impulsos visionários e revolucionários pancontinentais de um Bolívar ou um Fidel continuam vigentes. Segundo Jameson, a beleza imponente de grande parte do trabalho de câmara diverge totalmente da beleza decorativa do novo esteticismo do cinema nostalgia, sugerindo a necessidade da manutenção do impulso político e utópico da obra. Por razões semelhantes Jameson avalia positivamente filmes associados ao realismo mágico, considerando-os uma alternativa possível à lógica narrativa do pós-modernismo.¹⁴ Tal como o

¹³ JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. *Espaço e imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Editora UFRJ, 1994. p. 147, 157.

¹⁴ JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. *Espaço e imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Editora UFRJ, 1994. p. 139, 142, 146, 147.

“cinema imperfeito” terceiro-mundista, esses filmes, exemplificados por *La casa de água* (do venezuelano Jacobo Penzo) e *Condorez no se intieran todos los días* (do colombiano Francisco Norden) propõem uma análise política e histórica capaz de inspirar o impulso para a mudança. A propósito, merece destaque o trecho abaixo (JAMESON, 1994, p. 156-157, 163):

Dessa forma, a pré-condição formal para o surgimento desse novo estilo narrativo não é “o objeto perdido do desejo” dos anos cinquenta norte-americanos, mas sim a superposição articulada de camadas inteiras do passado dentro do presente (realidades indígenas ou pré-colombianas, a era colonial, as guerras de independência, o caudilhismo, o período do domínio norte-americano...)¹⁵

No Brasil, podem-se acrescentar os filmes de Glauber Rocha e de outros mais recentes, que recolocaram a questão da fome e da pobreza, tais como *Cinema, aspirinas e urubus*, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*. Em sentido contrário, pode-se falar na falta de beleza usada como arma política por Glauber Rocha.¹⁶ Excetuadas obras revolucionárias como essas, de política estética terceiro-mundista, contrastante com a perfeição tecnológica do cinema do Primeiro Mundo, Jameson (a exemplo de outros teóricos como Adorno), mantém sua desconfiança contra a beleza.

No pólo oposto, destacam-se defensores do belo como algo indispensável à vida humana. Na Inglaterra do século passado, George Moore, bem como os membros do grupo Bloomsbury, incluíam entre os maiores valores os prazeres da convivência humana e a fruição de belos objetos. Entre os pensadores atuais, Arthur Danto assume uma postura semelhante. Endossa o pensamento de Kant, quando lembra que a beleza pode ser subjetiva, mas é universal, reconhecida intuitivamente, inerente à natureza humana, e nela profundamente arraigada – tão essencial, acrescentamos, que sua ausência pode constituir uma forma de tortura. Danto menciona a experiência de certas guerrilhas da América Central: para abater o ânimo de seus prisioneiros, mantinham-nos em espaços feios,

¹⁵ JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. *Espaço e imagem*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Editora UFRJ, 1994. p. 156-157, 163.

¹⁶ A propósito da falta de beleza como arma política no cinema de Glauber Rocha, ver ROCHA, Glauber. *A estética da fome*. A revolução do cinema novo. São Paulo: Cosac Naiff, 2004.

escuros, úmidos, frios, cercados de vermes e de seu próprio excremento.¹⁷ Pelo contrário, excepcionalmente, quando em contraste com circunstâncias dolorosas, a beleza, usada ironicamente, também pode constituir um instrumento de tortura. Mônica Sette Lopes cita um artigo de Eckhard John sobre certas práticas nazistas nos campos de concentração. Em total desacordo com as circunstâncias, recorriam à música, de forma a ridicularizar e atormentar os prisioneiros. Enquanto alguns eram açoitados ou assassinados em público, orquestras executavam canções alegres ou marchas animadoras. Outro exemplo assustador – o uso da música para incentivar a violência – foi o rock pesado embutido nos capacetes de soldados americanos na guerra contra o Iraque.¹⁸ Essa prática perversa, invertendo a função retórica habitual da beleza – dar prazer e tornar atraente o objeto que a possui – lembra o papel fundamental do contexto para a decodificação das linguagens humanas.

A necessidade da beleza, enfatizada por Arthur Danto, manifesta-se especialmente em momentos de crise. Danto cita os santuários improvisados que, após o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001, surgiram por toda parte em Nova York. O filósofo argumenta que, para a arte, no sentido estrito de “agradável para os sentidos”, a beleza é uma opção. Na vida, entretanto, tal como desejamos vivê-la, é uma condição necessária.¹⁹ Essa é a razão pela qual, diversamente de outras qualidades estéticas, a beleza é a única que também constitui um valor, como a verdade e a bondade, um valor demasiadamente humano para ser apartado da vida, conclui Danto. Contudo, na arte, só poderá voltar a ser o que já foi se houver uma revolução, não apenas no julgamento do gosto, mas na própria vida, e isso terá de começar pela vivência política²⁰ – o que, de certa forma, endossa o pensamento de Fredric Jameson.

¹⁷ DANTO, Arthur. *The abuse of beauty*. Aesthetics and the concept of art. The Paul Carus Lectures. Illinois: Chicago and La Salle, 2003. p. 30, 33.

¹⁸ LOPES, Mônica Sette. *Uma metáfora*. Música e Direito. São Paulo: LTr, Editora, 2006. p. 111, 112.

¹⁹ DANTO, Arthur. *The Abuse of beauty*. Aesthetics and the concept of art. The Paul Carus Lectures. Illinois: Chicago and La Salle, 2003. p. 14-15.

²⁰ DANTO, Arthur. *The Abuse of beauty*. Aesthetics and the concept of art. The Paul Carus Lectures. Illinois: Chicago and La Salle, 2003. p. 122-123, 153.

Pensamento que não chega a ser unânime. Arthur Gianotti, por exemplo, adverte que, na arte, o político não deve sobrepor-se ao estético. O filósofo propõe que se abandone “o preconceito de que a beleza de uma obra depende de seu conteúdo de verdade, construindo-se pelo contrário mediante transformações dos aspectos possíveis das imagens do mundo cotidiano e até mesmo aquelas mais recônditas que um autor descobre e marca com seu selo”... Só assim “torna-se fácil compreender como obras que chocaram seus contemporâneos podem hoje em dia ser valorizadas”. A propósito, Gianotti lembra o filme de Leni Riefensthal, *O Triunfo da vontade*, documentário do congresso do Partido Nacional Socialista, realizado em Nuremberg, em 1936. Louvado na época por alemães e europeus, passou a ser execrado após a derrota do nazismo e até hoje circula subrepticiamente. Seja como for, conclui Gianotti, “o filme contém cenas do melhor cinema... a imagem carrega outros sentidos além daquele explicitado pela propaganda nazista.”²¹

A meu ver, a discussão poderia ser resolvida se concordássemos que, como muitas coisas na vida, a beleza pode ser posta tanto a serviço de boas causas, quanto de posturas indefensáveis. Tudo depende do jogo do poder – isto é, das mãos que detêm a possibilidade de usá-la. Controvérsias à parte, permanece o fato: a beleza encontra meios e modos de sobreviver. Há os que, como Lessing no século 18, ainda vêem nela a sua primeira lei. Para Arthur Danto, na época atual, o imenso prestígio de que a arte continua a desfrutar deve-se à herança de uma visão exaltada da beleza, “a religião da beleza”.²² Se existe lugar para a beleza na arte de nossos dias, ele associa-se a essa sobrevivência.²³ Metamorfoseando-se através do tempo, o belo nunca deixará de atrair. Vale a afirmação de Mark Alizart: “a beleza não está morta, *elle est morte en beauté*, faz de sua morte a ocasião mesma de se revelar em sua verdade, sob as espécies do sublime e do processo, do jogo e do

²¹ GIANOTTI, Arthur. *Jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 142-143.

²² A propósito, Danto cita o texto de Robert de Sizeranne intitulado *Ruskin et la religion de la beauté*, de 1897, que emocionou Proust profundamente e *The Abuse of beauty*. *Aesthetics and the concept of art*. The Paul Carus Lectures. Illinois: Chicago and La Salle, 2003. p. 30.

²³ Ver LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon/An essay upon the limits of painting and poetry*. New York: The Noonday Press, 1957. p. 13.

relacional.” Ou, como quer Bruno-Nassim Abouddar: “a arte que parece tornar obsoleto o tema da busca do belo não saiu fundamentalmente desse regime estético, só modificou a regulação cosmética no interior da obra de arte”.²⁴ No meio das caóticas criações contemporâneas, sempre algo faz lembrar a presença do belo. “Um passeio por uma Bienal nos intoxica de maus vídeos, mas nesse mesmo fluxo sobressaem trabalhos como o de Bill Viola ou o de Garry Hill”, escreve Arthur Gianotti.²⁵

Inevitavelmente, ao sobreviver, a beleza assume novas formas. Em nosso tempo, beleza e crítica libertária podem criar algo novo, dando-se as mãos, sugere Carol Duncan: “no século 19, a arte e o discurso distorciam e idealizavam o mundo exterior e o celebravam como Beleza. A arte moderna celebra a alienação desse mundo e a idealiza como Liberdade”.²⁶

Correndo o risco do julgamento inevitavelmente subjetivo, aponto alguns exemplos de sobrevivência da beleza. Nas artes visuais brasileiras contemporâneas, destaco o nome de Alfredo Volpi (1896-1988), inicialmente um dos artistas operários do chamado grupo Santa Helena, celebrado por muitas razões: a competência artesanal, o contínuo processo evolutivo, as notáveis permutações cromáticas, o amálgama de popular/erudito, figurativismo/abstração. Outro artista, o gravador e pintor Evandro Carlos Jardim (1935-), produz imagens de uma instigante beleza, impregnando de mistério objetos do cotidiano. O mesmo sentido de mistério, associado ao mítico e ao monumental, distingue a produção do escultor Francisco Brennand (1927-), com seu impecável acabamento. Não é difícil acrescentar outros nomes: Lívio Abramo (1903-1992), gravador, desenhista e pintor, capaz de aliar engajamento social e primor artístico, linguagem figurativa e abstrata; Luiz Paulo Baravelli e Iberê Camargo, mestres do belo-feio; Farnese de Andrade (1926-1996), pintor, escultor, desenhista, gravador e ilustrador, precursor, no Brasil, de *assemblages* perturbadoras, sugestivas de temas perenes como a fecundação

²⁴ Em *Recherche du beau*, Pleins-Feux, 2001, citado por ALIZART, Mark. *Beauté Fatale. Magazine Littéraire: Philosophie & Art: la fin de l'esthétique?* 414, 2002, p. 28.

²⁵ GIANOTTI, Arthur. *Jogo do belo e do feio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 59.

²⁶ DUNCAN, Carol. Who rules the artworld? *The Aesthetics of power*. Cambridge University Press, 1993. p.179.

e a morte; Antonio Poteiro (1926-2010), ceramista e pintor, de colorido radiante, a serviço de temas arquetípicos;²⁷ os óleos de Carlos Araújo, com seu tratamento de temas bíblicos,²⁸ culminando com a criação delirante do inigualável Bispo do Rosário (1909-1989). De formas diversas, a produção desses artistas exhibe qualidades tradicionalmente atribuídas à beleza: proporção, cores sabiamente temperadas, textura e brilho aliantes – em suma, aquilo que boa parte da arte contemporânea parece dispensar, a articulação artista/artífice, o “saber fazer”.

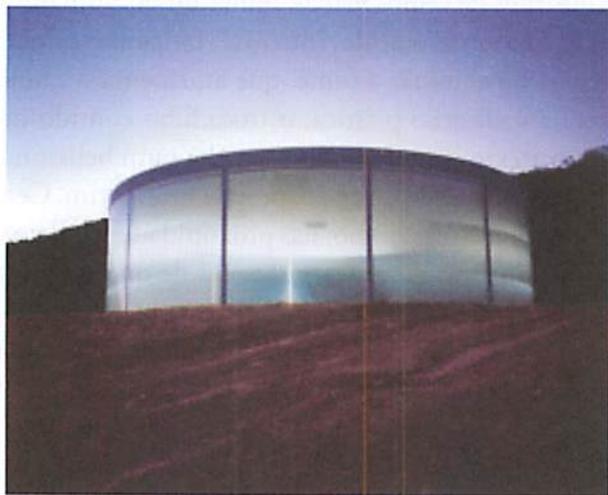
Mesmo a arte conceitual, com seu pressuposto de primazia da idéia sobre o objeto, oferece criações de grande beleza, marcada pela adequação formal ao efeito pretendido. Tomo como exemplo a série *Carta faminta* integrante da exposição individual da artista mineira Rivane Neuenschwander no *Walker Art Center* de Minneapolis em 2002. Para a elaboração da série, a artista contou com uma colaboração curiosa, a de lesmas esfomeadas, soltas sobre papel de arroz. Ciente de que esses vermes preferem movimentar-se longe da luz, Neuenschwander projetou sombras sobre os quadrados do papel, de forma a guiar os movimentos das lesmas. Os trajetos resultaram em linhas corroídas, delicadamente recortadas, evocando contornos de velhos mapas, numa alusão a um dos sentidos da palavra “carta”. Seu outro sentido, “missiva”, faz pensar numa mensagem sobre a urgência de eliminar a fome, que atormenta o mundo. O jogo delicado entre a realização plástica, o trocadilho contido no título e a referência ao contexto contemporâneo resulta num belíssimo conjunto. Obedecendo à mesma tônica, obras expostas em Inhotim, Centro de Arte Contemporânea em Brumadinho, nas proximidades de Belo Horizonte, contribuem para ilustrar as novas roupagens de que se reveste a beleza. Reside, às vezes, na junção inusitada entre objeto e título, como em *Máquina do mundo* (2005), de Laura Vinci, com sua dupla alusão ao poema de Drummond e à visão ptolomaica do sistema cósmico. O

²⁷ Para a análise das obras desses artistas, ver ARAUJO, Olívio Tavares de. *Brazilianart IV*, Livro de arte brasileira. São Paulo: Jardim Contemporânea Editora, 2003, p. 73-96 (Alfredo Volpi), 105-111 (Evandro Carlos Jardim), 312-319 (Francisco Brennand), 303-312 (Lívio Abramo), 137-148 (Luiz Paulo Baravelli), 59-63 (Iberê Camargo), 51-58 (Farnese de Andrade), 247-249 (Antonio Poteiro).

²⁸ Ver. LIMA, Nair Barbosa. *Brazilianart IV*, Livro de Arte Brasileira. São Paulo: Jardim Contemporânea Editora, 2003. p. 106 a 115.

trabalho consta de uma fita corrediça, que se move incessantemente, levando pó de mármore de um a outro extremo, deixando de cada lado um monte de pó branco: o mármore, velho símbolo de perenidade, reduz-se a minúsculos fragmentos – uma outra forma de retorno ao pó, destino final do corpo. O espectador não pode resistir à idéia da inevitável transitoriedade da vida e do universo – em consonância com a sugestão do efêmero, que marca boa parte da produção contemporânea. Em outra obra de aliciante beleza, formas de luz e transparência – traços do belo na visão renascentista – conjugam-se à matéria fluída. Refiro-me ao iglu de fibra de vidro do dinamarquês Olafur Eliasson, efeito da luz intermitente de um estrobo sobre uma fonte d'água, resultando em algo que se pode considerar uma nova forma de escultura.

