



UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA
ALEXANDRA FILOMENA ESPINDOLA

VIDA NA ARTE – REALISMO/NATURALISMO E MODERNISMO:
DESCONTINUIDADES E PERMANÊNCIAS

Palhoça
2014

ALEXANDRA FILOMENA ESPINDOLA

**VIDA NA ARTE – REALISMO/NATURALISMO E MODERNISMO:
DESCONTINUIDADES E PERMANÊNCIAS**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Ciências da Linguagem da Universidade do
Sul de Santa Catarina como requisito parcial à
obtenção do título de Doutora em Ciências da
Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Santos.

Palhoça
2014

E75 Espindola, Alexandra Filomena, 1977-
Vida na arte - realismo/naturalismo e modernismo: descontinuidades e
permanências / Alexandra Filomena Espindola. – 2014.
259 f. : il. color ; 30 cm

Tese (Doutorado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-
graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos Santos

1. Vida na arte. 2. Realismo. 3. Naturalismo. 4. Modernismo (Arte). 5
Arte. I. Santos, Antonio Carlos. II. Universidade do Sul de Santa Catarina.
III. Título.

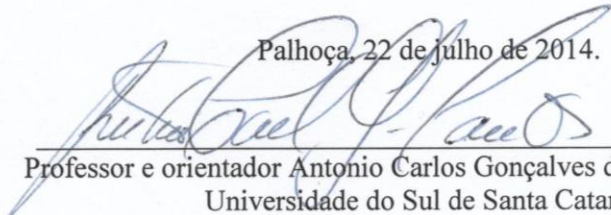
CDD (21. ed.) 709.03

ALEXANDRA FILOMENA ESPÍNDOLA

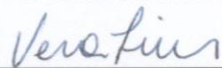
**VIDA NA ARTE – REALISMO/NATURALISMO E MODERNISMO:
DESCONTINUIDADES E PERMANÊNCIAS**

Esta Tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

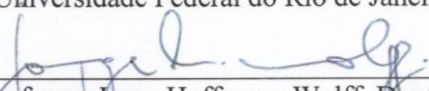
Palhoça, 22 de julho de 2014.



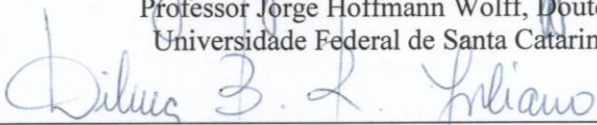
Professor e orientador Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina



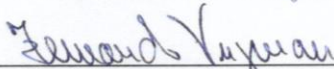
Professora Vera Lucia de Oliveira Lins, Doutora.
Universidade Federal do Rio de Janeiro



Professor Jorge Hoffmann Wolff, Doutor.
Universidade Federal de Santa Catarina



Professora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora.
Universidade do Sul de Santa Catarina



Professor Fernando Simão Vugman, Doutor.
Universidade do Sul de Santa Catarina

A Aldo Litaiff dedico esta tese como prova da
minha grande admiração, gratidão e carinho.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento é para o senhor Nilton Tolentino de Espindola, que foi meu professor de quinta a oitava séries na escola pública aqui do nosso bairro. Ele me fez saborear a leitura, o que fez enorme diferença na minha vida não só escolar.

A minha gratidão a Antonio Carlos Santos, que me orientou na graduação, no mestrado e no doutorado. Fechamos um ciclo muito agradável de teorias, conselhos e risadas, mas espero que outro se abra para toda a vida.

À Universidade do Sul de Santa Catarina, onde concluí a graduação, o mestrado e agora o doutorado. Além disso, a Unisul me concedeu outras oportunidades, como o programa de monitorias, programa de línguas estrangeiras, iniciação científica e estágio na coordenação de Letras. Aqui conquistei títulos e grandes amizades.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina (FAPESC) pela confiança nesta pesquisa e pelo apoio por quatro agradáveis e intensos anos.

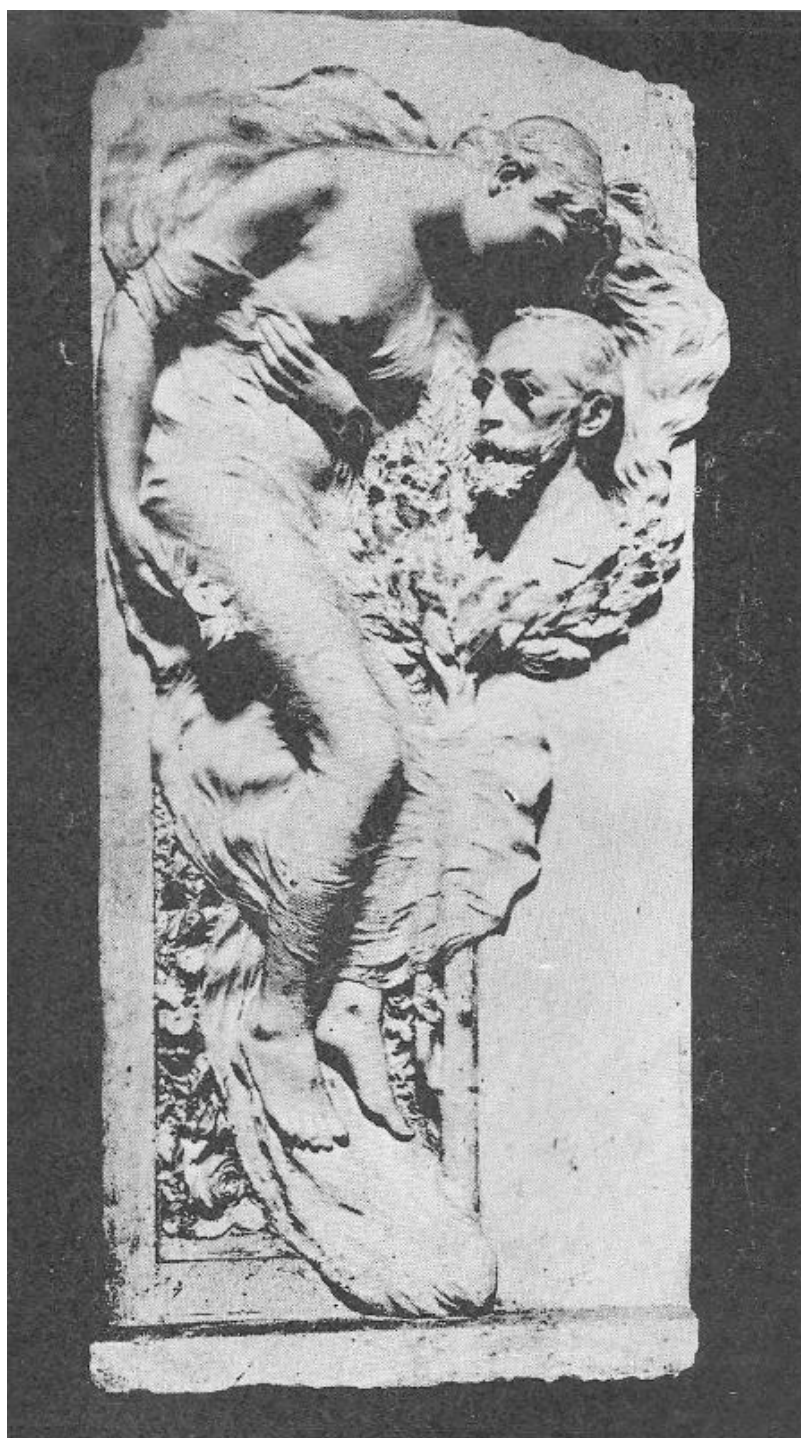
A todos do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem, que me proporcionaram uma convivência familiar por seis anos. Aos coordenadores Fábio Rauen e Solange Leda Gallo. À Edna Mazon, sempre pronta a ajudar de maneira dedicada e carinhosa.

Jucelito Marcos Fernandes, meu companheiro, sempre meu primeiro leitor e revisor. Nossas conversas trouxeram ideias e questionamentos importantes para o desenvolvimento da tese. Além disso, é quem “segurou as pontas” para que eu pudesse estudar.

Agradecimentos especiais para: professora Dilma Juliano, quem me fez amar a literatura lá na graduação em Letras; professor Jorge Wolff, incentivador da minha pesquisa desde o mestrado e sempre muito cuidadoso na leitura dos meus textos; professora Vera Lins, por quem tenho admiração especial e que acompanha meus trabalhos com Gonzaga Duque desde 2006; professora Nádia Régia Maffi Neckel, grande conhecedora de artes; professor Fernando Vugman, querido amigo que me ensinou muito em sala de aula e nos cafés.

Agradeço sempre à minha mãe, minha vida!

Muito obrigada!



Estrela de Gonzaga Duque, por Corrêa Lima

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo compreender como a “vida na arte” do século XIX permanece e/ou descontinua na arte do início do século XX, a partir de duas ferramentas que criamos para podermos ler o realismo/naturalismo e o modernismo. Para cumprirmos esse objetivo primeiro, tivemos de percorrer alguns caminhos, como: fazer um brevíssimo reconhecimento do debate sobre a vida desde Tales de Mileto a Agamben; voltar ao final do século XIX para revisitar, reformular e ampliar nossa noção de vida na arte; rever como a crítica recebeu a arte realista/naturalista; reconhecer os procedimentos artísticos do final do século; colocar o realismo/naturalismo e o modernismo face a face, visto que este escolheu aquele como “inimigo”; questionar o conceito de arte mimética e antimimética; tentar compreender o modernismo pelo seu principal eixo, que é o projeto nacional; perceber como o modernismo se fez e se desfez na voz de um de seus maiores militantes, Mário de Andrade; analisar como os manifestos modernistas construíram suas próprias poéticas; explicitar o conceito de vida na arte que criamos na dissertação; verificar como a vida na arte está atrelada à vida fora da arte; procurar entender a vida pela questão das imagens; observar como o modernismo acaba caindo em suas próprias armadilhas; e ler alguns objetos de arte para que possamos ver mais nitidamente como a vida aparece na arte e se constitui como vida na arte. Defendemos a ideia de que a vida na arte do final do século XIX não somente se diferencia da vida na arte do início do século XX, mas também se estende, num movimento elástico de descontinuidades e permanências, causando, assim, tensões entre o realismo/naturalismo e o modernismo brasileiros. Criamos duas ferramentas importantes para lermos essas vidas na arte, são elas: semelhança de primeiro grau e semelhança de segundo grau. A primeira está intimamente ligada à técnica realista, qual seja: a aproximação com o “real”, e ainda, a arte que mostra no objeto aquilo que nossos olhos estão culturalmente condicionados a ver no mundo fora da arte. Já a semelhança de segundo grau não despreza a de primeiro grau, pois parte sempre de uma “realidade” objetiva ou subjetiva, mas se mostra como distância, uma vez que lida mais com uma ideia, um conceito do que com um objeto “puro”, “real”. Alguns objetos nos ajudaram a ver como essas semelhanças funcionam para pensarmos a vida na arte: *Amolação interrompida*, *A leitora* e outras telas, de Almeida Júnior; *Remorso* e *Mater Dolorosa*, de Corrêa Lima; *Pietá*, de Brecheret; *Mocidade Morta*, de Gonzaga Duque; *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; e *Lavrador de café*, de Candido Portinari.

Palavras-chave: vida na arte; realismo/naturalismo; modernismo; descontinuidades, permanências.

ABSTRACT

This research aims to understand how the "life in the art" from the nineteenth century remains and / or discontinuous in the art from the early twentieth century, through two tools we have created to be able to read the realism / naturalism and modernism. To accomplish this first aim we had to pass for some ways, such as: make a very brief recognition of the discussion about the life from Thales de Mileto to Agamben, coming back to the end of the century to revisit, reformulate and increase our sense of life in the art; review how the criticism has received the realistic art / naturalist; recognize the artistic procedures from the end of the century; put the realism / naturalism and modernism face to face, because this has chosen that as an "enemy"; questioning the concept of mimetic and anti-mimetic art; try to understand modernism by its principal axis, that is the national project; realize how the modernism has made and has broken in the voice of one of its greatest militants; analyze how the manifestos modernist have built their own poetics; make explicit the concept of life in the art that we have created in the master's degree; search how the life in the art is linked to life outside the art; trying to understand life by image issues; looking how the modernism is falling into their own traps, and read some art objects to be able to see more clearly how life appears in art and has built itself as life in the art. We have defended the idea that life in the art from the late nineteenth century not only differs from life in the art from the early twentieth century, but also extends an elastic motion discontinuities and continuities, causing tensions between realism / naturalism and modernism by Brazil. We have created two important tools to read these lives in the art, they are: similarity in first grade and similarity in second grade. The first is closely linked to realistic technical, which is: the closer to the "real" - the art that shows in the object something our eyes are culturally conditioned to see the world outside the art. However the similarity of second degree does not despise the similarity of first degree because always comes from an objective or subjective "reality", but it shows as distance, since it deals more with an idea, a concept than a "real" "pure" object. Some objects have helped us to see how these similarities work and help us to think about the life in the art: *Amolação interrompida*, *A leitora* and other paintings, by Almeida Júnior; *Remorso* and *Mater Dolorosa*, by Corrêa Lima; *Pietá*, by Brecheret; *Mocidade Morta*, by Gonzaga Duque; *Amar, verbo intransitivo*, by Mário de Andrade; and *Lavrador de café*, by Candido Portinari.

Keywords: Life in the art; realism/naturalism; modernism; discontinuities; continuities.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo comprender como "la vida en el arte" del siglo XIX se mantiene y/o discontinúa en el arte de principios del siglo XX, a partir de dos herramientas que hemos creado para que pudiéramos leer el realismo/naturalismo y el modernismo. Para cumplir con este primer objetivo, hemos tenido que ir a algunos caminos, como: hacer un breve reconocimiento del debate sobre la vida desde Tales de Mileto hasta Agamben; volver al fin del siglo para revisitar, reformular y ampliar nuestra noción de vida en el arte; rever como la crítica ha recibido el arte realista/naturalista; reconocer los procedimientos artísticos del fin del siglo; poner el realismo/naturalismo y el modernismo cara a cara, visto que este ha elegido aquel como un "enemigo"; cuestionar el concepto de arte mimético y anti-mimético; intentar comprender la modernidad por su principal estructura, que es el proyecto nacional; percibir como el modernismo se ha hecho y se ha roto en la voz de uno de sus mayores militantes; analizar como los manifiestos modernistas han construido sus propias poéticas; explicitar el concepto de vida en el arte que hemos creado en la disertación; verificar como la vida en el arte está vinculada a la vida fuera del arte; buscar entender la vida por la cuestión de las imágenes; observar como el modernismo acaba cayendo en sus propias trampas; y leer algunos de los objetos de arte para que pudiéramos ver más claramente como la vida aparece en el arte y esta se constituye como vida en el arte. Hemos defendido la idea de que la vida en el arte del fin del siglo XIX no sólo se diferencia de la vida en el arte de principios del siglo XX, sino que también se extiende, en un movimiento elástico de discontinuidades y permanencias, causando, así, tensiones entre realismo/naturalismo y el modernismo brasileño. Hemos creado dos herramientas importantes para leer esas vidas en el arte, son ellas: similitud de primer grado y similitud de segundo grado. La primera está estrechamente conectada a la técnica realista, cual sea: la aproximación con el "real", y aún, el arte que muestra en el objeto aquello que nuestros ojos están culturalmente condicionados a mirar fuera del arte. Sin embargo, la similitud de segundo grado no desprecia la similitud de primer grado, pues parte siempre de una "realidad" objetiva o subjetiva, pero se muestra como distancia, una vez que lida más con una idea, un concepto de que con un objeto "puro", "real". Algunos objetos han ayudado a ver como estas similitudes funcionan para que pudiéramos pensar la vida en el arte: *Amolação interrompida*, *A leitora* y otras pantallas, Almeida Júnior; *Remorso* y *Mater Dolorosa*, Corrêa Lima; *Pietá*, Brecheret; *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque; *Amar, verbo intransitivo*, Mário de Andrade; y *Lavrador de café*, Candido Portinari.

Palabras clave: vida en el arte; realismo/naturalismo; modernismo; discontinuidades, continuidades.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Bandeira Branca</i> , Nuno Ramos.....	13
Figura 2 - <i>Fruto estranho</i> , Nuno Ramos	16
Figura 3 - Arte modernista.....	33
Figura 4 - Arte realista/naturalista.	34
Figura 5 - <i>Apertando o lombilho</i> , Almeida Júnior.....	69
Figura 6 - <i>Recado difícil</i> , Almeida Júnior	70
Figura 7 - <i>Batismo de Jesus</i> , Almeida Júnior	72
Figura 8 - <i>Almoço na relva</i> , Eduard Manet	85
Figura 9 - <i>Partida da monção</i> , Almeida Junior.....	88
Figura 10 - <i>O último Tamoio</i> , Rodolfo Amoêdo	89
Figura 11 - <i>Estudo de mulher</i> , Rodolfo Amoêdo	90
Figura 12 - <i>Remorso de Judas</i> , Almeida Júnior	91
Figura 13 - <i>A Negra</i> , Tarsila do Amaral.....	98
Figura 14 - <i>Três Graças</i> , Brecheret	99
Figura 15 - <i>As três graças</i> , Canova, Rubens e Sanzio; <i>Primavera</i> , Botticelli	100
Figura 16 - <i>Anatomies</i> , Man Ray.....	101
Figura 17 - <i>Composição com vermelho, amarelo e azul</i> , Mondrian	103
Figura 18 - <i>A fonte</i> , Marcel Duchamp	104
Figura 19 - <i>Retrato de Dom João VI</i> , Debret	108
Figura 20 - <i>Dom Pedro II</i> , Victor Meirelles.....	109
Figura 21 - <i>Dom Pedro II na abertura da Assembleia Geral</i> , Pedro Américo	110
Figura 22 - <i>A Vaga</i> , Gustave Courbet	42
Figura 23 - <i>Tarantella</i> , Henrique Bernardelli.....	43
Figura 24 - <i>Batalha do Avaí</i> , Pedro Américo	46
Figura 25 - <i>Lo Squazzetto</i> , Reinaldo Giudici.....	48
Figura 26 - <i>Batalha dos Guararapes</i> , Victor Meirelles.....	50
Figura 27 - <i>A colocação no túmulo</i> , Caravaggio	133
Figura 28 - <i>Abaporu</i> , Tarsila; <i>Os retirantes</i> , Portinari; <i>Roda de bicicleta</i> , Duchamp.....	135
Figura 29 - <i>Moça no trigal</i> , Eliseu Visconti.....	138
Figura 30 - <i>Trigal com corvos</i> , Van Gogh	139
Figura 31 - <i>Estudo segundo o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez</i> , Bacon.....	140
Figura 32 - <i>Amolação interrompida</i> , Almeida Júnior	143

Figura 33 - <i>A Leitura</i> , Almeida Júnior	147
Figura 34 - Temática: <i>Leitura</i> , Fragonard; Latour; Bouguereau; Renoir; Matisse	148
Figura 35 - <i>Caipira picando fumo</i> , Almeida Júnior	150
Figura 36 - <i>O violeiro</i> , Almeida Júnior	151
Figura 37 - <i>Nhá Chica</i> , Almeida Júnior	152
Figura 38 - <i>Cozinha caipira</i> , Almeida Júnior.....	153
Figura 39 - <i>Pescando</i> , Almeida Júnior	154
Figura 40 - <i>Caipiras negaceando</i> , Almeida Júnior	155
Figura 41 - <i>Derrubador brasileiro</i> , Almeida Júnior	156
Figura 42 - <i>Remorso</i> , Corrêa Lima.....	160
Figura 43 - <i>Jarro quebrado</i> , Bouguereau.....	162
Figura 44 - <i>Mater dolorosa</i> , Corrêa Lima	164
Figura 45 - <i>Ao prof. de Rodolpho Bernardelli</i> , Corrêa Lima	165
Figura 46 - <i>Pietá</i> , Michelangelo	167
Figura 47 - <i>Pietá</i> , Carracci	168
Figura 48 – <i>Cabeça de Cristo</i> , Brecheret	169
Figura 49 - <i>Pietá</i> , Brecheret (1912-1913).	170
Figura 50 - <i>Pietá</i> , Brecheret (1930).....	171
Figura 51 - Ilustração de Calixto Cordeiro.....	174
Figura 52 - <i>Lavrador de Café</i> , Candido Portinari	193
Figura 53 - <i>Eterna luta</i> , Corrêa Lima	196
Figura 54 - <i>Retrato de D. João VI</i> , Debret; <i>O imperador Napoleão em seu estudo</i> , David... 198	

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	Nosso(s) tempo(s)	11
1.1.1	Preâmbulo: caminhos	18
2	PRIMEIRAS PALAVRAS.....	22
2.1	Vida – o debate	23
2.2	Um pouco mais de história	35
2.3	Vida na arte: notas preliminares	40
2.4	Século XIX: vida e arte no Brasil	54
2.5	Vida – um entremeio.....	55
3	TAL REALISMO, QUAL VIDA?.....	60
3.1	Vida e arte no realismo: uma analogia.....	61
3.2	Crítica ao realismo/naturalismo	74
3.3	Vida na arte realista: aproximação ou distância?.....	78
4	GUERRA DE GIGANTES: MODERNISMO X REALISMO	93
4.1	A arte mimética.....	94
4.2	Arte e documento: o nacional	107
4.3	O movimento modernista.....	113
4.4	O crítico mário de andrade.....	120
4.5	Os manifestos.....	122
5	VIDA NA ARTE REALISTA E MODERNISTA.....	131
5.1	Semelhança de Primeiro e Segundo graus	132
5.1.1	Almeida Júnior	142
5.1.2	Corrêa Lima.....	159
5.1.3	Victor Brecheret	169
5.1.4	Gonzaga Duque	173
5.1.5	Mário de Andrade	183
5.1.6	Candido Portinari	192
5.2	Descontinuidades e Permanências	197
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
6.1	Tempo(s) presente(s)	211
	REFERÊNCIAS	214
	ANEXOS	228

ANEXO A – <i>Uma carniça</i> , Baudelaire	229
ANEXO B – <i>Uma viagem à Citera</i> , Baudelaire.....	231
ANEXO C – <i>Uma mártir</i> , Baudelaire	233
ANEXO D – <i>O irremediável</i> , Baudelaire.....	235
ANEXO E – <i>A plenos pulmões</i> , Maiakovski.....	237
ANEXO F – <i>Mapa</i> , Murilo Mendes	245
ANEXO G – Currículo Lattes	247
APÊNDICE A – Gonzaga Duque.....	251
APÊNDICE B – Gonzaga Duque e eu	254

1 INTRODUÇÃO

A vida é acaso, a pesquisa é acaso. São os objetos que se nos atravessam na nossa frente, e é o enigma que eles representam que nos levam a nos questionarmos, a pensarmos que sentido têm esses objetos, que destinação podemos dar a eles, ou seja, é o sem sentido da vida que nos leva a procurar o sentido: isso é pesquisa.

Raul Antelo

A atração pela vida e a atração pela morte parecem ser questões muito diferentes. Talvez não se levarmos em conta que a atração por ambas se resume numa única “verdade”: a busca pelo sentido impossível do viver.

Por sabermos que o sentido nunca é fixo, na provisoriedade procuramos perguntas para o agora, tempo por excelência da vida. Daí nossa busca pela vida na arte.

1.1 NOSSO(S) TEMPO(S)

Compreender uma palavra, um gesto, um objeto cultural exige trabalho com o tempo e com o espaço. Voltar o olhar para o passado nos permite ler, além das tradições, mitos e ritos, acontecimentos e performances do presente, mesmo que em contraste, descontinuidades ou permanências. Nesse pensamento, iniciaremos com algumas reflexões sobre alguns objetos emblemáticos do nosso tempo.

Manigua: novela swahili (2009) é a primeira *novelita* do argentino Carlos Ríos, nascido em Santa Teresita em 1967. O livro abre com um verbete com algumas definições para manigua:

(voz taína) – 1. f. Abundancia desordenada de algo, confusión, cuestión intrincada. 2. f. Ant. Conjunto espeso de hierbas y arbustos tropicales. 3. f. Col. Bosque tropical pantanoso e impenetrable. 4. f. Hond. y Nic. Terreno, con frecuencia pantanoso, cubierto de espesa maleza tropical – Diccionario de la RAE.

Essas definições, ao invés de nos ajudar a encontrar um caminho para ler a novela, nos confundem ainda mais, uma vez que a própria narrativa nos tira qualquer certeza e não nos deixa ler com as ferramentas tradicionais do campo da literatura. Não se trata de uma confusão no sentido negativo, mas de uma mistura de informações, gêneros e elementos, mais ou menos ordenados, que nos fazem olhar para fora das certezas, da verossimilhança e, muitas vezes, da própria literatura.

Após uma discussão com seu pai, o personagem principal, chamado Apolon, sai de seu clã para encontrar um sinal que impulsionaria seu povo para ir em direção ao mar. No início da narrativa, encontramos algumas referências mudas, como os animais imaginados, de Borges, o Monte das Oliveiras, “feito para a meditação”, como na bíblia cristã, entre outras alusões que vão nos mostrando como Carlos Ríos brinca com a história e com a literatura, exigindo assim uma quebra com o modo de ler enraizado em nossa cultura, a saber, a leitura “religiosa”, que é uma maneira de ler que nos faz procurar, por meio da razão e lucidez, verdades e referências fixas.

Do início até o final da novela, Apolon passa por vários lugares, descritos sempre com materiais recicláveis, como o papel, o papelão, o plástico, o alumínio, para encontrar a vaca que salvaria seu clã. Só o que encontra são vacas de artesanato feitas com “material fecal”. Além dessa mistura de materiais, há também tempos diversos, marcados, por exemplo, pela utilização de telefone no clã, pelo contrato entre deuses e governantes.

Toda a história é narrada numa instalação, aparentemente um hospital onde se encontra o irmão moribundo de Apolon. Nessa instalação, montada por um artista e antropólogo inglês, que está ali para fazer uma entrevista com aquelas pessoas exóticas, Apolon conta toda essa história para seu irmão, que morre ali mesmo. O antropólogo queria mostrar a beleza da morte e a agonia nas salas de tratamento intensivo. A montagem dessa mostra na instalação continha cartões brancos e bolsas de soro para criar uma atmosfera privada. O privado e o público se atravessam. No dia da morte do irmão de Apolon, o antropólogo deu uma entrevista para a imprensa, dizendo que o rapaz era valente por aceitar morrer num espaço público. Daí se pode questionar a categoria “personagem principal”, pois o hospital, ou melhor, o salão da instalação pode ser o lugar principal dessa história, e o irmão doente é a peça em destaque.

Ao final, como um *Jogo de cena*, alguém diz: “assim falou Apolon. Assim falei ao homem que filmava”. Quem é o sujeito desta última frase? A mudança sem aviso de narrador nos deixa numa manigua, mas é nesta que podemos ler essa narrativa desestabilizadora.

Outro objeto emblemático: em 2010, Nuno Ramos, artista paulista nascido em 1960, expõe na 29ª Bienal de São Paulo. Sua instalação traz dezenas de alto-falantes (como vemos na figura 1) dentro de um grande viveiro onde se encontravam confinados três urubus criados em cativeiro. Desses alto-falantes saíam três músicas: *Acalanto*, *Bandeira Branca* (título da instalação de Nuno Ramos) e *Carcará*.

Figura 1 - *Bandeira Branca*, Nuno Ramos



Descrição e fonte: Instalação na 29ª Bienal de São Paulo (2010). Foto disponível em http://www.curatoriaforense.net/niued/?page_id=464. Acesso em 12 de outubro de 2013.

Essa instalação nos coloca várias questões, mas a principal delas é: como ler esse tipo de arte? Uma possibilidade aponta para a própria noção de esvaziamento da arte que rezava a caracterização do gênero singular, em que cada arte utilizava suas ferramentas e seus meios específicos. Portanto, a arte hoje precisa de maneiras outras para que possamos ler seus procedimentos diversos, uma vez que, nessa instalação, por exemplo, temos a música e a escultura misturadas com animais vivos.

Esses são objetos artísticos desse nosso tempo que nos deixam ver tempos, ou seja, por mais que estejam definidos como artes do início do século XXI, carregam elementos e traços da arte de tempos outros, visto que referências sempre aparecem.

Ler a arte é um modo de ler um tempo. Já não podemos mais compreender esta arte com o instrumental da modernidade, no sentido de Zygmunt Bauman, em *O mal-estar da pós-modernidade*. Para ele, a modernidade é mais ou menos:

beleza (“essa coisa inútil que esperamos ser valorizada pela civilização”), limpeza (“a sujeira de qualquer espécie parece-nos incompatível com a civilização”) e ordem (“ordem é uma espécie de compulsão à repetição que, quando um regulamento foi definitivamente estabelecido, decide quando, onde e como uma coisa deve ser feita, de modo que em toda circunstância semelhante não haja hesitação ou indecisão”) (BAUMAN, 1998, p. 7-8).

Essa ordem conquistada a qualquer preço coloca cada coisa em seu lugar, mas não prevê aquilo que não cabe em suas classificações. Assim, o que não pode ser ordenado e disciplinado no mundo civilizado precisa ser excluído. O que fazer com uma arte ou com um modo de vida que não se adéqua mais a nenhum modelo? Rotulá-los como estranhos, como

refugos? Segundo Bauman, refugos desafiam a classificação e a arrumação, por isso, não devem se misturar. A ambivalência é o refugio da modernidade.

No livro *Modernidade e ambivalência* (1999), Bauman sugere que a modernidade é o tempo em que se reflete sobre a ordem e que a ambivalência aí é a principal preocupação. O maior problema, portanto, é a produção de refugos. Ele usa a metáfora do jardineiro como Estado moderno: aquele que cultiva o que é bom, o trigo, e exclui o mal, a erva daninha, com o objetivo de transformar a sociedade em um lugar ordeiro e estruturado.

Do mesmo modo, o filósofo da modernidade é quem deve decidir entre o verdadeiro e falso, bem e mal, certo e errado. Na pós-modernidade, quem faz esse papel são os especialistas, como os fazedores da ordem, pois separam o dentro e o fora e exterminam o que é ambíguo, isso é, expurgam a ambivalência.

No reino político, expurgar a ambivalência significa segregar ou deportar os estranhos. No reino intelectual, expurgar a ambivalência significa deslegitimar todos os campos de conhecimento filosoficamente incontrolados ou incontroláveis e invalidar o senso comum. Já a pós-modernidade é a consciência do fracasso do projeto da modernidade: “a pós-modernidade é a modernidade reconciliada com sua própria impossibilidade – e decidida a viver com ela sem os objetivos que a desencadeou” (BAUMAN, 1999, p. 110).

Isso não quer dizer que os problemas estão resolvidos porque agora temos ciência de todas as coisas e que já sabemos viver na ambivalência. Ao contrário, um dos problemas é: em que podemos nos segurar? Se não há certezas, como conviver com as incertezas? A questão agora é a indefinição: “o mais importante é que, para qualquer um que tenha sido excluído e marcado como refugio, não existem trilhas óbvias para retornar ao quadro dos integrantes” (BAUMAN, 2005, p. 25).

Não temos ferramentas para evitar a ruína, diferentemente da modernidade, cujo grito de guerra estava baseado em certezas: liberdade, igualdade, fraternidade¹.

¹ Leo Huberman, no livro *História da riqueza do homem* (1959), capítulo 13, intitulado “A velha ordem mudou...”, ao falar sobre a Revolução Francesa, destaca como esta beneficiou as classes superiores, constatando isso a partir de um relato de Marat, um porta-voz da classe trabalhadora. Huberman transcreve a descrição feita por Marat e a comenta: “No momento da insurreição o povo abriu caminho através de todos os obstáculos pela força do número; mas, por muito poder que tenha conseguido inicialmente, foi por fim derrotado pelos conspiradores de classe superior, cheios de astúcia, artimanhas e habilidade. Os integrantes educados e sutis da classe superior a princípio se opuseram aos déspotas; mas isso apenas para voltar-se contra o povo, depois de se ter insinuado na confiança e usado seu poder, para se colocarem na posição privilegiada da qual os déspotas haviam sido expulsos. A revolução é feita e realizada por intermédio das camadas mais baixas da sociedade, pelos trabalhadores artesãos, pequenos comerciantes, camponeses, pela plebe, pelos infelizes, a que os ricos desavergonhados chamam de canalha e a que os romanos desavergonhadamente chamam de proletariado. Mas o que as classes superiores ocultam constantemente é o fato de que a Revolução acabou beneficiando somente os donos de terras, os advogados e os chicaneiros”. É uma descrição exata do que ocorreu. Depois que a Revolução

Quanto, especificamente, à arte na pós-modernidade, o que podemos ver são as marcas deste tempo, em que o inclassificável, o não pertencimento e as incertezas estão presentes, como os objetos artísticos de Nuno Ramos e Carlos Ríos. No mundo pós-moderno, há de se ser capaz de “se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência” (BAUMAN, 1998, p. 23).

Em *Frutos extraños: ensayos sobre la inespecificidad en la estética contemporánea*, livro ainda inédito, Florencia Garramuño² investiga a crise das noções de pertencimento, de especificidade e de autonomia da arte do presente. Já no primeiro capítulo, “La apuesta por lo inespecífico en la estética contemporánea”, faz uma discussão sobre uma instalação de Nuno Ramos, intitulada *Fruto extraño*, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2010, e já indica a dificuldade de categorizar e de definir essa instalação.

A mostra *Fruto extraño*, de dez toneladas e seis metros de altura, é constituída por dois troncos de árvores cobertos por uma massa de sabão. Nesses troncos, estão embrenhados dois aviões monomotores, cujas asas contêm uma substância que pinga em cima de um contrabaixo. De acordo com o site *rioecultura*:

Integra ainda a obra um monitor de vídeo onde se vê, em câmera lenta, a cena do filme “A Fonte da Donzela” (1960), de Ingmar Bergman, em que Max Von Sidow derruba uma árvore e se açoitava com seus galhos. A cena terá como trilha sonora a música “Strange Fruit” (Fruto Estranho), composta em 1936 por Abel Meeropol, a partir de um brutal linchamento de negros em Indiana, EUA, imortalizada na voz de Billie Holiday.

acabou, foi a burguesia quem ficou com o poder político na França. O privilégio de nascimento foi realmente derrubado, mas o privilégio do dinheiro tomou seu lugar. “Liberdade, Igualdade, Fraternidade” foi uma frase popular gritada por todos os revolucionários, mas que coube principalmente à burguesia desfrutar. O exame do Código Napoleônico deixa isso bem claro. Destinava-se evidentemente a proteger a propriedade – não feudal, mas a burguesa. O código tem cerca de 2.000 artigos, dos quais apenas 7 tratam do trabalho a cerca de 800 da propriedade privada” (HUBERMAN, 1959, p. 151).

² Florencia Garramuño é doutora pela Universidade de Princeton, professora na Universidad de San Andrés, Buenos Aires. Suas pesquisas estão voltadas à literatura contemporânea, especialmente do Brasil e da Argentina. Em 2014, ministrou o curso “Formas do não pertencimento na estética contemporânea” na Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL).

Figura 2 - *Fruto estranho*, Nuno Ramos



Descrição e fonte: Exposição no Museu de Arte Moderna (2010). Foto de Edouard Fraipont, disponível em <http://www.rioecultura.com.br/expo/expo_resultado2.asp?expo_cod=1609>. Acesso em 12 de outubro de 2013.

Essa instalação apresenta, além de uma grande quantidade de informações e questionamentos artísticos e históricos, uma variedade de materiais,

entre los cuales se entrelazan árboles secos, música popular, filme y palabra escrita [...]. Frutos extraños e inesperados, difíciles de categorizar y de definir, en sus apuestas por medios y formas diversas, mezclas y combinaciones inesperadas, saltos y fragmentos sueltos, marcas y descalces de espacios de origen, de géneros – en todos los sentidos del término –, y disciplinas (GARRAMUÑO, p. 5).

Essa dificuldade de categorização e definição pode ser vista, segundo Garramuño, também nos escritos de Mário Bellatin, que mescla escrita e fotografia em seus contos (fotografia não como documentos, mas, mais do que elemento constitutivo da narrativa, faz com que ficção e “realidade” se confundam e se compliquem). A autora ainda traz uma noção de campo não nos moldes de Pierre Bourdieu, mas fala de um campo expansivo. Assim, a “literatura fora de si” apresenta funções fora do próprio campo disciplinar, pois mistura vários campos, e o exemplo dela é *Nove Noites*, de Bernardo Carvalho, em que literatura e realidade,

real e ficcional estão atrelados. Essa literatura fora de si é atravessada por forças que a descentram.

Na arte contemporânea, e esta adjetivação é de Garramuño, há um despertencimento, uma desapropriação da especificidade, como podemos ver em todos esses exemplos. Diferente da arte de vanguarda, hoje a arte não pretende apagar o passado, mas amalgamar tempos e textos, tempos e linguagens. Em *Culturas híbridas* (2003), Néstor Garcia Canclini, no último capítulo, “Culturas híbridas – poderes oblíquos”, vê que a arte de hoje não apaga a arte de ontem, pois os monumentos de heróis do passado, por exemplo, convivem em meio a sistemas de signos comerciais e políticos, movimentos sociais e sinais de trânsito: “grafites, cartazes comerciais, manifestações sociais e políticas, monumentos: linguagens que representam as principais forças que atuam na cidade” (CANCLINI, 2003, p. 301). Essas linguagens múltiplas deixam ver uma cultura híbrida, que não pode mais ser pensada de maneira una, segura e estanque. Uma cultura híbrida produz objetos e costumes híbridos e, assim, precisa de ferramentas maleáveis – também híbridas.

Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2005a, p. 41), avalia o chamado pós-modernismo (que pode ser lido como o nosso tempo presente, em que prevalece o regime estético das artes) apontando para

a ruína do paradigma da arquitetura funcionalista e o retorno da linha curva e do ornamento; a ruína do modelo pictural/bidimensional/abstrato através dos retornos da figuração e da significação e a lenta invasão do espaço de exposição das pinturas por formas tridimensionais e narrativas, da *pop art* à arte das instalações e às “câmaras” da vídeo-arte; as novas combinações da palavra e da pintura, da escultura monumental e da projeção de sombras e luzes; a explosão da tradição serial através das misturas de gêneros, épocas e sistemas musicais.

Os objetos artísticos de Ríos, Ramos, Bellatin e Carvalho, como tantos outros, necessitam de ferramentas adaptáveis, maleáveis de diversos campos para que possam ser lidos e apreciados, porque, cada vez que tentamos colocá-los num campo específico, eles escapam por não mais admitirem uma classificação. *Manigua* é uma narrativa do passado ou do presente? As instalações de Ramos são arte ou vida? *Nove Noites* é literatura ou documento? Bellatin é autor ou narrador?

Resumidamente, este é o nosso tempo, tempo de tempos diversos, tempos que nos constituem como pesquisadores. Estamos dispostos a voltarmos para final do século XIX e início do XX, também com o propósito de entender como o campo das artes foi se transformando e como as repetições se deram para que as artes do início do século XXI se

apresentem com essas fases e disfarces. Compreendemos que esse nosso olhar para o passado, necessariamente, estará contaminado de “agoras”.

1.1.1 Preâmbulo: caminhos

Ao estudarmos a arte do final do século XIX na dissertação de mestrado³, percebemos que a vida da tela, do gesso, do bronze, da escrita, estava ligada a outras palavras, como sensação, movimento e verdade, especialmente na arte realista/naturalista⁴, segundo os textos de Gonzaga Duque. Naquele momento, essas respostas satisfizeram nossas curiosidades, mas os nossos agoras trazem novas inquietudes, como: o sentido de vida na arte do final do século XIX nos serve como parâmetro para compreender a arte do início do século XX? Essa é nossa pergunta para esse trabalho, que, a partir disso, tem como objetivo geral criar ferramentas que nos ajudem a ler a vida na arte do início do século XX e observar o que nela tem de permanências e/ou discontinuidades⁵ da arte do final do século XIX. Para cumprirmos esse objetivo primeiro, temos como objetivos específicos: fazer um brevíssimo reconhecimento do debate sobre a vida desde Tales de Mileto a Agamben; voltar ao final do século para revisitar, reformular e ampliar nossa noção de vida na arte; rever como a crítica recebeu a arte realista/naturalista; reconhecer os procedimentos artísticos do final do século; colocar o realismo/naturalismo e o modernismo face a face; tentar compreender o

³ Dissertação de mestrado defendida em julho de 2009, intitulada *Gonzaga Duque: vida na arte: uma concepção artístico-filosófica*, disponível em <http://aplicacoes.unisul.br/pergamum/pdf/96667_Alexandra.pdf>.

⁴ Os termos realismo e naturalismo são conceitos da história literária tradicional e têm uma longa trajetória não somente no campo das artes, mas principalmente neste. Hoje falamos em realismo/naturalismo para nos referir à tendência artística do século XIX, que lida com a aproximação com o “real”, ou seja, é a arte que faz com que os objetos da arte sejam identificados como semelhantes com os do mundo lá fora, mas não podemos esquecer que, na Renascença, o realismo/naturalismo, nesse sentido, foi muito forte com, para citar alguns: o pintor Caravaggio, o escultor Bernini, o escritor Shakespeare, o crítico Diderot. No século XIX, esses termos denominaram um estilo artístico específico, que faria a revolução estética de que fala Rancière (2005a), qual seja: a quebra com as hierarquias previstas nas poéticas, especialmente a de Aristóteles, que prescreve o valor de cada gênero e de cada temática. Na literatura, mereceram destaque Balzac e Zola; na pintura, Courbet, Manet; na escultura, Rodin. No Brasil, comumente se atribui a Aluísio Azevedo o título de realista/naturalista de grande importância na literatura; Almeida Júnior na pintura; e Correa Lima na escultura.

⁵ Nas palavras discontinuidades e permanências não estamos querendo embutir a ideia de evolução nem de regressão, pois afirmar que a arte evoluiu ou regrediu é uma maneira de fixar uma posição crítica e defender que num período específico a arte foi “melhor” do que em outro tempo, marcando assim um juízo de gosto, que não ajuda a pensar as questões das artes. Como entendemos que o realismo/naturalismo foi um movimento forte no Brasil, queremos saber o que dele o modernismo se apropriou (permanências) e no que se diferenciou (discontinuidades). Isso não quer dizer que há evolução, mas maneiras de paradoxalmente “preservar” uma tradição e dela se diferenciar para criar outros mundos no campo das artes.

modernismo pelo seu principal eixo, que é o projeto nacional; perceber como o modernismo se fez e se desfez na voz de Mário de Andrade; analisar como os manifestos modernistas construíram suas próprias poéticas; explicitar o conceito de vida na arte que propusemos na dissertação; verificar como a vida na arte está atrelada à vida fora da arte; procurar entender a vida pelas imagens; observar como o modernismo acaba caindo em suas próprias armadilhas; e ler alguns objetos de arte para que possamos ver mais nitidamente como a vida aparece na arte e se constitui como vida na arte.

Como hipótese, temos: a vida na arte realista/naturalista está atrelada à sensação. Esse elemento aparece na arte modernista, mas de outras maneiras. Assim, a vida na arte do final do século XIX não somente se diferencia da vida na arte do início do século XX, mas também se estende, num movimento elástico de continuação e diferenciação, causando, assim, tensões entre o realismo/naturalismo e o modernismo brasileiros.

Alguns autores são especialmente importantes para essa pesquisa: Gonzaga Duque⁶ para entendermos o final do século XIX, além de que é a partir de seus escritos que montamos uma noção de vida na arte no mestrado; Mário de Andrade para compreendermos os principais procedimentos da arte do início do século XX (ambos como artista e crítico); e o filósofo Jacques Rancière, que nos deixa ver a força do realismo/naturalismo e as fraturas do pensamento modernista.

Para nos auxiliar nessa procura pela vida na arte, criamos duas ferramentas para lermos as artes realista/naturalista e modernista, são elas: semelhança de primeiro grau e semelhança de segundo grau. A primeira está intimamente ligada à técnica realista, qual seja: a aproximação, e ainda, a arte que mostra no objeto aquilo que nossos olhos estão culturalmente condicionados a ver no mundo fora da arte. Já a semelhança de segundo grau não despreza a de primeiro grau, pois parte sempre de uma “realidade” objetiva ou subjetiva, mas se mostra como distância, uma vez que lida com uma ideia, com um conceito.

Ambas nos ajudam a pensar a vida na arte tanto do final do século XIX quanto a do início do século XX, visto que essas semelhanças aparecem como técnicas, modos de fazer arte e produzir vida.

Escolhemos, não de maneira aleatória, alguns objetos que se nos atravessam para nos ajudar a pensar essas vidas nessas artes: *Amolação interrompida* e *A leitora*, de Almeida Júnior; *Mater Dolorosa* e *Remorso*, de Corrêa Lima; *Pietá*, de Brecheret; *Mocidade Morta*, de

⁶ Sobre a trajetória de Gonzaga Duque, conferir Apêndice A. No Apêndice B, um pouco de minha história com os escritos de Gonzaga Duque.

Gonzaga Duque; *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; *Lavrador de café*, de Candido Portinari.

Para melhor expor nossas ideias, estruturamos esta pesquisa deste modo: após uma breve explicação sobre o que versa esse trabalho (introdução), no primeiro capítulo, faremos uma sucinta arqueologia do pensamento sobre a vida, uma vez que vida é nossa palavra de destaque. Neste capítulo, passaremos pela filosofia, da clássica à contemporânea, com o intuito de observar, além do que estava em jogo em cada período, compreender como se deu e ainda se dá o debate sobre a vida. Começando pela Grécia Antiga, tentaremos entender como os filósofos abordavam esse tema e quais eram suas principais preocupações. Já na Idade Média, queremos saber se o domínio sobre a vida fica a cargo da igreja e da aristocracia, já que eram detentoras do poder. Dando um salto, queremos compreender como a Idade Moderna tenta racionalizar o sentido e o debate sobre a vida. Passaremos por eventos importantes, como as Revoluções Industrial e Francesa, a escravidão e as duas grandes Guerras do século XX, para que possamos pensar a política e a biopolítica, com a ajuda de Nietzsche, Agamben e Rancière.

Como nosso interesse maior está localizado temporalmente a partir do século XIX e “esteticamente” no realismo/naturalismo e no modernismo, o segundo capítulo versará sobre como o realismo/naturalismo foi recebido e concebido pela crítica, atentando para as principais acusações que sofreu, como de não ser arte, mas documento. Para nos auxiliar nessa discussão, nos apoiaremos nos escritos de Rancière, para quem não há uma divisão entre estética e política, porque ambas são formas de partilha do sensível. Rancière ainda separa a arte em três grandes regimes, ético, poético e estético, que nos ajudam a repensar o final do século XIX, uma vez que o filósofo lê o realismo como um divisor de águas pela questão, principalmente, do fim das hierarquias das poéticas, o que nos faz olhar para o século XX de maneira bem diferente daquela que toma partido de dentro do discurso dos modernistas.

No terceiro capítulo, colocaremos o realismo/naturalismo e o modernismo lado a lado, destacando que essa “guerra de gigantes” se deu porque o último acusa o primeiro de ser mimético, cópia, documental e, assim, não-arte. Para isso, nos ateremos a um dos maiores interesses dos modernistas: o projeto nacional, já que o realismo/naturalismo seria cópia da arte europeia. Esse projeto aparece nos manifestos modernistas, como o de Oswald de Andrade, Murilo Mendes e Álvaro de Campos.

Depois de trilhar esse caminho, no quarto capítulo, esclareceremos nossa noção de vida na arte no realismo que propusemos na dissertação de mestrado, porque ela é o ponto de

partida para esta nossa proposta de tese, adentraremos mais especificamente no tema vida na arte no realismo/naturalismo atrelado à vida social brasileira daquele tempo e começaremos a questionar a vida na arte no modernismo. Antes de dissertarmos com mais detalhes sobre as semelhanças de primeiro e segundo graus, passaremos por um entremeio, que é a vida sensível teorizada por Emanuele Coccia, pois neste entremeio que está a sensação, condição fundamental para a vida. Assim podemos passar para o quinto capítulo, em que leremos alguns objetos de arte que apontamos acima. Através da leitura desses objetos, visualizaremos com mais nitidez as discontinuidades e permanências nessas duas grandes artes. Dessa maneira, poderemos ver se e como funcionam as semelhanças de primeiro e segundo graus como ferramentas de leitura atreladas à vida na arte como maneira de compreender a arte do final do século XIX e a do início do XX.

As considerações finais são, necessariamente, também iniciais, uma vez que, ao tentarmos fechar um ponto de uma discussão, inevitavelmente, abriremos muitos outros, pois, assim como abrimos esse estudo com a arte de hoje, fecharemos com ela, porque, ao voltarmos para o passado com os olhos do presente, retornaremos para o(s) nosso(s) tempo(s) com o olhar modificado. Nessa última parte da pesquisa, também tentaremos sintetizar as nossas principais questões e compreender a arte nesse torvelinho de nascimentos e mortes nas concepções de vida.

2 PRIMEIRAS PALAVRAS

Não se pode demonstrar nem o sentido metafísico nem o sentido ético nem o sentido estético da existência.

Nietzsche

A palavra vida, utilizada frequentemente com força em todas as esferas da sociedade, perde potência quando ganha uma definição, isso porque qualquer tentativa de apanhá-la num conceito acaba por esvaziar sua totalidade e, ao mesmo tempo, cai em palavras generalizadoras. No prefácio de *A vida como potência a partir de Nietzsche e Agamben* (2013), Márcia Tiburi observa que,

de modo geral, contudo, pronuncia-se a palavra vida como uma espécie de palavra mágica sobre a qual não se presta muita atenção. É como se houvesse um conceito de vida absoluto e ele não tivesse relação com a história.

Se a vida tem relação com a história, é impossível não questionarmos o tempo e o espaço quando problematizamos a vida, pois a história é uma criação nessas duas dimensões. Propomos ler as artes realista e modernista para procurar compreender como a vida nesses dois períodos se dá na arte, partindo de duas premissas: a primeira, no realismo, a vida se apresentando como semelhança com a vida fora da arte; e a segunda, no modernismo, a vida estando subsumida na arte.

Inicialmente, pensamos a vida na arte realista atrelada à sensação, ao movimento e à “verdade”, questões que ainda levantam perguntas, por isso precisamos voltar ao realismo. A partir daí, nos vêm algumas perguntas, como: e a vida na arte no modernismo (início do século XX)? O que nela tem do realismo (final do século XIX)? Em que essas vidas se diferenciam? Quais as tensões entre elas?

Um ponto fundamental para guiar essa discussão é a semelhança. Para isso, passaremos, primeiramente, pelo realismo do final do século XIX para questionarmos os procedimentos de aproximação (semelhança) e de distância. Outro caminho necessário é revisitar o debate entre realismo e modernismo, enfoques e esquecimentos. Desse modo, não podemos fugir de um dos maiores projetos da arte brasileira: inventar o nacional, já que esta foi uma preocupação central nas discussões não só da arte, mas da sociedade brasileira. Assim, faz parte da nossa investigação entender como a vida na arte se entrelaça com a vida fora da arte.

Desse modo, procuraremos nos arriscar em algumas notas preliminares sobre a vida na arte no realismo, também a vida social no Brasil do século XIX; a vida na arte no modernismo e a vida na sociedade brasileira no início do século XX.

2.1 VIDA – O DEBATE

Como estamos propondo uma leitura da vida na arte, precisamos entender como a vida fora da arte foi pensada e repensada. Numa tentativa arriscada de fazer uma trajetória breve e generalista, procuraremos voltar à filosofia clássica grega, de Tales de Mileto a Aristóteles, para compreender as bases do pensamento sobre a vida. Ao passar pela Idade Média e pelo Renascimento, buscaremos os filósofos que mais influenciaram o pensamento da civilização ocidental. Nosso foco, porém, está na Idade Moderna, ou seja, é nos séculos XIX e XX que iremos nos ater com mais profundidade nas concepções de vida. Esse histórico nos ajudará a entender como a noção de vida nesses séculos pôde ser criada e recriada.

Há quem defenda que toda a filosofia foi uma filosofia da linguagem. Indo um pouco mais longe, diríamos que toda a filosofia foi uma filosofia da vida, pois o que sempre se buscou foram questões que respondessem às inquietudes da vida humana e não às problemáticas da linguagem. Contudo, como o sujeito é conjunto vazio, ou seja, hoje já sabemos que não há essências e fundamentos nisso que chamamos de ser, o sujeito somente pode ser entendido, até aqui, como construção da linguagem. Aí vida e linguagem se entrelaçam. Mas como responder às questões da vida se a própria vida não se apreende numa definição ou conceito? Dessa impossibilidade, surge o questionamento sobre a constituição da vida. Assim, o primeiro filósofo pré-socrático, Tales de Mileto (cerca de 625 a.C. – 558 a.C.), matemático grego, cansado talvez das não respostas dos deuses a suas inquietações, procurou na “natureza” a origem de todas as coisas e chegou à conclusão que a água era esse elemento. Ele chega à conclusão que, no estado denso, a água se torna terra; ao aquecê-la, se transformaria em vapor; e resfriando, retorna ao estado líquido, segundo Marcelo Gleiser (1997). Essa conclusão garantiria o movimento, a evolução e o desenvolvimento da vida. Assim, conhecendo a constituição de “todas as coisas”, Tales teria como compreender a vida de forma substancial.

Não satisfeitos com essa explicação, os iônicos procuram um elemento transcendental para explicar a vida e chegam, então, à alma, um elemento estático e imutável. Essa era a garantia da continuidade da vida e, ao mesmo tempo, maneira de afastar o fantasma

da morte. O problema foi que Heráclito, o último iônico, acreditava que o universo estava em constante movimento, portanto, a vida estava sempre em transformação e caminhava para seu fim. Mais uma vez, a preocupação com a vida volta a estar atrelada à morte. Já Parmênides dá um passo atrás e proclama a unicidade e a imobilidade do ser, este que seria, para ele, imutável. Sua filosofia ressoou em outros pensadores, como por exemplo, Platão, para quem os sentidos são enganadores (e isso já estava em Parmênides) e a verdadeira força da vida estava no mundo das ideias, retirando dos elementos naturais e do mundo sensível a verdade do ser e, conseqüentemente, da vida, visto que o humano era o cerne das preocupações dos filósofos, tanto que Sócrates propõe deixar de lado o interesse pela explicação da vida e centrar no conhecimento da vida de cada ser, ou melhor, no autoconhecimento. Essa concepção de Sócrates será reafirmada, de certa maneira, por Nietzsche em 1872, em *O livro do filósofo*, em que assevera: “o homem conhece o mundo na medida em que se conhece: sua profundidade se desvenda a ele à medida que se espanta de si mesmo e de sua complexidade” (NIETZSCHE, 2007b, fragmento 80, p. 41). Contudo, esse conhecimento, para Nietzsche, não encontra uma essência, não é o da razão nem o da ciência, mas o da arte, da ilusão, da aparência. Em *Humano, demasiado humano*, escrito em 1878, o autor coloca a arte como criação e recriação de si mesmo e como um “bálsamo” para a vida, “a arte torna suportável o aspecto da vida, cobrindo-a com o véu do pensamento imperfeito” (*Ibidem*, 2007a, fragmento 151, p. 128).

Platão vai mais longe do que Sócrates, acreditando que se o mundo é estático, precisava-se, então, de códigos morais baseados em verdades também estáticas. Dessa maneira, a vida deveria ser regida pelo mundo das ideias, pois é lá que estariam as verdades incontestáveis, e o mundo dos sentidos deveria estar em constante questionamento, já que os sentidos são enganadores, como as sombras, diferentemente das ideias. Essa divisão entre mente e realidade deu chão para que a Idade Média construísse seu projeto metafísico de controle sobre a vida humana através do sistema feudal e, principalmente, sob a égide do cristianismo. Os servos e os cristãos estavam assujeitados aos mandos dos senhores e da igreja (dois poderes que geralmente estavam atrelados); dessa maneira, a vida humana está sob o controle de uma sociedade aristocrática hierarquizada, em que os nobres e os eclesiásticos decidiam sobre as vidas. Até esse momento, a arte não tinha um sentido singular, e o que importava não era a forma, mas o conteúdo, ou seja, os seres das imagens eram os destaques, pois estavam ligados a valores morais e religiosos.

Talvez um dos primeiros filósofos a se preocupar em definir a vida foi Aristóteles, quem criou duas classificações para a vida: *bios* e *zoé*, como veremos mais adiante, e a

Poética, em que prescreve a distinção entre a tragédia e a comédia, sendo que “esta procura imitar os homens inferiores ao que realmente são, e aquela, superiores (ARISTÓTELES, 2000, p. 39). A arte aqui obedece a uma hierarquia bastante definida, assim como a vida, e a apreciação da arte se dá pela comprovação da eficácia das normas.

Na Renascença, a noção de vida se prende à ideia de humanismo, partindo do mundo empírico, do conhecimento do humano e suas relações. Simmel (1968) anota que “já a vida no Renascimento está embasada na restauração da natureza sensível, com valor não legitimado por potências transcendentais”. Montaigne, por exemplo, é um pensador que fala da vida sob o cunho da experiência, tanto que seus escritos têm a forma (a força) de ensaio, escritura de cunho pessoal sem pretensões científicas e formais, ou ainda, uma escritura que tem ligações estreitas com a vida. Descartes foi emblemático neste período por inaugurar o racionalismo, que deu condições às ciências de, mais tarde, se firmarem como “verdades” sem o teocentrismo, por mais que ele tenha sido obrigado a incluir Deus em sua filosofia, já que a igreja ainda exercia forte poder sobre os conhecimentos. Também preocupado com a vida, Kant propõe métodos de como podemos entendê-la. Para ele, há duas maneiras de conhecimento: o puro, independente da experiência (*a priori*) e o empírico, a partir da experiência (*a posteriori*) – métodos de raciocínio que receberam os nomes: dedutivo e indutivo – que dão conta daquilo que se pode conhecer e dos limites do conhecimento. Simmel (1968) afirma que “no século XVIII, a vida passa a ganhar explicações sob o domínio da razão via conhecimento científico”. O conhecimento da vida passa a ser objeto de estudo cada vez mais presente nos escritos dos pensadores.

Um evento que mudaria, definitivamente, a vida ocidental foi a Revolução Industrial, em que as máquinas, ao mesmo tempo, aliviam o trabalho do ser humano e tendem a substituir o trabalhador. Há aí, perdas e ganhos. Mas a mentalidade em relação à vida sofre fortes transformações, pois começam a aparecer as ideias de produção em série e de consumo para acumulação de riqueza, ou seja, o início da economia capitalista. O trabalho ganha outra valoração. Enquanto na sociedade aristocrata o trabalho era reservado aos servos e a nobreza detinha o direito do ócio, na sociedade burguesa o trabalho passa a ser a condição de dignificação do homem. Há, claro, uma divisão na caracterização do trabalho: braçal e intelectual, em que as diferenças sociais são incontestáveis. Essa condição chega ao ápice do descontentamento, e a Revolução Francesa se dá, num primeiro momento, como um descontentamento da classe burguesa com a monarquia absolutista e os privilégios dos senhores feudais, da aristocracia, da igreja. Com o lema do ideal iluminista “liberdade, igualdade e fraternidade” foi criada a Declaração dos Direitos Humanos na França, que teve

como símbolo máximo a Tomada da Bastilha. Num segundo momento, pode ser observado que as ideias iluministas não eram apontadas para o bem comum, mas para aqueles que detinham o poder, uma minoria da população. A Revolução Francesa deu chão para que se pudessem criar os Estados-nação, as repúblicas, a democracia e até mesmo as grandes guerras. Além disso, como afirma Simmel, em “The conflict of modern culture” (1968), depois da Revolução Francesa, o ideal passou a ser “a emancipação do indivíduo, a racionalização da vida e o seguro progresso da humanidade em direção à felicidade e à realização”⁷. Cada vez mais, os poderes econômico e estatal ditam as normas para a vida a partir das ideias iluministas, cujo centro é a razão.

Nessas condições, o século XIX trata de levar a questão da vida com gravidade, pois, nesse momento, segundo Simmel (*Idem*), o indivíduo é tido “como um mero ponto de cruzamento de várias séries sociais ou mesmo uma ficção”, o ser fica subsumido na ideia de sociedade. Com a queda da teologia e ascensão do humanismo, as ciências tomam conta do quadro social com a proposta de explicar a vida. Isso se deve a uma transformação social associada à do pensamento, que, no século XIX, está constituída a sociedade burguesa e quase extinta a sociedade de corte. Nessa mudança, a teoria marxista entra com uma crítica contundente aos meios de produção que caracterizam a Idade Moderna, trazendo questionamentos sobre o capitalismo instaurado que trouxe um novo tipo de escravidão, diferente daquela em que os negros eram aprisionados e forçados a trabalhar em ritmo desumano. Aliás, o fim da escravidão dos negros está atrelado à lógica da lei de compra e venda do sistema capitalista. A escravidão moderna está baseada na “liberdade” e no “direito” que o homem tem de cumprir mais de doze horas de trabalho por dia dentro de uma fábrica insalubre. A Era Industrial moderna trouxe consigo uma ideia de vida associada à sobrevivência e ao acúmulo de capital. As “ciências duras” também contribuíram para o desenvolvimento tecnológico dos meios de produção, e as ciências humanas tentaram explicar a vida a partir das relações do homem com seu meio e suas condições hereditárias e fisiológicas. Crescem, nesse momento, experimentos com animais e humanos, numa indistinção entre *bios* e *zoe* dos gregos, e, mais uma vez, a vida é aprisionada, agora não mais pelos deuses, senhores feudais e clérigos, mas por empresários, cientistas e médicos. O humano agora vale o quanto produz, o quanto acumula e o quanto adere às ciências para dizer-se moderno. Dessa maneira, o século XIX assentou as bases para a fabricação de mera

⁷ Tradução de Antonio Carlos Santos.

vida, nos termos de Walter Benjamin, em “Para uma crítica da violência” (2011), vida que pode ser descartada. O ápice desse novo olhar sobre a vida é vista por Agamben (em *Homo sacer*, 1998, em que utiliza a expressão vida nua⁸) nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, onde Adolf Hitler mandava exterminar homossexuais, ciganos e, principalmente, judeus. Foucault (1999) apresenta a palavra biopolítica para caracterizar o cálculo que o poder faz sobre a vida; já Agamben utiliza a palavra tanatopolítica para o cálculo sobre a morte. A ideia de “morte do narrador”, de Benjamin, passa por aí, ou seja, o soldado que volta atônito da guerra não pode mais narrar; assim Benjamin nos convida a refletir sobre o sentido da vida. O extermínio dessas vidas nuas não quer dizer que o poder cometa crime ou sacrifício, mas deixa morrer em nome de um ideal – a “justiça”. Voltando ao século XIX, é importante destacar que, nessa época, com a ascensão da burguesia, muitas pessoas viviam em condições deploráveis e com intenso sentimento de desilusão e desamparo, e as artes mostram isso, principalmente o realismo/naturalismo. Desse modo, o controle da vida não foi difícil de efetivar-se, lembremos a ação dos médicos higienistas, por exemplo. Como a ciência agora toma o lugar de Deus, ela passa a ganhar muitos devotos, pois o científico confere às pessoas confiança e credibilidade. Além disso, é relevante destacar que o poder de dar explicações existenciais não vem mais do divino, mas fica centrado no Estado, já que as ciências e os Estados têm o poder de tomada de decisões sobre a vida humana.