Também marcada por combinações inusitadas – fusão de arquitetura, paisagem, e efeitos sonoros é a criação de Doug Aitken, *Sonic pavillion* (*Som da terra*): tubos inseridos na terra captam sons, que, trabalhados e ampliados, ressoam dentro de uma cúpula elevada, que funciona como uma grande caixa de som. As paredes de vidro permitem a observação do entorno ajardinado, incorporando a paisagem à experiência multisensória do espectador.



Doug Aitken, *Sonic pavillion*
Disponível em: <garapapaulista.com.br>.
Acesso em: 16 jun. 2012

Obra inclassificável, fusão de construção sonora e plástica, *Som da Terra (Sonic pavillion)* testemunha, de modo extremamente original, a tendência para a eliminação de fronteiras entre as artes e mídias contemporâneas. Outra combinação inclassificável, também exposta em Inhotim, encontra-se na série de microfones que, no conjunto, transmitem uma erudita polifonia vocal. Ao mesmo tempo, possibilita-se ao visitante ouvir, em cada microfone, a voz de um dos inúmeros cantores. Pela riqueza das leituras possíveis – incluindo, entre tantas outras, a idéia da multiplicidade de pontos de vista (de escuta?) – essa única obra mereceria um estudo à parte. A beleza sobrevive, pois, em múltiplas combinações, incluindo artes visuais e a Música – esta marcada também pela volta à tonalidade.

Na poesia, a sobrevivência da beleza, revestida de novas roupagens, é igualmente incontestável. Na Literatura Brasileira, associa-se muitas vezes à retomada de temas líricos – o amor, a infância, a perda – em poemas de Duda Machado, Alice Ruiz, Rui Espinheira Filho, Fabrício Carpinejar, Alcides Villaça, e Paulo Leminski. Encontram-se também belos tratamentos de temas existenciais, atemporais, como em *Sofotulafai*, livro-poema de Abgar Renault, ou em *Tratado do bom governo*, de Carlos Nejar, com seu vasto painel da condição humana.

Entre os poetas, lembro ainda Fabrício Carpinejar, Waly Salomão, Nelson Ascher, Hilda Hilst, Carlito Azevedo... Impossível traçar-lhes uma poética comum – a não ser a indefinível beleza da escrita, situada além dos cânones sedimentados. Nunca imediatamente inteligíveis, seus poemas fogem ao mero experimentalismo. Sem chegar a ser herméticos, trabalham uma linguagem “difícil”. Constituem uma resposta, ao anseio por uma poesia que, como desejava Leminski, voltasse a ser uma “recuperação do capricho, do ‘craft’ das artes & manhas do ofício, sem que isso impeça suas possibilidades expressivas e – sim – subjetivas”.²⁹ Em resumo, permeável à beleza, ao lirismo, aos temas eternos, o belo situa-se hoje no terreno que Paulo Henriques Britto, poeta em plena floração, define como “posto avançado da razão na selva das sensações ainda mal compreendidas”.

²⁹ LOPES, Rodrigo Garcia. Poesia hoje: um “check-up”. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991 p. 274.

Nessa “área fronteira entre a referência clara e o ludismo verbal”,³⁰ a poética brasileira contemporânea reafirma seu pacto com a beleza, velha parceira da arte de todos os tempos. Sem esquecer que, por sua vez, a beleza não raro retoma seu compromisso com o texto de resistência, tema dos dois próximos capítulos.

³⁰ BRITTO, Paulo Henriques. “I, too, dislike it!” MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991, p. 266-267.

O texto de resistência

A luta comum me acende o sangue
e me bate no peito
como o coice de uma lembrança.

Ferreira Gullar, Maio 1968

Nos anos 1960, considerados pela maioria dos historiadores como a fase mais fértil da produção cultural brasileira do século 20, Antonio Henrique Amaral pinta *As duas suspensas* e *Campo de batalha*. As telas atuam como denúncia à tortura praticada nos porões da ditadura contra os adversários do regime. Criadas no sombrio contexto do regime militar iniciado em 1964, essas e outras pinturas a óleo representam bananas pendentes de cordas, furadas e retalhadas por talheres, sugerindo prisioneiros feridos, pendurados no famoso “pau de arara”.



Antonio Henrique Amaral
Disponível em: <cultura.culturamix.com>.
Acesso em: 16 jun. 2012

Na mesma época, João Câmara cria *Cenas da vida brasileira*, série de gravuras e pinturas com personagens e situações referentes à ditadura de Getúlio Vargas, metáforas da nova supressão de liberdades iniciada em 1964. Quase simultaneamente, em 1968, ano em que a promulgação do Ato Institucional número 5 marcou o endurecimento do regime de força, Rubens Gerchman produz *Che*, acrílica sobre tela, celebração da utopia dominante no imaginário dos subversivos. Esses exemplos ilustram a sobrevivência da arte engajada, já antes soberbamente exemplificada no Brasil pela obra de Portinari, e, na Europa oitocentista, por pinturas como o *Tres de mayo*, de Goya.

Criações como essas conduzem à reflexão sobre a arte de resistência, e, entre outros aspectos, a seu paradoxo crucial: ela pertence ao próprio sistema que busca denunciar. Labuta num campo minado por forças contraditórias, no qual cada tentativa de solução parece deflagrar novos problemas. Historicamente, como demonstram as telas citadas, alguns artistas têm encontrado formas de contornar os dilemas de sua situação, sem, contudo, excluí-los das preocupações de críticos e especialistas. Num longo e persuasivo texto intitulado “Who rules the artworld?” (“Quem rege o mundo da arte?”) Carol Duncan discute essas questões. A historiadora de arte parte do argumento de que o trabalho do artista só se faz visível em determinadas circunstâncias, que incluem o reconhecimento pela crítica especializada, além da exposição num espaço adequado, a interveniência de marchands e a venda a consumidores e colecionadores de arte. Envolvido num discurso assim mediado, o objeto é exposto num contexto que induz sua leitura como arte. De outra forma, dificilmente atrai compradores, o que subordina o valor estético ao econômico. Forçado a lutar pela sobrevivência dentro desse esquema, o artista não pode dar-se ao luxo de ignorar as tendências do mercado. A maioria tenta, pois, convencê-lo do valor e utilidade artística de seus produtos. Em tais circunstâncias, hoje, como no passado, a chamada arte erudita só é acessível a uma minoria. Destina-se em grande parte à fruição de potenciais compradores, detentores da riqueza e do poder. Segundo Duncan, paradoxalmente, a obra existe principalmente para manter esse poder. Assim sendo, como deve o artista proceder para atacá-lo? Abraçar formas experimentais? Essa não parece uma estratégia eficiente. Tendo o desrespeito a regras se transformado numa nova regra (a vanguarda é a arte oficial do pós-moderno, diz Duncan), irreverência, rebeldia ou mesmo absurdidade são valorizados e transformados em mercadoria de troca.

Terry Eagleton, crítico da cultura, aborda questões semelhantes. Discutindo o estatuto contraditório da arte engajada, denunciadora da ordem social da qual é inevitavelmente cúmplice, Eagleton escreve:

É esta cumplicidade que leva a arte ao protesto, mas que também torna este protesto sofrido e ineficiente, mais um gesto formal que polêmica consequente. A arte só pode pretender ser válida se carregar implicitamente uma crítica às condições de produção, e se se recorda a distância privilegiada que ela guarda dessas condições, esse valor se invalida instantaneamente. Inversamente, a arte só pode ser autêntica se reconhece, silenciosamente, o quão profundamente está comprometida com aquilo a que se opõe; mas, ao levar essa lógica muito longe, enfraquece precisamente a sua autenticidade.¹

O reconhecimento desses fatos marcou a arte das vanguardas históricas. Novamente nas palavras de Eagleton: “A vanguarda proclama: [...] a estética é parte do problema, não a solução [...] O problema da arte é a própria arte, então vamos arranjar uma arte que não seja arte.”

Na sociedade de consumo, sendo a arte, mais do que nunca, uma mercadoria, que se pode hoje esperar dela como instrumento de denúncia social? Restam-lhe duas alternativas, suprimir a si mesma, ou, como sugere o crítico inglês, “oscilar entre a vida e a morte, subsumindo sua própria impossibilidade em seu interior”. Cabe-lhe, pois, equilibrar-se na posição quase insustentável de denunciar o sistema que a alimenta. Pois “o abandono da utopia é tão traiçoeiro quanto a esperança nela”.²

Entretanto, a maior parte da produção contemporânea, com seu repúdio a tudo que torna atraente a arte tradicional, termina por repetir o procedimento suicida das vanguardas históricas. Retomando as palavras de Eagleton: “Ficamos assim com a antiarte, uma arte que não é apropriável pela ordem dominante, simplesmente – astúcia final – porque não é arte alguma. (...) A vanguarda negativa tenta evitar a absorção não produzindo objetos. Não há obras de arte, só gestos, happenings, manifestações...”³

¹ EAGLETON, Terry. *Ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 252, 253, 255.

² EAGLETON, Terry. *Ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 266-267, especialmente p. 259.

³ EAGLETON, Terry. *Ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 268.

Para Carol Duncan, nem essa postura radical e aparentemente transgressora escapa à cooptação e manipulação pelo sistema. Considerando que a principal função da arte é ideológica, a autora deduz que a inovação, a originalidade e a transgressão são aceitas por se mostrarem ideologicamente úteis, supostas “provas” da liberdade proclamada pela ordem dominante. Como o desrespeito a regras transformou-se numa nova regra, repete Duncan, a irreverência, a rebeldia ou a absurdidade são valorizados e transformados em mercadoria de troca. Assim a autora explica o apoio concedido pelo estado e por grandes corporações a criações ousadas e a espaços alternativos, como quando saguões de bancos exibem obras que criticam o sistema financeiro.

Outro dificuldade é que, ao adotar formas experimentais, transgressoras, favorecidas pela pós-modernidade, a arte de resistência enfrenta o obstáculo da difícil decodificação pelo grande público. Acessível apenas a uma minoria privilegiada, arrisca-se a perder a comunicação com o cidadão comum e até a fazê-lo sentir-se inferior diante de criações que não foi preparado para apreciar. O artista chega, assim, a um dilema: optar por uma arte figurativa, acessível à leitura, ou, no extremo oposto, adotar formas que deixam perplexo o público leigo? Há que considerar ainda a (in)compatibilidade entre a arte de resistência e os cânones tradicionais de beleza, o questionamento da aliança entre o bom e o belo, o ético e o estético.

A partir de 1948, os debates desencadeados no Brasil pela implantação das bienais de São Paulo têm tudo a ver com os dilemas da arte engajada, envolvendo, entre aspectos estéticos, a oposição entre arte figurativa e arte abstrata. Resumindo esses debates, Aracy Amaral lembra que, à época, sobressaíam na América Latina duas posturas antagônicas, a nacionalista – na qual predominava a figuração – e a internacionalista, voltada para a abstração. Segundo Amaral, houve no país um repúdio geral à primeira bienal de São Paulo, realizada em 1951: apesar de prometer uma visão de conjunto da arte moderna e de se declarar apolítica, foi vista como uma “impostura cosmopolita”, associada à hegemonia norte-americana, ao truste internacional de arte chefiado por Nelson Rockefeller. Favoreceu, certamente, a arte abstrata, reino do puramente estético, embora o então Presidente Vargas tivesse declarado, em discurso, que não se pode desvincular arte da política. Sobretudo, a bienal de 1951 cometeu um pecado imperdoável; não incluiu entre os convidados Anita Malfatti,

Tarsila, Rego Monteiro e Ismael Nery, expoentes da arte nacional.⁴ No mesmo sentido, Amaral cita opiniões de críticos e artistas que consideravam o abstracionismo, então hegemônico nos EUA e na Europa, e também florescente no Rio e São Paulo, como arte alienada, em oposição ao figurativo, representado por Portinari e Di Cavalcanti, ligados à realidade social do Brasil.⁵ Entre os críticos, Amaral menciona o francês Waldemar Georges, para quem o realismo “não é a adoção de um estilo, mas de um modo de pensar, uma posição do homem em face do mundo, e a única posição progressista e revolucionária concebível nos dias em que vivemos”. A opção pelo realismo encontra respaldo entre os artistas, citados por Amaral. Para Di Cavalcanti, dois caminhos abrem-se para o pintor: um “é o caminho estreito da pintura formalista, preciosa, fim-de-século: o decorativismo abstracionista ou um primitivismo piegas. O outro é o da pintura a serviço da vida, isto é, participando do drama atual da nossa existência, da construção cotidiana de nosso futuro de nação livre...” Se for incompreensível, conclui, não existe obra de arte. Renato Gutuso, definindo o realismo como “aquela arte que conduz a uma descoberta cada vez mais completa e profunda da realidade”, enfatiza a importância do “conteúdo” e da abertura da arte à compreensão de todos. Segundo o pintor, só após o preenchimento dessa condição importam a beleza do colorido, a inventividade, a força expressiva do objeto artístico. Outro artista, Guido Viaro, reconhece que é no instante da comunicação que o tema adquire caráter social.

Entretanto, mesmo entre os defensores da figuração, ao redor dos anos 1950, Aracy Amaral assinala diferentes posições. Mário Gruber defende o comprometimento com a realidade, porém sem dirigismos estalinistas, ou mesmo sem alinhamento com os partidos de esquerda convencional, acrescenta Lívio Abramo. A esses se opunham os artistas obedientes às diretrizes do realismo soviético, entre os quais os gaúchos Carlos Scliar, Vasco Prado e Danúbio Gonçalves (tetraneto do revolucionário

⁴ AMARAL, Aracy A. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 244ss.

⁵ AMARAL, Aracy A. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 242, 231, 235, 239.

Bento Gonçalves), e, em São Paulo, Renina Katz. Aracy Amaral menciona ainda artistas de posição independente, embora, por princípio, avessos ao abstracionismo e partidários de uma arte utilitária, “nacional” preocupada com as raízes populares. Aí se incluem Portinari, Di Cavalcanti e o grupo de Abelardo Hora, em Recife, além dos que, como Lasar Segall, se mantêm fieis à figuração por razões humanísticas ou de formação profissional. Todos esses repelem uma arte que, alheia à realidade social, cria um mundo ilusório, comodamente alheio aos conflitos sociais. Rejeitam, em resumo, uma postura exclusivamente estética, ou um “subjativismo hermético”, “jogo formal para delícia dos iniciados”, “frio exercício da inteligência”, “exoterismos e malabarismos formais”, destinados ao exibicionismo e prazer de um pequeno grupo de diletantes, nas mãos de meia dúzia de capitães da indústria, transformados em mecenas, e de compradores *snoobs*⁶ – tudo, enfim, que resulta numa negação da história e na defesa do status quo. Aracy Amaral comenta que, para muitos dos artistas mencionados, o figurativismo em si não basta. A arte engajada não se sustenta pela simples temática, não dispensa as soluções formais, o valor estético. Di Cavalcanti, por exemplo, considera indispensável o poder inventivo ou interpretativo do artista. Carlos Scliar enfatiza a necessidade da qualidade plástica, do domínio pelo artista de seu instrumento de trabalho. Na crítica brasileira atual, Olívio Tavares de Araújo expressa o mesmo ponto de vista. A respeito da criação de Portinari, afirma: “verdade, em arte, é muito mais que fidedignidade ou semelhança, e tem a ver com a convicção interior do artista e sua capacidade de instaurar uma realidade, própria [...] Na verdade, é pela “pintura”, e não só pelo assunto, que essas obras [de Portinari] nos atingem”.⁷ A propósito do debate em torno da oposição figurativismo versus abstracionismo o mesmo crítico resume: “transcorrido o tempo e vencidos os arroubos sectários, essa briga se revela hoje descabida. [...] os fatos de um quadro ser representativo e incluir a figura – ou, pelo contrário, aboli-la em favor só de formas e cores – não bastam para assegurar nem

⁶ AMARAL, Aracy A. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p.242ss, 244ss.