No texto “La vida: la experiencia y la ciencia” (2009), Michel Foucault, ao ler as teorias de Georges Canguilhem, observa que este montou uma filosofia do erro, não embasado na filosofia do sentido e do sujeito, mas atentando para o próprio vivente e para uma noção de vida: “(quero dizer que a partir do erro levanta problemas filosóficos ou, mais precisamente, o problema da verdade e da vida)⁹” (FOUCAULT, 2009, p. 57). Parece se tratar de uma outra maneira de se pensar o conhecimento, o que leva Foucault à biopolítica, uma vez que, na criação de verdades pelas ciências, os erros não são previstos, mas de inegável participação. Como ciência, verdade e poder muitas vezes são inseparáveis, no erro está a vida apreendida pelo biopoder. Da biomedicina, com o conceito de erro hereditário, vem a ideia de vivente da anomalia, que seria quem não consegue se adaptar ao mundo dos “normais”, dos “regulares”. Nessa ideia de não adaptação, levando para um âmbito maior (além do meramente biológico), age o poder e nasce a biopolítica teorizada por Foucault, em que não

⁸ Vida nua pode ser entendida como a vida apreendida pela lei e, ao mesmo tempo, a vida desprotegida pela lei.

⁹ Tradução nossa. Em castelhano: “(quiero decir que a partir del error plantea problemas filosóficos o, con más precisión, el problema de la verdad y de la vida)”.

está em jogo somente um vivente que apresenta problemas genéticos, mas também aquele que é cigano, judeu, por exemplo.

Com o século XX, o poder do Estado sobre a vida persiste. Além disso, no início desse século, há um desejo por dominação (retorno do primitivo) e por requinte (civilizado), por mais que essa dualidade seja possível somente na linguagem.

Um dos pensadores mais apaixonados pela vida, podemos dizer, foi Nietzsche, quem investiu sua vida particular e acadêmica ao estudo da condição humana, como veremos a seguir com Sandro Luiz Bazzanella e Selvino José Assmann, que escrevem *A vida como potência a partir de Nietzsche e Agamben* (2013). Perseguindo o caminho desses escritos, procuraremos entender como a Idade Moderna pensa a vida, a partir de Nietzsche, e como Agamben, na contemporaneidade, traz uma tradição de pensamentos para o debate sobre a vida hoje. Para Nietzsche, vida é vontade de poder, e, para Agamben, vida é potência do pensamento. Na introdução, os autores esclarecem que, ao longo da trajetória humana, sempre houve a necessidade de encontrar sentido, finalidade e explicações para a vida. Assim,

desde os filósofos cosmológicos até nossos dias, salvo exceções, a questão do ser e do devir apresenta-se como aspecto central nas articulações teóricas e conceituais desenvolvidas pela filosofia, pela teologia e, atualmente, também pela ciência (BAZZANELLA e ASSMANN, 2013, p. 19).

Como a tentativa de definir a vida somente pelas condições biológicas e físico-químicas não satisfazia mais as inquietudes do homem moderno, a vida passa a ganhar sentidos cada vez mais polissêmicos, visto que não se pode negar aspectos políticos, éticos, cognitivos e culturais dos seres. *De Anima*, de Aristóteles, passa a ser um primeiro passo para o debate sobre a vida, pois sua definição permaneceu vigente até a modernidade. Para o grego, a vida animal difere da vegetal pela capacidade de percepção, locomoção e nutrição. De acordo com Bazzanella e Assmann (2013, p. 20),

qualquer definição conceitual de vida implica a imposição de uma visão reducionista diante da multiplicidade de dimensões e possibilidades contidas nesse fenômeno passageiro, que se manifesta espacialmente e temporalmente em devir, “entre dois”, o ser e o devir, a vida e a morte.

Nietzsche propõe uma definição artística para a vida humana, ou ainda, sugere que o homem viva esteticamente como uma obra de arte, uma vez que a massificação social e o embrutecimento da sensibilidade dos homens modernos fizeram com que estes se transformassem em uma massa de consumidores; assim, denuncia a vida atrelada à produção e ao consumo crescentes no século XIX. Já Agamben (2005) propõe uma definição

antropológica aristotélica, em que o homem é um animal político, porque é um animal de linguagem. Ambos acreditam que o mundo humano se constitui nas relações de poder. Agamben, homem do século XX e XXI, pode ir mais longe e ver como os indivíduos são submetidos a rigorosos processos de controle e vigilância e, assim, desprovidos de liberdade, visto que cidadania se reduz a determinações jurídicas e estatais.

Agamben, segundo Bazzanella e Assmann (2013, p. 30), reconhece a potência da vida em sua condição de ser e de não-ser; dessa maneira, é necessário “manter viva a potência do pensamento, a criatividade inerente à condição humana de constante fazer e refazer o mundo em que ele insere sua vida e lhe confere sentido e finalidade”.

O que também há em comum em Nietzsche e Agamben é que ambos acreditam que a condição humana de ser e estar no mundo resulta da apropriação da linguagem. Nietzsche vê a vida como infinita, contingente e imanente e entende que a multiplicidade de significados da vida participa do jogo de forças que advém da vontade de poder, ou seja, vontade de criação e recriação na imanência do devir. Para Nietzsche, as estratégias civilizatórias ocidentais têm como projeto aniquilar a vontade de poder e acentuar a vontade de rebanho, de domesticação (homens obedientes a valores morais repressores da vida), isso porque os indivíduos esperam que algum guia lhe mostre o melhor caminho e aponte uma salvação. Então entra a ciência e o direito no lugar de Deus, uma vez que a civilização inclui o homem na polis e retira-o da natureza. Assim como para Nietzsche a vida é concebida como fenômeno estético, Agamben também vê a vida como obra de arte, como atividade de livre fruição da potência de viver. Porém o que eles veem é a vida como objeto da política, que faz do homem um animal que pode ser excluído e desclassificado a ponto de ser sacrificável.

Há uma diferença sutil e extremamente importante entre os dois: enquanto Nietzsche vê a vida como vontade de poder, Agamben entende a vida como pura potência; visto que “a vida como vontade de poder apresenta-se como um intenso jogo de forças de criação e destruição contínuas impulsionando a vida a superar-se a si mesma a cada instante” (*Ibidem*, p. 45). Agamben entende a potência, diferentemente do que pensava Aristóteles, como faculdade de privação, possibilidade de não passar ao ato, ou seja, toda potência é também impotência, potência de ser e não-ser, de fazer e de não-fazer. O que a civilização ocidental fez foi rebaixar a vida à condição de vida nua, com isso a biopolítica deixa ver a perda da noção de experiência. Assim aparece o paradoxo das sociedades regidas por Estados-nação: a vida protegida pela lei e a vida à margem da lei, a vida “potencializada em sua condição de produção e consumo, mas abandonada quando os custos de sua manutenção ameaça a lógica do mercado e dos lucros” (*Ibidem*, p. 50).

Para Bazzanella e Assmann,

a condição niilista ressentida em que se encontra o ser humano na contemporaneidade ao perceber que os sonhos civilizatórios nos quais depositou suas esperanças e esforços, pautados numa razão legisladora e suas demandas ontoteológicas, nada mais eram do que miragens no extenso e árido deserto em que viceja a vida [...] (*Ibidem*, p. 54).

Nessa condição, o homem é agarrado pela política da privatização de si e preso a pequenas verdades cotidianas da ciência, da técnica, da produção e consumo de mercadorias. Assim, o outro, nessa perspectiva, é tido como um meio, do mesmo modo consumido e descartado.

Em entrevista à revista *Multidões*, conduzida por Eric Alliez, com o título “Biopolítica ou política” (2010b), Rancière reafirma que política é partilha, modo de dividir o espaço, igualdade dos seres falantes, suplemento a todo bios, diferenciando, assim, política de polícia, esta que não define uma instituição de poder, “mas um princípio de partilha do sensível no interior da qual podem ser definidas as estratégias e as técnicas de poder” (RANCIÈRE, 2010b, p. 78). Nesse raciocínio, a biopolítica de Foucault é diferente da política de Rancière, pois Foucault se ocupa do poder, dos efeitos de poder, por isso Rancière diz que a questão de Foucault é o biopoder.

O pensamento “antigo” deu condições para que o “moderno” entendesse a vida de maneira racional, assim como o século XIX, com seu cunho cientificista, criou as bases para que o século XX chegasse à conclusão de que a vida deveria ser administrada segundo os critérios e os interesses do aparato jurídico, do Estado. Como a arte lidou com essas questões?

Um forte indicativo de como a arte se aliou ao pensamento vigente aparece no realismo/naturalismo, em que o caráter científico aparece com nitidez em muitos romances. Os casos de histeria e os diagnósticos médicos são narrados e descritos em *Madame Bovary*, Flaubert; *A Normalista*, Adolfo Caminha, *O mulato*, Aluísio Azevedo, entre vários outros. Até mesmo na crítica aparece um vocabulário próprio das ciências, como em Gonzaga Duque, que faz uma análise da pintura de acordo com as mãos do pintor ou até mesmo com o temperamento¹⁰. Como exemplo, temos o ensaio em que Gonzaga Duque fala sobre uma coleção de pinturas de Modesto Brocos:

¹⁰ A palavra temperamento, no século XIX, era importante e muito usual. Advinda das ciências, dos “estudos de temperamento”, toma importância também na arte e na crítica realista/naturalista. Heinrich Wölfflin, em

pintor de raça, pintor de fibra, nascido para ser pintor pela fatalidade impulsiva de sua organização, e, sem duvida, por influencias hereditarias que não conheço, mas é de supôr, existem como estão nos elementos psycho-physiologicos de todos os artistas, elle tomou um lugar bem definido e digno entre os representantes da pintura contemporanea do Brasil (DUQUE, 1929, p. 87).

Ao interpretar Hegel, de acordo com Rancière (2013, p. 198), Hypolite Taine percebeu que o que separava a vida moderna do velho ideal plástico não eram os trajes negros e ajustados com o qual o século burguês havia vestido o belo corpo olímpico, mas sim o caráter fisiológico do homem moderno: “*o nervosismo*, a agitação desordenada de indivíduos muito ocupados com o tumulto da vida urbana, muito solicitado pela multiplicidade de pensamentos e de espetáculos, muito tomado por mil ocupações secundárias [...]”¹¹. Lembremos que Taine foi um ícone do positivismo francês e tentou compreender o homem a partir de três fatores determinantes: raça, meio ambiente e momento histórico.

Assim, a arte realista/naturalista acompanhou os estudos científicos e sociais, como o positivismo, o darwinismo, e se tornou adepta deles, deixando de lado os ideais e subjetivismos românticos. A arte, portanto, estaria ligada às questões da vida e não mais aos sentimentalismos do romantismo. Lembremos que caracterizar o romantismo como arte de subjetivismos e sentimentalismos foi a maneira como o final do século XIX entendia essa arte, e isso não quer dizer que assim ela era, trata-se, portanto, de um ponto de vista.

Essa exacerbação de crédito dado às ciências, além de incomodar a crítica, foi o que o século XX levou tão a sério a ponto de, em nome da ciência, ter transformado tanta vida em vida-nua. Os exemplos mais emblemáticos disso foram as experiências nazistas com humanos e o assassinato em massa de judeus.

A arte do início do século XX parece não mais querer tocar na vida, pois, como a “realidade” se mostrava insuportável, os artistas tentavam tocar na vida com um certo receio, produzindo objetos que carregavam conceitos, mas não semelhantes à vida fora da arte. Traços, cores, figuras geométricas e distorcidas são pintadas. Objetos utilitários são expostos como arte, mas a figura humana, como vemos em fotografias e espelhos, pouco aparece. Walter Benjamin, se referindo aos soldados que voltaram da guerra com o poder de comunicação abalado (morte do narrador), conclui que “as ações da experiência estão em

Conceitos fundamentais da história da arte (2002, p. 9), destaca: “há de se considerar: o temperamento do artista, as cores, a luz, os traços, o estilo: da escola, do país, da raça”.

¹¹ Tradução nossa. Em castelhano: “*el nervosismo*, la agitación desordenada de individuos demasiado ocupados por el tumulto de la vida urbana, demasiado solicitados por la multiplicidad de pensamientos y espectáculos, demasiado acaparados por mil ocupaciones secundarias [...]”.

baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”, e observa ainda que o que era escrito sobre a guerra não correspondia às experiências transmitidas de boca em boca (BENJAMIN, 1994, fragmento I, p. 198).

Como sabemos, a arte modernista brasileira carrega muito da europeia e da estadunidense, visto que uma das artistas que trouxe várias ideias da arte estrangeira foi Anita Malfatti, que passou por Paris, Alemanha e Estados Unidos. Sobre a pintura de Anita Malfatti, Neide Resende (2002, p. 17) aponta como valioso: “a deformação do real, o uso da figura apenas como pretexto para a expressão, a ruptura com a arte de reprodução da natureza exterior, isto é, a negação da arte acadêmica que os brasileiros conheciam e apreciavam”. Nessa passagem, duas questões importantes: uma diz respeito à arte antimimética, objetivo dos modernistas; outra é a afirmação de que a arte realista/naturalista era a que o brasileiro apreciava, visto que está mais próxima daquilo que se vê no mundo. Na figura 3, imagens de Di Cavalcanti (*O beijo*), Anita Malfatti (*A boba*), Lasar Segall (*Duas figuras*), Brecheret (*Santa Ceia*).

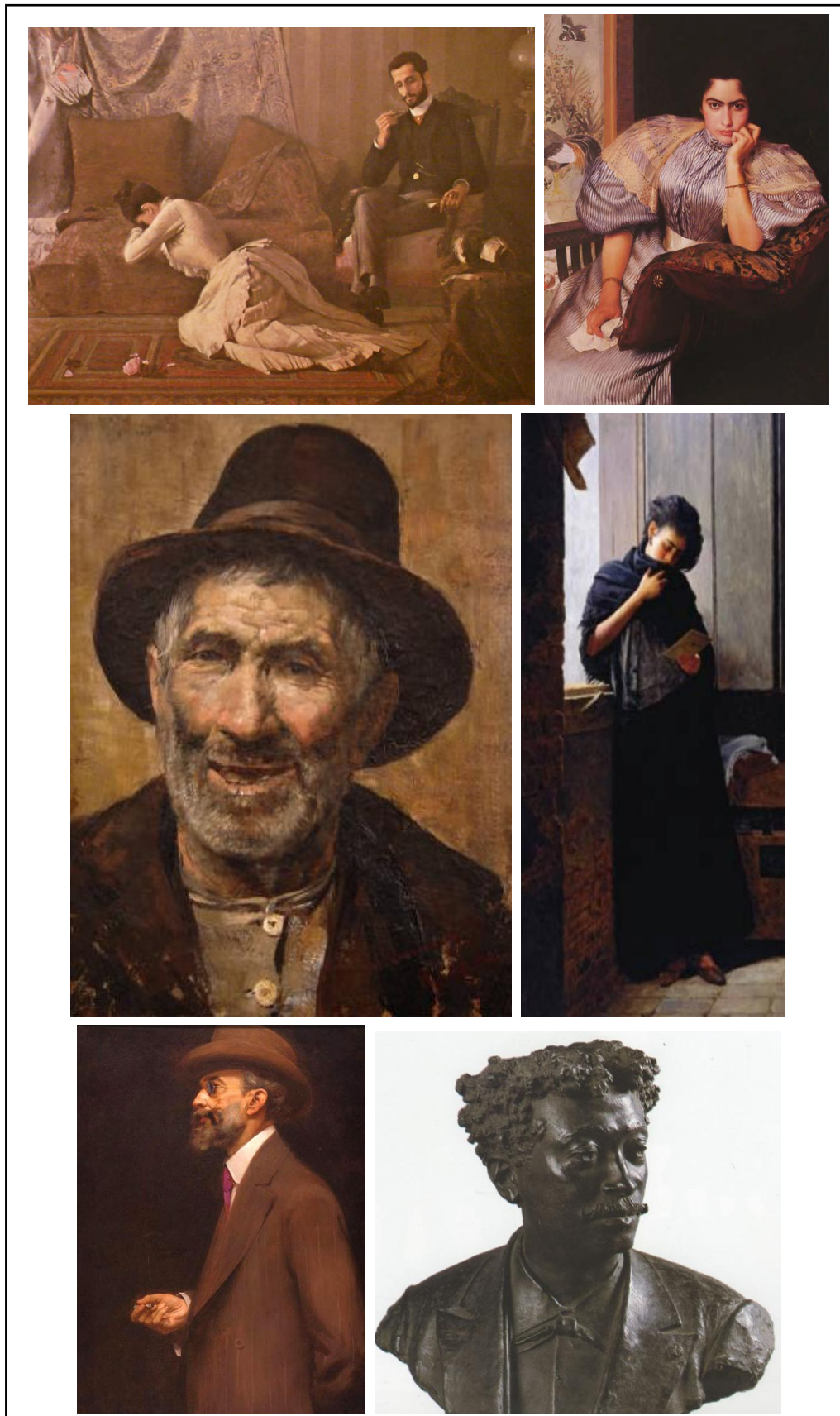
Figura 3 - Arte modernista



Fonte: imagens retiradas do site <<http://masp.art.br>>. Acesso em 01 de novembro de 2013. Montagem nossa.

Observando as imagens acima, vemos que as figuras humanas não são delineadas “conforme o modelo” como se fazia na arte realista (tanto no realismo de Caravaggio quanto no de Bouguereau). O realismo do final do século XIX também segue o modelo e constrói figuras *kodakizadas*, para utilizar o neologismo de Gonzaga Duque. Enquanto *A Boba* de Anita Malfatti sugere uma mulher num jogo de tintas, a *Más notícias* de Rodolfo Amoedo mostra uma figura bastante parecida com uma mulher “real”, como se fosse uma fotografia. Para melhor visualizarmos essa diferença de técnicas, observemos na figura 4: Belmiro de Almeida (*Arrufos*), Rodolfo Amoedo (*Más notícias*), Presciliano Silva (*Cabeça de Cicioro*), Almeida Júnior (*Saudades*), Eliseu Visconti (*Retrato de Gonzaga Duque*), Rodolfo Bernardelli (*Retrato de negro*).

Figura 4 - Arte realista/naturalista



Fonte: imagens retiradas do site <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em 01 de novembro de 2013. Montagem nossa.

Reis Júnior (1984, p. 48) destaca o modo de proceder de Belmiro de Almeida e nos dá uma pista de como a arte era pensada no final do século XIX no Brasil:

a realidade dominava-o e com ela criava, o que o coloca na linhagem de Ingres, de Cézanne e do próprio Seurat. Daí a excelência dos seus retratos, das figuras e das suas cenas do cotidiano – têm vida, porque transpostas com verismo, mas verismo orientado por uma percepção seletora dos elementos naturais.

Nessa perspectiva do olhar, já podemos perceber que, no que respeito à semelhança, a vida e a vida na arte se aproximam no final do século XIX, se distanciam no início do século XX, mas se implicam. Em “La immanencia absoluta” (2009), Agamben observa que o último texto de Foucault, bem como o de Deleuze, tem o conceito de vida como mote central e entende que é sobre esse conceito de vida que deverá se debruçar a “filosofia que vem”. Optamos, pois, por nos debruçar sobre a vida na arte, já que arte e vida se confundem.

2.2 UM POUCO MAIS DE HISTÓRIA

Para compreendermos melhor como aconteceu a passagem da arte “acadêmica” para a modernista, vejamos um pouco de história. O modernismo brasileiro, com toda sua força, fez-se visível num momento em que os grandes centros estavam mudando de aparência, de costumes e de comportamentos. A capital Rio de Janeiro foi um exemplo vivo dessas transformações, que teve seu auge na *Belle Époque*, início do século XX. As referências mais lembradas são: a abertura de grandes avenidas no estilo parisiense, a agitação nas ruas da cidade, os médicos higienistas, os automóveis, a constituição de um lugar à beira mar para habitação de pessoas abastadas, a chegada dos imigrantes, a retirada dos pobres para os morros etc. Em “Uma representação documental do Rio de Janeiro das classes trabalhadoras”, Cláudia de Oliveira (2010) lembra que:

o problema das favelas no Rio de Janeiro no início do século XX [...] era questão que não dizia respeito somente às demolições ostensivas, mas também à valorização e especulação de inúmeras áreas urbanas [...]. A favelização da paisagem da cidade no início do século era resultado de uma crise habitacional endêmica que se agravava ainda mais com a reurbanização e o crescimento populacional da cidade.

Já o final do século XIX foi marcado por outros importantes acontecimentos, como a passagem na Monarquia para a República¹², o “fim” da escravatura e a entrada do Brasil na roda capitalista mundial. Além disso, o discurso científico evolucionista serviu como modelo de análise social, com argumentos novos para explicar as diferenças internas. Baseado numa espécie de sacerdócio do evolucionismo social darwinista, Silvio Romero, segundo Lilia Schwarcz (1995), acreditava que negros, africanos, trabalhadores, escravos e ex-escravos eram classes perigosas e inferiores. Em meados do século XIX, o cientista ganha independência e destaque na sociedade, que passa a ter uma espécie de fé cega nas previsões e diagnósticos das ciências, que invade também as artes.

Desde 1870, o Brasil acompanhava, embora de forma não simultânea, a evolução social e política da Europa, porém a questão da escravidão ainda era o principal impasse para que se estabelecesse o modelo de economia europeu. O “independente” Brasil do início do século XIX não estava desvincilhado da coroa portuguesa, pois D. Pedro era filho do rei de Portugal. Embora no seu interior a economia funcionasse em função dos senhores de terra, no seu exterior funcionava à maneira da Inglaterra, e o capitalismo já começava a determinar as relações comerciais, razão pela qual o Brasil aboliu a escravidão. Como avalia Vera Lins, no texto “Em revista, o simbolismo e a virada de século” (2010, p. 27): “queríamos nos conformar com o mundo ‘civilizado’, mas esse modelo ficava caricato entre nós, como ainda hoje. A luta pela abolição e a ideia de república faziam parte de uma utopia de modernização deslanchada pelo liberalismo burguês internacional”.

Devido às condições econômicas, de certa forma impostas pela Inglaterra, não havia outra saída a não ser o fim do cárcere imposto aos negros, uma vez que nossa economia precisava, para entrar na roda capitalista, ter em sua sociedade pessoas livres para produzir e consumir. Em 1888, foi assinada a lei Áurea; e um ano depois, o Brasil se tornou república. Começava então a grande aceleração do desenvolvimento político-social. Durante o processo de transição entre o regime monárquico e o republicano, mais precisamente em 1881, Aluísio Azevedo lança *O mulato*, livro que marcou a inserção do naturalismo no Brasil. Sobre essa mudança de regime, a ascensão da burguesia, e com ela a escola de Zola, Werneck Sodré, em *O Naturalismo no Brasil*, diz:

foi essa a fase em que o naturalismo apareceu. Em termos de influência, de acolhimento generalizado, a questão de procedência e de precedência carece de significação. Os acontecimentos artísticos são marcados pelo público e não pelo

¹² José Murilo de Carvalho, em *Os bestializados* (1987), nos lembra de que os negros gostavam da Monarquia e Lima Barreto tinha ojeriza pela República.

autor; pela aceitação e não pela invenção. [...] Do ponto de vista social, a inquietação que se repete em episódios políticos anuncia o crescimento acelerado da pequena burguesia, já antiga entre nós, datando da mineração, a rigor, agrupando-se mais densamente nos núcleos urbanos e influenciando na imprensa, nas letras, nas escolas superiores, no parlamento, nas lutas dos partidos e nas rebeliões armadas (SODRÉ, 1992, p. 192).

Ao começar a falar sobre o aparecimento do naturalismo no Brasil, Sodré põe em dúvida esse novo movimento, que provinha da França, embora antes de chegar ao Brasil tenha passado por Portugal, onde Eça de Queirós também adotou as ideias de Zola. Sodré questiona a procedência do naturalismo, questão que Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas* (1992), relaciona à adoção, pelo Brasil, das ideias liberais da França, afirmando que elas estavam em desacordo com a realidade brasileira.

Por outro lado, a precedência também é questionada por Sodré, na medida em que o naturalismo foi apresentado aos escritores brasileiros por Eça de Queirós, que não foi bem sucedido em seu país, motivo que o fez trazer para o Brasil o naturalismo. Nesse sentido, Sodré (1992) assevera que, entre os escritores brasileiros, a preferência foi por Zola, embora o contato do Brasil com a França já houvesse antes mesmo de Eça aportar no Rio de Janeiro. Em outra passagem, Sodré observa a Europa como modelo de desenvolvimento para o Brasil:

o fascínio do exterior era inevitável, constituía o expediente possível, o único válido, a saída irrecorrível. Avançar parecia sempre assumir as atitudes que assemelhassem o Brasil com a Europa, que o equiparassem às zonas mais desenvolvidas do mundo, que dissipassem a distância histórica (SODRÉ, 1992, p. 193).

Entre 1870 e 1881, já haviam sido lançados dois livros de cunho naturalista no Brasil, *O cacaulista* e *O coronel sangrado*, ambos de Inglês de Souza, publicados em 1876 e 1877 respectivamente. Sodré lembra que esses romances foram produzidos na época de transição de monarquia para república, dando ênfase ao valor quantitativo e não a seu valor qualitativo:

Assim, as obras impressionam pelo número e até mesmo pela mediana, não pelo valor individualizado, inclusive aquilo que contém como contribuição original. No que se refere ao naturalismo, nota-se, desde logo, o fato: são muitos, relativamente os livros; são poucos os que sobrevivem (SODRÉ, 1992, p. 193).

Já Brito Broca afirma que os livros de Inglês de Souza não alcançaram a excelência da escola de Zola e que *O mulato* marcou a transição entre romantismo e realismo:

hoje, a tendência é para admitir-se a prioridade de *O cacaulista* e de *O coronel sangrado*, de Inglês de Souza, que em 1876 e 77, respectivamente, já havia moldado essas obras pelos cânones naturalistas. Mas nem Aluísio, nem Inglês de Souza, com tais romances, tinham chegado às últimas conseqüências da escola, afrontando o

preconceito por que Zola e Eça de Queirós o fizeram. *O mulato*, tão influenciado por *O primo Basílio*, deve mesmo, com mais justeza, ser considerado uma obra de transição entre o romantismo e o realismo do que propriamente naturalista (BROCA, 1991, p. 100-101).

Esses foram marcos importantes na sociedade brasileira do século XIX. A arte acompanhou esses eventos e constituiu seu campo, ainda que tímido, nessa época; portanto, apagar o século XIX é uma maneira de ignorar as condições de crescimento da arte e da sociedade dita moderna do século posterior. A história que o modernismo paulista nos contou, e que ainda conquista crédulos, fez com que víssemos o Brasil do século XIX, principalmente da segunda metade, como uma sociedade ainda roceira, com uma arte menor, cópia degradada da arte francesa, o que significa esquecer que já havia uma agitação nos grandes centros e uma “arte brasileira”. Olhar para o passado, neste presente, nos ajuda a desmontar a fábula modernista que insiste em ver a arte do final do século XIX como acadêmica, como algo que é necessário descartar para se começar do zero, ou seja, fazer “arte nova”. Isso não quer dizer que devamos assumir uma posição reacionária, isso é, desprestigiar o modernismo e colocá-lo como um estado inferior de arte. Desprestigiar o trabalho dos artistas paulistas do início do século XX é assumir a mesma postura do pensamento modernista, e, além disso, entendemos que esta estratégia, além de autoritária, falhou nos resultados.

Quanto ao realismo, mais especificamente o naturalismo, Lilia Schwarcz aponta que o escritor brasileiro se serviu do rótulo científico com o intuito de mostrar não mais mata e selvageria, mas uma sociedade moderna e civilizada porque científica, pois “nos institutos, nos jornais, nos romances era como uma sociedade científica e moderna que o Brasil de finais do século pretendia se auto-representar” (SCHWARCZ, 1995, p. 30). A autora de *O espetáculo das raças* afirma que a “moda” científicista entra no Brasil por meio da literatura. Contra essa literatura “científica”, “tradicional”, o modernismo se colocou. Mário de Andrade, em *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, ao falar sobre a primeira vez que a paisagem entra na pintura de Lasar Segall, deixa claro seu olhar sobre a arte realista:

esta paisagem que dá talvez o melhor sintoma da perdição do filho pródigo, não é por enquanto um fato exatamente plástico que sublima quaisquer motivos e temas em assuntos genéricos e lhes redime a transitoriedade objetiva. Sem serem jamais “realistas”, sem se diminuïrem ao documental, temas e motivos se deslumbram no entanto na fascinação do exotismo e do característico (ANDRADE, 1984, p. 48).

Esse tipo de negação da tradição tornou-se uma tradição da negação, e, ao marcar imperativamente a negação, o modernismo artístico talvez não se deu conta de que não eliminou a continuidade, ou seja, esses artistas não interromperam a lógica da arte

experimentada em si mesma, a democracia e a “autonomia” da arte, que já vinha do século XIX com os realistas/naturalistas.

O encilhamento, como nos lembra Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro* (1974), não atingiu somente a economia no final da Monarquia e início da República, mas também o espírito daquela época. Aluísio Azevedo denuncia a falta de leitores; e Capistrano de Abreu, a falta de literatura com ideal civilizador. Já o poeta Raimundo Correia aponta para um fim de século doentio, com uma literatura certa ao mostrar o mal-estar asfixiante e opressor. O século XX, ainda de acordo com Brito (1974, p. 23),

provocaria transformações radicais e profundas. Sob o seu signo, registra-se o apogeu da época industrial e técnica, a formação da alta burguesia e do proletariado, e estabelecimento organizado do capitalismo. A revolução burguesa passa a ser a revolução dos banqueiros. Dá-se o aperfeiçoamento da eletricidade nas indústrias, com o seu conseqüente e imediato progresso. Cresce o comércio, fomenta-se o transporte, multiplica-se a produção, que, processada em larga escala, abarrota os entrepostos, gerando as rivalidades do comércio internacional.