⁷ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pequeno ensaio pró-Portinari. *O olhar amoroso. Textos sobre a arte brasileira*. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002. p. 257 e 269.

excluir a consciência ética e política do artista que o fez. E muito menos para mudar a daqueles que o olham”.⁸

As palavras do crítico mostram-se mais que nunca relevantes para a produção do século 21, quando a arte de resistência afirma-se cada vez mais nas bienais, reacendendo os debates. Emergem discussões sobre as novas formas assumidas e sobre a necessidade ou não de possuírem valor estético, além de engajamento social. A 27ª Bienal (7 de outubro a 17 de dezembro de 2006), denominada “Como Viver Junto”, em alusão ao título de seminários de Roland Barthes publicados pela Editora Martins Fontes em tradução de 2003, gerou polêmicas em torno do tema escolhido, a arte social e práticas artísticas colaborativas. A propósito, em entrevista concedida a Juliana Monchesi da *Folha de São Paulo*,⁹ Claire Bishop, crítica e professora de arte da universidade inglesa de Warwick, conhecida por seu interesse pela “vertente social da arte”, refere-se às duas bienais anteriores, realizadas sob a curadoria do alemão Alfons Hug. As mostras foram consideradas conservadoras, “com preponderância de pinturas, fotografias de grandes dimensões e esculturas objetuais, tudo com forte valor de mercado”. Na opinião de Bishop, isso fez com que o Brasil se atrasasse em relação aos desenvolvimentos da arte contemporânea. Pelo contrário, a crítica considera que, na Bienal de 2006 (“um projeto intelectual”), a maioria das obras – esculturas, vídeos, filmes, fotografias e desenhos – foi socialmente engajada, sem cair na “armadilha” de considerar apenas elementos morais e políticos e tornar-se meramente didática. Bishop menciona alguns trabalhos “visualmente sedutores”, possuidores de uma “lógica estética”, como os de León Ferrari, as capas de disco de Raimond Haves, as vestimentas de plástico de Laura Lima e a câmera “pinhole” (com orifícios feitos em latas recicladas) usada por Paula Torpe em seu trabalho colaborativo com garotos de rua no Rio de Janeiro. Segundo Bishop, a câmera “pinhole” apresentava duas vantagens: por um lado, possibilitava um efeito fantasmagórico, distorcido, apropriado à representação do mundo de fantasia do Morrinho; por outro, frustrava o desejo de uma visão clara e “objetiva” desse mundo (com todas as conotações de poder que esse olhar poderia trazer).

⁸ ARAÚJO, Olívio Tavares de. Pelos muitos e misteriosos caminhos da beleza. *Brazilian Art VII*. São Paulo: JC Editora, 2007, p.13.

⁹ Para a entrevista de Claire Bishop, intitulada “Altos e baixos da Bienal”, ver *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 dez. 2006. Caderno Mais!, p. 3.

Bishop registra também que, ao contrário desses trabalhos, misto de elementos estéticos e sociais, houve os que pecaram por ater-se apenas ao conteúdo político. Assim foi a pesquisa do artista grego Vangelis sobre o edifício Gropius, em Atenas: o trabalho seria mais adequado para apresentação em livro do que como obra de arte. Outro exemplo seria a exibição de camisetas do esloveno Tadej Pogacar. O artista pretendia chamar a atenção para a questão da prostituição, mas carecia de visão artística, além de não convencer como desfile de moda. Para Bishop, a necessária distinção crítica entre arte e assistencialismo seria estabelecida na medida em que os projetos também se preocupassem com sua apresentação, recepção pelo público e circulação no domínio da arte contemporânea. Bishop menciona igualmente o desconforto causado por alguns dos projetos exibidos, que operavam “com um pé no domínio da arte contemporânea e outro no âmbito do chamado ‘mundo real’”. Conclusão da crítica: “[t]emos de aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 1960, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e trabalhar conceitualmente.”

Claire Bishop avança, assim, para o terreno da criação conceitual e da arte documental. Sem aprofundar a discussão, revela sua decepção com as apresentações de Vladimir Arkhipov e Antoni Miralda e com fotografias referentes a problemas políticos de países específicos, por lhes faltar “complexidade narrativa e visual”. A crítica expressa também sua decepção com a maioria da arte chinesa contemporânea (conhecida internacionalmente), cheia de vídeos que traem a fascinação pela adoção do capitalismo. Pelo contrário, considera “estética e politicamente estimulante” o projeto chinês *Long march*, expressão de resistência a mudanças sociais e políticas na China. Bishop louva a forma adotada: exibição de recortes de papel, ao lado de fichas biográficas de seus respectivos autores. Essa forma, segundo a crítica, revela o impacto da modernidade e da pós-modernidade. Sobretudo, não resulta de uma decisão “politicamente correta”, é integral à “raison d’être” conceitual do projeto. Combina cultura visual (a tradição de recortes de papel na China rural), projeto político (censo composto de estatísticas sobre os moradores da região) e projeto social (criação destinada a infraestrutura de lazer básico para povoações rurais). Ao lado dessa obra, Claire Bishop destaca as “vigorosas apresentações” de Roman Ondák, Tacita Dean, Goshka Macuga e Lida Abdul, os trabalhos de Laura Lima, Raimond Chaves e Simon Evans, e, como “descoberta mais prazerosa” os filmes “exotéricos” de João Maria Gusmão e Pedro Paiva.

Do exposto, conclui-se que, para Bishop, a arte de resistência deve conciliar as posturas estética e política. Outros críticos, pelo contrário, vêem na exigência de elemento estético uma evidência de conservadorismo. Resumindo o debate, Charles Harrison e Paul Wood escrevem: “Pode parecer que a busca dos princípios subjacentes [a toda grande arte], bem como uma volta à figuração, indique uma política conservadora; enquanto uma prática tecnicamente radical [...] verbal ou pictórica... automaticamente envolva um posicionamento político radical. [...] Mas [essa afirmação] não se sustenta em todos os casos, muito menos em todos os lugares.”¹⁰

A respeito das duas posições, a esteticista e a antiarte, o filósofo e crítico Arthur Danto descreve o que denomina “vanguarda intratável”. Surgida no hemisfério norte em meados dos anos 1960, caracteriza-se por duas mudanças, uma interna e outra externa, combinadas de modo a produzir obras de um tipo e variedade jamais vistos. Do ponto de vista interno, a nova vanguarda mostra-se indiferente, ou mesmo hostil, ao prazer estético. Rejeita a Pintura – outrora considerada a arte visual por excelência – para abraçar formas sem precedentes, que aceitam ou até endossam a efemeridade: happenings, performances, instalações, vídeos, gestos (na linha do movimento Fluxus) além de criações multimídia – combinações de leituras, performances, produções sonoras, vídeos, trabalhos de fibra, “body art”, “street art”, “outdoor art”... Quanto à mudança externa, essa “vanguarda intratável” visa quase exclusivamente à defesa de causas políticas, de mudanças sociais, especialmente as referentes à percepção e ao tratamento das raças e gêneros. Abrigando “uma cacofonia de vozes indignadas”, “a experiência artística torna-se uma aventura moral em vez de um interlúdio meramente estético.”¹¹

¹⁰ It may seem that a search for underlying principles {of all great art} let alone a reinstatement of figuration, signifies a conservative politics; whereas a technically radical practice (...) be they verbal or pictorial automatically implies a politically radical stance. There is indeed some truth in this. But it does not hold for all instances, let alone in all places... HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in theory 1900-1990*. An anthology of changing ideas. Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell, 1998. p. 219.

¹¹ A propósito, ver DANTO, Arthur. Why does art need to be explained?: Hegel, Biedermeier, and the intractably avant-garde. WEINTRAUB, Linda; DANTO, Arthur; McEVILLEY. *Art on the edge and over*. Searching for art's

O texto de Danto inclui ilustrações comentadas de trabalhos cujo status artístico dificilmente seria endossado pela crítica tradicional. O filósofo destaca criações de Barbara Kruger, que criticam a sociedade de consumo e a condição da mulher: uma sacola de compras com as palavras *I shop therefore I am (Compro, logo existo)*, um cubo, com a frase, “*It’s a small world, but not if you have to clean it*” (“*Mundo pequeno, mas não se você é obrigada a limpá-lo*”) e também uma fotografia de mulher, com uma das metades imitando uma radiografia, completada pelo texto *Your body is a battleground. Support legal abortion birth control and woman’s rights, (Seu corpo é um campo de batalha. Apoie o direito ao aborto legal e os direitos da mulher)*. Outra obra, assinada por Haim Steinbach e intitulada *Supremely black (Extremamente negro)*, alude à questão racial. Consiste numa construção mixmídia, incluindo três caixas vermelhas de detergente e duas cafeteiras pretas, pousadas sobre uma superfície vermelha e negra que duplica e inverte o jogo de cores rubro/negro dos recipientes. Quanto a *Ushering banality (Introduzindo a banalidade)*, de Jeff Koons, explicita o que as demais já deixam mais do que claro. Na mira de seus objetivos, a nova arte não teme o banal. Como observa Arthur Danto, não busca ser aceita nem espera ser considerada bela no futuro, como ocorreu com os Impressionistas. É “intratavelmente vanguardista” porque não visa agradar aos olhos e ao espírito, nem pretende durar: seu objetivo é mudar o mundo, e, se o conseguir, já não terá razão para existir.

Foi esse o tipo de arte exibido na bienal do Museu Whitney em 1993, ponto alto de anos tumultuados. O público recebeu a exposição com ressentimento: ela exigia o confronto com as obras – acusatórias,

meaning in contemporary society 1970s-1990s. Litchfield, CT: Art Insights, Inc, 1996, p. 12-31, esp. p. 16. O livro contém reproduções comentadas das obras dos artistas – muitos deles controversos – Laurie Simmons, Wolfgang Laib, Mel Chin, On Kawara, Mara Abramovic, Sophie, Calle, Gilbert e George, Orlan, David Hammonds, Amalia Mesa-Bains, James Luna, Tomie Arai, Felix Gonzalez-Torres, David Salle, Janine Antoni, Donald Sultan, Hain Steinbeck, Rosemarie Trockel, Chuck Close, Christian Boltanski, Andrés Serrano, Carolee Schneemann, Toni Dove, Joseph Deuys, Andrea Zittel, Barbara Kruger, Jeff Koons, Meier Vaisman, Kate Ericson, Mel Ziegler, Vito Acconci, Mike Kelley, Paul Thek, Rimma Gerlovina, Glaery Gerlovin, Gerhard Richter, Sherrie Levine.

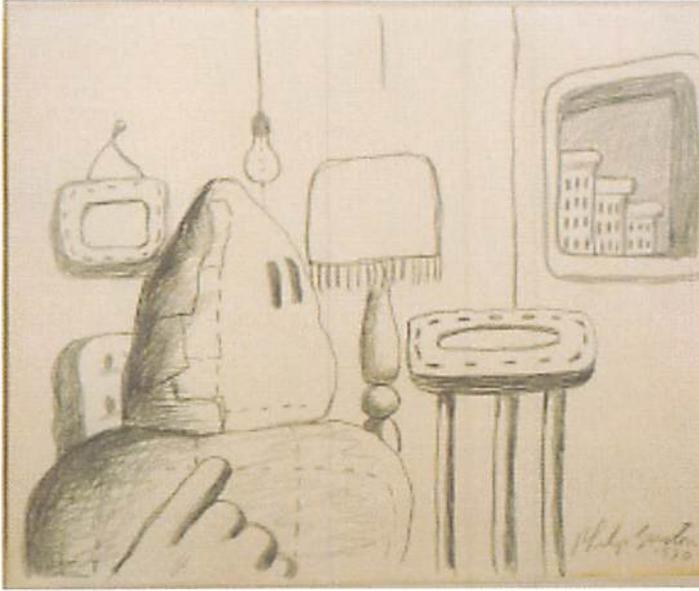
políticas – em seus próprios termos, bem como um esforço para entender seus sentidos e as mudanças que visavam propiciar. Exibia-se continuamente a famosa gravação mostrando o espancamento do negro Rodney King por membros do Departamento de Polícia de Los Angeles – vídeo que não fora produzido por artista. Para os curadores, responsáveis pela escolha da “obra”, isso não tinha importância. A maioria, formados nos anos 1960, acreditava que, como instrumento de mudança social, a arte dispensa a atuação de um artista. O ressentimento dos espectadores explica-se pelo fato de que, em sua maioria, consideravam o museu como guardião de arte, caracterizada por elementos formais, e não como instrumento de estudos culturais. Esse público foi forçado a entender que os artistas norte-americanos exigiam não apenas atenção para seus trabalhos mas também envolvimento com seu repúdio às injustiças sociais, raciais ou de gênero.¹²

Com tais objetivos, os trabalhos não precisavam ser belos. A beleza visa inspirar amor ou atração, enquanto a bienal buscava exatamente o oposto, despertar repulsa por aquilo que as criações apresentavam. De modo geral, não incluíam pinturas ou esculturas (gêneros tradicionais, cada vez menos importantes na arte contemporânea) mas instalações, dificilmente belas. A propósito, o historiador de arte Richard Scheff, organizador de um congresso sobre o tema “What happened to beauty?” (“O que aconteceu com a beleza?”) realizado em 1993 na Universidade de Texas, em Austin, propôs uma indagação: a excelência artística seria compatível com o “discurso sócio-econômico? Numa linha semelhante, Arthur Danto discute a diferença entre beleza estética e excelência artística. O filósofo lembra que a boa arte pode ser feia, dispensando a beleza quando incongruente com seus objetivos. Como exemplo, cita uma instalação sobre a opressão das mulheres apresentada na bienal de 1993 pela artista Sue Williams. O trabalho (feito de plástico) era uma representação bastante realista de vômito. Não visava inspirar admiração e, sim, nojo pelo que representava – fato que, na opinião de Danto, justificava a estética adotada.

¹² DANTO, Arthur. Why does art need to be explained?: Hegel, Biedermeier, and the intractably avant-garde. WEINTRAUB, Linda; DANTO, Arthur; McEVILLEY. *Art on the edge and over*. Searching for art's meaning in contemporary society 1970s-1990s. Litchfield, CT: Art Insights, Inc, 1996, p. 103 ss.

Nem por isso a beleza parece ao crítico necessariamente incompatível com a representação de temas políticos. A respeito, Danto cita *Elegies for the Spanish republic (Elegias pela república espanhola)*, de Robert Motherwell, espécie de meditação visual sobre determinado momento da vida política espanhola. Nesse caso, a beleza mostra-se artisticamente adequada, por ser congruente com o sentido interno da obra. Como nas elegias literárias, a beleza da elegia visual de Motherwell coloca a dor numa perspectiva filosófica, de modo a transformá-la numa tristeza tranquila. Suas *Elegias* merecem admiração não porque são belas, mas porque sua beleza, tal como as cadências de elegias cantadas ou recitadas, entrelaça-se internamente com seu conteúdo. Sem essa condição, a beleza seria censurável. Dentro da mesma lógica, *Guernica*, de Picasso, seria artisticamente falso se fosse esteticamente belo, pois a emoção visada não é aceitação resignada, e sim indignação. Por motivos semelhantes, Danto considera inadequadas muitas fotos de Sebastião Salgado. Sendo belas, apresentam seu conteúdo – o sofrimento causado pela miséria ou pela violência – como inevitável ou até admirável, devendo, portanto, como a morte, ser aceito. Nesse caso, a beleza é dissonante, destoa de seu conteúdo; funciona como um consolo, doura a pílula da desgraça, em vez de denunciá-la. Danto critica igualmente os quadros de Picasso representando prostitutas sifilíticas na prisão de Saint-Lazare. A beleza das telas, além de chocar-se com o sofrimento representado, desperta uma atração erótica, beirando o sádico. Segundo parece, Picasso encontrava um prazer perverso na contemplação do sofrimento de mulheres belas – semelhante ao despertado por representações de donzelas acorrentadas e torturadas, frequentes na história da arte.