Tudo isso culmina na Primeira Guerra Mundial. Mussolini diz que o mundo moderno precisava de poetas, certamente se referindo a Marinetti, cujo Manifesto Futurista apresenta as ideias fascistas que estavam de acordo com aqueles ideais políticos.

No início do século no Brasil, as misturas se intensificam: Oswald de Andrade e Anita Malfatti voltam do exterior com outras propostas para a arte; e os imigrantes, principalmente italianos e alemães, chegam às terras brasileiras modificando algumas maneiras de como se trabalhava aqui e colaborando com a mistura étnica. Outro ponto fundamental nesse início de século para a transformação de estilos de vida é a industrialização, principalmente em São Paulo. Oswald de Andrade assim explica:

se procurarmos a explicação do por que o fenômeno modernista se processou em S. Paulo e não em qualquer outra parte do Brasil, veremos que ele foi a conseqüência da nossa mentalidade industrial. São Paulo era de há muito batido por todos os ventos da cultura. Não só a economia cafeeira promovia os recursos, mas a indústria com sua ansiedade do novo, a sua estimulação do progresso, fazia com que a competição invadissem todos os campos de atividade (ANDRADE, Oswald, 1990, p. 119).

É nesse cenário que os modernistas nascem e criam seus ideais socioculturais, que vão aparecer não somente em artigos de jornais, mas na arte.

2.3 VIDA NA ARTE: NOTAS PRELIMINARES

Em cada objeto de arte, há uma vida ou, pelo menos, uma maneira de pensar o mundo, os seres, as formas de vida. Os textos que relacionam a vida à arte geralmente utilizam a palavra vida de modo indiscriminado, sem maiores explicações; quando muito, se refere à vida como a biografia do artista. Para além da biografia, vida na arte está intimamente ligada à sensação, à percepção; vida na arte pode ser entendida, portanto, como aquilo que faz com que a arte se sustente, resista, dure, permaneça, como aquele sorriso da caveira do clown morto, de Gonzaga Duque. Até chegarmos aqui, o que nos motivou foi a pergunta: que vida é essa que os artistas e críticos submetem à arte e outras vezes desejam separar, além daqueles que almejam fundir arte e vida? Em momento algum pensamos em criar uma categoria nem uma resposta que abarcasse todas as artes e todas as formas de vida, pois não nos cabe mais salvar universais, uma vez que Zaratustra soube da morte de deus ao descer da montanha.

Ao procurar os autores que Gonzaga Duque lia, encontramos Zola, que também exigia que a arte (século XIX) deveria ter vida. Até então, uma arte viva, no nosso entender, era um clichê de espectador que, em frente a uma exuberante tela, exclama: “esse quadro é cheio de vida”. O problema é que nem Zola, nem Gonzaga Duque explicavam o que é essa vida na arte.

Os livros (coletâneas de ensaios) *Contemporâneos* e *A batalha do impressionismo*, de Gonzaga Duque e Zola, respectivamente, contêm várias passagens em que os autores clamam por vida na arte. Após muitas pesquisas documentais e muitas inferências de interpretação, vimos que essa vida na arte estava ligada ao realismo/naturalismo e a outras palavras caras: verdade, sensação e movimento. Na dissertação, intitulada “Gonzaga Duque – vida na arte: uma concepção artístico-filosófica”, concluímos, provisoriamente, que a vida na arte estava atrelada a essas três palavras, resultado este que os artistas alcançavam através da técnica, do estudo e da própria idiosincrasia, tudo isso numa visão realista/naturalista.

Ao tentarmos compreender como Gonzaga Duque concebe o movimento na arte, condição para que a arte viva, vimos a relação do movimento com o “real” e com a sensação. Já que vida na arte é pouco teorizada, tentamos relacioná-la com a vida “real”, como indiretamente indicam os escritos de Gonzaga Duque, ou seja, buscamos estudos sobre vida para compreendê-la na arte.

Segundo Agamben (2005), os gregos entendiam a vida de duas maneiras: uma era chamada de *zoé*, que significa o simples fato de viver comum a todos os animais; a outra é a *bios*, que se refere à maneira própria de viver de um grupo ou de um indivíduo. Essa oposição

desaparece nas línguas modernas, e o que resta são denominações para formas de vida, mas Agamben entende que a vida nunca está separada de sua forma, nunca pode ser uma vida nua, pois toda a forma de vida está vestida de normas, hábitos e linguagem; para ele, a vida humana é política porque a felicidade está sempre em jogo, o que implica a potência da vida, as escolhas, as decisões, o próprio viver. Para tornar a vida possível, o autor aponta para pensamento, práxis e imaginação, que deveriam ser indissociáveis.

Assim como a vida, movimento é uma noção pouco teorizada, é uma palavra muito utilizada, mas sem definições significativas. Para avançarmos na pesquisa sobre o movimento, buscamos Agamben, que foi aos escritos de Aristóteles para compreender esse conceito. Ele afirma que o movimento é um tema central para Aristóteles, pois,

no interior do seu pensamento, o conceito de movimento, *kinesis*, cumpre uma função estratégica num âmbito muito importante, como o da relação entre potência e ato. Aristóteles apresenta uma definição muito interessante: movimento é o ato de uma potência enquanto potência, mais do que uma passagem para o ato (AGAMBEN, 2005, p. 7).

Seria possível, então, lermos o movimento como não necessariamente deslocamento, mas força? Logo depois da passagem acima, Agamben assevera que, em outro lugar, o filósofo grego conclui que movimento é *ateles*, um ato imperfeito. É a partir dessa noção larga que Agamben formula um conceito: movimento é a constituição de uma potência enquanto potência. Como vimos, potência é ato e negação do ato, o que nos leva a pensar que uma pintura, por exemplo, pode apresentar o movimento em potência, bem como a sensação de movimento em ato.

Já Gonzaga Duque entende o movimento como um sentir-vida, isso é, a sensação de vida na arte faz com que o movimento seja sentido e, conseqüentemente, percebido. Podemos ilustrar esse pensamento com *A vaga* (figura 22), de Courbet, em que Gonzaga Duque registra o que sente diante desta tela:

Figura 5 - *A Vaga*, Gustave Courbet



Descrição e fonte: Pintado em 1869. Óleo sobre tela, 117.1 x 160.5 cm. Museu d'Orsay. Disponível em: <http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=32&oe_zoom=81&id_sel=81>. Acesso em 7 de novembro de 2013.

No horizonte cresce uma nuvem parda e imensa, tomando todo o comprimento do quadro. O oceano rola, majestoso, uma enorme vaga para a praia onde descansam dois batéis abandonados. O quadro é isto e nada mais. Mas quanta expressão, quanta energia, quanto movimento nessa enorme vaga! (DUQUE, 2001, p. 100).

O movimento na concepção de Gonzaga Duque está atrelado ao realismo/naturalismo, no sentido de a vida da tela assemelhar-se com a vida-lá-fora, como vê também o quadro *Tarantella*, de Henrique Bernardelli:

Figura 6 - *Tarantella*, Henrique Bernardelli



Descrição e fonte: Pintado em 1886. Óleo sobre tela, 98,2 x 98,7 cm. Museu de Belas Artes - RJ. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/biografia_hbernardelli.htm>. Acesso em 7 de novembro de 2013.

A cena passa-se no interior de uma taverna. Duas raparigas, uma loura, outra morena, bamboleiam-se ao ritmo da famosa dança napolitana. A loura, pletórica de lascívia, meneando os quadris entumecidos, uma das mãos apoiada ao colete de belbutina escura, o braço direito no ar, tremelicando, triunfante o pandeiro (...). A companheira, garrida e voluptuosa, segue-lhe os passos, fazendo negaças com o corpo. Também ela volita e quebra-se com faceirice nos meneios da dança; também possui filtros sensuais no olhar negro ardente! A rapariga que rufa o pandeiro, um magnífico tipo de mulher do povo, queimado pelo calor do sol que estreleja o azul das vagas de Sorrento, não pára e não cansa. Ligeiros os dedos tamborilam no couro do instrumento predileto. O nervoso movimento que faz para chocalhar o pandeiro desarranjou-lhe os cabelos bastos e pretos, que escondem o brilho insidioso dos olhos... (DUQUE, 2001, p. 140-141).

França Júnior, artista e crítico do século XIX, em um texto publicado no jornal *O Paiz*, intitulado “Ecos fluminenses”, fala dos trabalhos de Henrique Bernardelli e destaca a agitação da vida na arte de seu tempo: “nesta luta constante, por assim dizer, que o artista

deve travar corpo a corpo com a natureza, não para estudá-la tão somente em suas linhas, mas para surpreendê-la, na vida que a agita, está o único programa da arte moderna” (JÚNIOR, 1886, p. 2). Aqui também o movimento está atrelado à vida.

Ainda se concebermos o movimento como *ateles*, podemos pensá-lo ligado à vida, cujo sentido não se sustenta fora de fundamentalismos (como essência). A finalidade da vida é o movimento que não tem fim, ou seja, vida é apenas uma agitação, fluidez, que não pode resultar em nada além de alguma forma, segundo Simmel (1968) em “O conflito da cultura moderna”. Nesse texto, Simmel afirma que a vida só expressa a si mesma, e, por isso, somente ela pode compreendê-la no movimento de suas formas, possíveis mortes, como na arte. A vida na arte é uma forma que teima em viver, é a afirmação do movimento e da potência da morte, daí um possível objetivo para a vida – o fim.

Para Nietzsche, em *A gaia ciência* (2002), vida é aparência; o único sentido da vida é viver esteticamente como uma obra de arte. Assim, pensamos a vida na arte não como duplicação, representação da vida “real”, mas como aparência e potência de pensatividade e de movimento enquanto força de sensações; visto que a pensatividade, como define Rancière (2010c), é uma zona de indeterminação entre atividade e passividade.

Diferentemente de pensarmos a vida somente como adaptação, deslocamento, reprodução e morte, vemos a vida na arte tornar-se singular por três motivos iniciais: primeiro por ser uma vida insensível repleta de sensações, e isso não quer dizer que estamos tentando fazer uma teoria da recepção, pois além do que se dá a sentir no apreciador, os blocos de sensação¹³ na arte já estão construídos, mas não prontos. Os afectos e os perceptos que formam os blocos de sensação, de acordo com Deleuze e Guattari (1997, p. 213) independem do homem, porque a arte se conserva: “o que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*” (grifos dos autores). Para esses filósofos, os afectos são devires não humanos do homem, e os perceptos são paisagens não humanas da natureza, e o que se conserva na arte “não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida essa condição (enquanto a tela, a cor ou a pedra não virem pó), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto” (*Ibidem*, p. 216). Segundo, por ser imóvel, cheia de movimento (exemplo disso são as artes plásticas, as quais parecem estáticas e, ao mesmo tempo, os seres ali estáticos se movem de acordo com o que narram, provocam); e, terceiro, por ser uma vida a-racional farta de pensamento (uma imagem

¹³ Entendemos que a sensação está sempre presente na feitura, na visibilidade e na pensabilidade da arte – porque ela é estética. Por isso é inevitável cairmos nas armadilhas da sensação, visto que ela é subjetividade da relativização.

pensativa, segundo Rancière (2010c), é uma imagem que advém de um pensamento não pensado; assim, a pensatividade designa um estado indeterminado entre o ativo e o passivo). Sendo assim, lemos a vida na arte como um sentimento não sentido, um pensamento não pensado, um movimento não movimentado, visto que, como afirmam Deleuze e Guattari (1997), o material da vida é diferente do material da vida na arte, pois o sorriso na tela é o sorriso do óleo, feito de cores, formas, luz e sombra. A vida na arte pode ser entendida como sensação de vida fora da arte.

Tendo como eixo Gonzaga Duque, que exige do artista criação de seres vivos, vimos, inicialmente, essa vida atrelada ao realismo/naturalismo, porque, quando ele exige vida e “verdade”, está pedindo que os temas sejam do cotidiano, que os personagens tenham marcas de músculos e nervos, estejam eles vivos ou mortos; além disso, essa vida deve parecer com aquilo que vemos no fora da arte, no “mundo das coisas”, semelhança de primeiro grau. Para Gonzaga Duque, o instante precisa ser captado pelo artista e ser traduzido para a tela, para a escultura, para as letras. Esse flagrante marca um instante no tempo, um tempo que só pode ser congelado na arte, um tempo que transcorre e que, mesmo no estático, continua a passar.

Ao contrário, quando um objeto de arte não tem vida, como Gonzaga Duque aponta a figura do Imperador no quadro de Debret, por exemplo, é porque o movimento não foi pintado; Gonzaga Duque caracteriza esta figura de Dom João VI como um boneco de papelão. Podemos nos perguntar por que um boneco não pode ser arte, mas a questão é outra. Mesmo um boneco, uma caveira, um cadáver, uma natureza morta, precisa indicar movimento (ainda que estático) para que viva na arte, ou em outras palavras, para que a arte se sustente e fique em pé, segundo Deleuze e Guattari (1997).

Numa concepção naturalista, Zola (1995, p. 24) afirma que é preciso “colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível”. Na visão de Gonzaga Duque, nesse quadro de Debret, todos os materiais parecem o mesmo; tecidos, pedras e carnes são todos de papelão.

Apesar de tantos problemas que aponta nos trabalhos de Pedro Américo, Gonzaga Duque indica que *Batalha do Avaí* (figura 24) é uma tela de batalha em que há movimento, porque

o conjunto, apesar dos defeitos, é vigoroso, grande, vivo, admirável. É um quadro de batalha em que se batalha, esse que aí está e que com toda imparcialidade, constitui a maior obra de arte que o Brasil possui (DUQUE, 1995a, p. 152).

Figura 7 - *Batalha do Avaí*, Pedro Américo



Descrição e fonte: Pintado entre 1872 e 1877. Óleo sobre tela, 600 x 1100 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://observarte.zip.net/images/p_americo_b_do_avai.jpg>. Acesso em 25 de janeiro de 2009.

Isso nos leva a inferir que o movimento na arte está atrelado tanto à sensação de sentimentos não sentidos por aquelas personagens quanto ao sentimento sentido por quem as aprecia. Caímos no clichê? Talvez não se pensarmos que esses elementos podem ser visíveis com a ajuda de uma noção mais ampla de vida na arte, como estamos sugerindo.

Tentemos deixar mais nítida nossa argumentação. Para isso, acreditamos que outros exemplos são necessários. No romance de Gonzaga Duque, *Mocidade Morta*, cujo enredo trata de um grupo de jovens, chamado Insubmissos, que não mais aceita a arte acadêmica¹⁴ e propõe uma “arte nova”, temos um protagonista, Camilo, vendo todos os sonhos, amores e projetos não se realizarem, e, no desfecho, sai pela cidade pensativo:

o plenilúnio – alma do Esoterismo transformada em astro – estranhamente belo como uma esfíngica e régia coroa de fantástica ninféia luminosa, levava pelo bafejo sussurrante da Loucura sobre a inquietação morta duma lagoa infinita, ia flutuando, boiando, deslizando serena e indiferentemente, banhada do seu halo de pérolas lucifeitas, a aveludar as ilusões dos que põem os olhos nos Céus, a esmaecer nos sonhos as almas meigas dos que lhe vão na esteira macia da sua luz nostálgica, a esvair na sucessão d'enganos os que a seguem, pela Terra, fascinados... fascinados... fascinados! Para onde? (DUQUE, 1995b, p. 237).

¹⁴ Arte Acadêmica aqui está no sentido de arte feita nas academias de artes.

Nessa cena, vemos uma relação entre dois regimes de expressão, ou seja, a literatura e a pintura, pois Gonzaga Duque pinta com cores plúmbeas e risca com traços indefinidos uma imagem pensativa, esta que Rancière, em “La imagem pensativa”, de *El espectador emancipado* (2010c), define como produto de diferentes regimes de expressão, que se deu primeiramente na literatura. Como exemplo, traz *Sarrasine*, de Balzac (um realista). As últimas palavras do romance são: “e a marquesa ficou pensativa”. Rancière explica que o lugar onde Balzac as colocou contraria a lógica da ação, pois opera um deslocamento do estatuto do texto, pois

estamos efetivamente no final de um relato: o segredo da história foi revelado, e essa revelação pôs fim a esperanças do narrador em relação à marquesa. Pois bem, no mesmo momento em que o relato chega a seu fim, a “pensatividade” vem negar esse final: suspende a lógica narrativa em benefício de uma lógica expressiva indeterminada¹⁵ (RANCIÈRE, 2010c, p. 121).

Assim como na novela de Balzac, *Mocidade Morta* nos deixa, no final da narrativa, um quadro que, ao invés de fechar a ação, não a interrompe, mas conduz o desfecho para além do escrito, isso é, para o pintado; visto que a pensatividade, tanto da marquesa quanto de Camilo, marca a lógica da vida na arte, ou seja, marca a continuidade, o movimento da vida.

Além de contrariar a lógica da ação, a vida prolonga a narração que tenta se deter e, ao mesmo tempo, deixa em suspenso toda a conclusão. Essas narrações, ao terminarem em um quadro, também quebram com a lógica da imagem (a imagem que não é um suplemento da ação, ela suspende e duplica a ação, e aí temos uma arte dentro da outra, a ação literária juntamente com a passividade pictórica, ou a passividade literária com a atividade pictórica, indeterminando estados da arte). A pensatividade da imagem, esclarece Rancière (2010c), é a presença latente de um regime de expressão dentro do outro, marca do texto moderno no regime estético das artes; a isso acrescentamos: uma imagem pensativa é aquela que vive ali na arte. Vejamos essas questões nas artes plásticas. De Reinaldo Giudici (1853-1921), temos *Lo Sguazzetto* (*La sopa de los pobres en Venecia*) (figura 25). Laura Malosetti (s/d) assim lê essa pintura:

Lo sguazzetto ou *La sopa de los pobres* (Veneza) representa uma cena de miséria urbana de forte impacto visual. É um estilo naturalista que recorda até certo ponto a

¹⁵ Tradução nossa. Em castelhano: “estamos efectivamente al final de um relato: el secreto de la historia há sido revelado y esa revelación há puesto fin a lãs esperanzas del narrador em relación com la marquesa. Ahora bien, en el mismo momento em que el relato llega a su fin, la ‘pensatividade’ viene a negar ese final; suspende la lógica narrativa en beneficio de una lógica expresiva indeterminada”.

linguagem de seu mestre Giacomo Favretto, com pinceladas visíveis e efeitos luminosos de intenso dramatismo, Giudici apresenta como num friso¹⁶ uma série de personagens miseráveis [...]. *La sopa de los pobres* pertence ao período de maior plenitude na atividade artística de Reinaldo Giudici [...]. É uma das obras emblemáticas da coleção de arte argentina da geração de 80¹⁷.

Figura 8 - *Lo Sguazzetto (La sopa de los pobres en Venecia)*, Giudici



Descrição e fonte: Pintado entre 1884 e 1885. Óleo sobre tela, 147 x 230 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Bueno Aires. Disponível em: <<http://www.mnba.gob.ar/img/coleccion/obra/alta/1778.jpg>>. Acesso em 26 março de 2014.

¹⁶ Friso é um termo utilizado na arquitetura para designar a “a parte plana do entablamento, entre a cornija e a arquitrave. Este pode ser liso ou receber ornatos. Em construções antigas está presente principalmente nos prédios influenciados pelo estilo Neoclássico”, de acordo com o professor Pinhal. Disponível em <<http://www.colegiodearquitectos.com.br/diccionario/2013/02/o-que-e-friso/>>. Acesso em 28 de março de 2014. O desenho abaixo mostra um exemplo de friso:



¹⁷ Tradução nossa. No original: “*Lo sguazzetto* o *La sopa de los pobres (Venecia)* representa una escena de miseria urbana de fuerte impacto visual. En un estilo naturalista que recuerda hasta cierto punto el lenguaje de su maestro Giacomo Favretto, con pinceladas visibles y efectos lumínicos de intenso dramatismo, Giudici presenta como en un friso una serie de personajes miserables [...]. *La sopa de los pobres* pertenece al período de mayor plenitud en la actividad artística de Reinaldo Giudici [...]. Es una de las obras emblemáticas de la colección de arte argentino de la generación del 80”.

O título sugere como devemos olhar para essa tela. Quanto ao assunto, imediatamente, vemos um ato de assistência a pessoas de baixa renda. Já quanto à técnica, o quadro é cortado verticalmente por uma parede que não toca a base. O lado direito é marcado pela luz clara, quebrada por algumas figuras humanas, já o lado esquerdo é mais escuro principalmente na parte superior, onde o escuro é rompido pela claridade esfumada. Essa cena nos sugere uma narração; temos a refeição como ato de assistência a pessoas pobres, mais especificamente quatro adultos e duas crianças, além de o cozinheiro. Se pensarmos no momento histórico, final do século XIX, podemos ver a constituição de uma nova classe – a dos proletariados –, advinda da ordem burguesa instalada. Enquanto as pessoas comem, a mulher, com o bebê no colo, para o olhar num ponto fixo, talvez somente sentindo uma desolação paralisante ao mesmo tempo em que alimenta o filho. Nessa figura, observamos aquilo que Rancière (2010c) chama de pensatividade, um estado indeterminado entre ação e passividade, uma suspensão de atividade, o estado passivo do movimento. O movimento estático do velho que tenta se levantar da cadeira, no primeiro plano, quebra com a imobilidade da mulher.

De acordo com Gonzaga Duque, o que movimenta uma tela não é a disposição das personagens, como acreditava Rangel Paio, porque

o movimento resulta do contraste das figuras entre si e dos grupos entre uns e outros (...); também a devida proporção entre as figuras em seus diferentes afastamentos, nasce a natureza do movimento (...). Nunca o movimento em um quadro, no seu único e verdadeiro sentido tecnológico, se consegue senão à custa da ordem (PAIO, *apud* DUQUE, 1995a, p. 171).

Ao se referir ao quadro de Victor Meirelles, *Batalha dos Guararapes*, Gonzaga Duque se posiciona contra Paio.

Figura 9 - *Batalha dos Guararapes*, Victor Meirelles



Descrição e fonte: Pintado em 1879. Óleo sobre tela, 495,5 x 923 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meirelles-gua>>. Acesso em 25 de janeiro de 2009.

E, que absurdo: tentar o movimento pela ordem na chapa acadêmica é negar o próprio movimento. Compreendemos bem que o movimento em um quadro de batalha é o delírio, e não o movimento resultante da ordem de um agrupamento de pessoas pouco mais ou menos entusiasmadas (DUQUE, 1995a, p. 156).

Nessa passagem, vemos que Gonzaga Duque entende o movimento como um elemento que não depende necessariamente do deslocamento, pois até uma figura em estado de passividade apresenta o movimento; assim como no conto “Morte do Palhaço”¹⁸, em que o protagonista, William Sommer, após conquistar a execução de uma arte “nova” no trapézio, cai e morre, no desfecho da narrativa, deixando estática a máscara de uma caveira que ri.

E assim ficou-se o estranho *clown* caricaturando a Morte, tornando-a pavorosa pela ironia de ser a própria Morte que gargalhava por esta bocca resfriada o desdém do seu triumpho, incontado e insentido, mas que nunca se apagaria da emotividade dos que o fitaram porque em seus pensamentos ou em seus sonhos a caveira continuaria a rir, a rir imóvel, sem risos, num desesperado, afrontoso ríctus de inexprimível sarcasmo (DUQUE, 1914, p. 53).

¹⁸ *Morte do Palhaço* foi publicado primeiramente em 1907 na revista *Kosmos*. Somente três anos após a morte do autor, esse conto foi reunido com outros, também escritos para periódicos, e publicado em *Horto de Mágoas*. A reedição desse livro só acontece em 1996.

Mais uma vez, podemos ver a pintura na literatura, a atividade na passividade, o pensamento no impensado, o movimento no estático, ou seja, uma imagem pensativa viva na arte. Se o movimento é uma potência enquanto potência, como define Agamben no texto “Movimento”, e se a potência é a força de afirmar ou rejeitar um sim, podemos compreender que o movimento na arte pode ser a negação do próprio movimento e da própria vida, ou seja, a afirmação da passividade e da morte.

Rancière (2010c), já no início do texto “La imagem pensativa”, afirma que uma imagem não pensa, isso porque, obviamente, são os indivíduos que pensam. Sempre que estamos diante de uma imagem, estamos diante do tempo, segundo Didi-Huberman, em *Ante el tiempo* (2006). Mesmo o tempo sendo um *a priori*, a delimitação, a marcação e a organização são *a posteriori*, e isso significa que, diante de uma imagem, nosso olhar, produto de processos históricos, é levado a pensar de certas maneiras uma imagem. O caráter inumano da imagem (a pensatividade) faz com que ela possa ser mais durável e, conseqüentemente, ter mais memória do que nós, assim é necessário questionar, além do nosso olhar, os modelos de tempo, porque, como afirma Didi-Huberman no livro *O que vemos, o que nos olha* (1998, p. 29), “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”.

No texto “Exposição Teixeira Lopes”, do livro *Graves e Frívolos*, Gonzaga Duque fala de uma exposição dos trabalhos desse escultor, onde lê a figura de uma anciã. Nessa peça, Gonzaga Duque vê o movimento e a vida na decadência.

E ainda temos essa cabeça de octogenária, curtida nas soalheiras das fadigas, vincada, escavada pelas vicissitudes; rosto que se perdeu na dureza óssea das caveiras, caveira em que a vida bruxuleia e parece a ironia dos túmulos à transitória perfeição da forma humana. É a idéia como expressão, e como trabalho d’arte põe a nota da sua ironia onde quer que esteja, onde quer que a coloquem, sobre a mesa rasa de um escritor ou sobre o tampo de mármore dum consolo. A sua verdade é inconcussa. Constitui um documento de vida que não se pode refutar porque é a própria vida dentro da sua decadência. Irrita pelo que representa, encanta pelo modo por que está feita (DUQUE, 1997, p. 33-34).

Entendemos, nessa passagem, a vida e o movimento, isso porque, como afirma Raul Antelo, em “A ficção pós-significante” (1998, p. 22), “decadente é aquele valor que se encontra em trânsito ou metamorfose [acrescentamos aqui em movimento]. Não se pode aceitar a decadência como categoria estável, porém, relacional. Ela supõe a luta e o confronto” da vida.

De acordo com o dicionário de língua portuguesa, de Silveira Bueno, vida é assim definida:

estado de atividade funcional, peculiar aos animais e vegetais; existência; tempo decorrido entre o nascimento e a morte; modo de viver; existência de além-túmulo; animação em composições literárias ou artísticas; animação; vitalidade; subsistência; origem; sustentáculo; antigo tributo, também conhecido como parada (BUENO, 2000, p. 797).

Esse verbete traz vida na arte como animação, o que pode vir ao encontro com a vida na arte em Gonzaga Duque, que considera uma arte viva aquela que tem animação, agitação. Qualquer dicionário traz vários sentidos para a palavra vida. O mais raro é achar “vida na arte”. Encontramos apenas um dicionário português de 1875, de Francisco de Assis Rodrigues, *Diccionario tecnico e historico de pintura, esculptura, architectura e gravura*, em que o autor traz uma definição que pouco ajuda a entender a vida na arte, porque conta com a própria vida na explicação do verbete, quando afirma que, para alcançar a vida, é preciso dar vida à, ou seja, vida é igual à vida? Escreve ele:

Estado dos seres animados enquanto têm em si o principio vital, as sensações e o sentimento: (pint. e escult.) em bellas artes torna-se pela apparencia de vida com que os artistas sabem animar os quadros, as esculturas e as imagens insensíveis. Para se conseguir este fim é muito necessaria a correcção do desenho, a força e a harmonia do claro-escuro, e sobretudo possuir a magia de um toque firme, franco e espirituoso que dê a expressão e a vida ás figuras e ás imagens, que pareçam fallar ao espectador que as observa. E não se limita só á espirituosa e expressiva representação do homem, mas estende-se aos animaes brutos, ás plantas e aos seres que têm vida e movimento (RODRIGUES, 1875, p. 379).

Tanto para Rodrigues quanto para Gonzaga Duque, a vida na arte está relacionada à sensação. Quanto ao movimento, o dicionário de Bueno assim o conceitua:

Estado em que um corpo muda continuamente de posição em relação a um ponto fixo; deslocação; variação de algumas quantidades; afluência de gente movendo-se; fêria (de casa comercial; rebelião; revolta; motim; providência; animação; agitação; andamento musical; evolução das idéias; marcha dos astros; marcha de tropas; - das costas (Geol.): elevação ou abaixamento dos continentes em relação ao nível do mar; - s negativos (Geol.): abaixamento do mar ou dos continentes.

Bueno se atém em uma concepção da física, entendendo o movimento basicamente como deslocamento. Já Rodrigues (1875, p. 265), como se propõe a definir aspectos da arte, é mais específico, como não poderia deixar de ser, define movimento desta maneira:

Mudança de logar por impulso intrinseco e extrínseco: qualidade ou attributo essencial das obras de arte, que tem por fim a imitação da natureza viva e animada. O movimento, pois, nas artes da pintura e esculptura, consiste: 1º, na postura ou attitude propria á idade, ao sexo, e ao carater da pessoa representada; 2º, na applicação d'este signal de vida aos seres animados, e ainda aos sensitivos, como são as arvores e as plantas; 3º, na representação verdadeira e fiel do movimento, nas cousas e objectos insensíveis, como são as roupas, os ares, as aguas, etc. Um dos

defeitos do pintor, diz Leonardo de Vince, será o repetir no mesmo quadro os mesmos movimentos, e transformar de uma figura em outra e fazer os rostos parecidos.

Essa definição está atrelada à de vida, pois, ao afirmar que o movimento consiste na aplicação de sinais de vida, entendemos isso dentro da concepção de Gonzaga Duque, para quem as figuras precisam se apresentar como “verdadeiras”, como se fossem criaturas vivas.

O movimento é o que faz a vida acontecer e se transformar. No fluxo do tempo, tudo está em permanente mudança, como percebeu Heráclito, assim como nosso olhar, nossa percepção do mundo-das-coisas e do mundo das coisas-da-arte.

O que mais se aproxima da vida na arte é um conceito de Deleuze – o de vitalidade, que significa “a potência de uma vida não-orgânica, aquela que pode haver numa linha de desenho, de escrita ou de música” (DELEUZE, *apud* ZOURABICHVILI, 2004, p. 111). Essa definição nos auxilia em nossa busca por sentidos na arte para a vida, porque “são os organismos que morrem, não a vida. Não existe obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho por entre as vias” (*Idem*).