Explica-se, pois, o repúdio à beleza: explica-se pela intenção de denunciar e repudiar, recusando a aceitação e o consolo. Em certos contextos, a relação entre a sociedade e a arte é de antagonismo irreconciliável, o que constitui um argumento moral contra a sedução do belo. Esse argumento – o da Vanguarda Intratável – não representa novidade. Décadas atrás, influenciou a mudança de orientação de Phillip Guston (1913-1980).



Philip Guston, *Figure in interior*, 1970.
Disponível em: <arthistory.about.com>.
Acesso em: 12 maio 2012

O pintor norte-americano renunciou aos belos quadros abstratos que o haviam tornado famoso nos anos 1950 e 1960. Voltando à representação, passou a pintar caricaturas políticas alegóricas, povoadas de membros amputados e figuras embaçadas, que lembravam a Ku Klux Klan. Em um mundo povoado de horrores, a busca de pureza estética já não constituía para ele uma opção aceitável: representaria cumplicidade com o inimigo.¹³

Essa postura fecha o percurso cíclico que, de formas diferenciadas, reconduz parte da arte contemporânea ao suicídio estético das vanguardas históricas.

¹³ DANTO, Arthur. Beauty and politics. *The abuse of beauty*. Aesthetics and the concept of art. Chicago: Open Court, 2003. p. 118 ss.

Literatura e as artes, hoje: resistência e utopia

Dentro de mim
morreram muitos tigres
os que ficaram
no entanto
são livres

Lau Siqueira, Aos predadores da utopia

Enquanto discutem críticos e teóricos, prossegue o trabalho dos artistas afinados com as implicações sociais e políticas da arte de resistência. Repetidas à exaustão, as boas intenções não a eximem dos imperativos do mercado. Entretanto, ainda que sob a forma negativa da denúncia, acena para algo positivo, o anseio por uma ordem social mais justa. Em outras palavras, a arte de resistência implica a referência, direta ou indireta, às utopias, hoje minadas pelas desilusões corporificadas na queda do muro de Berlim.

O ataque aos males da sociedade contemporânea, assentada sobre a base do lucro a qualquer preço, deixa-se facilmente ilustrar. A título de exemplo, seleciono algumas obras exibidas na 29ª edição da bienal de São Paulo, de 25 de setembro a 12 de dezembro de 2010. Com a curadoria de Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, tendo como epígrafe os versos de Jorge de Lima *há sempre um copo de mar para um homem navegar*, a bienal investiu pesadamente na relação arte-política. Na introdução ao *Catálogo* as declarações de Heitor Martins, presidente da Fundação Bienal, soam como paráfrases da bienal do Museu Whitney em 1993 e da “Vanguarda Intratável”, discutidos no capítulo anterior. Antevendo reações díspares – do “absoluto prazer” à “completa indignação” – Martins explicita o propósito de transcender o plano cultural para atuar como “instrumento de educação e inserção social”.¹

¹ MARTINS, Heitor. A importância da Bienal de São Paulo para o Brasil. *Catálogo*. 29ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. p. 2-3.

Além do caráter experimental da mostra, fica assim clara a subordinação do estético ao social. Presidente e curadores enfatizam sua crença na “natureza irredutível da arte a outras instâncias da vida”, observando, entretanto “que é somente esse caráter singular que lhe concede o poder de mudar a ordem das coisas no mundo”. Analogamente, destacam “o caráter ambíguo que a arte possui desde que se viu liberta da função de meramente representar o que já existe e é sabido” e de interromper “as coordenadas usuais da experiência sensorial do mundo”. Segundo os curadores, essa “potência de desconcerto” habilita a arte a “reconfigurar os temas e as atitudes passíveis de serem inscritas em espaços de convívio e partilha”, impossibilitando a separação entre arte e política.

Com esse objetivo, em vez de privilegiar apenas a produção recente ou a já estabelecida, a mostra exibiu obras criadas entre 1930 e o momento atual, sempre destacando seu viés de “exposição política”, de “exercício experimental da liberdade”, como declara Mario Pedrosa a respeito da produção brasileira nos anos 1960.² Adicionalmente, o *Catálogo* transcreve, ao pé das ilustrações, textos literários cuja relação com as obras apresentadas exigiria um estudo aparte.

O viés político da mostra anunciava-se logo à entrada, no vão do Pavilhão Central, onde se exibiu a obra de Nuno Ramos, *Bandeira branca*: uma instalação alusiva a gravuras de Goeldi, com três esculturas de formas geométricas, feitas de taipa de pilão em areia-preta e caixas de vidro sonoras. Cercava o conjunto uma tela preta quadriculada, que contornava, de alto a baixo, a rampa e as curvas do prédio. Cada escultura era encimada por poleiros semelhantes a chaminés, onde originalmente se acocoravam três urubus criados em cativeiro, ao som de fragmentos das canções *Carcará*, *Bandeira branca* e *Acalanto*.³ Após protestos de pichadores, jornalistas, ativistas ambientais e da divulgação de um abaixo-assinado na internet, as aves foram retiradas por decisão judicial, em cumprimento a uma notificação do Ibama. De nada valeu a defesa feita pela Fundação de que a obra atendia a todos os requisitos legais sobre o tratamento dos urubus.

² FARIAS, Agnaldo; DOS ANJOS, Moacir. Há sempre um copo de mar para um homem navegar. *Catálogo*. 29ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. p.18-29.

³ A propósito, ver p. 380-381 do *Catálogo*. 29ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

Paralelamente, William dos Anjos, veterinário do Parque dos Falcões, onde as aves haviam sido criadas, afirmou que elas estavam muito bem, e atribuiu a motivos políticos a exigência de sua retirada.⁴ A motivação política foi também sugerida por declaração do artista em entrevista a Camila Molina do *Estado de São Paulo*: “Penso que esse trabalho tem tudo a ver com uma espécie de anti-anos 50, uma pitada negativa naquele desenvolvimentismo” [...] “Acho que é o que estamos vivendo de novo, um desenvolvimentismo cego, mais amplo, mais potente, com mais gente envolvida e mais cego”.⁵ Em outra declaração o artista queixou-se: “o que me foi negado com a criminalização do meu trabalho foi a possibilidade de um sentido – o sequestro, digamos, de qualquer sentido que ele pudesse propor”.⁶

De fato, a retirada das aves contribuiu para a propaganda da instalação. Invisíveis, permaneceram no imaginário do público. Como interpretar sua presença? Vivendo de carniça, o urubu contribui para a limpeza do meio ambiente. Residiria aí uma metáfora da necessidade de uma operação semelhante nas classes dirigentes da sociedade atual? A contestação política manifestava-se igualmente na inclusão de *Carcará* como fundo musical da instalação. A canção de João do Vale e Zé Ketí fora apresentada no musical *Opinião* de Paulo Pontes, Ferreira Gullar, Armando Costa e Oduvaldo Viana Filho, encenado no então *Teatro de Arena*, a partir de 10.12.64, em protesto contra a ditadura recém-instalada. Por outro lado, a obra de Nuno Ramos ilustra a ambiguidade frequente na arte. Como ler, por exemplo, o título, *Bandeira branca?* Referência ao tradicional símbolo de paz? Essa interpretação contrariaria a luta social sugerida pelo conjunto. A alusão à canção de Carnaval homônima, embora remetendo igualmente a uma proposta de trégua, acrescentaria a sugestão

⁴ Nuno Ramos na *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<http://daniname.wordpress.com/tag/nuno-ramos/>>. Acesso em: 18 fev. 2011.

⁵ A propósito ver Nuno Ramos, e as inquietações de um criador grandioso. *Estadão.com.br/cultura*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/artee lazer,nuno-ramos-e-as-inquietacoes-de-um-criador-grandioso,593702,0.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2001.

⁶ A propósito da polêmica levantada pela criação de Ramos, ver *Conteúdo Livre*. Disponível em: <<http://sergyovitro.blogspot.com/2010/10/bandeira-branca-amor-nuno-ramos.html>>. Acesso em: 18 fev. 2011.

de um amor superior a todas as contingências. Que outras sugestões caberiam no título? A pergunta se coloca para o leitor/espectador.

Bandeira branca foi apenas uma entre as muitas instalações de sentido político presentes na Bienal. Na mesma direção, a mostra abrigou inúmeros vídeos, fotos, esculturas, gravuras, desenhos e pinturas, além de seis “terreiros”, espaços para apresentações musicais, danças, performances, leituras, encenações de peças, projeções de filmes ou outros formatos artísticos. Nesse universo variado, destaco *Situação T/T, 1* (1970), de Artur Barrio, artista português radicado no Brasil. Trata-se de um registro-foto de uma de suas “situações”, realizada em Belo Horizonte durante a ditadura militar, quando Barrio depositou trouxas ensanguentadas junto a um córrego, sugerindo corpos de vítimas do regime de exceção então instaurado no Brasil.⁷ Do brasileiro Gil Vicente, lembro *Inimigos*, série de desenhos realistas representando o artista executando – a tiros ou com facadas – mandatários de diferentes orientações ideológicas. Retratando, entre outros, Luiz Inácio Lula da Silva, Fernando Henrique Cardoso, o Papa Bento XVI e a rainha Elizabeth II, os desenhos sugeriam repúdio a qualquer exercício institucionalizado de poder.⁸ Merece igual destaque *The Eyes of Gutete Emerita (Os Olhos de Gutete Emérita)* do artista chileno Alfredo Jaar. A instalação exibia um milhão de slides empilhados sobre uma mesa iluminada, lembrando o relato de uma sobrevivente ao genocídio ocorrido em Ruanda em 1994.⁹ O venezuelano Jacobo Borges contribuiu com *Imagen de Caracas (Imagem de Caracas)*, imagens fragmentadas e sobrepostas documentando uma performance multimídia colaborativa que reuniu atores, escritores, cineastas e músicos, além de espectadores. Com uma fala sobre a desigualdade social e a história política, o artista convidava os habitantes da cidade a verbalizar sua consciência do momento vivido.¹⁰

⁷ Ver p. 175-177 do *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

⁸ Ver p. 151 do *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

⁹ Ver p. 64-65 do *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

¹⁰ Ver p. 133-135 do *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

Do alemão Andrea Geyer, cito *Criminal case 40/61 (Processo penal 40/61)*, também uma instalação. Integrada por seis fotogramas com personagens interpretados pelo mesmo ator, re-encenava o julgamento de Adolf Eichman, carrasco- chefe do Terceiro Reich. Visando testar as noções de justiça, verdade e soberania de um mundo pós-Auschwitz, os personagens interagem em um debate montado a partir de transcrições do julgamento, matérias de revista e textos jornalísticos de Hannah Arendt.¹¹ De conteúdo semelhante lembro *Historic photographs (Fotografias históricas)*, de Gustav Metzger, ampliações de fotos de catástrofes do século 20, exibidas atrás de paredes falsas, de cortinas de tecido ou debaixo de lonas estendidas no chão. Funcionando como obstáculos à vista, paredes, cortinas e lonas obrigavam o espectador a uma posição desconfortável para descobrir fotos de tragédias como o Holocausto, a Guerra do Vietnã, o conflito árabe-israelense, o terrorismo...¹² Também na linha do registro histórico, destaco *The war correspondent 1854-1856 (O correspondente de guerra 1854-1856)* da artista portuguesa Maria Lusitano, misto de animação de fotos e jornais da época, trechos de desenhos animados e filmes, com efeitos sonoros de estúdio, e uma voz feminina relatando episódios da vida do suposto primeiro correspondente de guerra, William Russell, que cobriu a Guerra da Criméia.¹³ O trabalho integra o projeto geral da artista – uma contra-narrativa que mescla formas discursivas e referências diversas, propondo o rompimento de hierarquias. Com objetivos semelhante, *My African mind (Minha mente africana)*, animação do angolano Nástio Bosquito, constitui-a-se de uma montagem em vídeo exibindo imagens relativas à história africana, e reunindo estereótipos, conflitos, desastres e conquistas, do início do século 20 ao presente.¹⁴

¹¹ Ver p. 124-125 do *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

¹² Ver p. 108-109 do *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

¹³ Ver p. 128-129 do *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

¹⁴ Ver p. 126-127 do *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

Como denominador comum, essas obras da 29ª bienal partilham um traço cada vez mais presente na arte contemporânea: para denunciar os absurdos da ordem vigente, a produção cultural aproxima-se da realidade, documentando-a de forma diferente da indústria midiática. Tenta-se assim cancelar a aliança entre ética e estética: unindo as várias artes, ela busca inserir-se na experiência social enquanto força transformadora. Aponta, assim, na direção da utopia.

Na impossibilidade de listar um número ponderável de exemplos similares nas várias artes, limito-me a lembrar alguns. Na Música, é citação obrigatória o papel da composição popular brasileira face à ditadura deslanchada em 1964 – nomes como Geraldo Vandré, Chico Buarque de Hollanda, Milton Nascimento e Paulinho da Viola afloram de imediato, enquanto, na composição erudita, destacam-se Willy Corrêa de Oliveira e Gilberto Mendes.¹⁵ Mais recentemente, criações como o funk, o hip-hop e o rap fazem ouvir vozes de uma realidade geralmente escamoteada no discurso oficial. Função semelhante desempenhou na Rússia soviética o compositor Dimitri Shostakóvitch, especialmente na *Sexta sinfonia*, a “sinfonia sem cabeça”, assim chamada por não possuir o primeiro movimento. Com a forma inusitada, o compositor desafiou as convenções oficiais, insinuando para os iniciados que, na Rússia de Stalin, não era possível ter cabeça: pensar era extremamente perigoso.¹⁶

No teatro brasileiro, encontram-se grupos como o *Teatro vertigem*, que atua em cenários reais – hospitais, prisões, instituições públicas, e *Nós do morro*, da favela do Vidigal, que desenvolve múltiplas atividades culturais e educativas, sendo a mais conhecida a preparação de atores do filme *Cidade de Deus*. Ainda na linha da cenografia, destaca-se o hiper-realismo de Plínio Marcos e Juan Rodrigán.¹⁷ Na dança, há que lembrar a companhia *Dança das Marés* das favelas de Maré, e, no Cinema, os documentários *Palace II*

¹⁵ A respeito, ver COELHO, João Marcos. *No Calor da Hora. Música & Cultura nos Anos de Chumbo*. Edigora, 2008.

¹⁶ COELHO, Lauro Machado. *Shostakóvitch: Vida, Música, Tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 31.

¹⁷ A propósito, ver ROJO, Sara; ALEXANDRE, Marcos Antônio. Plínio Marcos e Juan Rodrigán: ícones do teatro de resistência. *Interartes*. CASANOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010, p. 207-235.

(Kátia Lund e João Moreira Salles), *Notícias de uma guerra particular* (João Salles), *O Rap do Pequeno Príncipe* (Paulo Caldas e Marcelo Luna), *Ônibus 174* (José Padilha), *Prisioneiros de grades de ferro* (Paulo Sacramento), *Fala tu* (Guilherme Coelho), filmes de Eduardo Coutinho, *Babilônia 2000* e *Edifício Master*- sem esquecer a faceta documental de sucessos de bilheteria como *Central do Brasil* (Walter Salles), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles), *Carandiru* (Hector Babenco) *Tropa de elite* e produções independentes como *Dois perdidos numa noite suja* (José Joffily), *O Invasor* (Beto Brant) *Amarelo manga* (Cláudio Assis), *O homem do ano* (José Henrique Fonseca) e *Madame Satã* (Karim Ainouz), que, pelos temas, lembram o cinema engajado de Glauber Rocha.

Surpreendentemente, o cinema realista, em condições de trabalho adversas, bate às portas da Academia de Artes de Hollywood, com a indicação, para o Oscar de 2010, do filme *Waste Land* (*Lixo Extraordinário*). O documentário de longa-metragem elegeu como cenário o maior aterro sanitário do mundo (o *Jardim Gramacho* do Rio de Janeiro, depois desativado) e como estrela o artista plástico brasileiro Vik Muniz, cuja arte utiliza material descartado. Durante a filmagem o artista e sua equipe envolveram-se com os catadores de lixo reciclável, transformando a obra num esforço para o resgate da cidadania dos trabalhadores. Retomou-se, assim a temática enfocada pela bienal do Museu Whitney em 1993: uma arte que transcende a si mesma, atenta às injustiças sociais. Com destaque para um dado estético: no trabalho de Vik Muniz a luta por um mundo melhor não exclui momentos de extraordinária beleza, como o registro das chamas azuladas de metano, ou a apresentação acelerada dos painéis que vão sendo criados pelo artista e seus colaboradores, ou, ainda, a força expressiva de retratos de trabalhadores compostos com retalhos de material reciclável.

Na prosa ficcional mais recente, nota-se certa continuação do estilo inaugurado por Rubem Fonseca nos anos 60, denominado por Alfredo Bosi de *brutalismo*, caracterizado por uma prosa direta, semelhante à da linguagem oral dos submundos urbanos. Continuando as experiências dos anos 70, persiste hoje certo *neonaturalismo*, como no livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, inspirador do filme homônimo. Na prosa literária consolidam-se escritores como Luiz Ruffato, Nelson de Oliveira, Bruno Zeni, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Mauro Pinheiro e Cláudio Galperin, que, *pari passu* com sua atenção para a realidade social, visam à renovação estilística, como nos mini-contos de Fernando Bonassi e João

Gilberto Noll, situados entre o poema em prosa e a crônica.¹⁸ No mercado editorial, a ânsia pela realidade resulta em reportagens jornalísticas como *Abusado*, de Caco Barcellos, sobre o traficante Marquinho VP e ainda na nova literatura testemunhal, escrita por criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos, ou pessoas que desenvolveram trabalhos nos grandes presídios e instituições do país.

Também a fotografia-arte, reportando-se à realidade política, vem sendo usada como instrumento de denúncia. Um exemplo típico é a foto do norte-americano Spencer Platt, vencedora em 2007 do principal prêmio da categoria, o *World Press Photo*, que vem estimulando a confluência de estética e sensibilidade social, tornando a realidade um símbolo de si mesma. A foto premiada mostra jovens libaneses em área de Beirute, devastada por 34 dias de guerra entre Israel e o Hizbollah, em contraste com a imagem de jovens ricos passeando de carro sobre os destroços.¹⁹

Seria difícil uma resposta definitiva para as questões suscitadas por criações tão diversas, sobretudo no que diz respeito à questão estética, como veremos mais adiante. A relação com a utopia parece-me, entretanto, patente. Isso não implica que a crença no poder reformador da arte seja universal entre os artistas. A propósito, os romances de Clarice Lispector *A Paixão segundo G.H.*,²⁰ *A hora da estrela*, *Um aprendizado*, ou *O livro dos prazeres* testemunham anseio por justiça social. Entretanto, a escritora mostrava-se cética quanto ao poder transformador da arte. Em vídeo de 1978 – exibido na Bienal de 2010 – Clarice declara: a arte “não muda nada”.

Por si só, a denúncia, ou o ceticismo dos artistas não elimina lampejos de uma luz apontando em direção a um mundo menos injusto. Remetendo ao real, denunciam a exclusão, sonhando inspirar atitudes críticas, indispensáveis à construção de um mundo melhor. Com todas as restrições que possa suscitar – sensacionalismo, ausência de competência

¹⁸ Ver, a propósito, SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

¹⁹ Ver Estética da dor avança concurso fotográfico. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 fev. 2007.

²⁰ A propósito, ver OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *A paixão segundo G.H.: uma leitura ideológica. A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/INL, 1985. p. 55-68.

artesanal, aliança com o mercado, falta de comunicação com o público – a arte da resistência acena em direção à utopia.

O fato permite um relativo otimismo. Como lembra o filósofo polonês Zygmunt Bauman, as utopias “averiguam o campo do possível no qual o real ocupa apenas pequena parte; [...] abrem caminho para uma atitude e uma atividade crítica, as quais, por si mesmas, podem transformar os predicamentos atuais dos indivíduos”.²¹ O pensamento de Jacques Rancière flui na mesma direção. Pronunciando-se sobre “uma espécie de obsessão ou até mesmo um fanatismo pelo real”, Rancière considera que esse fanatismo, além de registro fotográfico, pode constituir uma intervenção direta na vida social. Diz o filósofo:

A obsessão pelo real assume várias formas. Pode ser a preocupação em testemunhar o estado do mundo por meio da objetividade da máquina fotográfica que nos restitui exatamente os cenários da vida ordinária em tempos de globalização.

Mas a obsessão pelo real é também a do ato que intervém diretamente na realidade social. Nas paredes das exposições contemporâneas vêem-se com frequência fotografias ou vídeos que comprovam tais intervenções: provocações de um Gianni Motti imiscuindo-se, numa *mise-en-scène* de ficção política, no núcleo dos segredos de Estado... (RANCIÈRE, 2004).²²

²¹ Apud NAVARRO, Zander. Adeus ao passado (e talvez ao futuro.) Entrevista de Jacques Rancière à *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 abr. 2004. Debates, p. 5.

²² Rancière refere-se à manipulação e apropriação do noticiário cotidiano, especialmente o político, pelo artista italiano. Em novembro de 1997 Motti infiltrou-se numa sessão da ONU sobre Direitos Humanos. Assentou-se no lugar do delegado da Indonésia, que se encontrava ausente, e, na hora da votação, tomou a palavra para defender as minorias étnicas, provocando a interrupção da sessão. A propósito, ver <http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/M/motti.html>, acesso em: 9 fev. 2012. Outra criação de Gianni: um sabonete feito em 2004 alegadamente com gordura retirada do corpo do ex-ministro Silvio Berlusconi, que se submetera a uma lipoaspiração. O sabonete, comprado em 2005 por um colecionador, foi exposto num museu de arte contemporânea de Zurich em 2010. A propósito, ver <<http://news.oneindia.in/2010/10/09/soapbar-made-of-silvio-berlusconis-fat-on-show-at-swiss.html>>, acesso em: 9 fev. 2012.

Rancière discute a inevitável objeção a esse tipo de criação artística, a pergunta, que atribui aos “estetas”: “Será isso arte”? Tão frequentemente ouvida em museus e exposições, a pergunta já alcançou a capa de livros, em títulos como *But is it Art? (Mas isso é arte?)*, de Cynthia Freeland e *Why is that art? (Por que isso é arte?)*, de Terry Barrett.²³ Respondendo, Rancière louva o tipo de criação contemporânea identificada diretamente com a assistência social, como a registrada num vídeo que mostra artistas/ artesãos refazendo o telhado e a pintura na casa de um velho casal. O filósofo argumenta:

“Será isso arte?”, perguntarão os estetas. Aqui também a questão está mal colocada. Pois a arte moderna inteira foi habitada pela preocupação de sair de si para tornar-se uma forma de intervenção que transforme a realidade mesma das coisas [...]O que é novo e significativo, portanto, não é a vontade de uma arte que saia de si mesma para agir diretamente no mundo. É a forma hoje assumida por essa vontade, uma forma de assistência individual aos mais desfavorecidos que tanto as vanguardas artísticas como os construtores do socialismo rejeitavam até pouco tempo atrás. O sonho de uma arte que construa as formas de uma vida nova tornou-se o projeto modesto de uma “arte relacional”: arte que busca criar não mais obras, mas situações e relações, e nas quais o artista, como diz um teórico francês dessa arte, presta à sociedade “pequenos serviços” próprios a reparar “as falhas do vínculo social”.

Não é muito proveitoso pôr em causa a ingenuidade dos artistas ou a expertise dos organizadores. Pois essa obsessão pelo real, essa vontade febril de “fazer” algo que seja um objeto sólido, uma ação efetiva ou um testemunho sobre o estado do mundo, reflete também a posição singular da atividade artística num mundo onde tendem a se apagar não apenas os grandes projetos revolucionários mas as próprias formas do conflito político. O vazio da cena política incita os artistas e os atores do mundo da arte a utilizar seus meios e seus lugares para testemunhar uma realidade das desigualdades, das contradições e dos conflitos que o discurso consensual tende a tornar invisíveis e a opor suas propostas de intervenção ao fatalismo reinante.²⁴

²³ FREELAND, Cynthia. *But is it art? An introduction to art theory*. Oxford USA, 2002. BARRETT, Terry. *Why is that art? Aesthetics and criticism of contemporary Art*. Oxford USA, 2011.

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. Obsessão pelo real. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 out. 2004. Suplemento “Mais!”, p. 3.

As palavras do filósofo sublinham dois pontos cruciais para a avaliação da arte contemporânea: por um lado, a objeção dos “estetas”: a desconsideração à importância do “saber fazer”,²⁵ à ausência de competência artística em objetos apresentados como arte em museus e galerias; por outro, “o apagamento dos grandes projetos revolucionários”, a proclamada morte das utopias. Sobre a primeira questão, pode-se dizer que nem toda arte de resistência renuncia ao apelo estético. Basta lembrar, no passado europeu, o legado de um Goya, e, no Brasil, o de Portinari e de Di Cavalcanti, bem como as manifestações explícitas dos dois brasileiros, por ocasião da bienal de 1951, encarecendo a necessidade de apuro formal na criação da obra.

A produção contemporânea nem sempre desconsidera essa necessidade. Com suas novas formas, a arte de resistência oferece exemplos de criações marcadas por evidente apelo estético. A propósito, já mencionei o trabalho de Vik Muniz, *Lixo Extraordinário*. Acrescento um segundo exemplo: o vídeo *Unus Mundus* (2005) de Cinthia Marcelle, hoje no Instituto Inhotim. O trabalho representa meninos de rua tentando mendigar junto a carros de luxo, mas impedidos de fazê-lo por sinais de trânsito e cavaletes de madeira. A disposição das figuras no espaço, o jogo de luzes e cores, o brilho das imagens, as expressões nos rostos dos manequins – tudo contribui para a força estética da construção. Nem sempre a beleza dorme com o inimigo. Nos exemplos citados ela dificilmente passaria despercebida ao espectador mais exigente, desde que aberto para novas formas artísticas. Arrisco-me a imaginar que, no futuro, tais obras, muitas vezes preservadas apenas pelo registro fotográfico, serão destacadas como arte. As demais – grande parte delas deliberadamente efêmeras – serão catalogadas como documentário social, ou simplesmente esquecidas, como sempre ocorreu em todas as épocas.

Sem se despolitizar, a estética pós-vanguardista volta-se para uma forma difusa de utopia. O artista certamente não desconhece a proclamada morte dessa “estrela vermelha pura e trágica”, invocada pelo Drummond de *A rosa do povo*. A teimosia em invocá-la não resulta de uma crença

²⁵ Para uma discussão substancial da relação entre arte e a questão do social ver RANCIÈRE, Jacques. *Aesthetics and its discontents*. Trad. Steven Corcoran. Malden MA: Polity Press, 2010 e EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá José Rego. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ingênua num paraíso social futuro. Repousa, antes, na convicção de que “o valor de uma utopia não está na [...] possibilidade de realização. É um valor ético: qualifica a pessoa que nela acredita e dá certa dignidade à vida”.²⁶ Assim concebida, a utopia não morre. É sempre o indispensável referencial com o qual se mede a distância entre o real e o sonhado, entre a opressão e a justiça.

²⁶ RODRIGUES, Antônio Medina. *As utopias gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p.49.

E a Música?

Poesia sonora ou música concreta?

Especula-se que, em seus primórdios, Poesia e Música tenham sido irmãs siamesas. A união remontaria ao nascimento da própria linguagem humana. Fundidas, essas manifestações primevas teriam integrado uma linguagem das paixões, expressiva das experiências mais profundas da psique. Cantos tribais, lamentos coletivos, murmúrios rítmicos, verbalizações pré-linguísticas teriam constituído fonte comum do que um dia viriam a ser sistemas semióticos distintos. Através dos tempos, geraram mantras, preces, expressão sonora de vivências coletivas. Lentamente, no fluir dos séculos, essas manifestações acabariam por diferenciar-se. Conforme a natureza acústica do material sonoro explorado, teriam se bifurcado entre Poesia e Música. Entretanto, filhas ambas do som e do tempo virtual, não deixaram de ser irmãs. Novas formas de criação continuaram a testemunhar sua intrínseca afinidade, como atestam as várias modalidades de união explícita entre as duas artes, desde a antiga poesia lírica, chegando à ópera, a oratórios, cantatas, madrigais, coros, baladas, missas cantadas, a masque inglesa, o *Singspiel* alemão – sem esquecer a canção imemorial e suas variantes históricas, como o lied.

Acumulado esse vasto repertório, o mundo contemporâneo, inclinado a abolir fronteiras entre artes e mídias, franqueia ao artista total liberdade na manipulação do som. Abre-lhe, entre outras, a possibilidade de voltar a explorar material acústico de forma ambivalente, apagando distinções entre Poesia e Música. Os prenúncios desse fenômeno já se encontram na poesia fonética das vanguardas históricas, no dadaísmo e no futurismo. O “Zang Tumb Tumb” (1914) de F. Tommaso Marinetti é um exemplo pioneiro. Em 1915, no Cabaret Voltaire, foi a vez de Hugo Ball recitar o que ele chamou de “verso sem palavras”, ou “poemas de som”, assim transcritos:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cador

Outro exemplo bem conhecido, a “Ursonata” de Kurt Schwitter, data da segunda década do século 20. O primeiro movimento dessa sonata, um “rondó”, tem como tema principal a sequência “fmsbwtözäu”, tomada a um poema de 1918 de Raoul Hausmann. Posteriormente, surgiram mais precursores do que se viria a chamar poesia sonora, entre os quais Henri Chopin, Bob Cobbing e Ada Verdun Howell. Para poemas desse tipo, mais dotados de atributos puramente sonoros que literários, e basicamente desprovidos de traços semânticos, Edith Sitwell cunhou o termo “Poesia Abstrata”. Trata-se, segundo a poeta, de “configurações sonoras... exercícios de virtuoso, de técnica extremamente difícil, semelhantes a certos estudos de Liszt voltados para uma técnica musical transcendente”.¹ Em tais casos, afrouxa-se o vínculo entre palavra e sentido, modula-se, ou, frequentemente, inverte-se, a hierarquia convencional entre o sonoro e o semântico, sem que este seja necessariamente eliminado. Chegamos assim ao que hoje denominamos poesia sonora, definida provisoriamente como uma espécie de composição músico-literária, típica do século 20 – uma espécie de “verso sem palavras”. Criada por improviso, como o jazz, e primordialmente destinada a performances, privilegia os elementos fonéticos, em detrimento dos aspectos semânticos e sintáticos da fala. Como vem ocorrendo com as artes em geral desde o início do século 20, a poesia entrega-se, assim, ao prazer da pura exploração de seu próprio material.