A partir dessas breves conclusões, tentaremos pensar a vida na arte relacionada a algumas pinceladas da vida sócio-histórica do século XIX. Não se pode negar que grandes acontecimentos, como a “independência” do Brasil, o “fim” do sistema escravocrata, o desenvolvimento do capitalismo e o crescimento do campo das artes, entre outros, interferiram no fazer arte; esta que não é um ser transcendental independente do tempo e do espaço de produção. Como afirma Rancière (2005b), arte é política por ser definidora de ocupações, posições e capacidades no espaço “real”, na vida cultural. Sob essa condição, a arte está intimamente envolvida com a vida e fabrica vidas possíveis (reais) e impossíveis (imaginárias) na vida comum. Por isso, pensamos a vida na arte como a vida fora da arte, a humana como a inumana, o movimento como o não movimento, isso porque a vida, independentemente da espécie e da natureza, para nós, significa sensação, assim como a arte.

Desse modo, poderíamos pensar que todo objeto de arte é “repleto de vida” e construiríamos um universal; ao contrário, é preciso buscar um tempo e um espaço determinados para pensar tal arte, qual vida? Voltemos ao século XIX.

2.4 SÉCULO XIX: VIDA E ARTE NO BRASIL

Diante de grandes mudanças no estilo de vida dos brasileiros em detrimento dos acontecimentos políticos, como a vinda da corte portuguesa para o Brasil e a aceleração do sistema capitalista, a sociedade em geral passa por transformações dignas de registros históricos. Todo o século XIX passa por mudanças estruturais, econômicas, políticas e artísticas que atingem diretamente o modo de “ser brasileiro”. Os sem prestígio e sem poder econômico agora passam a ter como ideal a imagem e os desejos do burguês, uma vez que os sonhos aristocráticos eram de impossível alcance para o homem comum. Em outra esfera, mas ainda neste sentido, o Brasil passa a se espelhar em países de “alta cultura” e alto poder econômico, como a França. Assim, o Rio de Janeiro do século XIX em diante se tornou “num imenso canteiro de obras, arrastando construções, modos de viver e pensar tradicionais e impondo um estilo de vida em que a mercadoria realmente domina a cena”, como descreve Vera Lins em *A estratégia do franco-atirador* (1991, p. 31).

A “independência” do Brasil foi determinante para sua entrada na roda capitalista, e a “libertação” dos escravos fez parte disso. O trabalho escravo não era um tema bem-vindo na arte brasileira, visto que muitos países já não eram mais escravocratas enquanto o Brasil ainda comercializava negros. Já a atividade dos imigrantes e sertanejos era dignificada, pois eles não carregavam a vergonha do trabalho escravo que a nação procurava esconder. Geralmente eram os artistas estrangeiros que mostravam as condições de vida dos negros, como Debret e Taunay; já os brasileiros optavam por pintar o pequeno burguês e o caipira.

No início do século XIX, a arte no Brasil ainda estava ligada a temáticas católicas, mas a cidade também foi assunto importante para os artistas, que mostravam desde a natureza exuberante a problemas sociais trazidos pelo pensamento ocidental. Cientistas e artistas de outros países vinham retratar e documentar a fauna e a flora brasileira, uma vez que o Brasil tinha a reputação de lugar excêntrico e exótico. Vale lembrar que a ciência foi

uma espécie de “doença” do final do século; basta lembrar que é neste final de século que a ciência constrói as teorias racistas que sustentam e “explicam” a superioridade do homem branco europeu que, assim, poderia escravizar sem culpa cristã as outras etnias do planeta (SANTOS, 2008, p. 6).

O final do século XIX já estava mais envolvido com questões sociais, como a Proclamação da República, as desigualdades sociais e a modernização das cidades. O que não se esperava era que o século XX, com todas as conquistas do século anterior (no Brasil, por exemplo, o desenvolvimento dos campos das artes, as pesquisas científicas, a urbanização dos

grandes centros, o crescimento dos grupos escolares) deixasse explodir duas grandes guerras e fizesse cálculo sobre a vida humana de acordo com interesses políticos e econômicos.

De acordo com Leo Huberman, em *História da riqueza do homem* (1986),

o fascismo significa guerra. Significa guerra não porque os líderes dos dois países fascistas gostem dela. Significa guerra porque a economia fascista é a economia capitalista com a mesma necessidade de expansão, a mesma necessidade de mercados, que caracteriza o capitalismo no seu período imperialista (HUBERMAN, 1986, p. 303).

Esse sentimento de combate e guerra, alicerçado por Mussolini e Hitler, tomou conta também de várias áreas do conhecimento. Este acreditava que “na guerra eterna a humanidade se torna grande – na paz eterna, a humanidade se arruinaria” (HITLER, *apud* HUBERMAN, 1986, p. 302-3), e aquele estava convencido de que a guerra era necessária.

Não acredito na possibilidade ou na utilidade da paz perpétua. Só a guerra leva a energia humana à sua tensão máxima e põe o selo da nobreza sobre os povos que têm coragem de enfrentá-la. Assim, uma doutrina baseada no prejudicial postulado da paz é hostil ao fascismo (MUSSOLINI, *apud* HUBERMAN, 1986, p. 302).

O modernismo brasileiro, nesse sentimento violento de combate, pretendeu liquidar o passado com armas “novas”, a arte instrumento, a arte conceito, tanto que os artistas se declararam de vanguarda – linha de frente do exército.

2.5 VIDA – UM ENTREMEIO

A vida se tornou, a partir do século XIX, como diz Vera Lins (1991), mercadoria. Assim, é necessária outra maneira de pensá-la, pois ela não mais é fundamentada pelo teocentrismo nem mesmo pelo humanismo. Sem uma essência, a vida passa a ter valor estético. Se o único sentido da vida é viver esteticamente como uma obra de arte, como vimos em Nietzsche, o que vale é a aparência; discussão esta que Nietzsche levanta para questionar as verdades estáveis e universais. Com o esvaziamento da Verdade, a aparência (o simulacro, o falso, o mentiroso) toma lugar central nos múltiplos centros deslocados e se apresenta como imagem (imago: imitação, representação, aparência).

Nesse sentido, Emanuele Coccia, em *A vida sensível* (2010, p. 10), afirma que a vida animal “– a vida sensível em todas as suas formas – pode ser definida como uma faculdade particular de se relacionar como as imagens: ela é a vida que as próprias imagens esculpiram e tornaram possível”. Uma reflexão importante sobre a vida, que pode nos ajudar

no entendimento da teoria de Coccia é a definição de vida de Deleuze (2004), em que “A imanência, uma vida” é pré-consciente, antes do sujeito. A vida sensível seria, portanto, um modo particular do vivente, uma vida impessoal, uma capacidade de afecção sem personalidade, uma vida de sensação.

É relevante ainda esclarecer, e isso nos é pertinente, que, para Coccia, o sensível é a própria imagem e “define as formas, as realidades e os limites da vida animal” (*Ibidem*, p. 11). Ampliando seu conceito de imagem, Coccia diz que ela é o fora absoluto, visto que está além do seu ser, ou seja, o ser da imagem é forma que está fora do sujeito natural e, ainda, é o ser da estranheza, um estrangeiro. Assim, a imagem é a experiência da exterioridade, forma que vive em outro corpo, em outro objeto.

Essa forma que vive fora, vive com tanta potência que indica os estilos da vida ordinária, isso porque

vivemos sob a perpétua influência do sensível: cheiros, cores, sensações olfativas, músicas. Nossa existência – dormindo ou em vigília – é um mergulho ininterrupto no sensível. São os sensíveis – as imagens das quais não deixamos de nos nutrir e que não param de alimentar nossa experiência diurna ou onírica – que definem a realidade e o sentido de todo nosso movimento (COCCIA, 2010, p. 38).

Coccia ainda traz uma questão fundamental: a sensação como requisito indispensável à sobrevivência. Essa sensação não é politizada e polida, mas aquilo que nos transforma em animais e é a matéria de toda e qualquer manifestação de vida, de toda produção humana, como a arte. Assim, procuraremos estabelecer uma relação entre vida e vida na arte para podermos ler como essas duas formas de vida se comunicam, reafirmam-se ou se excluem.

Para Coccia, a palavra se relaciona com o sensível, mas não é um modo de ser em si nem mesmo se dirige a si mesma, isso porque a palavra “é a relação com um meio especial que faz *existir* o sensível” (*Ibidem*, p. 48), ou seja, a palavra cria formas de vida. Com efeito, a literatura cria formas de vida que podem extrapolar a experiência fora da arte, mas produz experiências sensoriais que somente se pode viver na arte. Um personagem que se levanta das páginas e vem ao encontro do leitor é um personagem vivo, porque se torna um ser possível na vida e também porque cria sensações possíveis; em outras palavras, um personagem vive enquanto é dotado de potência de sensação e não porque representa uma figura do mundo “real”. Como já dissemos, o artista não cria a partir do nada, se faz um homem viver nas palavras é porque conhece homens que agem e sentem daquelas e de outras maneiras, porém isso não quer dizer transferência direta de um material para outro, mas tradução, visto que

toda tradução significa transformação. Daí a ideia de representação se esvai. Traduzir um texto, por exemplo, é ter uma relação entre o “original” e a tradução, ou seja, uma relação de vida, uma questão de sobrevivência, segundo Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor” (2008). Ainda de acordo com Benjamin, não é possível atribuir vida apenas à corporeidade orgânica, pois vida é tudo que possui história, uma vida mais vasta do que a própria história. Se o artista traduz a vida para a vida na arte, isso quer dizer que a sobrevivência está na continuação da vida, no desdobramento da vida, em que o “original” (a vida “real”) sempre se modifica, se transforma, mas persiste e até evolui, diz Benjamin.

Celso F. Favaretto, ao analisar o trabalho de Hélio Oiticica, no ensaio “Deslocamentos entre a arte e a vida” (2011), entende que este artista propunha transformar os processos de arte em sensações de vida, ou ainda, relacionar experiência e cultura na emergência do “fenômeno vivo”. Nesse pensamento, a arte deixa de ser um “além da vida” e passa a ser uma forma de vida, uma vida coletiva e também estética.

Coccia avança em sua reflexão e entende o sensível (a imagem) como meio. É através dos meios que o mundo da arte pode participar do mundo fora da arte, ou como explica Coccia (2010, p. 49):

é somente graças aos meios que uma série de corpos inanimados podem ser influenciados, acionados, estruturados pelos vivos, podem tornar-se capaz de carregar traços da existência de vida ao seu redor, ou seja, transformar-se em mundo de vida.

Para Coccia, o fluxo das imagens é a única e verdadeira consistência daquilo que chamamos vida, isso porque

é nosso o corpo que se define a partir de uma atualidade de percepções. “Outros” são os corpos que geram essas percepções, os corpos que se fazem sentir, os sensíveis. [...] todo sensível é sensação em ato e toda sensação em ato é ela mesma um sensível. [...] O vivo está naquilo que percebe, e vive apenas através daquilo que percebe (*Ibidem*, p. 65).

Dessa maneira, é possível pensar na relação indissolúvel da tríade: imagem, sensação, percepção, para compreendermos a vida na arte como experiência. Coccia chama de preconceito teológico o lamento sobre a perda da experiência, que vale transcrevermos aqui.

A vida sensível é a capacidade de fazer as imagens viverem fora de si e, de algum modo, libertar-se delas, de perdê-las sem receio. Na medida em que somos capazes de experiência, já vivemos sempre em outro lugar em relação a nosso corpo orgânico. Apenas a pedra vive exclusivamente em si mesma, precisamente porque é incapaz de experiência, ou seja, de ter relação com aquilo que circunda na qualidade de mera imagem, de sensível. A experiência confere um corpo puramente mundano ao vivo. Ela é aquilo que dá concretude ao vivo, como também o que liga ao

mundo, a *esse* mundo, tal qual ele é aqui e agora, mas também a um mundo tal qual ele poderia ser em outro lugar e em outro tempo. Não fazemos senão apropriar-nos e libertar-nos das imagens (*Ibidem*, 69-70).

A imagem, portanto, é o meio e o lugar da transmissão da vida quando esta se torna imagem. Coccia ainda afirma que a natureza da vida é a imagem, cujo efeito é a semelhança, condição para que se reproduza, transmita-se, movimente-se e, assim, viva; já que o próprio do sensível é o fluxo, segundo Coccia. Mas insistimos: que vida é esta da imagem que se assemelha e se estranha com a vida fora da arte?

Se aquilo que vive é o que tem história, quais condições históricas produzem quais tipos de vida? Voltemos ao século XIX. Naquele final de século, a sociedade ocidental experimentava diferentes modos de pensar e sentir. Com a expansão do comércio internacional e o alastramento do capitalismo, nascem novos Estados-nação que criam sentimentos coletivos, como o nacionalismo. Contudo, há um paradoxo: desenvolve-se, simultaneamente, a valorização do individual com o espírito coletivo. O individual é questionado no início do século seguinte com a exacerbação do pensamento simbólico de coletividade – as duas grandes guerras; em que não se pensava mais nas pessoas, mas no poder do Estado e nas suas conquistas. Aí o papel das imagens foi fundamental, pois a imprensa divulgava imagens para que as pessoas tomassem partido pela posição que ela mesma se constituía e se encontrava.

O século XIX foi o da palavra e da imagem¹⁹, momento em que mais fortemente os sistemas de representação montam e desmontam a ideia do eu e do outro por meios simbólicos. A palavra deixa de ter o caráter de participação direta como era na antiga polis e passa a ser meio, instrumento de construção e desconstrução da ideia de nação, de brasilidade. Lembremos a atuação dos jornais, revistas, folhetins e romances no final do século XIX. Nascem aí novas maneiras de pensar e conceber a vida, esta cada vez mais atrelada a sistemas de representação. O teatro, por exemplo, foi efetivamente atuante em favor do fim da escravatura no Brasil. Gonzaga Duque publica vários textos em periódicos enaltecendo a figura do negro e vai mais longe: afirma que foram os negros os primeiros artistas brasileiros. Portanto, é inegável a influência da palavra e da imagem no pensamento individual e coletivo. A arte e a vida se misturam, envolvem-se e constroem maneiras de agir e pensar. As sensações humanas são experimentadas na arte, porque a arte está atrelada às questões sociais

¹⁹ A inter-relação de texto e imagem foi potencializada no século XX. Lembremos, por exemplo, nas artes, as colagens cubistas de Pablo Picasso.

e às percepções individuais, já que a imagem, como diz Coccia (2010, p. 90), “é o lugar da perfeita coincidência entre *bios* e *ethos*, entre vida e costume, entre natureza e hábito”.

3 TAL REALISMO, QUAL VIDA?

A vida tem necessidade de ilusões, isto é, de não-verdades ditas como verdades. Tem necessidade da crença na verdade, mas então a ilusão é suficiente, as “verdades” se demonstram por meio de seus efeitos, não por meio de provas lógicas.

Nietzsche

O realismo do final do século XIX, apesar de ter sofrido tantas críticas ou talvez mesmo por isso, foi um movimento muito forte. A maneira como arte e vida foram aproximadas fez com que surgisse uma outra forma de entender a arte e até mesmo a vida, uma vez que o público e o privado são colocados à mostra e ganham o mesmo valor. Procedendo com a semelhança de primeiro grau, ou seja, de maneira mais objetiva, mais “literal” e menos metafórica, aproximando-se da vida cotidiana, o realismo conquista um grande número de apreciadores, até porque a leitura de seus objetos é acessível mesmo a quem não é iniciado em arte. Além disso e por isso, o realismo se repete em outros momentos do século XX.

Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance* (1984), identifica três momentos do realismo/naturalismo: um no final do século XIX, época cientificista e positivista; outro na década de 1930, com o “romance social”; e um último, década de 70, com o “romance-reportagem”. Jorge Wolff (2013, p. 6), no ensaio “Tal Brasil, qual romance? Literatura não é documento: Sobre Ana Cristina César e Flora Süssekind”, destaca que essa arte realista/naturalista “se repetiria na literatura brasileira a partir dos anos 1990 até esta parte, quando a obsessão pelo realismo se dá não apenas na cultura do país mas do Ocidente em geral, com destacada força nos campos do cinema e da literatura”. Em nota, Wolff indica:

a propósito, ver, por exemplo, os livros de Beatriz Resende, *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI* (2008), e de Diana Klinger, *Escritas de si, escritas do outro. O retorno do autor e a virada etnográfica* (2007). No caso do cinema, o crescente interesse pelo documentário nas últimas décadas comprova essa tendência, sem falar nos recordistas de bilheteria *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*. Sobre documentários no Brasil, ver, por exemplo, os livros de Cláudia Mesquita e Consuelo Lins, *Filmar o real: o documentário brasileiro contemporâneo* (2008) e *O cinema do real* (2005), organizado por Maria Dora Mourão e Amir Labaki (*Idem*).

Como vemos, não só a “ficção”, mas também a crítica se debruça sobre a questão do real e do ficcional. Essa repetição do realismo/naturalismo acontece por causa de sua maneira de proceder (semelhança), que coloca próximas arte e vida, esboroando as fronteiras

entre real e ficcional, ficção e documento; e como afirma Foucault, em *As palavras e as coisas* (2000, p. 98), “sem imaginação não haveria semelhança entre as coisas”. Wolfgang Iser, em *O fictício e o imaginário* (2013, p. 212), também aponta para a indistinção entre ficção e realidade, pois a “ficção se torna, enquanto reestruturação do mundo, o pressuposto básico de toda faticidade”.

3.1 VIDA E ARTE NO REALISMO: UMA ANALOGIA

Realismo não é arte. Esta foi uma das acusações sofridas pelo realismo do final do século XIX. As justificativas eram: primeiro, a arte é um trabalho de criação humana, e os artistas realistas não criavam, apenas descreviam a vida tal como ela se mostrava; segundo, o realismo retratava a vida ordinária, o homem comum, assuntos que não eram tidos como temas da arte (de acordo com as hierarquias das poéticas); terceiro, as descrições que não estavam intimamente ligadas à narração, bem como as digressões, transgrediam as regras aristotélicas; quarto, as leis de causa e efeito não eram respeitadas no realismo; quinto, as condutas imorais (ou a-morais) dos personagens realistas violavam os valores da sociedade católica; sexto, o realismo apresentava a vida “como ela é”, portanto, não fazia ficção, que seria o “próprio” da arte. Enfim, poderíamos apontar outros motivos, mas esses nos são suficientes para começarmos a fazer algumas reflexões.

Primeiramente, é importante ressaltar que essa concepção, esse pensamento sobre a arte, está de acordo com o que Jacques Rancière denomina como Regime poético ou representativo, em que a arte está submetida a cumprir as imposições das poéticas. Para melhor compreendermos a teoria de Rancière, passaremos pelos três regimes de arte, bem como por sua definição de estética.

Em *A partilha do sensível* (2005a), Rancière responde a algumas perguntas de dois jovens filósofos, Muriel Combes e Bernard Aspe, quanto à estética da política. Antes, é preciso explicar uma questão que aparece já no título: partilha do sensível significa participação de um campo²⁰, lugar de disputas em que a partilha, a divisão, é polêmica, não

²⁰ Para utilizarmos o conceito de campo, propomos aqui uma breve exposição. Elaborado por Pierre Bourdieu, em *Questões de sociologia* (1983), campo é definido como espaço de lutas em que as relações são definidas objetivamente através do modo como são distribuídas as diversas formas de capital. Como todo conceito é marcado no tempo, é importante destacarmos que campo foi criado nos anos 80. Deleuze e Guattari (1997, p. 16) afirmam que os conceitos são totalidades fragmentadas de contorno irregular e, “apesar de datados, assinados e batizados, os conceitos têm sua maneira de não morrer, e todavia são submetidos a exigências de renovação, de

harmônica, por ser uma forma de comunidade, lugar público, social. Como a política se preocupa com formas de visibilidade, não há como fazer uma distinção entre política e estética, visto que ambas procuram organizar o sensível. Esse pensamento vai contra o de Walter Benjamin (1994, p. 195), para quem a estética da destruição, na Segunda Guerra Mundial, foi uma estetização da política, ou seja, a reprodutibilidade técnica das artes estava a serviço do fascismo.

Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra. A estética da guerra moderna se apresenta do seguinte modo: como a utilização natural das forças produtivas é bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exige uma utilização antinatural. Essa utilização é encontrada na guerra. Eis a estetização da política como pratica o fascismo.

É contra essa ideia de estetização da política, descrita por Walter Benjamin em 1936, que Rancière se coloca em 2000 (ano que publicou *A partilha do sensível* na França), pois, para este, a arte e a política são inseparáveis, o que nos ajuda a ler épocas e estilos de vida através de objetos de arte. Assim, pensemos, agora, no campo das artes para podermos chegar à discussão sobre a estética.

Em cada momento da história, a arte foi pensada de maneira diferente. Rancière, no segundo capítulo do livro *A partilha do sensível* (2005a), intitulado “Dos regimes da arte e

substituição, de mutação [...]; os conceitos não param de mudar”. Três décadas depois do surgimento de campo de Bourdieu, Josefina Ludmer põe em dúvida esse conceito em *Aquí, América latina* (2010). Ao ler a literatura do presente, ela observa que há o fim da autonomia, ou seja, a literatura do presente é dita por ela como pós-autonômica, já que a autonomia é ameaçada pela economia e também pela falta de categorias estáveis para ser lida, como autor, obra, estilo. Dessa maneira, questiona o conceito de Bourdieu justamente porque ele propunha a autonomia da arte e identidades políticas definidas. O que Ludmer percebe é que, no presente, as identidades literárias se borram, admitindo leituras não literárias de textos literários; esses textos se colocam dentro e fora da literatura, em posição diaspórica, o que decreta o fim do campo. Nesse mesmo sentido, em seu texto *A sociedade sem relato* (2012), Canclini, que lê Ludmer, afirma que o conceito de campo, nos moldes de Bourdieu, se aplica a uma época em que os movimentos artísticos eram parte da cultura nacional na qual estavam inseridos. À medida que as sociedades passam a se globalizar, o campo estruturado é abalado, pois a arte hoje já não trabalha mais com aquilo que é governado, orientado, articulado, mas com o ingovernável, ou seja, com a desorientação. Nas palavras de Canclini (2012, p. 28-29), os artistas “mal conseguem agir, como acontece com os prejudicados que tentam se organizar, na iminência do que pode acontecer ou nos restos pouco explicáveis do que foi desvencilhado pela globalização. [...] A arte perde sua autonomia por diferentes vias. A mais conhecida é a inserção em um mercado artístico de grande escala”. Uma outra forma de pensar o campo que nos ajuda nesse estudo é a de Florencia Garramuño, em *Frutos extraños: ensayos sobre la inespecificidad en la estética contemporánea*. Ela defende a ideia de um campo expansivo como apropriado para pensarmos a arte contemporânea, que apresenta instabilidades, ebulições e inespecificidades, o que culmina na noção de não-pertencimento. Um objeto da arte de hoje, que ultrapassa os limites de gêneros, por exemplo, não pode mais ser lido nos limites de um campo fechado, mas precisa da transição, do ir e vir, do entrar e sair dos diversos campos, estes que não são mais fixos e com regras próprias, por isso, expansivos. Dessa maneira, não precisamos abandonar o conceito de campo, mas podemos pensá-lo não mais de maneira estruturada, como queria Bourdieu naquela época, mas como lugar e não-lugar da arte. Assim utilizaremos esse conceito, agora atualizado.

do pouco interesse da noção de modernidade”, além de fazer a ligação do estético com o político, data três regimes de expressão e identificação da arte.

No primeiro, regime ético, ainda não se tinha uma concepção de arte, ou seja, a arte era somente mais um fazer humano e estava subsumida na questão das imagens: “há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem”. (RANCIÈRE, 2005a, p. 28). Neste regime, não há arte no sentido singular, e as atenções se voltavam para os seres das imagens e a destinação destas. A referência aqui é Platão, que acreditava não existir arte, mas artes, maneiras de fazer, sem submeter a arte à política. Entre essas maneiras de fazer, Platão traça uma linha divisória: “existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências” (*Idem*). É interessante notar que no regime ético, a arte tem um poder pedagógico embutido. A dança, por exemplo, é vista por Platão como uma maneira de disciplinar os corpos.

No ensaio “A imagem pensativa”, do livro *El espectador emancipado* (2010c), Rancière nos conta que Plínio, o Velho, era contra os colecionadores que expunham estátuas “representando” pessoas desconhecidas e que ali estavam apenas pela beleza, pela aparência e não como imagens de ancestrais. Rancière (2010c, p. 114) utiliza esse acontecimento como exemplo da lógica do regime ético, isso porque: “nesse regime, com efeito, um retrato ou uma estátua é sempre uma imagem de alguém e obtém sua legitimidade de sua relação com o homem ou deus ao qual representa”²¹. Essas questões, no regime ético, impedem que a arte se individualize como arte.

Outra maneira de visibilidade e pensatividade da arte está na lógica de um outro regime – o regime representativo ou poético²². Marca esse momento a soberania dos nobres, donos de terras, que determinam o modo de viver dos camponeses. As regras sociais são rígidas, fixas e bem definidas – há os que detêm o poder de mandar e julgar e há os que obedecem e são julgados. O político e o estético estão ligados à história sociopolítica de cada época. Aqui a arte já é identificada como tal, com base também em regras, no par *poiesis/mimesis*. Quanto à *mimesis*, Rancière traz uma maneira diferente de compreendê-la, afirmando que não significa que a arte deva fazer cópias bem feitas segundo seus modelos,

²¹ Tradução nossa. Em castelhano: “en ese régimen, en efecto, un retrato o una estatua es siempre una imagen de alguien y obtiene su legitimidad de su relación con el hombre o el dios al que representa”.

²² Rancière (2005a) chama esse regime de poético no sentido de belas-artes, concepção da Idade Clássica, que define maneiras de apreciar e fazer imitações “bem feitas”.

mas mimesis “é, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”. (RANCIÈRE, 2005a, p. 30). Essas imitações não dizem respeito ao uso dessas imagens nem à verdade dos discursos; “nisto consiste a grande operação efetuada pela elaboração aristotélica da *mimesis* e pelo privilégio dado à ação trágica” (*Idem*). No texto “Será que a arte resiste a alguma coisa”, Rancière (2007) afirma que, no regime representativo, a verificação da adequação à regra é que gerava o prazer da experimentação dos objetos de arte, ou seja, o que regia a arte, a *mimesis* aristotélica, atestava o acordo entre uma natureza produtora (*poiesis*) e uma natureza receptiva (*aisthesis*).

Quanto à descrição, lembremos a posição de György Lukács em “Narrar ou descrever” (1965); nesse texto, o autor faz uma análise de dois romances: *Naná*, de Zola, e *Ana Karenina*, de Tolstoi, mais especificamente sobre a corrida de cavalos que acontece em ambos. Enquanto a descrição da corrida em Tolstoi estaria conectada ao enredo, intimamente ligada à ação, a descrição de Zola seria uma digressão, desconectada do tema central, é apenas um quadro, uma descrição por imagens, defende Lukács (1965, p. 45), que afirma: “Tolstoi não descreve uma ‘coisa’: narra acontecimentos humanos”. Um dos reclames de Lukács é quanto ao realismo rebaixar os homens à condição dos seres inanimados, uma vez que descreve ambos com a mesma importância e intensidade, ou ainda: a descrição é inumana, porque nivela todas as coisas. Já na epígrafe deste texto, ele traz uma frase de Marx, mostrando sua posição: “ser radical significa tomar as coisas pela raiz. Mas para o homem a raiz é o homem mesmo”. Assim, o homem é quem deve ser o centro da narrativa e não as coisas. Para o crítico, Tolstoi faz a grande arte: a arte épica, em que os acontecimentos são encadeados na lógica de causa e efeito, e Zola monta um teatro em que os personagens são apenas espectadores. Observa ainda que a descrição, na arte épica, era um dos meios empregados na criação, um meio subalterno e secundário, e, na arte realista, este passa a ser um princípio fundamental da composição. Ele admite que esse “novo estilo” nasce da necessidade de apresentar a vida social, mas não aceita que a descrição esteja desvinculada do enredo. O autor do romance “moderno” é observador e crítico social, o escritor se torna profissional das letras, momento este em que o livro passa a ser mercadoria. Esse profissional deve “se limitar a ordenar os fatos de modo lógico”, segundo Lukács (*Ibidem*, p. 54), o que não deixa espaço para os desencadeamentos pictóricos do realismo/naturalismo, cuja vida parece ao crítico como um rio que passa de maneira sempre igual e monótona, somente interrompido por catástrofes improvisadas e fatalistas.

Lukács valoriza as experiências humanas, porque são elas que revelam as relações dos homens com o mundo, com as instituições sociais. Assim, o romancista não pode ser apenas um observador desligado dos engajamentos sociais, de acordo com Lukács (*Ibidem*, p. 59), que conclui: “êste é precisamente o caso da literatura da segunda metade do Século XIX. A literatura baseada na observação e descrição elimina sempre, em medida crescente, o intercâmbio entre *praxis* e a vida interior”. A partir desse mapeamento da arte do final do século XIX, e talvez entendendo que a partir daí e por causa do realismo/naturalismo houve uma “decadência” na literatura, Lukács faz um diagnóstico do momento em que está escrevendo, 1936:

Talvez nunca tenha havido uma época na qual, como ocorre na nossa, ao lado da grande literatura oficial, pululasse tanta literatura de aventuras vazias e simplistas. E não nos iludamos pensando que tal literatura seja lida somente por ‘gente inculta’ e que as *elites* se atenham à literatura moderna: comumente, dá-se o contrário. No mais das vezes, os modernos clássicos são lidos em parte por senso do dever e, em parte, pelo interesse no que concerne ao conteúdo que reflete (se bem que de modo enfraquecido e atenuado) os problemas do tempo. Para distração, entretanto, para diversão, devoram-se romances policiais (*Idem*).

Essa leitura, além de mostrar a posição e o juízo de valor de Lukács, aponta também, como identificou Flora Süssekind (1984), para a repetição do realismo/naturalismo na década de 30. Essa “estética ideológica” do final do século é tida como um “mal” da literatura brasileira, que exterminou o romantismo e ainda teve a audácia de retornar em outros momentos do século XX. A descrição, grande causadora dessa transformação, para Lukács, é um recurso literário que tem como fim esconder a carência da significação épica, ou seja, carente de conteúdo, a arte realista/naturalista entretém pelos procedimentos técnicos, pela forma. Para ele, “as coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso, o verdadeiro narrador épico não as descreve e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas” (*Ibidem*, p. 73).

Enquanto a arte épica de Tolstoi revelaria o “essencial” da vida, ordenando-a e articulando-a na literatura, a “arte” de Zola pintaria natureza-morta e encheria a tela com elementos insignificantes, estorvos que correm o perigo de se tornarem autônomos, na avaliação de Lukács, que acredita ser o método descritivo uma maneira de o romancista demonstrar a psicologia dos personagens, o que “destrói qualquer possibilidade de se obter uma composição artística” (*Ibidem*, p. 68), isso porque “os homens não participam ativamente da ação, apenas passeiam, agitados por pensamentos diversos, sobre o fundo objetivo das descrições que constituem o romance” (*Ibidem*, p. 71).

Dessa maneira, Lukács está na lógica do regime representativo ou poético, visto que sua leitura aponta para aquilo que Aristóteles prescreve: a narração é maior, mais importante, e a descrição é menor, secundária, subordinada à ação. Essa é uma maneira de organizar o sensível, dando a cada um o seu lugar segundo a hierarquia de procedimentos, temas e gêneros.

A noção de representação ou de *mímesis* organiza as maneiras de fazer, ver e julgar os objetos de arte, segundo Rancière, que adverte: “a *mímesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes”. (RANCIÈRE, 2005a, p. 31). Nesse regime, está colocada também outra hierarquia – a hierarquia das ocupações políticas e sociais, ou seja, quem tem tempo, posição e capacidade de fazer e de partilhar o sensível.

O terceiro e último regime, oposto ao representativo ou poético, é o estético, tempo em que as regras não mais são fixas, momento do burguês, do acúmulo de capital. A política determina como se dá a partilha do sensível²³. Assim podemos olhar para o campo das artes, já que arte é política, e observar como os papéis são distribuídos, de acordo com as “competências” de cada membro.

Em entrevista para a revista *Cult* (2010a, p. 2), Rancière esclarece que “a estética e a política são maneiras de organizar o sensível: de dar a entender, de dar a ver, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos”. Já no texto “O efeito de realidade e a política da ficção” (2010f), Rancière afirma que a democracia na arte é a igualdade de todas as coisas, em que qualquer um pode sentir qualquer coisa, como Felicité, a empregada do conto *Um coração simples*, de Flaubert. Essa personagem

é uma serviçal perfeita. Mas ela não serve mais como teria servido, de acordo com a lógica hierárquica da verossimilhança. Ela serve com amor, com uma intensidade de sentimento e paixão que excede em muito a intensidade dos sentimentos de sua senhora (RANCIÈRE, 2010f, p. 79-80).

No regime estético, a arte é produzida, avaliada e julgada segundo a visão dos próprios participantes desse campo. Agora, a forma é experimentada por si mesma, um regime específico do sensível – é a arte no singular, sem obrigações com gêneros, temas, ou

²³ O sensível, aqui, pode ser entendido como as coisas do mundo, um objeto, ou até mesmo um sentido, uma ideia; e a partilha, como divisão, o que não quer dizer divisão harmônica, mas sim disputa, conflito.

seja, sem critérios pragmáticos dessa singularidade. Diferentemente do discurso modernista, que acreditava ter feito a grande ruptura com as regras do passado, dando o pulo para fora da *mimesis* com o fim da figuração, Rancière afirma que foi o realismo romanesco que destruiu os limites dentro dos quais a *mimesis* funcionava, ou melhor, o realismo *fin-du-siècle* é antes de tudo

a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história. O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado (RANCIÈRE, 2005a, p. 35).

Além de apresentar a copresença de temporalidades heterogêneas, o regime estético das artes é uma nova relação com o antigo e não uma ruptura com o passado, como queriam os modernistas.

Rancière assim conceitua a estética em *A partilha do sensível*:

um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada idéia da efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2005a, p. 13).

Em *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte* (2013), explica que *aisthesis* significa o modo de experiência conforme a qual,

há dois séculos, percebemos coisas muito diversas por sua técnica de produção e suas destinações como pertencentes em comum a arte. Não se trata da “recepção” das obras de arte. Trata-se do tecido de experiências sensíveis dentro do qual elas se produzem²⁴ (RANCIÈRE, 2013, p. 9).

Já no texto “Política da arte”, o autor esclarece que:

a estética não designa a ciência ou a filosofia da arte em geral. Esta palavra designa antes de tudo um novo regime de identificação da arte que se constitui na virada do século XVIII e XIX: um determinado regime de liberdade e de igualdade das obras de arte, em que estas são qualificadas como tais não mais segundo as regras de sua produção ou a hierarquia de sua destinação, mas como habitantes iguais de um novo tipo de sensorium comum onde os mistérios da fé, os grandes feitos dos príncipes e heróis, um albergue de aldeia holandesa, um pequeno mendigo espanhol ou uma tenda francesa de frutas ou de peixes são propostas de maneira indiferente ao olhar do passante qualquer, o que não quer dizer à totalidade da população, todas as classes confundidas, mas a esse sujeito sem identidade particular chamado “qualquer um” (RANCIÈRE, 2005b, p. 3).

²⁴ Tradução nossa. Em castelhano: “desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte. No se trata de la ‘recepción’ de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen”.

Ao afirmar que não existe separação entre política e estética, Rancière traz também a ideia de que a arte é política enquanto

os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (*Ibidem*, p. 2).

Na entrevista “Nossa ordem policial: o que pode ser dito, visto e feito”, concedida ao *Le Monde Diplomatique* (2010d), Rancière esclarece que a estética deve ser pensada em seu significado político. Quando foi criada, no século XVIII, a estética não significava beleza ou filosofia da arte, mas um novo status de experiência, e a arte passa a ser um tipo específico de sensação. Desse modo,

os trabalhos artísticos não eram mais dirigidos a um público específico ou a uma hierarquia social [...]. Nesse momento, nasceu a ideia de que na experiência estética e na comunidade estética existe uma possibilidade para um outro tipo de revolução (RANCIÈRE, 2010d, p. 86).

A estética, portanto, foi um mapeamento do visível, uma redistribuição da experiência, porque a distribuição tradicional separava as pessoas que criavam as regras das que eram regidas por essas regras, por acreditar que tinham ambas diferentes equipamentos sensoriais e inteligências diferentes. A estética rompe com esse pensamento, trazendo a igualdade na constituição do mundo sensível e, mais especificamente, a autonomia da experiência.

Por tudo isso, voltar ao século XIX é uma necessidade, pois precisamos entender por que os “cortes”, as “rupturas” do século XX criaram a ilusão de que não precisávamos mais da memória do XIX. Além disso, o esgotamento do modelo modernista traz a necessidade de uma saída desse modelo, e, para isso, é preciso voltar e tentar ler de outra maneira o que os modernistas deixaram para trás. Uma vez que esse modelo se tornou regra e fez-se acadêmico, podemos então questionar os argumentos dos modernistas para revermos suas posições. Acreditar que o modernismo apagou todo o século XIX seria inocência; pois o que os artistas fizeram foi resgatar aquilo que lhes era conveniente. Como uma das preocupações era caracterizar o nacional, o brasileiro, retomaram Almeida Júnior; por exemplo, mas apenas um certo Almeida Júnior, ou seja, os quadros desse pintor que apresentavam o sertanejo, o caipira (lembramos do antimodernista Monteiro Lobato), com o intuito de caracterizar um “tipo brasileiro”, na busca de uma nacionalidade; assim como

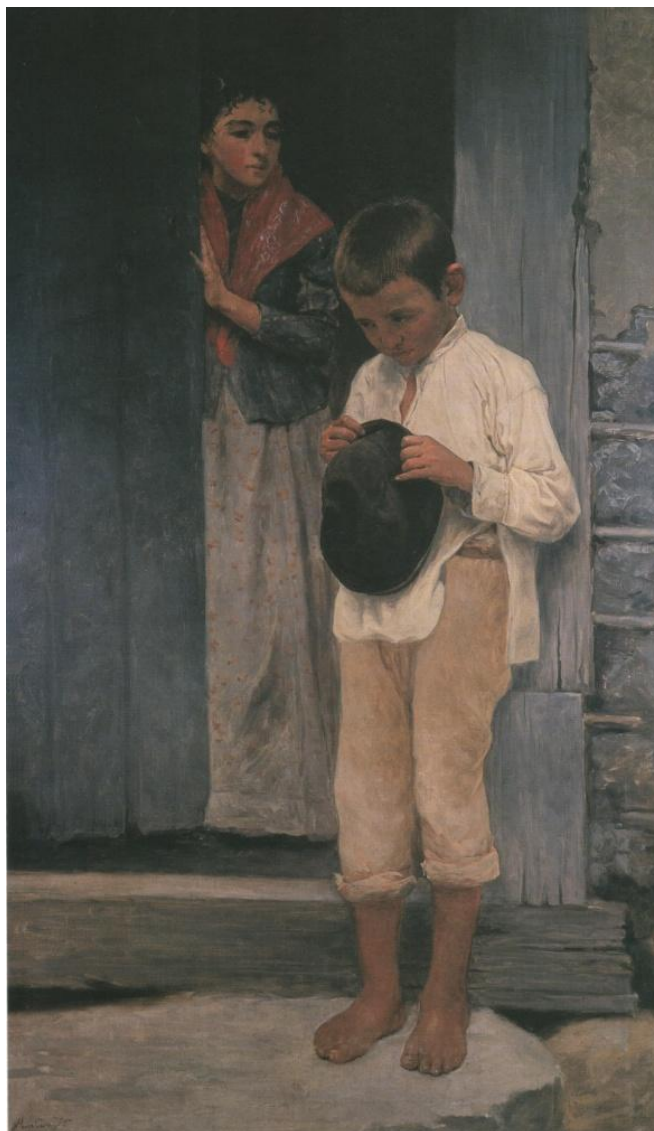
fizeram os românticos com a figura do índio. Portanto, o que interessava aos modernistas eram telas com temas como *Apertando o lombilho* (figura 5) e *Recado difícil* (figura 6).

Figura 10 - *Apertando o lombilho*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1895, óleo sobre tela, 64 x 88 cm. Pinacoteca de São Paulo. Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 172). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Figura 11 - *Recado difícil*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1895. Óleo sobre tela, 138 x ? cm. Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 77). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Na figura 5, cortada quase ao meio por uma árvore de poucas folhas e de tronco fino e comprido, há uma casa de pau-a-pique com uma mulher sentada à porta. Logo em frente, um homem agachado ao lado de seu cavalo. Ao fundo, muita vegetação e uma cerca improvisada de tábuas atrás de um grande comedouro de animais feito de tronco. Essa cena, pintada em 1895, não mostra a crescente agitação dos centros urbanos que se modernizavam, mas um lugar do interior onde essas pessoas vivem na dificuldade e tranquilidade rural, assim como na figura seguinte. O enquadramento desta não deixa ver uma paisagem, mas apenas uma porta de uma casa, também de pau-a-pique, em que uma mulher, do lado de dentro, recebe, como sugere o título, um *Recado difícil* de um menino que está no lado de fora. A

porta se parece muito com a do *Apertando o lombo*, com a forração feita de grossas madeiras. Destacamos aqui as figuras humanas, que se apresentam com roupas simples, indicando uma vida modesta. As calças do menino arregaçadas até quase os joelhos apontam para uma marca do homem do campo retratado na pintura, como em outros trabalhos de Almeida Júnior: *Amolação interrompida*, *Caipira picando fumo*, *Caipiras negaceando*, *Derrubador brasileiro*, (cf. páginas 128, 135, 139 e 140 respectivamente); assim como em *Lavrador de café*, de Candido Portinari (cf. página 170). Quando se trata de o homem do campo, não se retrata um grande fazendeiro bem vestido, mas o homem comum, o trabalhador. É deste que o modernismo irá se apropriar para criar o emblema de “o brasileiro”.

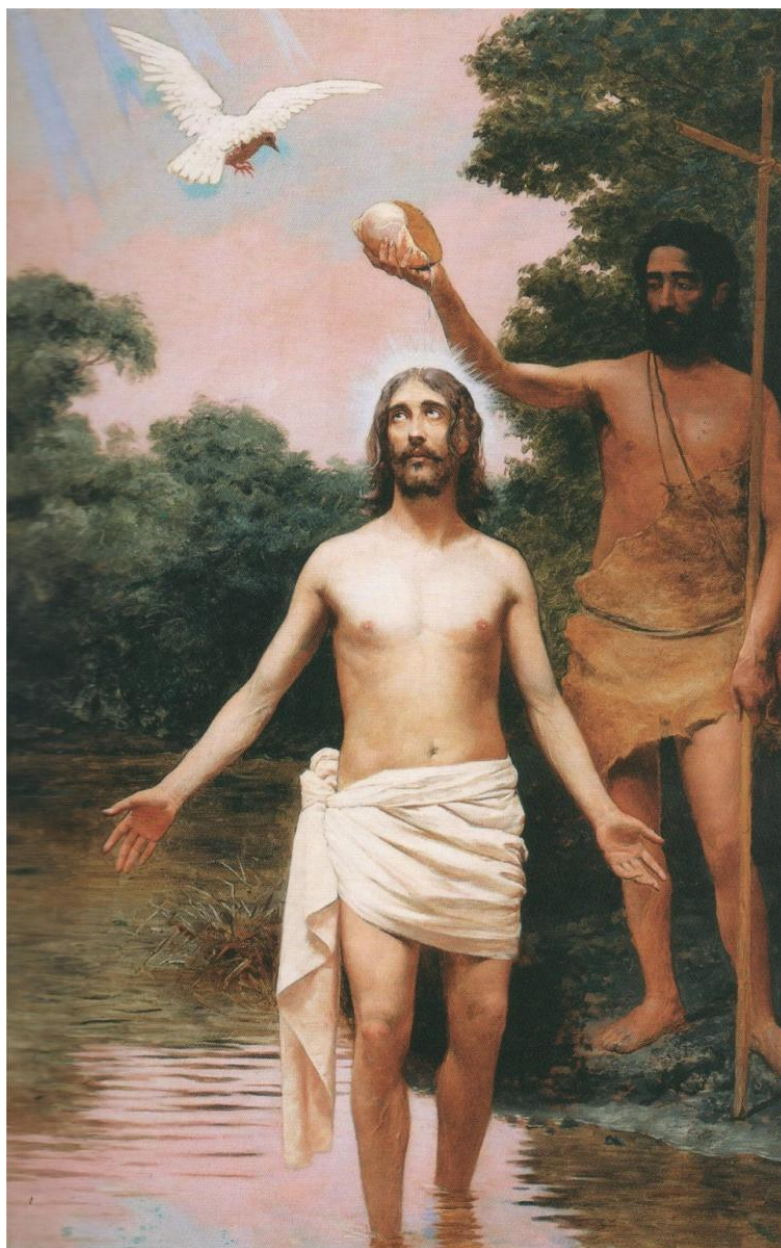
Oscar Guanabara publica em *O Paiz* o ensaio: “Artes e Artistas - Escola Nacional de Bellas-Artes – Exposição geral” (1894), em que, após elogiar o tipo brasileiro pintado por Almeida Júnior, afirma que: “é sempre o mesmo artista de traço largo, fiel desenhista e de colorido natural, banindo da palheta cores inuteis, que só servem a quem quer produzir o agradável á vista, sem se importar com a verdade”. Isso porque os caipiras de Almeida Júnior retratam “o brasileiro”. Oswald de Andrade, em 1915, publica na revista *O Pirralho* um texto intitulado “Em Prol de Uma Pintura Nacional”, valorizando o trabalho de Almeida Júnior que traz o homem comum, o “tipo brasileiro”:

creio que a questão da possibilidade de uma pintura nacional foi em São Paulo mesmo resolvida por Almeida Júnior, que se pode muito bem adotar como precursor, encaminhador e modelo. Os seus quadros, se bem que não tragam a marca duma personalidade genial, estupenda, fora de crítica, são ainda o que podemos apresentar de mais nosso como exemplo de cultura aproveitada e arte ensaiada. É assim que vemos nele posta em quadros que ficaram célebres, a tendência do tipo nosso, em paisagem, em estudos isolados de figura em composições históricas de grupos (ANDRADE, Oswald, 1991).

Mário de Andrade escreve em 1942 *As artes plásticas no Brasil* (1984, p. 27), reconhecendo o valor do trabalho de Almeida Júnior, mas, assim como Oswald, não deixa de criticar a paleta do pintor: “em São Paulo, Almeida Júnior, em luta aberta com as luzes do nosso dia e a cor da terra que a sua paleta parisiense não aprendera, analisa com firmeza os costumes e o tipo do caipira”. Já os quadros em que não trata de caipiras foram considerados como acadêmicos e deixados de lado, o que nos mostra que no modernismo os quadros de Almeida Júnior não eram experimentados em sua forma, mas ainda de acordo com o “conteúdo”, com as temáticas, com os seres das imagens; por isso o quadro *Batismo de Jesus* (figura 7) não foi interessante para o modernismo, justamente por apresentar um assunto clássico, corpos suaves e semblantes alvos, dignos de personagens “superiores”. Nesse quadro de tema da tradição acadêmica, os símbolos do cristianismo (o pombo e a cruz), juntamente

com as figuras de Jesus e João Batista, compõem um tema tradicional da arte religiosa, que permanece no modernismo, mas de outra maneira, como veremos mais adiante.

Figura 12 - *Batismo de Jesus*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1895. Óleo sobre tela, 240 x 180 cm. Pinacoteca de São Paulo. Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 61). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Tadeu Chiarelli, da Universidade de São Paulo, no ensaio “A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XIX e XX”, versa sobre imagens produzidas nos séculos XIX e XX e nos mostra não somente a “ruptura”, mas a continuidade da arte de um

século para outro²⁵. As imagens que o autor analisa são vistas como alegorias do Brasil e apresentam a centralidade das figuras humanas, a relação entre homem e natureza, a ênfase ao homem do campo, a natureza roubada pela cidade, as paisagens do interior do país, mostrando, assim, não um modernismo de ruptura, mas de continuidade de elementos que se repetem. O autor também percebe as diferenças dessas iconografias, mas enfatiza a repetição, pois ela lhe dá subsídios para questionar a arte modernista como uma arte de “corte”, uma arte que apagou o século XIX para se fazer marco zero. Chiarelli (2009, p. 140), lendo os quadros de Almeida Júnior, *O derrubador brasileiro*, *A leitura*, *Caipira picando fumo* e outros, faz seu diagnóstico:

antes dos modernistas de 1922, Almeida Jr. [...] teria sido aquele quem primeiro colocou, de maneira sistemática, o homem local no centro de uma composição pictórica. E, independente do fato de ter realizado tal propósito visando enaltecer esse homem, ou eternizá-lo nas pinturas como documentos de uma realidade em desejável processo de extinção – ou, como propõe Naves, chamar a atenção para a impossibilidade de uma civilização nos trópicos –, o fato é que, direta ou indiretamente, serviu de modelo primeiro a todos os artistas que, em um futuro próximo, teriam como meta constituir as alegorias do Brasil e do brasileiro.

Temos, portanto, pelo menos, dois momentos de recusa do realismo: uma que, no século XIX, o via como não-arte; e outra, no início do século XX, que o entendia como uma arte superada, uma arte copiada da literatura francesa, uma arte que, por essa razão, não representava o Brasil, o brasileiro, o nacional – projeto dos modernistas paulistas.

Como é essa relação da arte com a vida no realismo? Essa relação é diferente nos movimentos artísticos do início do século XX. O projeto modernista de inventar um “nacional” através da arte com a figura do caipira, assim como o romantismo com o índio, talvez não fizesse sentido para os realistas, que não enalteciam uma figura, por mais que estivessem engajados com o caráter nacional brasileiro. O “homem comum” não tinha nas costas a responsabilidade de carregar um projeto nacional, de “representar” o “brasileiro”. Voltemos a perguntar: que vida é essa?

²⁵ A partir da leitura desse texto, nasceu a temática “descontinuidades e permanências” desta nossa pesquisa. Encontramos apoio principalmente nestas palavras de Chiarelli (2009, p. 133-134): “afirmo que, apesar de todas as notáveis diferenças visíveis entre parte significativa da pintura modernista e a retratística de D. Pedro II, é possível estabelecer conexões entre elas. Conexões não apenas do ponto de vista histórico e ideológico, mas também (ou por causa) do ponto de vista estético”.

3.2 CRÍTICA AO REALISMO/NATURALISMO

Escrito em 1915, o livro *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo, traz algumas ferrenhas críticas ao realismo/naturalismo. No décimo sexto capítulo, intitulado “O naturalismo e o parnasianismo”, Veríssimo pretende separar o joio do trigo, afirmando que somente Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompéia são os que devem entrar para a história da literatura por merecimento.

O principal demérito do naturalismo da receita zolista, já, sem nenhum ingrediente novo, aviada em Portugal por Eça de Queirós e agora no Brasil por Aluísio de Azevedo, era vulgarização da arte que em si mesmo trazia. Os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente, que se deliciava com se dar ares de entender literatura discutindo de livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se lhe compraziam na descrição minudenciosa. Foi também o que fez efêmero o naturalismo, já moribundo em França quando aqui nascia (VERÍSSIMO, 1915, p. 158).

Diferentemente do romantismo, o naturalismo se inspirou em métodos científicos, buscou representar “fielmente” o observado, menosprezou a sensibilidade do leitor, abusou de seu caráter patético pelo espírito crítico, para Veríssimo, que ainda afirma que o naturalismo brasileiro em nada inovou, seguiu o modelo de Zola – uma vulgarização da vida a ponto de criar uma feição escandalosamente obscena do romance. Contudo, ele também reconhece que o naturalismo prestou um bom serviço à nossa ficção:

mais justo sentimento da realidade, arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, expressão mais apurada, em suma uma representação menos defeituosa da nossa vida, que pretendia definir (*Idem*).

Essa maneira de tratar o naturalismo se mostra paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que se diz que o naturalismo retrata o país de modo fiel, denunciando os problemas da sociedade brasileira, faz ciência política, não arte, tornando vulgar e científico o que deveria ser sublime na arte. Nesse sentido, Lúcia Miguel Pereira, em *História da literatura brasileira* (1988), escrito em 1950, no capítulo terceiro, específico sobre o naturalismo, fala de Rodolfo Teófilo e do vocabulário médico que ele utiliza no romance *A fome*, de 1890. Após transcrever um trecho do livro, Pereira (1988, p. 134) assevera: “sem dúvida, nenhum outro naturalista chegou a tais excessos delirantes; mas em muitos a preocupação científica ou pseudocientífica representou um pesado fator antiartístico”. Porém, ela se esquece de esclarecer o que é um fator artístico para que pudéssemos compreender o que é um fator

antiartístico. Podemos supor que, para ela, o científico é oposto ao artístico, fatores que não se tocam nem na ciência, nem na arte. Sobre Júlio Ribeiro, afirma:

A carne, o cromo e hortênsia nada eram além de repercussões de *O homem* de Aluísio Azevedo, que, aparecido no ano anterior, causara forte impressão e inaugurara a chocante mistura de tiradas pedantes e cenas escabrosas a que se deu em regra no Brasil o nome de naturalismo. *O lar*, preso a um quotidianismo abafado, é uma pobre amostra do horror que a muitos realistas – inclusive a Aluísio Azevedo – inspirava a realidade. É esta uma das tendências mais contraditórias do nosso naturalismo. Dir-se-ia que, obrigando-se à reprodução minuciosa e unilateral de fatos em geral desinteressantes, os escritores adquiriam um invencível desgosto pelo assunto. O artista, por mais que se esforce, não se pode conduzir como um homem de ciência. O seu domínio é mais a sensibilidade do que o raciocínio. Mas a moda impunha o exame da criatura humana como se fosse um animal de laboratório (*Ibidem*, p. 127-128).

Os naturalistas brasileiros, segundo Pereira, não tiravam seus motivos da vida, mas de livros; assim, criavam figuras governadas por instintos depravados, ou seja, faziam mais estudos de temperamentos (até mesmo relatórios) do que literatura. A partir disso, podemos entender que a literatura naturalista, para a autora, é uma fórmula fácil, uma cópia do “real”, mas uma cópia degradada porque tenta explicar os comportamentos morais e éticos a partir de estudos de fisiologia e de hereditariedade. Além do mais, essa literatura é uma cópia ao quadrado, visto que copia o “real” com fórmulas copiadas na Europa. Podemos pensar a arte realista/naturalista como cópia de acordo, especificamente, com Deleuze, em “Platão e o simulacro” (1974, p. 263), pois para ele “a cópia é uma imagem dotada de semelhança”.

Já Araripe Júnior faz uma crítica mais otimista ao naturalismo, trazendo a cópia como positiva na literatura. Em “Prólogo ao Missionário de Inglês de Sousa”²⁶, Araripe Júnior aprecia *O missionário* como “um livro que entontece, embriaga e farta como uma bebida forte do Amazonas. Em suas páginas, encontra-se a vida que pode existir em uma obra copiada do natural” (JÚNIOR, 1978, p. 196). A analogia à fotografia também é apresentada de forma afirmativa, como quando fala da primeira parte do livro de Inglês de Sousa: “o escritor não tem outro intuito senão fotografar a vida sarapintada de um povoado do sertão; e, nela, os aspectos escolhidos são apresentados com um vigor pouco comum” (*Ibidem*, p. 205). Araripe Júnior também aponta o talento de paisagista do romancista e conclui que o método utilizado “resulta de uma feliz combinação da ‘maneira’ de E. Zola com a de P. Bourget” (*Ibidem*, p. 211).

²⁶ Ensaio do livro *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária* (1978), textos selecionados por Alfredo Bosi.

Ao contrário do pensamento de Lúcia Miguel Pereira, para quem o Brasil transplantou o modelo do naturalismo francês e trabalhou sobre ele, Araripe Júnior, num texto deste mesmo livro, intitulado “Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro”, observa que o modelo não foi aplicado como uma receita médica:

emigrando para o Brasil, o naturalismo não podia deixar de passar por uma modificação profunda. Zola, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real, aqui. O fato é intuitivo, e eu direi porque. A concepção do mestre, os seus métodos de expectação, os seus experimentalistas, tiveram em vista uma sociedade decadente, de natural tristonha, que decresce, míngua dentro das próprias riquezas, perante sua antiguidade, cansada, exausta, senão condenada a perecer. No Brasil, o espetáculo seria muito outro, - o de uma sociedade que nasce, que cresce, que se aparelha, como a criança, para a luta. Ora, nada mais natural do que uma inversão de instrumentos. Um cadáver não se observa do mesmo modo que um ser que ofega de vigor (*Ibidem*, 126-127).

Araripe Júnior conclui que a melhor forma de compreender o naturalismo é entendê-lo como “a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade” (*Ibidem*, 127). Lilia Schwarcz (1995, p. 29) avalia de modo muito coerente o século XIX como sendo o “século da fé e da inocência, fé nos resultados das experiências, inocência na crença quase cega nos diagnósticos científicos e nas previsões rígidas”.

Nessa breve passagem pela crítica ao realismo/naturalismo, podemos perceber que houve, pelo menos, três vertentes: uma primeira que vê na “cópia” do modelo europeu um mérito, uma posição positiva sobre a semelhança; uma segunda como apologia à degradação do modelo; e uma terceira como aspecto negativo a própria implantação do modelo, degradado ou não, fiel ou não. No livro *Tal Brasil, qual romance?* (1984), subcapítulo “O pai literário e seus rebentos”, Sússekind (1984, p. 29) afirma:

se do filho exige-se que seja um retrato fiel do modelo paterno, é com ênfase idêntica que se costuma explicar uma obra em função de suas semelhanças com aquele que a escreveu. Não apenas se exige do escritor que sua produção se lhe assemelhe de alguma forma, como também que, entre si, os seus textos guardem relações de continuidade e semelhança.

Isso de acordo com a primeira vertente, em que se encontra Araripe Júnior e José Veríssimo. Na segunda, Araripe Júnior. E na terceira, José Veríssimo e Lúcia Miguel Pereira.

Quando se faz apologia à degradação, segunda vertente, ouvem-se censuras e condenações, pois “não é sem bofetadas que se pune a desobediência aos laços familiares ou à tradição literária. Seja na casa paterna ou na biblioteca, qualquer gesto que rompa a identidade

familiar ou cultural recebe o seu castigo” (SÜSSEKIND, 1984, p. 28). Ainda nessa segunda vertente, o texto que traz diferenças e descontinuidades, para utilizar as palavras de Süsskind (*Ibidem*, p. 32), recebe o “epíteto de ‘obra menor’ ou ‘pouco representativa’”.

Quando o modelo é aplicado com ou sem fraturas, há os que veem apenas a questão da importação, da traição, da dependência e, conseqüentemente, da falta de criatividade, de inventividade.

Machado de Assis também faz sua crítica ao realismo/naturalismo. Originalmente publicado na *Revista Brasileira*, em 1879, o texto “A nova geração”, de Machado de Assis, versa, em geral, sobre uma nova poesia nascente no século XIX que almeja ser diferente da poesia do romantismo, mas que esquece de que se amamentou nela. Ao anotar como procedem alguns poetas, como Carvalho Júnior, Machado aproveita para falar sobre a bandeira do realismo que alguns hasteiam, mas que ele condena: “o realismo, a mais frágil de todas, porque é a negação mesma do princípio da arte. Importa dizer que tal doutrina é aqui defendida, menos como a doutrina que é, do que como expressão de certa nota violenta”. Isso porque, segundo ele, “a realidade é boa, o realismo é que não presta para nada” (ASSIS, 1994, p. 3).

Para o realismo, foi dado o estatuto de cópia; cópia dos modelos estrangeiros, cópia da vida sem o trabalho da imaginação e, conseqüentemente, da criação. Mário de Andrade, por exemplo, no texto “O romance paulista”, publicado em 1939, diz que realismo é um termo de sentido pejorativo que os paulistas insistem em repetir.

Hoje, “Realismo” significa uma escola permanente (porque permanentes são certas apressadas ambições humanas) escola detestável, criadora de efeitos fáceis e fortes, grosseira por princípio, e subalterna. Fora da verdadeira literatura da arte (ANDRADE, Mário, 1993, p. 109).

Contra a ideia de que o realismo é cópia, podemos atentar para essas palavras de Fischer em *A necessidade da arte*, escrito em 1959, pois ele entende que

o artista não é mero acessório de um órgão sensorial que apreende o mundo exterior, ele é também um homem que pertence a uma determinada época, classe e nação, possui um temperamento e um caráter particulares, e todas essas coisas influem na maneira pela qual ele vê, sente e pinta a paisagem. Todas se combinam para criar uma realidade mais ampla do que o dado conjunto de árvores, pedras e nuvens, elementos que podem ser medidos e pesados. A nova e mais ampla realidade é determinada, em parte, pelo ponto de vista individual e social do artista (FISCHER, 2002, p. 122-123).

Dessa maneira, a história do artista o impede de ser imparcial na arte, esta que carrega traços de seu autor e, conseqüentemente, não pode ser um retrato fiel do mundo.

No texto “O senso do real”, Zola (1995) disserta sobre o trabalho com a imaginação dos artistas, declarando que dizer que um romancista tem imaginação era um elogio, mas que, no seu tempo, esse elogio se transforma em uma crítica, uma vez que o trabalho de observação e análise era visto em oposição ao trabalho com a imaginação. O romance naturalista cria ainda mais, segundo Zola (1995, p. 24-25), inventa histórias que a vida oferece, porque “o negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível [...]. É fazer mover personagens reais num meio real, dar ao leitor um fragmento da vida humana”. Quanto mais geral e banal a história for, mais ela se tornará distinta.

A literatura naturalista tende a ocultar o imaginário, isso porque a imaginação não é mais a qualidade mestra do romancista; ao invés de imaginação, Zola (*Ibidem*, p. 26) aposta no senso de real, que significa “sentir a natureza e representá-la tal como ela é”. Diferentemente de romancistas “fantasiosos”, o senso de real seria absolutamente necessário para criar pinturas vivas.