Em seu percurso histórico, a poesia sonora recebeu um impulso significativo com a popularização, por volta de 1947, do gravador em fita magnética. Ele possibilitou criações como a longa série de “Crhythmes”, poemas fonéticos de Francois Dufrene (1930-1980), gravados diretamente em fita magnética. Totalmente desvinculados da escrita, soavam como mixagens feitas em estúdio. Por volta de 1955, seguiram-se experiências semelhantes, como os áudio-poemas de Bernard Heidsieck. Resultavam da manipulação de gravações de voz humana, através de cortes, inversões, mudanças de velocidade, e outras técnicas nada convencionais, incluindo a inserção de tiras de plástico na cabeça do gravador. A poesia eletrônica floresce com a áudio-poesia de Henri Chopin, manifestação pioneira de poesia tecnológica, criada nos anos 50 no primeiro laboratório francês de eletro-acústica.

¹ SITWELL, Edith. *The canticle of the rose poems: 1917-1949*. New York: Vanguard Press, 1949. p. 12.

A partir dos anos 60, a obra do compositor Luciano Berio já anuncia a poesia sonora que hoje conhecemos. Bob Cobbing (1920-2002), outro entusiasta do uso do gravador e do microfone, considerado o elo entre os mantras do passado e a atual poesia de performance, igualmente sonhava com uma criação avessa ao intelecto, que desatasse o laço entre o som e o sentido – uma poesia de puro som, como proclama em seu manifesto de 1969, “We aspire to birdsong” (“Aspiramos à canção dos pássaros”). Mais ou menos à mesma época, no grande espetáculo de leitura de poesia no Albert Hall, em Londres, em 1964, Ernst Jandl (1925-2000) surgira como o criador mais acessível da poesia sonora contemporânea, diferente do tratamento de choque e dos *nonsense sounds* dos dadaístas e de seus descendentes. Jandl, poeta prolífico e *performer* expressivo, publicou em 1970 *Der künstliche Baum*, acompanhada de um disco. A antologia incluía poemas visuais, um texto para leitura, composto com escritas encontradas em lápides de cemitério e em material de propaganda, e poemas sonoros – “um texto para ser recitado”. A interpretação dada por Jandl a esse texto multilíngue, intitulado “Teufelsfalle”, oscila entre recitativo e canto,² e evoca algumas observações de Paul Zumthor: a poesia sonora confirma a inclinação contemporânea a cancelar as fronteiras entre as artes. Nega simbolicamente os limites entre Poesia e Música, interpostos entre palavra e sentido. Descartados “os falsos pudores da poesia de inspiração tradicional” (palavras de Zumthor), essa poesia recorre, através da voz e dos órgãos fonadores, a “todos os rumores do corpo... do sopro esofágico ao sopro bronquial e aos arquejos ventrais... quando o corpo inteiro torna-se significante”.³

Um fenômeno semelhante manifesta-se nos anos 80, com a aproximação entre poesia sonora e a *language poetry* norte-americana, que remete às criações de John Cage (1912-1992). Essencialmente experimentais, no caminho trilhado, nas artes visuais, por Marcel Duchamp, confirmam a

² CLÜVER, Claus. Concrete Poetry and the New Performance Arts: Intersemiotic, Intermedia, Intercultural. SPONSLER, Claire; CHEN, Xiaomei (Org.). *East of west*. Cross-cultura performance and the staging of difference. New York: Palgrave, 2000. p. 39.

³ ZUMTHOR, Paul. Poesia do espaço. Novos territórios para uma nova oralidade. MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século 20*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 139, 141, 142.

tendência para a fusão entre Poesia e Música. Inicialmente interessado em Literatura e Pintura, Cage voltou-se para a Música a partir de 1933, após estudar com Schoenberg (que não o considerava um compositor, mas um inventor de gênio). A arte de Cage instaurou uma nova concepção de Música, apoiada na contribuição do acaso: incluía todos os tipos de sons, até ruídos ocasionais, à semelhança de experiências de William Carlos William com a poesia. Nos anos 60, Cage cultivou uma poesia cujos métodos incorporavam tanto princípios intencionais como não intencionais. Sua técnica em “Writing through the Cantos” faz pensar na construção musical de Schoenberg. Em *Themes and variations*⁴ Cage explicita o que poderíamos considerar seus “princípios”, ou melhor, anti-princípios, inversão de paradigmas da arte tradicional, incluindo:

- uma intencional negação da intencionalidade;
- a coexistência de elementos díspares: a multiplicidade e pluralidade de centros
- a anonimidade do trabalho, isto é, a ausência de auto-expressão
- a rejeição da idéia de ordem
- a ênfase, não no objeto, mas no processo
- a falta de princípio, meio ou fim
- material sonoro fluido, sugestivo, difuso
- interpenetração, ausência de barreiras e da noção de causa e efeito
- o princípio de que todos os fenômenos audíveis constituem material para a Música.

Na exposição de seus princípios, nem sempre é fácil decidir se Cage fala de Música ou de Poesia. Às vezes utiliza o texto literário como simples matéria prima para algo que tanto se pode considerar poesia sonora (*sound poetry*) quanto música concreta (*concrete music*). É o que se vê em sua manipulação de textos de James Joyce e Ezra Pound para composições baseadas no acaso.

Frequentemente, nessas e outras criações, a poesia sonora extrapola os sons da fala. Segundo Paul Zumthor, a criação de autores como Beth Anderson permanece no nível da língua “para melhor desfazê-la”; “a golpes

⁴ CAGE, John. *Themes and variations* (excerpts). HOOVER, Paul (Org.). *Postmodern American poetry*. New York and London: W. W. Norton & Company, s/d. p. 622, 624, 625.

de anagramas, de palíndromas, de permutações, desnuda seu discurso até nada deixar reconhecível além do fonema”. Essa poesia caracteriza-se também pelo uso exacerbado de aliteraões, “jogo elementar ao qual, em todos os idiomas, se presta toda linguagem”.⁵ Claus Clüver analisa minuciosamente vários exemplos dessa prática, que inclui justaposições, inversões, transformações, repetições com variações de padrões rítmicos e sonoros. Algumas composições são acompanhadas por algo semelhante a partituras de peças musicais contemporâneas. Descartam a notação tradicional para recorrer a novas formas de escrita musical, específicas de cada criação, que indicam duração, intensidade, altura e até o modo de desempenho do texto sonoro. Em seu ensaio, Clüver retoma a conclusão de Franz Mons sobre a função da manipulação eletrônica de sons: “ela começou a dissolver os limites aparentemente estáveis entre Música e linguagem verbal. Compositores usaram material linguístico, autores empregaram princípios de composição musical” [...] especialmente em alguns exemplos de música concreta e de música eletro-acústica: hesitamos em classificá-los como poemas sonoros ou como música concreta.⁶

Ocasionalmente, o encontro entre Poesia e Música não se dá no âmbito do sonoro, mas no da estruturação. Em sua análise da evolução e da confluência da poesia sonora e da música concreta, e de sua relação com a poesia concreta, Clüver cita o poema *Mensch* de Eugen Gomringer (1960). O pesquisador ressalta a impossibilidade de recitar o poema, que desafia a sonorização. Consiste em uma única palavra-título, escrita repetidamente, às vezes de cabeça para baixo, e com a ordem das letras alterada. Segundo Clüver, o poema evoca fortes analogias musicais. Para alguns leitores, acrescenta, é um equivalente verbal das quatro possibilidades básicas de exploração da cadeia sonora na música dodecafônica: apresenta primeiro a série inicial, depois sua imagem invertida em espelho, a seguir,

⁵ ZUMTHOR, Paul. Poesia do espaço. Novos territórios para uma nova oralidade. MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século 20*. São Paulo: EDUC, 1992. p.140.

⁶ CLÜVER, Claus. Concrete sound poetry. Between Poetry and Music. HEDLING, Erik; LAGERROTH, Ulla-Britta (Org.). *Cultural functions of intermedial exploration*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002. p. 170, 173.

a reversão desta, no movimento chamado “caranguejo”, e, finalmente, a imagem-espelho do “caranguejo”.⁷

Às vésperas do século 21, nos anos 90, a poesia sonora atua como referência entre os artistas. Já não cabe classificá-los como tradicionalistas ou experimentalistas. O contraste entre eles faz-se agora entre os que aceitam a hegemonia do papel como suporte da poesia, e os artistas performáticos, adeptos da poesia sonora, os quais recusam esse suporte. Também o rap, às vezes com versos rimados, mas sem registro escrito, ressuscita a indagação: trata-se de Poesia ou de Música? A pergunta torna-se cada vez mais pertinente, com a crescente interface entre a Poesia e as novas tecnologias, ilustrada pelo Festival Internacional de Poesia Sonora realizado em Stockholm em 1967. Em alguns casos, os poetas anunciavam os títulos, ligavam o gravador e voltavam quarenta e cinco minutos depois, para desligar o aparelho e encerrar a “recitação”. No Brasil, no Paço das Artes de São Paulo, em 1998, Philadelpho Menezes organizou um evento semelhante, Poesia intersignos – do impresso ao sonoro e ao digital.

Nesse campo de investigação, Menezes oferece alguns esclarecimentos cruciais. Rememora a vinculação histórica da poesia sonora com a poesia fonética das vanguardas futuristas e dadaístas do início do século 20. Recapitula também os princípios subjacentes, que remetem a manifestações ancestrais: a poesia nasce antes do texto e do discurso e não depende deles para existir. A palavra é apenas um de seus constituintes possíveis. Bastam-lhe conjunções sonoras, organizadas numa certa ordem, sugerindo sensações, impressões, conceitos.

Como denominador comum às várias vertentes de poesia sonora, Menezes aponta seu caráter essencialmente experimental e oral, que a distingue claramente de formas tradicionais de declamação. Em lugar delas, privilegiam-se o humor, as técnicas fonéticas e a utilização de recursos tecnológicos. Assim, o poema sonoro nunca é um texto lido oralmente, por muito experimental que possa ser. Também não deve ser confundido com poesia musicada ou musicalização de poemas. Além disso, no poema sonoro os sons não desempenham a mesma função que na Música. Não apresentam problemas de combinação com um texto (pois não há texto),

⁷ CLÔVER, Claus. Concrete sound poetry. Between Poetry and Music. HEDLING, Erik; LAGERROTH, Ulla-Britta (Org.). *Cultural functions of intermedial exploration*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002. p.164-165.

nem de harmonia, nem de desenvolvimento melódico. Destaca-se a importância da integração do poema sonoro com mídias e linguagens: espaço, gestualidade, vídeo, interação com o público. Entretanto, Menezes insiste num ponto crucial, que não vi enfatizado por qualquer outro teórico: todos os elementos citados devem subordinar-se ao projeto do poema. O processo privilegiado não será de multimídia, de colagem, mas de montagem, de relação intersignica. Ao contrário do que ocorreu nos anos 1950, quando Henri Chopin criou o nome “poesia sonora” para seus poemas em aparelhagem eletroacústica, hoje, segundo Menezes, revê-se o papel da tecnologia. Ainda que extremamente útil, ela deve subordinar-se aos objetivos do poema, rejeitar os efeitos eletroacústicos como um fim em si mesmos e enfatizar as possibilidades expressivas do corpo e da voz. Em resumo: não se deve perder de vista a complexidade semântica da comunicação poética.

Nem sempre ligados à vertente experimental, vários poetas contemporâneos, de formas e em graus diferentes, observam o preceito de Menezes. Ressaltam sua ligação com a Música, sem descartar o vínculo entre som e sentido. Lembro aqui o nome de Marcos Bagno, que assinala sua “filiação simbolista”, certamente evocando a ênfase do Simbolismo nos efeitos musicais da linguagem verbal. Bagno afirma colher poesia nas palavras, “em estado de dicionário, latentes, plenas de vida possível”, mas também na “Música, signo oco, assemântico... mais que perfeita”.⁸

No mesmo sentido, o prefácio de Cláudio Daniel e Frederico Barbosa para uma antologia de 2002 menciona poetas cujos textos de algum modo se associam à Música. A propósito, os autores lembram as referências de Ricardo Aleixo ao *oriki*, poesia-canto de negros africanos, e o “repertório de afinidades” de Rodrigo Garcia Lopes, o qual inclui o rap das ruas de Nova York. Como testemunho de seu duplo interesse, Lopes lançou pela Polivox em 2001 um CD de Música e Poesia.⁹ Ainda na antologia de Daniel e Barbosa (p. 213-214), o título do poema de Júlio Castañon Guimarães, Mero léxico para o piano de Thelonius Monk, sugere

⁸ BAGNO, Marcos. *Artes e ofícios da poesia*. MASSI, Augusto (Org.). Porto Alegre; Artes e Ofícios, 1991. p. 244 e 247.

⁹ DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). Prefácio. Uma escritura na zona de sombra. CORONA, Ricardo. *Na virada do século*. Poesia de invenção no Brasil. São Paulo Landy Editora, 2002. p. 27 e 273.

a proposta de subordinação da linguagem verbal à Música. Há que lembrar ainda a natureza híbrida de algumas criações. Em 1996/1997, Ricardo Corona, juntamente com o guitarrista Johnny Tequilla apresentou o show poético-musical *Poesia'n'roll* 1.¹⁰ Em *Simbolista*, poema de celebração a São Paulo, carregado de referências poéticas e musicais, Corona recapitula a velha afinidade entre Poesia e Música decantada por Verlaine. A voz poética declara aspirar a

um canto polifônico que repercuta
num blues e sousa contra o vento
um olhar caleidoscópico que reflita
céus e sóis e sons simbolistas.¹¹

Seria fácil multiplicar os exemplos de associações musicais em outros poetas. Limito-me a acrescentar o livro de Yeda Prates Bernis, sugestivamente intitulado *Cantata*, e os *Exercícios* de Hilda Hilst, com textos que foram musicados, ou inspiraram criações musicais autônomas, ou, ainda, despertam a atenção pelas alusões à Música, como nos poemas 11 e 12 de *Memória*.¹² Essas criações, ao contrário do que muitas vezes ocorre com a música concreta ou com o poema sonoro, desenvolvem temas próprios, não constituem meros exercícios lúdicos, explorações radicais do som enquanto som, de escassa carga semântica. Por outro lado, na poesia não experimental contemporânea, as associações entre Literatura e Música podem adotar formatos muito diversos. Cada poema mereceria um estudo aparte sobre afinidades de natureza fônica, rítmica, estrutural ou simplesmente metafórica.

Evidentemente, na poesia não experimental, a utilização de códigos conhecidos facilita a comunicação, e, portanto, o debate sobre conflitos sociais e políticos, não raro ligados à temática das minorias. A metáfora musical é frequentemente utilizada em textos de crítica pós-colonial. Destaca-se aí a obra de Edward Said, grande conhecedor e amante da

¹⁰ DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século. Poesia de invenção no Brasil*. São Paulo Landy Editora, 2002. p. 267.

¹¹ CORONA, Ricardo. *Simbolista*. DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo Landy, 2002. p. 269.

¹² HILST, Hilda. *Memória*, 11 e 12. HILST, Hilda. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2001. p. 83, 84.

Música, cuja função social o crítico frisou de muitas formas. Em *Culture and imperialism*, além de analisar a ideologia subjacente a obras tradicionais como a ópera *Aida*, Said faz da música atonal – e sua típica renúncia a um centro controlador – a grande metáfora para a crítica pós-colonial. A propósito o crítico contribuiu para a criação de uma orquestra integrada exclusivamente por músicos israelenses e palestinos, simbólica de uma sonhada harmonia entre tradicionais inimigos. Também em textos de literatura pós-colonial, saltam á vista metáforas derivadas da Música, geralmente de composições típicas de nações outrora colonizadas. Metaforizam-se assim tópicos cruciais, como a hibridez, o choque entre culturas, a opressão (neo)colonial e a construção de identidades pós-coloniais. A título de exemplo, cito o conto *Visiting*, do escritor caribenho Roger Mc Tair. O autor recorre ao calipso como metáfora do turismo sexual no Caribe. Outro conto, *Easter Sunday morning*, da escritora jamaicana Hazel Campbell, explora o diálogo entre música europeia e a canção caribenha, emblemático do embate entre as respectivas culturas. No romance *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, o tema da busca da origem da Música remete ao anseio por uma identidade latino-americana mítica, não contaminada pela influência europeia, etc., etc.¹³ Lembro ainda o papel crucial da Música no conjunto da obra de Carpentier. Musicólogo, historiador da música caribenha, precursor do real maravilhoso na Literatura, Carpentier explorou as ligações entre a Música e a Literatura, a Literatura e a Filosofia, a Filosofia e a arte, o rádio e o Cinema, privilegiando a criação musical. Segundo informa o escritor, seu romance *El acoso* foi construído como uma sonata: contém dezessete variações e acordes sobre dois temas, o masculino e o feminino. É a partir da obra “barroca” de Carpentier, que René Vasquez Dias aponta no barroquismo musical do Caribe – “barroquismo peculiar de uma pluralidade de ritmos sobre um ritmo base”¹⁴ a grande metáfora para

¹³ A origem da música e a música das origens. OLIVEIRA, S. R. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 159-174, 175-178 e 201-212.

¹⁴ DIAS, René Vasques. La totalidad hechizada. Elementos de comparación entre Alejo Carpentier y José Lezama Lima. COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita (Org.). *Foro Hispánico*, 25. En el centenario de Alejo Carpentier. Amsterdam, New York, p. 119-130.

toda a região, onde, segundo Dias, traços barrocos afloram até na natureza, na tradição oral e na fala popular.

Entre os escritores que, como Carpentier, exploram a dimensão metafórica da música de nações outrora colonizadas, destaco o norte-americano Nathaniel Mackey, cuja inspiração deve muito a rituais e folclore africanos, bem como aos ritmos e repetições do jazz. Sua afinidade com a Música é ilustrada também no CD *Strick: song of the Andoumboulou*, no qual o autor lê partes do poema homônimo com acompanhamento de flauta e percussão.

No ensaio *Sound and sentiment, sound and symbol*,¹⁵ que passo a resumir, o poeta negro rememora a origem comum de Música e Poesia. Ao refletir sobre suas relações, retoma as observações de outros poetas, e sua aspiração a transcender o verbal para atingir a condição da Música. Mackey prossegue sua reflexão, com base em textos de Vitor Zuckerkandl e do músico e antropólogo Steven Feld, que associam a arte musical a questões sociais e metafísicas. A implicação social, destacada pelo poeta, é ilustrada pela concepção de discurso musical implícita no *gisalo*, forma de canto peculiar aos povos Kaluli, da Nova Guiné, privilegiada em funerais e sessões mediúnicas. As canções imitam o contorno melódico do canto de um pássaro, o *muni*, figura central de um mito local sobre a origem da Música. Trata-se da história de um menino que se transforma em *muni*, depois de muito chorar, porque a irmã lhe negara alimento. O canto triste do menino-pássaro reflete a condição dos excluídos, privados do alimento da solidariedade grupal, vítimas de uma espécie de morte social. Da mesma forma, para os Kaluli, essa Música, expressão simultânea de lamento e consolo, brota de uma espécie de orfandade, a perda de laços sociais. Nathaniel Mackey encontra algo semelhante na música dos negros, de *spirituals* como *Motherless child* (Criança órfã), inspirados em outra orfandade simbólica, a discriminação pelo racismo. O poeta relembra uma reflexão de Otávio Paz, para quem a linguagem é uma espécie de órfã, apartada da presença à qual se refere. Como frisa o poeta norte-americano, Paz é apenas um entre os muitos que ressaltaram o predomínio da musicalidade e do sentido polifônico na linguagem poética. No mesmo

¹⁵ MACKEY, Nathaniel. *Sound and sentiment, sound and symbol*. BERNSTEIN, Charles (Org.). *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*. New York: Roof Books, 1990.

sentido, Mackey refere-se à observação de Julia Kristeva sobre a importância do ritmo na linguagem poética: o ritmo visa levar a Poesia a apreender aquilo que não significa, torná-la independente do signo, livrá-la da denotação – como na Música. É por isso, conclui Mackey, que, no mito dos Kaluli, a origem da Música é também a da Poesia. Essa conclusão nos devolve ao ponto de partida, o parentesco entre as duas artes, mais que nunca inseparáveis em parte significativa da produção contemporânea.

Texto ligeiramente modificado do publicado com o título *Literatura e/ou música, hoje: poesia sonora ou música concreta?* CASANOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Maurício Venício (Org.). *Interartes*. Editora da UFMG, 2010.

Referências

- ABELAIRA, Augusto. *Outrora Agora*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. 2. ed. São Paulo: Editora 70, s/d.
- _____. Educação após Auschwitz. *Palavras e sinais: modelos críticos*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- _____. O que significa elaborar o passado. *Educação e Emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- _____. *O testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: UNICAMP/ FAPESP, 2003.
- ALBRIGHT, Daniel. *Modernism and Music: an anthology of sources*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.
- ALIZART, Beauté Fatale. *Magazine Littéraire*, 414. Philosophie & Art: la fin de l'esthétique? p. 25-28, 2002.
- AMARAL, Aracy A. Realismo versus abstracionismo e o confronto com a Bienal. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003. p. 227-272.
- ANDERSON, Perry. Primórdios e Cristalização. *As origens do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999. 9-22 e 23-57.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Poema de sete faces e No meio do caminho, *Alguma Poesia*. Nova Reunião. 19 Livros de Poesia. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985. Vol. 1, p. 3 e 15.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de. *O olhar amoroso*. Textos sobre a arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.
- _____. Razão e Sensibilidade. *Estado de Minas*, Suplemento Pensar, 17 maio 2003, p. 1.
- _____. Pequeno Ensaio Pró-Portinari. *O olhar amoroso*. Textos sobre a arte brasileira. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002. p.251-274.
- _____. Pelos muitos e misteriosos caminhos da beleza. *Brazilian Art VII*. São Paulo: JC Editora, 2007. p.10-17.

ARBEX, Márcia. A descrição pictural em 'La chambre secreete' de Alain Robbe-Grillet, Anais do X Congresso Internacional da Abralic. Lugares dos Discursos, Rio de Janeiro, 2006. (CD)

ASCHER, Nelson. Roma em ruínas. *Poesia Alheia*. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 23-34.

_____. Fábula. *Algo de Sol*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 63-65.

_____. Les Neiges d'antan. Retrato de outra dama. *Algo de Sol*. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 57-58.

AZEVEDO, Carlito. Fractal. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 60.

_____. Le bel d'aujourd'hui. *Sublunar*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001. p. 96.

BAGNO, Marcos. Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho. *Artes e ofícios da poesia*. MASSI, Augusto (Org.). Porto Alegre; Artes e Ofícios, 1991. p. 241-251.

BARAKA, Amiri. How I sound? HOOVER, Paul (Ed.) *Postmodern American poetry*. A Norton anthology. New York and London: Norton & Company, 1994. p. 645.

BARRETT, Terry. *Why is that art?* Aesthetics and criticism of contemporary art. Oxford USA, 2011.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novais. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.

_____. *Como Viver Junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASSNETT-MCGUIRE, Susan. *Translation Studies*. London: Methuen, 1990.

_____. *Comparative Literature: an introduction*. Oxford: Balckwell, 1993.

BATAILLE, Georges. *Histoire de l'œil*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1967.

_____. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naif, 2003.

_____. *O Erotismo*. São Paulo, Arx, 2004

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O corvo tropical de Allan Poe. *Nacionalidade e Literatura*. Os Caminhos da Alteridade. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1992. p. 77-90.

BELTING, O. Hans. *The end of the history of Art?* Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1987.

_____. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa- Renúncia do tradutor. *Clássicos da teoria da tradução*. Antologia bilíngue. Vol I. WERNER, Heidermann (Org.). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão, 2001. p. 189-215.

BERNIS, Yeda Prates. *Cantata*. Antologia poética. Belo Horizonte: Edição da Autora, 2004.

BISHOP, Claire. Altos e baixos da bienal. Entrevista concedida a Juliana Monchesi. *Folha de São Paulo*, Mais!, 10 dez. 2006.

BLANCHÉ, Robert. *Des catégories esthétiques*. Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1979, 1955.

BRITTO, Paulo Henriques. I, too, dislike it. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda, 1991. p. 264-267.

_____. O encantador de serpentes. *Artes e ofícios da Poesia*. MASSI, Augusto (Org.). Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991. p. 268.

_____. Entrevista. *Cadernos de tradução II*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997. p.467-478.

_____. Entrevista concedida por ocasião do recebimento do *Prêmio Portugal Telecom*. *Estado de Minas*, Caderno Cultura, 14 nov. 2004, p. 2-3.

BUTTERMAN, Steven. F. *Perversions on parade; Brazilian literature of transgression and postmodern anti-aesthetics in Glauco Mattoso*. San Diego: San Diego State UP; Hyperbole Books, 2005.

CAGE, John. Themes and variations (excerpts). HOOVER, Paul (Org.). *Postmodern American Poetry*. New York and London: W. W. Norton & Company, s/d. p. 616-626.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. De Odisseus a Ulysses: travessia textual. *Jornadas do Senhor Dom Flor*. TAPIA, Marcelo e MUTRAN, Munira (Org.). Edição Comemorativa do *Bloomsday*, 2002. São Paulo: Editora Olavobrás, 2002. p. 19, 25.

CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation. *Target*, v. 4, n. 1, p. 53-70, 1992.

COLI, Jorge. Oh! This is so contemporary! *Folha de São Paulo*, suplemento *Mais!*, 28 ago. 2005, p. 4.

CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*, v. 10, n. 1, p. 55-90, 1989.

_____. Da transposição intersemiótica. Tradução e revisão de Thaís Flores Nogueira Diniz, Cibele Braga, Ariane Souza Santos, Claus Clüver, Yun Jung Im e André Melo Mendes. ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível*. Ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras. Estudos Literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 107-166.

_____. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade: Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*. Universidade de São Paulo, 2, p. 37-55, 1997.

_____. Concrete poetry and the new performance arts: intersemiotic, intermedia, intercultural. SPONSLER, Claire; CHEN, Xiaomei (Org.). *East of West*. Cross-Cultura Performance and the Staging of Difference. New York: Palgrave, 2000. p. 33-61.

_____. Estudos interartes: introdução crítica. *Floresta encantada*. Novos caminhos da Literatura Comparada. BUESCU, Helena, João Ferreira Duarte, Manuel Gusmão (Org.). Lisboa: Publicações Dom Quixote Ltda, 2001. p. 333-381.

_____. Concrete sound poetry. Between Poetry and Music. HEDLING, Erik; LAGERROTH, Ulla-Britta (Org.). *Cultural Functions of Intermedial Exploration*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2002. p. 163-178.

_____. Intermedialidade. *Pós-Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, vol 1, nov 2008. p.5-23.

COELHO, João Marcos. *No Calor da Hora*. Música & cultura nos anos de chumbo. São Paulo: Algor Editora, 2008.

COELHO, Lauro Machado. *Shostakóvitch: vida, música, tempo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. Trad. Adail Ubirajara Sobral. Maria Stela Gonçalves São Paulo: Edições Loyola, 1993.

CORONA, Ricardo. Simbolista. DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo Landy, 2002. p. 269.

DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora, 2002.

DANIEL, Cláudio. Prefácio. *Na virada do século: poesia de invenção no Brasil*. São Paulo: Landy, Livraria Editora e Distribuidora, 2002. p. 23-31.

DANTO, Arthur C. *After the end of art*. Contemporary art and the pale of history. Princenton University Press, 1997.

_____. *The transfiguration of the commonplace*. A philosophy of art. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1981.

_____. *The abuse of beauty*. Chicago, Illinois: Open Court, 2003.

_____. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. Why does art need to be explained?: Hegel, Biedermeier, and the intractably Avant-Garde. WEINTRAUB, Linda; DANTO, Arthur and McEVILLEY. *Art on the edge and over*. Searching for art's meaning in contemporary society 1970s-1990s. Litchfield, CT: Art Insights, Inc, 1996. p. 12-31.

_____. Beauty and politics. *The Abuse of Beauty*. Aesthetics and the concept of art. Chicago: Open Court, 2003. p. 103-124.

DÉBORD, Ruy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DIAS, René Vasques. La totalidad hechizada. Elementos de comparación entre Alejo Carpentier y José Lezama Lima. COLLARD, Patrick; MAESENEER, Rita (Org.). *Foro Hispânico*, 25. En el centenario de Alejo Carpentier. Amsterdam; New York, p. 119-130.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1999.

_____. *Literatura e Cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

DUCHAMP, Marcel. A propos des ready-mades. *Du Signe*, Flammarion, 1975.

DUNCAN, Carol. Who rules the artworld? *The aesthetics of power*. Cambridge University Press, 1993. p. 169-188.

_____. Quem rege o mundo da arte? Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. *Intermedialidade e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2*. DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Faculdade de Letras da UFMG, 2012. p. 17-39.

DURANT, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

EAGLETON, Terry. Ideologia da estética. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ECO, Umberto (Ed.). *History of Beauty*. Trad. Alastair McEwen. New York: Rizzoli International Publications, Inc. 2nd edition, 2005.

_____. *História da Beleza*. São Paulo: Record, s/d.

_____. *On Ugliness*. Trad. Alastair McEwen. Milão: Rizzoli International Publications Inc, 2007.

_____. *História da Feiúra*. São Paulo: Record, 2007.

EICHENBERG, Fernando. Comer, beber, fazer arte. *Folha de São Paulo*, caderno Mais!. 3 ago. 2003, p.3.

FABRINI, Ricardo Nascimento. *A arte depois das vanguardas*. Editora da Unicamp, 2002.

FARIAS, Agnaldo; DOS ANJOS, Moacir. Há sempre um copo de mar para um homem navegar. *Catálogo*. 29ª Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. p.18-29.

FERREIRA GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 1993, 2003.

FIKER, Raul. 300. *Meia Sete Editora: Revista SCI-FI*, n. 16, ano 2, p. 26-27, dez. 1998 .

FIORATTI, Gustavo. Jovens incorporam estilo “Betty, a Feia” como pop. *Folha de São Paulo* . Cotidiano, 18 nov. 2008, p.5.