3.3 VIDA NA ARTE REALISTA: APROXIMAÇÃO OU DISTÂNCIA?

Ao invés de tratarmos o realismo/naturalismo como cópia, visto que isso é impossível mesmo com as técnicas mais modernas, como fotografia e cinema, optamos por entendê-lo como aproximação com a vida ordinária. Essa ideia de aproximação se deve à leitura de Georg Simmel, que, ao apresentar a maneira como procedem o simbolismo e o naturalismo para capturar o “real”, utiliza a ideia de aproximação, para este, e de distância, para aquele (SIMMEL, *apud* WAIZBORT, 2006)²⁷. Se o naturalismo²⁸, assim como o realismo, trabalha com a aproximação, está mais perto daquilo que vemos no mundo fora da arte, mas isso não quer dizer contato direto com a “realidade”. Sendo assim, o trabalho com a imaginação e criação é dado. Sobre esse contato, em *A vida sensível* (2010), Emanuele Coccia

²⁷ Em *A partilha do sensível*, Rancière (2005a, p. 35) afirma que foi o realismo quem deu o pulo para fora da mimesis, esta que não significa recusa da figuração, já que o realismo “não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava”. Assim, semelhança não é sinônimo de cópia e o realismo não é sinônimo de relação direta com o “real”.

²⁸ Entendemos aqui o naturalismo como uma exacerbação do realismo, ou ainda, como o projeto realista levado às últimas consequências por um viés cientificista. Lembramos que o cientificismo é uma corrente de pensamento do século XIX que coloca a ciência acima de outros modos de conhecimento; também chamado de religião dos céticos, está baseado no empirismo e no positivismo. Em *O espetáculo das raças* (1995), Lília Schwarcz afirma que o discurso científico evolucionista serviu como modelo de análise social. Aqui, vemos o realismo e naturalismo juntos, visto que ambos procedem com o método da aproximação.

define o sensível como imagem, aquilo de que, através da sensação, podemos nos apropriar, depois perceber, pois vivemos graças a sensações na experiência sensível. Dessa maneira, a percepção e a sensação se interpõem entre o homem e o mundo; logo, o contato direto com o mundo é ilusório, assim como acreditar que o realismo/naturalismo apresenta a vida “como ela é” também não deixa de ser ilusão. A descrição, bem como outros procedimentos artísticos, de qualquer arte, dá-se somente a partir e através de interposições perceptivas, sensitivas, criativas. Isso quebra com a primeira justificativa de que falávamos anteriormente. Se o realismo é ou não arte, depende de uma certa concepção, de um certo momento, de um certo campo; o que não é nosso intento discutir; acreditamos que o realismo/naturalismo não é contato direto com o “real” – mas aproximação com a vida ordinária – e é isso que nos importa neste momento.

O *habitus*²⁹ pode ser determinante na educação do olhar, perceber, sentir e fazer com que se conceba como semelhante à vida aquilo que os artistas realistas fazem. O nosso olhar apreende *flashes* de “realidade”, ou seja, compreendemos o mundo em fragmentos, aos pedaços. Assim, para Rancière (2005a, p. 35),

o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história.

Essas subversões, trazidas pelo regime estético, exigem que a arte seja lida de outras maneiras, ou seja, sem as amarras das poéticas, que ditavam, inclusive, os temas dignos da arte. Como o realismo/naturalismo se aproximou e jogou luz sobre o homem comum e sobre os acontecimentos cotidianos, não foi compreendido pelos versados em belas-artes. O “qualquer um” na literatura e na pintura, além de ter sido um “pecado” para a crítica, marcou a passagem para um outro regime da arte, o estético. O dia-a-dia, as cenas corriqueiras da vida

²⁹ Se o conceito de campo não funciona mais em sua totalidade, o conceito de *habitus*, de Bourdieu (também do livro *Questões de Sociologia*, de 1983), precisa ser revisitado, visto que *habitus*, para o autor, é um conjunto de disposições de interiorização da exterioridade, o que faz com que os agentes procedam segundo as possibilidades existentes dentro das estruturas do campo. Se o campo hoje não pode mais ser visto como definidamente estruturado (Derrida, 2002, quebra as estruturas ao afirmar que a estrutura não é estruturalizada, mas estruturalizante), essas tais possibilidades não têm mais limitações. Assim, o *habitus* não se restringe à interioridade da exterioridade, mas se abre para interioridades de exterioridades, no plural. Desse modo, *habitus* ainda funciona e nos ajuda a pensar como nosso olhar é educado, limitado e dinamizado de acordo com o tempo e o espaço.

ordinária passaram a ser tema de arte e agradar o gosto do “homem moderno”, como afirma Gonzaga Duque em *A arte brasileira*³⁰:

As pequenas paisagens animadas, paisagens alegres, sítios encantadores em que a inteligência do imigrante levantou a choça e plantou de flores; os pequenos quadros de episódios domésticos; as crianças que brincam na relva viçosa dos jardins, os velhos enrugados que vêm ler os jornais à porta que abre para o pomar de laranjeiras em flor; as mocinhas rosadas que borrifam as violetas, a gravidade elegante da *hausfrau* que se ocupa nos afazeres da casa, a representação viva, tocante de impressão e de observação, das cenas domésticas, de uma rusga, da alegre chegada de um filho, da partida de um ente estimado; a leitura à noite em torno do lampião, na mesa redonda da sala de jantar; a merenda dos pequenitos, de olhos esgazeados e bocazinha faminta, sentados no regaço de suas mães que repassam a colher na tigela do caldo; toda essa infinita multidão de episódios e de cenas são os assuntos que mais comovem, mais impressionam ao homem de hoje (DUQUE, 1995a, p. 213).

Esses assuntos “baixos” são exemplos da segunda justificativa que mostramos – o realismo retratava a vida ordinária, o homem comum, assuntos que não eram tidos como temas da arte (de acordo com as hierarquias das poéticas). Na primavera de 1827, Victor Hugo escreve o “Prefácio de Cromwell”, em que separa o mundo em três momentos: primitivo, antigo e moderno. Com atenção à passagem do antigo para o moderno, Victor Hugo destaca que o cristianismo criou um sentimento: a melancolia; e o homem moderno passa a ser o da melancolia e da meditação. Nessa nova sociedade, nasce uma nova poesia, que desconfia da verdade e da beleza do cristianismo, do mundo antigo, e que percebe “que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 1988, p. 25). No pensamento moderno, “o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo [...]. Se passa do mundo ideal ao mundo real” (*Ibidem*, p. 28-9). Baudelaire não economizou versos para expressar esse pensamento; no poema “Uma carniça” (Anexo A), o poeta estabelece um diálogo com sua amada e recorda uma carcaça pútrida que viram juntos; em “Uma viagem a Citera”³¹ (Anexo B), descreve um enforcado;

³⁰ Nesse livro, Gonzaga Duque dividiu a arte brasileira em três fases: a primeira, *Manifestação*, refere-se à arte que era “produto da fé religiosa” (regime ético); a chegada da Colônia de Lebreton no Brasil em 1816 marca outro momento, *Movimento*, quando a arte da Colônia Francesa se estabelece e aqui faz academia, impondo suas maneiras de fazer (regime representativo ou poético); e, por último, *Progresso*, segunda metade do século XIX, em que atuavam pintores como Rodolfo Amoedo, Almeida Júnior, Belmiro de Almeida, este que, segundo Gonzaga Duque, fez uma verdadeira revolução estética na arte brasileira (regime estético).

³¹ Vale lembrar o livro *A peregrinação de Watteau à ilha do amor* (2005), em que Norbert Elias nos conta como a tela de Watteau foi recepcionada em diferentes momentos da história e, por isso, o título do quadro também sofreu alterações. Elias afirma que a ilha de Citera, santuário de Afrodite, apresentava uma ambiguidade: era um

em “Uma mártir” (Anexo C), uma cena de um cadáver sem cabeça; em “O irremediável” (Anexo D), uma cena da queda de um anjo ao inferno, num diálogo do poeta em frente ao espelho; para citar apenas alguns. Todos esses e outros mostram o que o mundo antigo não considerava como tema da arte – o grotesco, porque somente eram dignos os temas que contemplavam o belo.

A terceira justificativa diz respeito à descrição. Uma amostra de como as descrições na literatura realista/naturalista foram recebidas pela crítica pode ser observada na posição de Lukács. Na lógica do regime representativo, esse crítico acredita que a descrição indiscrimina todos os seres e “rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas”, como já vimos. Aqui, uma preocupação com a vida; a arte deveria, nesse pensamento, exaltar os homens e seus feitos. Roland Barthes, que se declara um realista, no texto “O efeito do real”, apresenta a mesma preocupação de Lukács. Ambos se perguntam o que fazer com as descrições que não fazem parte da ação. Enquanto o último diz que nada se faz com essas descrições, portanto, é preciso descartá-las, visto que o importante é a ação, o primeiro as aponta como um estatuto do “real”, dando a elas uma importância fora da estrutura. Rancière argumenta contra o texto de Roland Barthes, porque este não levaria em consideração a política na arte e faria uma leitura “estruturalista”, ou seja, os pormenores inúteis, as descrições, se não fazem parte da narrativa, só servem para dizer: “nós somos o real”, ou melhor, “o que não tem função na estrutura só pode ser entendido como uma afirmação insistente do real como real” (RANCIÈRE, 2009, p. 81).

Rancière considera os pormenores, as imagens outras na narração como uma cadeia narrativa pictórica paralela à narração literária, característica do regime estético, em que se dá a quebra das hierarquias e a presença de dois regimes de expressão dentro da mesma narrativa, o que sinaliza a formação do hibridismo da arte. De certa maneira, podemos ver a política, a democracia, pois a ação literária “principal” merece importância tanto quanto as ações pictóricas paralelas, que, aparentemente, não têm função alguma, a não ser que pensemos no regime estético da arte, que permite um regime de expressão dentro do outro: o pictórico no literário, por exemplo.

lugar onde as sacerdotisas dispensavam seu amor a jovens carentes (prostituição do templo) e onde também se faziam sacrifícios de animais e seres humanos. No século XIX, como as pessoas conviviam com medos e angústias frente a tantas transformações do mundo moderno, o feio, o falso e o mau se tornaram matéria da arte. De uma realidade crua, a imagem pode se tornar relativamente suave, pois tela e realidade não se correspondem diretamente, assim, o sonho pode ser belo e a realidade terrível.

Esse entrecruzamento de regimes de expressão pode também quebrar com a lei de causa e efeito. O modo de ver do estruturalismo não compreende a lógica da “estrutura” narrativa realista/naturalista, que, segundo Barbey d’Aurevilly (*apud* Rancière, 2009), é um monstro, as partes do corpo não se subordinam à cabeça; tudo está embaralhado na caixa do romancista, e todas as coisas, todos os detalhes, têm a mesma (in)significação, o que marca a democracia na arte ou a arte como democracia, característica própria do regime estético.

Ainda sobre os detalhes “sem sentido”, assim explica Rancière (2009, p. 78):

a razão para isso é que eles [os pormenores inúteis] se referem a pessoas cujas vidas são insignificantes. Essas abarrotam todo o espaço, não deixando margem para a seleção de personagens interessantes e para o harmonioso desenvolvimento de um enredo. É exatamente o oposto do romance tradicional, o romance dos tempos monárquicos e aristocráticos, que se beneficiavam do espaço criado por uma clara hierarquia social estratificada.

Do mesmo modo que o romance fragmenta sua estrutura narrativa, arruinando as leis de causa e efeito, a estrutura social também se desmonta, como mostra Rancière (2009, p. 78-79):

a relação estrutural entre as partes e o todo fundamenta-se numa divisão entre alma da elite e as das classes baixas. Quando essa divisão desaparece, a ficção se entope de eventos insignificantes e de sensações de todas aquelas pessoas comuns que ou não entravam na lógica representativa, ou entravam nos seus devidos lugares (inferiores) e eram representadas nos gêneros (inferiores) adequados à sua condição.

A democracia literária significa que qualquer um pode sentir qualquer coisa, qualquer coisa pode ser tema da arte, qualquer pormenor, qualquer descrição pode participar da narrativa. As descrições inúteis ali estão não para atestar o “real”, como queria Roland Barthes, mas para certificar a vida;

é a vida, é o momento quando a “vida nua” – a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim – assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados [...] O efeito de realidade é um efeito de igualdade (RANCIÈRE, 2009, p. 80).

Rancière conclui que, no romance realista, a democracia é a capacidade de que qualquer um possa experimentar qualquer tipo de vida. A democracia e a autonomia da experiência apontam para a ruína da concepção de ficção do regime poético das artes.

Com isso, todos os estilos de vida podem ser assunto de arte, o que acarreta outro problema: desvelar temas tabus de uma sociedade que se diz conservadora. Em uma sociedade que prega valores morais, religiosos, a uma literatura que vá de encontro a tais valores sobra a acusação de imoral e não-arte.

No romance de Aluísio Azevedo, *O Cortiço*, o garoto Henrique, de 15 anos, é filho de um fazendeiro de Minas Gerais e veio para o Rio de Janeiro para estudar medicina. No Cortiço, ele conhece a portuguesa Leocádia, casada com o ferreiro Bruno. Ela ganha um coelho do garoto, mas também queria um filho para poder servir de “ama de leite”, porque se pagava bem. A cena a seguir é um exemplo do que a crítica chamou de “imoral”:

Henrique, mesmo com a roupa de andar em casa e sem chapéu, desceu à rua, ganhou um terreno que existia à esquerda do sobrado e, com o seu coelho debaixo do braço, atirou-se para o capinzal. Leocádia esperava por ele debaixo das mangueiras.

- Aqui não! disse ela, logo que o viu chegar. Aqui agora podem dar com a gente!...

- Então onde?

- Vem cá!

E tomou à sua direita, andando ligeira e meio vergada por entre as plantas. Henrique seguiu-a no mesmo passo, sempre com o coelho sobraçado. O calor fazia-o suar e esfogueava-lhe as faces.

Ouvia-se o martelar dos ferreiros e dos trabalhadores da pedreira.

Depois de alguns minutos, ela parou num lugar plantado de bambus e bananeiras, onde havia o resto de um telheiro em ruínas.

- Aqui!

E Leocádia olhou para os lados, assegurando-se de que estavam a sós. Henrique, sem largar o coelho, atirou-se sobre ela, que o conteve:

- Espera! preciso tirar a saia; está encharcada!

- Não faz mal! segredou ele, impaciente no seu desejo.

- Pode-me vir um corrimento!

E sacou fora a saia de lã grossa, deixando ver duas pernas, que a camisa a custo só cobria até o joelho, grossas, maciças, de uma brancura levemente rósea e toda marcada de mordeduras de pulgas e mosquitos.

- Avia-te! Anda! apressou ela, lançando-se de costas ao chão e arregaçando a fralda até a cintura; as coxas abertas.

O estudante atirou-se sôfrego, sentindo-lhe a frescura da sua carne de lavadeira, mas sem largar as pernas do coelho (AZEVEDO, 2009, p. 82-83).

Essa passagem coloca a presença bruta de uma relação sexual, diferentemente da noite de amor entre o guerreiro branco português e a índia *Iracema*, de José de Alencar, em que somente percebemos o que aconteceu entre os dois quando já passou, ou seja, é preciso voltar na leitura para concluir que o guerreiro e a índia se amaram:

A virgem ficou imóvel.

— Vai, e torna com o vinho de Tupã.

Quando Iracema foi de volta, já o pajé não estava na cabana; tirou a virgem do seio o vaso que ali trazia oculto sob a carioba de algodão entretecida de penas. Martim lho arrebatou das mãos, e libou as poucas gotas do verde e amargo licor. Não tardou que a rede recebesse seu corpo desfalecido. Agora podia viver com Iracema, e colher em seus lábios o beijo, que ali viçava entre sorrisos, como o fruto na corola da flor. Podia amá-la, e sugar desse amor o mel e o perfume, sem deixar veneno no seio da virgem.

O gozo era vida, pois o sentia mais vivo e intenso; o mal era sonho e ilusão, que da virgem ele não possuía mais que a imagem. Iracema se afastara opressa e suspirosa. Abriram-se os braços do guerreiro e seus lábios; o nome da virgem ressoou docemente.

A juruti, que divaga pela floresta, ouve o terno arrulho do companheiro; bate as asas, e voa para conchegar-se ao tépido ninho. Assim a virgem do sertão, aninhou-se nos braços do guerreiro.

Quando veio a manhã, ainda achou Iracema ali debruçada, qual borboleta que dormiu no seio do formoso cacto. Em seu lindo semblante acendia o pejo vivos rubores; e como entre os arrebóis da manhã cintila o primeiro raio do Sol, em suas faces incendidas rutilava o primeiro sorriso da esposa, aurora de fruído amor.

Martim vendo a virgem unida ao seu coração, cuidou que o sonho continuava; cerrou os olhos para torná-los a abrir. A pocema dos guerreiros, troando pelo vale, o arrancou ao doce engano: sentiu que já não sonhava, mas vivia.

Sua mão cruel abafou nos lábios da virgem o beijo que ali se espanejava.

— Os beijos de Iracema são doces no sonho; o guerreiro branco encheu deles sua alma. Na vida, os lábios da virgem de Tupã, amargam e doem como o espinho da jurema.

A filha de Araquém escondeu no coração a sua alegria. Ficou tímida e inquieta, como a ave que pressente a borrasca no horizonte. Afastou-se rápida, e partiu. As águas do rio depuraram o corpo casto da recente esposa (ALENCAR, 1997, p. 45, 46).

Ainda na literatura, o livro *A Normalista*, de Adolfo Caminha, também foi atacado. Como o próprio autor escreve no ensaio “Em defesa própria (Carta à Gazeta de Notícias)”, de *Cartas Literárias* (1999, p. 71), a crítica viu seu romance com “feições libidinosas” e “nocivas à moralidade social”. Em seguida, Caminha adverte:

Se a *Normalista* é um livro imoral, cuja circulação deve limitar-se a um certo e determinado grupo de leitores, então o que direi dos romances naturalistas de Aluísio Azevedo? Que não devem ter entrada sequer nas bibliotecas públicas? Neste caso, e com muito mais forte razão, a *Carne*, de Júlio Ribeiro, deveria ser queimado solenemente perante um conselho de jesuítas... (*Ibidem*, p. 73).

Os nus de Manet também foram muito criticados. *Almoço na relva*³² (figura 8), de 1863, apresenta uma mulher nua, sentada com dois homens vestidos. Eles estão no primeiro plano, mas servem de moldura para uma mulher vestida que está ao centro da tela no segundo plano.

³² James Forsythe (1982, p. 23-24) faz uma leitura interessante sobre o *Almoço na relva*, tanto da própria tela quanto da recepção: “the *Déjeuner* is a very large, ambitious picture, of the sort that a 19th-century artist painted when he felt ready to make his bid for a place at the head of this profession. We can only suppose that Manet miscalculated the combined effects of this subject and style on less sophisticated contemporaries. Although his offence was compounded by his style, with its bold contrast and cursory passages, his contemporaries were most conscious of his ‘immoral’ subject matter. A naked girl sits on the grass with two young men; she has presumably been bathing in the nearby stream from which another girl emerges in her shift. (Manet’s original title for the painting was *Le Bain*, ‘The Dip’). The young men are not gods or sprites, but ordinary men in their everyday clothes; and modern clothes at that - jackets, trousers and boots such as might be worn by any respectable gentleman visiting the Paris d’Industrie with respectable wife. Brought down to earth in this non-Olympian fashion, the girl’s nudity was embarrassing. she herself was not particularly come-hither (with that perky ‘modern’ smile and lack of languorous abandon), and the whole group was quite decorously arranged; but the heap of discarded clothes in the foreground of the painting makes the spectator aware that he is not looking at ‘the nude’, but at a girl who has undressed. Just how unacceptable this was can be understood by comparing the *Déjeuner* with the great success of the official Salon”.

Figura 13 - *Almoço na relva*, Eduard Manet



Descrição e fonte: Pintado em 1863. Óleo sobre tela, 214 x 269 cm. Paris, Museu d'Orsay. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/pompier_mgj/manet.jpg>. Acesso em 14 de setembro de 2013.

A mulher nua e esses outros personagens não estão envoltos por anjinhos gordinhos que dão um tom de divino, de alvo, de clássico para a composição no geral. São personagens humanos num flagrante, conversando sob a sombra de árvores.

Zola, de maneira irônica, em “O Sr. Manet”, texto publicado em *L'Événement* em 1866, compilado em *A batalha do impressionismo*, fala sobre como os críticos riem e ridicularizam as telas de Manet.

Eu revi *Almoço na relva*, essa obra-prima exposta no salão dos Recusados e desafio os nossos pintores da moda a oferecer-nos um horizonte maior e mais repleto de luz e ar. Sim, vocês continuam rindo, porque estão viciados com os céus cor-de-violeta do sr. Nazon. Aqui, há uma natureza bem-construída, que só poderia desagradá-los. Além disso, não temos nem a Cleópatra de gesso do sr. Gérôme, nem as mocinhas ajeitadas, rosadas e brancas do sr. Dubufe. Encontramos, infelizmente, só personagens de todos os dias, com o defeito de possuir músculos e ossos como todo o mundo (ZOLA, 1989, p. 41).

O realismo/naturalismo foi um movimento bastante forte por se aproximar dos homens comuns, da vida ordinária. Essa maneira de proceder talvez fizesse com que a crítica entendesse o realismo/naturalismo como “relato científico”, ou seja, texto de não-ficção, ainda mais que as temáticas traziam o qualquer um para a cena, e, lembremos, a arte de até então tratava de sentimentos sublimes e de grandes personagens. Aqui, podemos pensar como Juan José Saer, que, no texto “O conceito de ficção” (2009, p. 1), debatendo sobre o gênero biografia, aponta que a ficção não é o contrário de verdade, ou seja, “a recusa escrupulosa de qualquer elemento fictício não é um critério de verdade. Uma vez que o próprio conceito de verdade é incerto e sua definição integra elementos díspares e mesmo contraditórios [...]”. Assim, na biografia, como em qualquer outro gênero, o real e o ficcional podem ser questionados, ou melhor, precisam ser vistos amalgamados. Wolfgang Iser (2013, p. 31) afirma que a oposição entre realidade e ficção faz parte do nosso “saber tácito”, mas é uma distinção discutível, uma vez que o texto ficcional “contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário”.

Além do gênero (auto)biografia, todos os que lidam com a linguagem não podem ser tidos como garantia de “verdade”, muito menos a arte literária, que não tem o intento de fazer sociologia, antropologia. Mesmo essas não são garantias de verdade, de aprisionamento, de captura do “real”. No texto ficcional, admite Iser (2013), há muita realidade identificável com a realidade social, sentimental e emocional. Essa repetição não pertence à realidade repetida, mas produz um imaginário, que, segundo Ludmer (2010), constrói realidades. Iser propõe pensarmos na tríade real, ficcional e imaginário como elementos constituintes do texto ficcional, levando em conta as condicionais “como se” (utilizadas pelo neo-kantiano Hans Vaihinger, criador da “filosofia do como se”). O ato de fingir, o “como se”, pressupõe uma realidade possível, e o mundo ficcional “há de se tomar como se fosse um mundo”, segundo Iser (2013, p. 45), para que as experiências sejam possíveis, pois o fictício se move entre o real e o imaginário. O realismo romanesco não pode ser entendido como o gênero que apresenta o “real”, visto que é linguagem. Até podemos compreendê-lo como uma maneira de proceder que tem a aproximação como seu modo de olhar, mas isso não quer dizer que, ao aproximar suas lentes, o escritor realista/naturalista registre a vida com mais fidelidade do que, por exemplo, o simbolista. Iser (2013) afirma que a ficção produz efeitos das versões de mundo e não representa o mundo “como ele é”, mas “como se”. Estamos apostando que a arte realista/naturalista permite pensar a arte próxima à vida, o que não significa que ela tenha

privilégio sobre o simbolismo, o parnasianismo ou o modernismo, pois, quando as lentes aproximam muito o foco, os objetos podem apresentar deformidades e não “verdades”.

Até mesmo o “pai” do naturalismo se coloca contra essa ideia de “verdade na arte”. No texto “O momento artístico”, do livro *A batalha do impressionismo*, Zola, ao dissertar sobre seu modo de ver a arte, assim afirma:

pois é uma outra boa piada acreditar que exista, em matéria de beleza artística, uma verdadeira absoluta e eterna. A verdade una e completa não é feita por nós, que confeccionamos, todas as manhãs, uma verdade usada todas as noites. Como todas as coisas, a arte é um produto humano, uma secreção humana; é nosso corpo que destila a beleza de nossas obras. Nosso corpo muda segundo os climas e os costumes e, portanto, a secreção humana mudará também (ZOLA, 1989, p. 34).

Proceder com a aproximação foi um método que acabou por fazer com que a crítica exigisse do realismo uma arte não idealizada e semelhante à vida fora da arte. Vários críticos assim fizeram: reclamaram pelo “real” da vida na arte. Denis Diderot, Zola, Oscar Guanabarro, França Júnior, Gonzaga Duque são alguns exemplos.

Diderot, em *Ensaio sobre a pintura* (1993), questiona o artista que pinta a partir de um modelo no atelier, pois acredita que os modelos devem ser observados na vida e estarem de acordo com o que o tema exige; por exemplo, um modelo de atelier não pode posar para ser retratado como se fosse um trabalhador braçal, porque não terá os músculos que o trabalhador possui. Diderot faz parte da crítica que tem uma posição bem definida: está ao lado da ciência, da “verdade”. Mais tarde, Zola, no ensaio “Os realistas no salão”, também mostra o lugar de onde está falando, ao confessar:

mas eis o que acontece em nossos tempos de análise psicológica e fisiológica. O vento sopra a favor das ciências; somos levados, mesmo contra a vontade, em direção ao estudo exato dos fatos e das coisas. Assim, todas as fortes individualidades que se revelam afirmam-se no sentido da verdade (ZOLA, 1989, p. 45).

Mesmo “contra a vontade”, Zola oscila entre o querer e o não querer que a arte apresente o “real”, em especial neste trecho de que fala sobre as telas de Ribot.

Nego que o Sr. Ribot possua um temperamento que lhe pertença, nego que ele represente a natureza em sua verdade. A verdade primeiro. Olhem essa grande tela: Jesus encontra-se entre os doutores, num canto do templo; há grandes sombras, e as sombras espalham-se em placas descoradas. Onde está o sangue, onde está a vida? Isso aí, realidade?! A cabeça dessa criança e as desses homens são ocas, e não há nenhum osso nessas carnes flácidas e balofas. Não é porque os tipos são vulgares que os senhores vão querer me fazer considerar esse quadro como uma obra real, não é? Eu chamo de real uma obra que vive, uma obra cujos personagens possam mover-se e falar. Aqui, só vejo criaturas mortas, completamente pálidas e desvanecidas (*Ibidem*, p. 46).

Logo em seguida, no mesmo texto, Zola aconselha os artistas a pintar rosas vivas, se quiserem ser realistas. Essa relação entre vida e arte realista aparece, com frequência, na crítica, principalmente do século XIX, momento em que as ciências tentam dar conta das “verdades da vida”. Oscar Guanabara, em “Artes e artistas – Escola Nacional de Bellas-Artes – Exposição Geral”³³, texto publicado no jornal carioca *O Paiz*, em 1º de outubro de 1894, fala sobre o trabalho do pintor Angelo Agostini:

o n. 10, *Tropeiros Paulistas*, por exemplo, é um primor de technica, inda que a composição não seja das mais graciosas; mas é bastante fundo da paizagem, um capoeirão brasileiro, com a verdade que póde ser attestada por todos aquelles que sabem observar a natureza, para que o quadro se imponha immediatamente. Os tropeiros estão bem estudados e os cavalos são feitos por mão de mestre, movimentados na vida do campo (GUANABARINO, 2012, p. 6).

No trecho a seguir, este crítico faz exigências desse mesmo cunho, que vão ao encontro das de Diderot. Guanabara se refere à tela *Partida da monção* (figura 9), de Almeida Junior:

Figura 14 - *Partida da monção*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1897. Óleo sobre tela, 640 x 390 cm. Pinacoteca São Paulo. Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 20). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

³³ Texto disponível em <http://www.dezenovevinte.net>. Acesso em 27 de julho de 2012. Respeitamos a grafia que se encontra neste site, que fez um ótimo trabalho de recuperação de textos de Guanabara (1851-1937), crítico de arte, dramaturgo e músico, que nasceu em Niterói e colaborou com os periódicos *O Paiz* e *Jornal do Commercio*.

Artista inteligente, conseguiu muitas figuras que se tornam notáveis no seu quadro; o agrupamento é harmonioso, no meio daquela porção de gente, e o efeito da garôa bem apanhado – mas entre muitas bellezas nota-se, em primeiro lugar, o tom de esboço na grande tela, além de muitas figuras que não foram estudadas com modelo vivo, servindo para isso o manequim, que dá durezas insupportáveis e às vezes impossíveis (*Ibidem*, p. 8-9).

Na lógica de Diderot, Guanabarrino ainda requer que o artista apresente na tela o que vemos na natureza, que as figuras sejam iguais, idênticas às da vida fora da tela. Gonzaga Duque também pede por “verdade” em seus textos de crítica, mas, ao contrário de Guanabarrino, Gonzaga Duque vê as telas de Almeida Junior como “representantes” da arte moderna, pois o pintor trabalha com “verdade” e idiossincrasia, porque não é um continuador da Cabanel. No quadro *O último tamoio* (1883), de Rodolfo Amoêdo, além de muitas qualidades de execução, o crítico observa que

Figura 15 - *O último Tamoio*, Rodolfo Amoêdo



Descrição e fonte: Pintado em 1883. Óleo sobre tela, 180,3 x 261,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Disponível em < http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ra_arquivos/ra_1883_tamoyo.jpg>. Acesso em 25 de janeiro de 2009.

o cadáver de Aimbire está pintado com profundo sentimento de realidade, porém o tipo de Anchieta é falso. O missionário jesuíta não tinha barba, o seu rosto era comprido e chupado, a cabeça grande, os olhos mergulhados em profundas órbitas, o nariz aquilino e longo (DUQUE, 1995a, p. 186).

Apesar desses poucos exemplos, podemos observar que foi exigida do realismo/naturalismo a “verdade”, a fidelidade com a “vida lá fora”, ou, pelo menos, a semelhança que se fizesse reconhecer na vida da arte a vida fora da arte. Ao mesmo tempo, essa exigência se tornou alvo de críticas. Essa semelhança, que aqui chamamos de primeiro grau, além de estar ligada à “verdade”, diz respeito também à sensação e ao movimento. A sensação de estar lendo ou vendo o que se observa na vida é elemento importante na arte realista/naturalista, assim como é o movimento que dá vida à letra, à escultura, à tela. *Partida da monção* e *O último tamoio* são cenas vivas.