FONSECA, Rubem. *Secreções, Excreções e Desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

FORTUNA, Felipe. Poemas para a aula de ginástica. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991. p. 132-143.

_____. Outro Primeiro Livro. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda, 1991. p. 126-131.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.

_____. Subversive signs. HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Ed.). *Art in Theory*. an anthology of changing ideas, 1900-1990. Oxford: Blackwell Publishers, 1998. p. 1065-1066.

FREELAND, Cynthia. *But is it Art?* An introduction to art theory. Oxford USA, 2002.

FRY, Northrop. Ethical criticism: Theory of symbols. ADAMS, Hazard (Ed.) *Critical theory since Plato*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1971. p. 1118-1147.

GADAMER, Hans-Georg, *L'actualité du beau*. Alínea, 1992.

GAGGI, Silvio. Twinning and cloning the subject. *From text to hypertext*. Decentering the subject in fiction, film, the visual arts and electronic media. Philadelphia. University of Pennsylvania Press, 1997. p. 30-34.

GALARD, Jean. *La Beauté à outrance*. Reflexions sur l’abus esthétique. Paris: Actes Sud, 2004.

GIANOTTI, Arthur. *Jogo do belo e do feio*. Companhia das Letras, 2005.

GREIMAS, A. J. *Sémiotique de l'espace*. Paris: Editions Denoë Gonthier, 1979.

GULLAR, Ferreira. Maio 1964. *Melhores poemas*. Seleção de Alfredo Bosi. 6. ed. São Paulo: Global Editora, 2000. p.65.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. *Art in theory 1900-1990*. An anthology of changing ideas. Oxford UK and Cambridge USA: Blackwell, 1998.

HAUSER, A. *História social da Literatura e da arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.

HICKEY, Dave. *The invisible dragon: four essays on beauty*. The University of Chicago Press, 2009.

HILST, Hilda. Memória, 11 e 12. *Exercícios*. São Paulo: Globo, 2001.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século 20, 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOOVER, PAUL (Ed.). *Postmodern American poetry*. A Norton anthology. New York and London: W W Norton & Company, 1994.

HUGHES, Robert. Culture as Nature. *The shock of the new*. New York: Alfred A. Knopf, revised edition, 1995. p. 325-364.

JAKOBSON, Roman. Language in relation to other communication systems. *Selected Writings 2, Word and Language*. The Hague: Mouton, p. 697, 708.

JAMESON, Fredric. Transformações da imagem na pós-modernidade. *Espaço e Imagem*. Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

_____. Postmodernism and consumer society. FOSTER, Hal (Ed.). *The anti-aesthetic*. Essays on postmodern culture. New York: The New Press, 1998. 127-144.

João Paulo. Momento Decisivo. *Estado de Minas*, Suplemento Pensar, 14 ago. 2004, p. 2.

_____. Sexo, Memórias e Pipocas. *Estado de Minas*. Caderno Pensar, 8 dez. 2007, p. 2.

- KEMP, Martin ; WALLACE, Marina. *Spetacular bodies*. The art and science of the human body from Leonardo to now. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2000.
- KLEIN, The future of literary criticism. *PMLA*, v. 125, n. 4, p. 920, out. 2010.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974, _____ . *Pouvoirs de l'horreur*. Essai sur l'abjection. Paris: Gallimard, 1980.
- KUTZBACH, Konstanze; MUELLER, Monika (Ed.). *The object of desire*: the aestheticization of the unaesthetic in contemporary literature and culture. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007.
- LEVEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1986.
- LEFEVERE, André. *Translating Literature*. Practice and theory in a Comparative Literature context. New York: The Modern Language Association of America, 1992.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon/An essay upon the limits of Painting and Poetry*. New York: The Noonday Press, 1957.
- LIMA, Nair Barbosa. *Brazilianart IV*, Livro de arte brasileira. São Paulo: Jardim Contemporânea Editora, 2003. p. 106 a 115.
- LOPES, Mônica Sette. *Uma metáfora*. Música e Direito. São Paulo: LTr, Editora, 2006.
- LOPES, Rodrigo Garcia. Poesia hoje: um check-up. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991. p. 272-277.
- LOUVEL, Liliane. La description "picturale". Pour une poétique de l'íconotexte. *Poétique*. Paris, Seuil, n. 112, novembre 1997. p 475-490. _____ . A descrição 'pictural': por uma poética do íconotexto. *Poéticas do vístvel*: ensaios sobre a escrita e a imagem. ARBEX, Márcia (Org.). Belo Horizonte: Programa da Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras. UFMG, 2006. p. 191-220.
- MACKEY, Nathaniel. Sound and sentiment, sound and symbol. BERNSTEIN, Charles (Org.). *The politics of poetic form*: poetry and public policy. New York: Roof Books, 1990.

Magazine Littéraire, n. 414, 2002. Philosophie & Art: la fin de l'esthétique?

MARTHE, Marcelo. A Vingança do Pop de protesto. Revista *Veja*, 9 maio 2007, p. 138-139.

MARTINS, Heitor. A importância da bienal de São Paulo para o Brasil. *Catálogo. 29ª Bienal*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010. p. 2-3.

MARTINS, Marcelo. O guardião da arte. Entrevista concedida por Robert Hughes à revista *Veja*, 25 abr. 2007. p. 11-15.

MATTOSO, Glauco. Manifesto Coprofágico. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 171.

_____. O Poeta põe, A crítica tica. *Artes e ofícios da poesia*. MASSI, Augusto (Org.). Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 162-170.

_____. Borguezins ao leito. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991. p. 174.

_____. Manifesto obsoneto. DANIEL, Cláudio; BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século*. Poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy, 2002. p. 164.

_____. *Dicionário do palavrão & correlatos*. São Paulo: Editora Record, 2005.

<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>. Acesso em: 5 set. 2006. Página aos cuidados de Pop Box Web Design. Copyright © 2004 do autor.

MCVILLEY, Thomas. How is avant-garde art evaluated. Value in an age of chaos. WEINTRAUB, Linda; DANTO, Arthur, MCVILLEY, Thomas (Ed.). *Art on the edge and over*. Linchfield, CT: Art Insights, 1996. p. 254-258.

MEDEIROS, Sérgio. Cage and Joyce. *ABEI JOURNAL*. The Brazilian journal of Irish studies. Interrelations, n. 5, Special Issue. São Paulo, p. 51-56, June 2003.

MELENDI, Maria Angélica. Sobre *Montanha*, romance em quadrinhos. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. n. 1293, ago. 2006, p. 14-17.

MELO E CASTRO E.M. A herança de Pessoa ou a vida e a morte textual de D. Sebastião. *Literatura portuguesa de invenção*. São Paulo: Difel, 1984. p. 41-57.

- MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século 20*. São Paulo: EDUC, 1992.
- MILLER, Frank. *300*. Milwaulkie, Oregon: Dark Horse Comics, 1998.
- MILTON, John; DELLA VALLE, Marina; FRANCO, Telma. Entrevista com Michel Riaudel. *Cadernos de Literatura em tradução*. 8. Universidade de São Paulo, FFLCH, 2007. p. 237-244.
- MONACHESI, Juliana. O nirvana pop. *Folha de São Paulo*, Mais! 8 out. 2006.
- MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- MUKAŘOVISKÝ, Jan. Art as a semiotic fact. BURBANK, John and STEINER, Peter (Ed.). *Structure, sign and function*. New Hale and London: Yale University Press, 1977. p. 82-87.
- NASCIMENTO, Guilherme. *Música menor*. Avant-Garde e manifestações menores. São Paulo: Annablume, 2005.
- _____. Igor Stravinsky. Concerto para violino e orquestra. *Orquestra Filarmônica de Minas Gerais*. Temporada 2010. Agosto, p. 13.
- NAVARRO, Zander. Adeus ao passado (e talvez ao futuro.) Entrevista de Jacques Rancière à *Folha de São Paulo*. Debates, 6 abr. 2004, p. 5.
- NEJAR, Carlos. *Tratado do bom governo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- _____. A morte de arte em Hegel. *A morte da arte hoje*. Colóquio Nacional. 15 a 18/04/1993. Laboratório de Estética da FAFICH/UFMG.
- DUARTE, Rodrigo A. P. (Org.). Belo Horizonte, 1993. p. 9-33.
- Nuno Ramos, e as inquietações de um criador grandioso, *Estadão.com.br/cultura*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,nuno-ramos-e-as-inquietacoes-de-um-criador-grandioso,593702,0.htm>>. Acesso em: 18 fev. 2001.
- Nuno Ramos na *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://daniname.wordpress.com/tag/nuno-ramos/>>. Acesso em: 18 fev. 2011.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A paixão segundo G.H.: uma leitura ideológica. *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/INL, 1985. p. 55-68.

_____. *Literatura e artes plásticas*. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1994.

_____. A canção caribenha e a opressão neo-colonial. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 159-174.

_____. Metáfora musical e identidade nacional. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.175-178.

_____. A origem da música e a música das origens. *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 201-212.

_____. Pedro Nava e Abgar Renault. Uma transtextualização do decadentismo inglês. Belo Horizonte:Secretaria de Estado de Cultura: *Suplemento Literário do Minas Gerais*, n. 1285, dez. 2005, p. 28-33.

_____. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay: uma leitura transcultural*. Curitiba: Editora CRV, 2011.

O'NEILL, Alexandre. *Poesias completas, 1951-1981*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1982.

Oxford Companion to English Literature. 5th edition. DRABBLE, Margaret (Org.). Oxford, New York: Oxford University Press, 1985.

OSÓRIO, Luiz Camilo. Citação, repetição, reprodução: a captura da História. LIMA, Nair Barbosa (curadora) *Brazilianart IV*. Livro de Arte Brasileira. São Paulo: Contemporânea Editora, 2003.

ØSTREM, Eyolf; PETERSEN, Nils Holger. Introduction. HAVSTEEN, Sven Rune; PETERSEN, Nils Hoger and others. *Creations, medieval rituals*, The arts and the concept of creation Belgium: Brepols Publishers, 2007. v. 2. p. 1-12.

PAES, José Paulo. Um poeta como outro qualquer. MASSI, Augusto (Org.). *Artes e ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1991. p. 182-196.

PAGLIA, Camille. Arte sem rumo. *Folha de São Paulo*, caderno "Mais!" 10 abr. 2005, p. 3.

PAZ, Octávio. *Os Filhos do Barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.

PMLA, v. 126, n. 4, out. 2011. Special topic *Celebrity, Fame, Notoriety*.

POUND, Ezra. Guido's Relations. SHCULTE, R.; BIGUENET, John. (Ed.). *Theories of translation*. The University of Chicago Press, 1992. p. 83-92.

_____. Tradução de Confúcius, *The Great Digest*, recriado por Augusto de Campos. POUND, Ezra. *Poesia*. Editora HVCITEC/Univ de Brasília, 1983. p. 257-8 e 20-21.

PRADO, Adélia. Com licença poética. MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. p. 247.

RAMOS, Fernão. Rumos do cinema. *Folha de São Paulo*, suplemento Mais!, 12 ago. 2007.

RANCIÈRE, Jacques. Obsessão pelo real. *Folha de São Paulo*, suplemento Mais!, 24 out. 2004.

_____. *Aesthetics and its discontents*. Trad. Steven Corcoran. Malden MA: Polity Press, 2010.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Tradução inter-semiótica*. A linguagem oculta da arte impressionista: tradução inter-semiótica e percepção criadora na Literatura, Música e Pintura. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001. p. 199-299.

RENAULT, Abgar. Sofotulafai. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990. p. 137-145.

_____. *Poesia*. Tradução e Versão. Rio de Janeiro: Editora Record, 1994.

ROCHA, Glauber. *A estética da fome*. A revolução do cinema novo. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

RODRIGUES, Antônio Medina. *As utopias gregas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROJO, Sara; ALEXANDRE, Marcos Antônio. Plínio Marcos e Juan Rodrigán: ícones do teatro de resistência. *Interartes*. CASANOVA, Vera, ARBEX, Márcia e BARBOSA, Márcio Venício (Org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. p. 207-235.

- ROMANINI, Carolina. Animais. Quanto mais feinho, melhor. *Veja*. 4 fev. 2009, p. 104-105.
- ROSE, Margaret A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993.
- SAID, Edward. *Culture and imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1994.
- SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano*. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SELINGMAN-SILVA, Márcio. Dor, terror e morte nas tradições clássica, cristã e romântica. *Insight. Psicoterapia e Psicanálise*, ano IX, n. 101, p. 8-15, nov. 1999.
- SETTE LOPES, Mônica. *Uma metáfora: Música e Direito*. São Paulo: LTR, 2006.
- SIQUEIRA, Lau. Aos predadores da Utopia. DANIEL, Claudio e BARBOSA, Frederico (Org.). *Na virada do século*. Poesia de invenção no Brasil. São Paulo: Landy Editora, 2002. p. 230.
- SITWELL, Edith. *The Canticle of the Rose poems: 1917-1949*. New York: Vanguard Press, 1949.
- SNYDER, Zack. *300*. Warner Bros Pictures, USA, 2006.
- TATE GALLERY, Art and Politics, *Modern and Contemporary Art*, Disponível em: <www.tate.org.uk/ita>. Acesso em: 15 jan. 2006.
- TEIXEIRA, Jerônimo. Quando a voz trai a letra. *Veja*, seção Cultura, ano 40, n. 7, 21 fev. 2007, p. 98-99.
- TRINIDAD, David. Movin' with Nancy. Double Trouble. *Postmodern American Poetry*. A Norton anthology. HOOVER, Paul (Ed.). New York-London: W. W. Norton & Company, 1994. p.596-8.
- UOL ONLINE. Leo Messi e Bento XVI, protagonistas escatológicos dos presépios catalães. Seção Diversão e Arte. Acesso em: 21 dez. 2006.
- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. Pedras que rolam não criam musgo: no intervalo entre a arte e a vida. *Caligrafias e escrituras: Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século 20*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2000, v. I, p. 206-228.

- VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes do século 20*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.
- VOUILLOUX, Bernard. *La Peinture dans le texte: XVIIIe-20e siècles*. Paris: CNRS Éditions, 1994.
- VOGT, Carlos. A propósito do belo e da beleza. *COM CIÊNCIA*. Revista Eletrônica de Jornalismo. Acesso em: 4 set. 2006.
- WALCOTT, Derek. *Omeros*, III New York: The Noonday Press, 1990.
- WICKS, Robert. Hegel's Esthetics: an overview. BEISER, Frederick C. (Ed.). *The Cambridge companion to Hegel*. New York: Cambridge University Press, 1993. p. 348-377.
- WISNIK, José Miguel. The gay science: Literature and popular music in Brazil. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Brazilian Issue, v. 5, n. 2, p. 191-202, nov. 1996.
- _____. Literatura e música popular no Brasil. *Sem Receita*. São Paulo: Publifolha, 2004. p. 213-239.
- YEATS, William Butler. Crazy Jane talks with the Bishop. Words for Music Perhaps. *Collected poems of W.B. Yeats*. London: Macmillan & Co, 1963.
- ZAPPI, Lucrecia. O rei do neo-pop. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 26 set. 2006. Texto bastante modificado do publicado pela Revista Letras da UNESP, 1º semestre de 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Ed. Hucitec / Educ, 1998.
- _____. Poesia do espaço. Novos territórios para uma nova oralidade. MENEZES, Philadelpho (Org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século 20*. São Paulo: EDUC, 1992. p. 138-144.



ISBN 978-85-7758-142-9



9 788577 581429