Tanto a agitação das pessoas, na primeira tela, quanto o movimento do mar, na segunda, além de uma aproximação com o “real”, fazem com que os nossos olhos procurem, de imediato, a identificação dessas figuras e paisagens como criaturas vivas. Já nos quadros que essa identificação é menos nítida ou mais distante, nosso olhar procura pensamentos, conceitos, ideias a partir daquilo que vemos. Gonzaga Duque inicia o texto “Rodolpho Amoêdo” com a frase “O mestre, deveríamos acrescentar” e destaca a habilidade desse pintor de criar criaturas vivas. Em seguida, Gonzaga Duque afirma:

Figura 16 - *Estudo de mulher*, Rodolfo Amoêdo

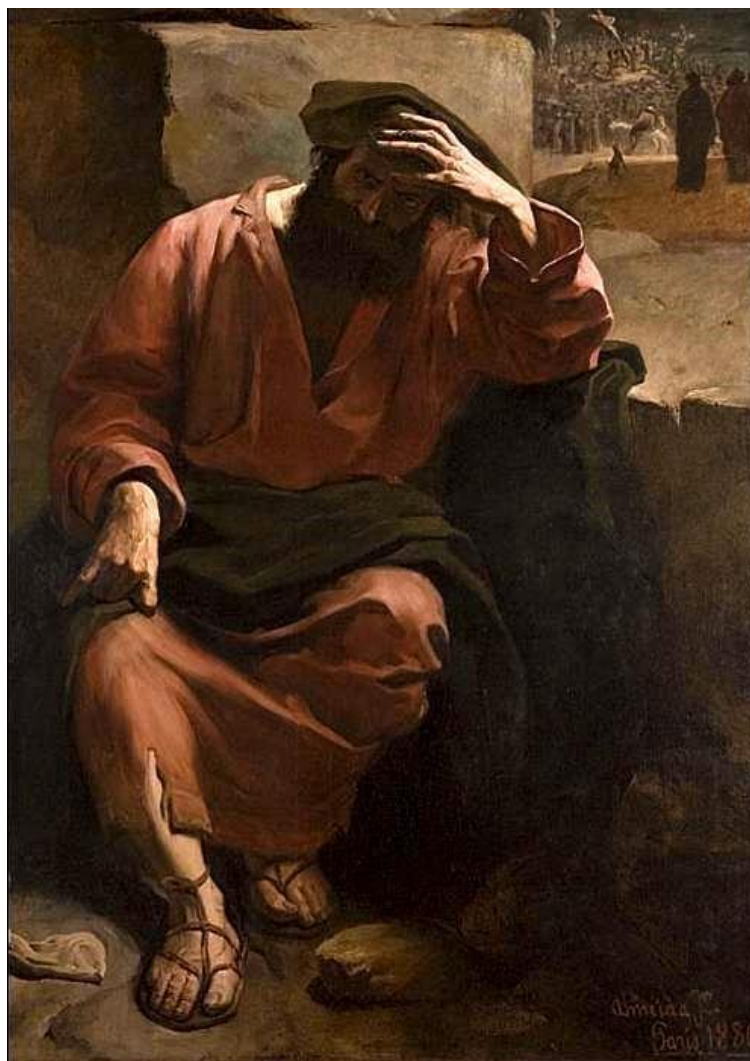


Descrição e fonte: Pintado em 1884. Óleo sobre tela, 150 x 200 cm. Museu de Belas Artes – Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/bios/bio_ra_arquivos/ra_1884_estudo.jpg>. Acesso em 5 de novembro de 2013.

póde-se-lhe chamar um nú contra-academico porque, possuindo no mais feliz esforço da reprodução - o desenho, a anatomia e a facilidade pinturesca das provas profissionais - contem, a maior, essa extraordinaria palpação da verdade que a faz viver, e essa ostensiva e provocante nudez d'hetaíra, o que pôz vincos de censura nos sobr'olhos da circumspecção academica daquelle tempo (DUQUE, 1929, 14).

Por esse viés, Gonzaga Duque fala sobre *Remorso de Judas*, de Almeida Júnior:

Figura 17 - *Remorso de Judas*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1880. Óleo sobre tela, 209 x 163 cm. Museu de Belas Artes – Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.pinterest.com/pin/440156563551124837/>>. Acesso em 19 de maio de 2014.

Esta tela possui, ao meu ver, grande importância pela franqueza com que foi tratada. As tintas foram colocadas rudemente, com convicção e sem receios banais de desgostar a vista. A anatomia do rosto e das mãos é excelente, bem estudada e perfeitamente compreendida. Aquele Judas sente a febre do remorso escaldar-lhe o sangue nas artérias, correr pelo corpo como o incendiar das mechas, descer pelas veias inopinadamente até jactar-se fervente no coração para de novo sair (DUQUE, 2001, p. 63).

Gonzaga Duque dá grande destaque a esses dois pintores, principalmente porque ambos trabalham com a técnica realista/naturalista da aproximação, com a semelhança de primeiro grau, em que a sensação e o movimento criam vida na arte.

4 GUERRA DE GIGANTES: MODERNISMO X REALISMO

*Quem vive combatendo um inimigo
tem interesse em deixá-lo viver.*

Nietzsche

O caráter mimético do realismo é uma das recusas do modernismo brasileiro. A semelhança, para os modernistas, não era mais uma exigência, pelo contrário, passa a ser uma recusa. O que é, porém, uma arte mimética³⁴? Tradicionalmente, é entendida como reprodução da realidade, imitação. Para Platão, toda criação era uma imitação; o mundo sensível era uma cópia do mundo das ideias, já a criação artística, uma reprodução, portanto, de segunda ordem. Para Aristóteles, é por meio da imitação que se dá a aprendizagem.

Prova isso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres. O aprendizado apraz não só os filósofos, mas também aos demais homens, embora a estes ele seja menor. Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender e identificar cada uma delas; dirão, ao vê-la, “esse é Fulano” (ARISTÓTELES, 2000, p. 40).

No regime representativo, o conceito de *mimesis* serve como uma ferramenta para definir “maneiras de fazer e de apreciar imitações bem-feitas” (RANCIÈRE, 2005a, p. 31). Assim, *mimesis* seria um procedimento artístico que organiza os modos de julgar, ver e fazer arte, conferindo-lhe valor. Rancière, contudo, a partir do pensamento clássico, subverte o conceito de *mimesis*, afirmando que esta “não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis” (*Idem*). Dessa maneira, ele sustenta a indistinção entre estética e política, uma vez que ambas estão na base da organização do sensível. Sendo assim, *mimesis* não significa semelhança, mas uma maneira de fazer com que a arte seja entendida como arte, ou seja, que ela delegue modos de fazer a quem tem tempo e capacidade para tal função. Com efeito, a *mimesis* tem este “papel”: dividir funções e organizar o sensível.

Se o realismo/naturalismo não significa, necessariamente, imitação, como podemos pensá-lo? Uma maneira de entendê-lo é vê-lo não como semelhança com o “real”, mas como criação de criaturas vivas que se assemelham com o “real”, uma vez que procede com a semelhança de primeiro grau, que significa aproximação, e isso faz com que arte e vida

³⁴ Do grego, *mimesis* significa imitação. Já imitação (*imitatio*), do latim, quer dizer copiar, parecer igual, imitar.

se pareçam. Já o modernismo brasileiro, que também participa do regime estético, pretendeu amalgamar arte e vida, mas nossa leitura aponta para outra direção.

4.1 A ARTE MIMÉTICA

A partir do movimento modernista, mais especificamente da Semana de 22, a proposta da arte das vanguardas era trabalhar com o não-mimético, com o não-figurativo. Assim, o surrealismo, num movimento contra a “razão burguesa”, passa a se dedicar a questões do inconsciente, com a justificativa de que a matemática da razão era repressiva, como leu Rosalind Krauss, em *O fotográfico* (2002). No texto “Fotografia e surrealismo”, deste livro, Krauss entende como projetos do surrealismo o automatismo (associação livre) e o sonho, pilares freudianos³⁵. Como uma das artes mais produzidas foi a fotografia, os surrealistas acreditavam que a arte não deveria mais “reproduzir” o “real”, mas revelar o inconsciente através do sonho; assim, a fotografia serviria para desvendar verdades escondidas, visto que o aparelho³⁶ alcança o que os olhos humanos não têm acesso, de acordo com Susan Sontag, em *Sobre a fotografia* (2004).

Sontag (2004) e Krauss (2002) mostram, cada uma à sua maneira, que esse projeto do surrealismo foi uma utopia. De acordo com Sontag, André Breton, por exemplo, era atraído pela semelhança, pelo mimetismo no sentido de instância de produção de signos em que o objeto se duplica na representação do outro. Nesse pensamento, Nicole Fernandez Bravo (2000), em “O emblema da supra realidade”, afirma que o mundo é duplo, e “o artista, homem duplo por excelência, é aquele que pode compreender que por trás das aparências se esconde a verdadeira vida” (BRAVO, 2000, p. 273). Já Rancière (2005a) acredita que o imitador (artista) não é mais aquele que não pode fazer outra coisa por causa de sua “ausência de tempo”; ele quebra a partilha do sensível ao conferir o princípio privado do trabalho a uma cena pública, ou ainda, ele produz uma re-partilha do sensível uma vez que joga com simulacros. Essa re-partição é transformada radicalmente no regime estético, pois este rearma

³⁵ Não seria justo passarmos por Sigmund Freud e não destacarmos a importância do inconsciente como elemento que transformou o pensamento ocidental, uma vez que o inconsciente detona a ideia de que a razão e a consciência, já que mataram os deuses, explicam todas as coisas. O que não se tem acesso pela consciência não está estático, pelo contrário: o inconsciente põe em movimento pensamentos e comportamentos que determinam modos de ser.

³⁶ Flusser, em *Filosofia da caixa preta* (2009), subcapítulo “O aparelho”, faz uma distinção entre instrumento e aparelho. Enquanto aquele tem o trabalho de arrancar objetos da natureza, este não trabalha nem modifica o mundo, mas intenta modificar a vida dos homens.

espaços e ocupações, fazendo assim mudanças numa sociedade baseada numa organização que prevê que cada um ocupe seu lugar e faça apenas um trabalho. O homem fazedor de *mímesis*, esse homem duplo por excelência, perturba a partilha ao fazer duas coisas ao mesmo tempo: trabalha em seu espaço privado e participa da “*polis*” com as cenas que apresenta da vida comum. Dessa maneira, volta a estabelecer a partilha das ocupações, desenhando contornos de uma atividade (um trabalho) específica, a saber – fazer imitações. Rancière ainda destaca que o projeto das vanguardas dos anos 1920 está fundado no programa estético do idealismo alemão: “suprimir a arte enquanto atividade separada, devolvê-la ao trabalho, isto é, à vida que elabora seu próprio sentido” (RANCIÈRE, 2005a, p. 67). Isso não quer dizer deixar de fazer obras, mas, ao voltar a fazer o trabalho de artesão, o artista, mais uma vez, aponta seu lugar e sua ocupação e participa da comunidade. Também não quer dizer que o artista, agora como trabalhador “de luxo”, seja aquele que tem o privilégio de lidar com a semelhança para revelar nela a verdade do indivíduo e da sociedade. Ele lida com o duplo (semelhança), mas cria verdades – verdades da arte, esta que, por sua vez, se entrelaça com a vida, e ambas se misturam e se recriam.

Aqui temos duas questões: a semelhança como duplicação e a verdade escondida. Quanto à semelhança como duplicação, temos aí a ideia da representação, de “estar no lugar de”, de re-apresentação, de apresentar de novo. Do vocabulário da metafísica, representação somente faz sentido na lógica platônica da divisão entre mundo sensível e mundo inteligível; somente nesse pensamento de dualidade se pode utilizar a palavra representação. A partir, pelo menos, de Nietzsche e Wittgenstein, com a morte de Deus e o fim do significado postulado e imutável, a palavra representação deixa de funcionar. Sendo assim, a *mímesis* (como imitação) e a semelhança passam a mostrar coisas outras: a primeira, maneiras de organizar, inclusive as imitações; e a segunda, não mais o mesmo, mas um outro. A semelhança não significa imitar, mas apresentar, com base na dessemelhança, algo que possa fazer referência a algo, ou ainda, apresentar o “novo” sem a preocupação com inferências de similitude. A outra questão diz respeito à verdade oculta. A tradição da filosofia da linguagem acreditava que os signos continham uma verdade, um significado escondido que era preciso descobrir. Mas podemos pensar a verdade como Nietzsche, em *Sobre a verdade e a mentira no sentido extra-moral* (2000, p. 34).

Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias.

Podemos unir isso ao pensamento de Wittgenstein (1975), para quem a verdade se dá nas relações, nas conversações, nas redes de negociações. Se a verdade se dá na linguagem, nas metáforas, por exemplo, não há nada escondido. Esse é um modo de pensar que se estendeu por toda uma cultura marxista.

Do livro *El espectador emancipado* (2010c), no ensaio “Las desventuras del pensamiento crítico”, Jacques Rancière faz uma crítica à crítica, esclarecendo alguns pontos importantes para compreendermos como a tradição crítica (social e cultural) operava e como seus métodos ainda ressoam até hoje. O método era desvendar as sombras e a “verdade” escondidas atrás das luzes da aparência. Como exemplo, Rancière traz a Bienal de Sevilha de 2006, cujo comissário, Kozui Enwezor, tinha o projeto de desmascarar, nesses tempos de globalização, os maquinários que arruinam os laços sociais, econômicos e políticos. As maquinarias eram as da guerra norte-americana utilizadas contra o Afeganistão e o Iraque. Rancière (2010c, p. 32) descreve uma das fotos da exposição, que se intitulava “Sem título”, “a qual, nesse contexto, parecia querer dizer: não faz falta o título: a imagem fala por si mesma”³⁷. Ele lê essa fotografia como uma montagem, uma colagem, porque apresenta bandeiras políticas e uma lata de lixo abarrotada – elementos heterogêneos utilizados pelos artistas. O surrealismo fez da fotomontagem uma maneira de impor com violência a democracia, denunciando, assim, a dominação burguesa escondida nas aparências. Essas revelações queriam mostrar, por um lado, a “realidade oculta” que as pessoas não sabiam ver, e por outro, a “realidade óbvia” que as pessoas não queriam ver, porque sabem elas que são responsáveis pela “realidade”, o que Rancière resume em um efeito duplo: “uma tomada de consciência da realidade escondida e um sentimento de culpa em relação à realidade negada”³⁸ (*Ibidem*, p. 33). O 11 de setembro, para Rancière, é o espetáculo da derrubada do império da mercadoria e do espetáculo mesmo. O que se vende nas ruas é o espetáculo, e a lei mercantil da equivalência governa sob o mesmo processo: terrorismo e consumo, protesto e espetáculo.

Por tudo isso, Rancière diz que os conceitos e os procedimentos da tradição crítica (marxista, por exemplo) não eram antiquados, pois estão até hoje operando na crítica (chamada por Rancière de pós-crítica) que ainda acredita que a ideologia faz com que as

³⁷ Tradução nossa. Em castelhano: “lo cual, en ese contexto, parecía querer decir: no hace falta título: la imagen habla por sí misma”.

³⁸ Tradução nossa. Em castelhano: “una toma de consciencia de la realidad oculta y un sentimiento de culpabilidad en relación con la realidad negada”.

verdades se escondam nas aparências, assim, cabendo à crítica cultural e social descortinar a “realidade”. No conceito de ideologia de Marx, as ideias e ações políticas escondiam o ideal da manutenção dos interesses dos ricos e privilegiados:

Na época do surrealismo, o procedimento [fotomontagem] serviu para manifestar, sob o prosaísmo da cotidianidade burguesa, a realidade suprimida do desejo e do sonho. O marxismo a adotou depois de fazer perceptível, pelos elementos heterogêneos encontrados incongruentes, a violência da dominação de classe escondida sob a aparência da vida ordinária e da paz democrática³⁹ (RANCIÈRE, 2000, p. 32-33).

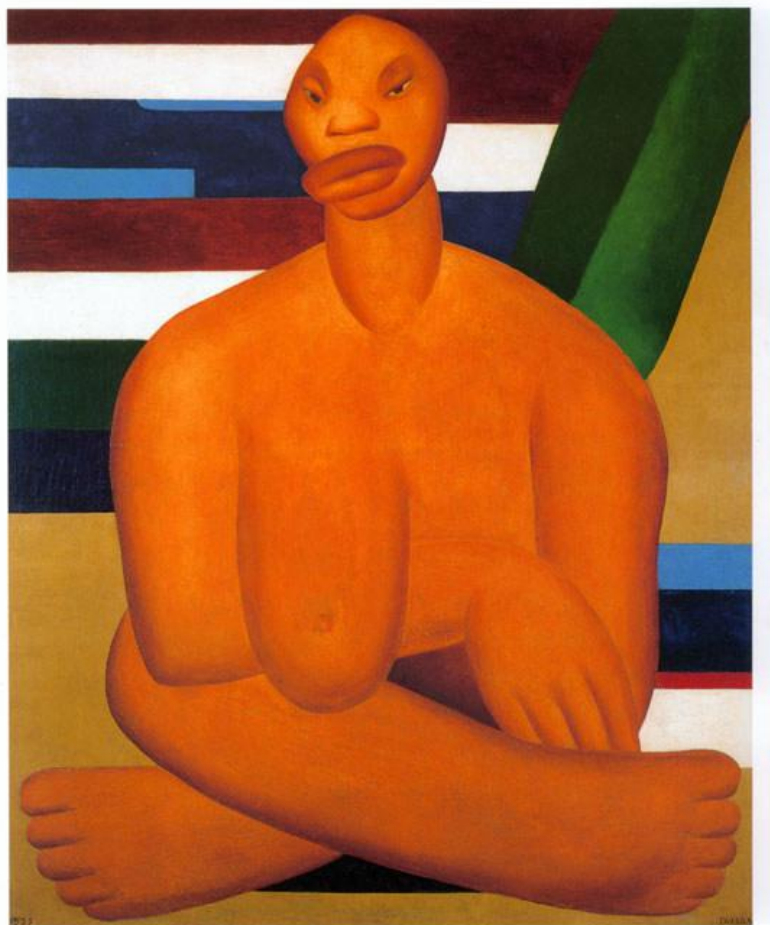
Rancière conclui que, se, para a crítica, tudo é exibição de espetáculo, então cai por terra a oposição entre verdade e aparência, e o discurso da crítica perde a eficácia, já que, se não há uma verdade para ser desvelada, não há nada escondido, ou seja, tudo está na superfície para ser lido. Nesse sentido, podemos reavaliar o movimento surrealista. Como a razão não dava mais conta de apreender a “realidade”, através do sonho, do inconsciente, os artistas procuravam essa “verdade”. Contra o mimetismo, procuravam criar formas, ditas surreais, para apresentar o sonho, o inconsciente⁴⁰. Dessa maneira, acreditavam estar fazendo arte não-figurativa, a partir de formas, muitas vezes, amorfas, e decretando o fim, a impossibilidade de o pensamento racional, consciente descobrir a “verdade”. Porém, o que faziam pode ser visto de outra maneira: o fim da figuração não aconteceu, ao invés da morte, nasce outro tipo de figuração; a semelhança passa agora a ser de outra ordem, de segundo grau, mas não nova. O que o século XIX figurava a partir da vida, se é que podemos assim dizer, o século XX figurava a partir do sonho, da loucura, do absurdo, da ideia, do conceito, dando continuidade à tradição da arte: trabalhar com a *mímesis*. Com efeito, nenhum artista cria a partir do nada, mesmo que apresente o nada como temática. A semelhança, usando o vocabulário da metafísica, é o próprio da arte.

Para exemplificar essa arte figurativa do início do século XX, temos Tarsila do Amaral, uma das organizadoras da Semana de 22, que fez arte figurativa, procedeu com a semelhança.

³⁹ Tradução nossa. Em castelhano: “En la época del surrealismo, el procedimiento [fotomontaje] servía para manifestar, bajo el prosaísmo de la cotidianidad burguesa, la realidad suprimida del deseo y del sueño. El marxismo lo adoptó después para hacer perceptible, por el encontró incongruente de elementos heterogéneos, la violencia de la dominación de clase oculta bajo las apariencias de la ordinaria cotidianidad y de la paz democrática”.

⁴⁰ Freud, ao falar sobre as pinturas de Salvador Dalí, quebra com o mito de que o surrealismo pintou o inconsciente ao afirmar: “não é o inconsciente o que eu vejo em suas pinturas, mas o consciente”, uma vez que os artistas somente estavam recorrendo aos métodos e temáticas da psicanálise, o que fez com que seus objetos de arte mostrassem apenas a aparência de inconsciente, segundo Fiona Bradley, em *Surrealismo* (2001, p. 32).

Figura 18 - *A Negra*, Tarsila do Amaral



Descrição e fonte: Pintado em 1923. Óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm. Museu de Arte Contemporânea (MAC) – USP. Disponível em < http://www.tarsiladoamaral.com.br/versao_antiga/historia.htm>. Acesso em 31 de agosto de 2013.

Uma figura humana (figura 13), mesmo com membros e cabeça desproporcionais, é identificada como uma figura humana. Nessa tela, Tarsila pinta um nu feminino com largos lábios e com um seio à mostra. Aqui podemos ler uma história de acordo com a nossa história: os membros fortes nos levam à condição do trabalho forçado imposto aos negros desde a escravidão e que se estendeu pelo século XX, mesmo depois da abolição da escravatura.

Essa figura feminina com esse grande seio nos faz lembrar as amas de leite, negras, na grande maioria, que alimentavam os filhos de mulheres brancas e abastadas. Às escravas e empregadas não se dava o direito da vaidade, por isso, talvez, a falta de cabelos e adornos nessa figura. Essa nossa leitura só é possível porque aí está a semelhança; mesmo sendo de segundo grau, é a semelhança que nos permite inferir uma história. Vera Lins (2013) observa que

A Negra, de 1923, que lembra as máscaras africanas das vanguardas, traz uma nova sensibilidade, na quebra da perspectiva, na planaridade do espaço, mas muitas das

suas soluções formais ficam meio ornamentais e foram hoje absorvidas no cartaz, na publicidade. E nela há ainda um apelo ao exótico. Li há pouco uma crônica de Tarsila em que dizia que o cubismo era o serviço militar do artista.

O militarismo de Tarsila fez com que suas telas apresentassem não somente o espírito de seu tempo, mas também um outro modo de fazer arte, pois a vida das primeiras décadas do século XX deu condições para configurações de outras experiências sensíveis.

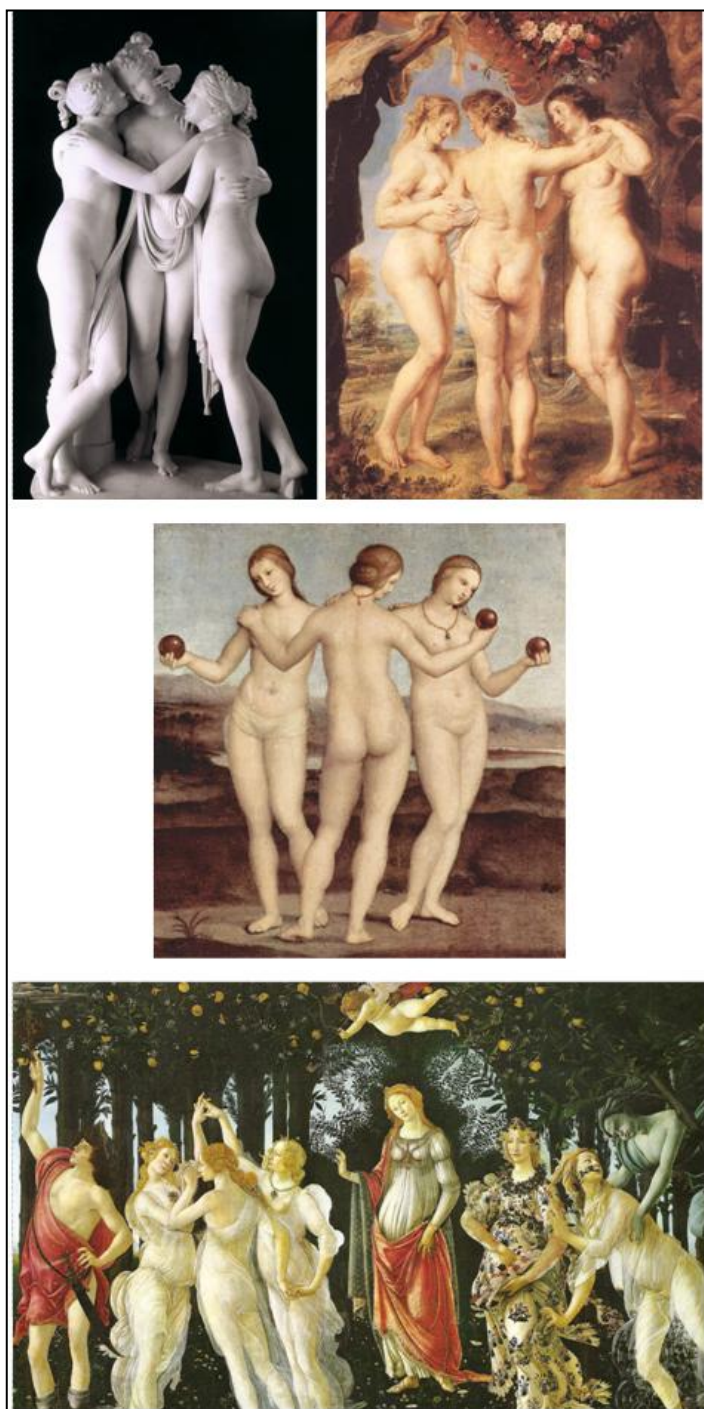
Figura 19 - *Três Graças*, Brecheret



Descrição e fonte: Esculpido no Início dos anos 30. Terracota. 106 x 42 x 50. Museu de Arte Contemporânea (MAC) – USP. Disponível em <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/brech/obras.htm>>. Acesso em 31 de agosto de 2013.

As esculturas de Victor Brecheret apresentam figuras humanas também. A figura 14 mostra uma escultura tridimensional, intitulada *Três Graças*, que é um tema clássico das artes. Na mitologia, as três irmãs, Aglaia, Eufrosina e Talia, filhas de Zeus, são deusas da beleza, por isso a relação com a arte, e estão presas umas nas outras pelos ombros. Vários pintores já retrataram essas figuras míticas, como Antonio Canova (1757-1822), Peter Paul Rubens (1577-1640), Rafael Sanzio (1483-1520), Sandro Botticelli (1445-1510), entre outros.

Figura 20 - *As três graças*, Canova, Rubens e Sanzio; *Primavera*, Botticelli⁴¹.



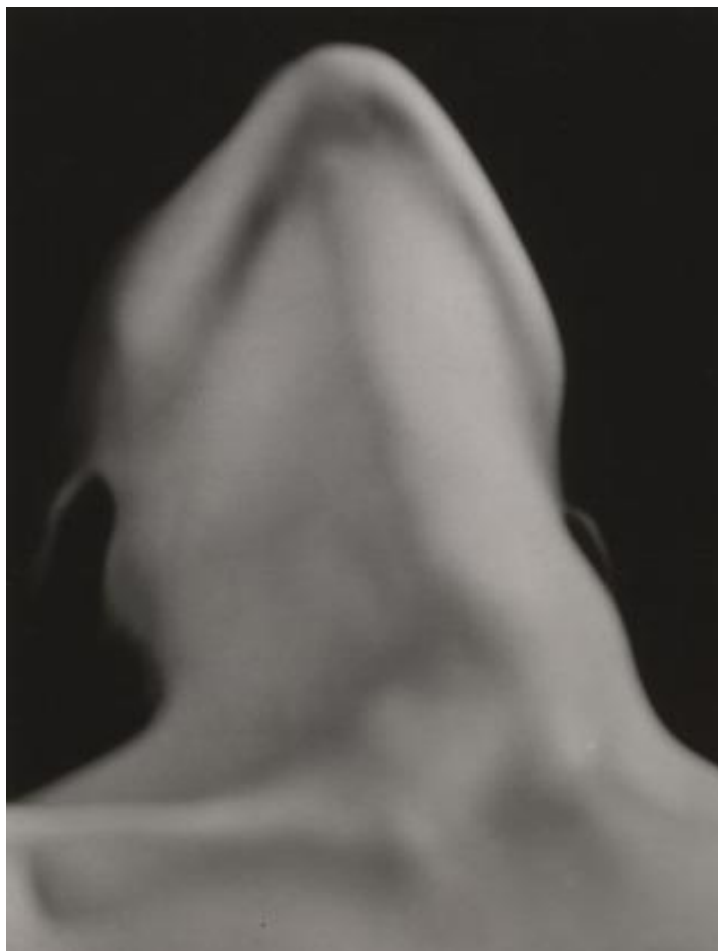
Descrição e fonte: Antonio Canova (1814-17); *As três graças*, Pieter Paul Rubens (1639), *As três graças*, Rafael Sanzio (1503-4); *Primavera*, Sandro Botticelli (1477-8). Disponível em <<http://www.sabercultural.com>>. Acesso em 31 de outubro de 2013. Montagem nossa.

⁴¹ *Primavera* (1478), de Botticelli, é “uma das mais belas pinturas do Renascimento – e também das mais discutidas na história da arte –, Primavera tem dado margem a numerosas interpretações. No campo estritamente mitológico, as personagens são assim identificadas, da esquerda para a direita: Mercúrio, o mensageiro dos deuses; as três Graças, componentes habituais do séquito de Vênus; a própria Vênus, com Cupido sobrevoando-a; Flora, a deusa da primavera entre os romanos; Clóvis, a mesma deusa entre os gregos; e Zéfiro, o vento oeste, que se casou com Flora” (GÓTICO E RENASCIMENTO, 1991, p. 67).

Três graças, de Brecheret, apresenta uma técnica parecida com a da tela *A Negra*, de Tarsila. Ambos os artistas trabalham com formas cilíndricas, especialmente Brecheret, como podemos observar em muitas de suas esculturas, em que as figuras humanas se assemelham com “bonecos” montados com formas cilíndricas, trazendo uma outra maneira de ver a arte: aquilo que Gonzaga Duque classificava como boneco de papelão sem vida, Brecheret, assim como Tarsila, coloca o “boneco” como elemento central da arte, uma vez que um “boneco” também pode ser arte, mesmo em um tema clássico.

A fotografia *Anatomies*, do surrealista Man Ray, mostra também uma figura feminina.

Figura 21 - *Anatomies*, Man Ray



Descrição e fonte: Fotografia de 1929, 8 7/8 x 6 3/4" (22.6 x 17.2 cm). Disponível em <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=46921>. Acesso em 31 de agosto de 2013.

Essa figura tem a cabeça inclinada para trás, não deixando ver o rosto, somente o contorno do pescoço e do maxilar inferior, sugerindo não uma figura feminina, mas apenas o formato de um falo, tema recorrente no surrealismo, que era atraído pelas teorias freudianas

sobre a sexualidade. Por mais que o objeto da foto seja a mulher (semelhança de primeiro grau), o que se insinua é o falo (semelhança de segundo grau).

Os romances do início do século XX também apresentam figuras que identificamos como humanas. Mesmo sendo um humano feio, chorão, safado, como o personagem de Mário de Andrade, Macunaíma, que não é um homem da “realidade”, mas da fantasia, pois se transforma em príncipe, se torna azul e ludibria um gigante, acontecimentos possíveis somente na ficção. Porém, tudo isso pode ser lido como alegorias, tanto da condição humana quanto do “tipo brasileiro”.

Alguma coisa, portanto, aconteceu na virada do século XIX para o século XX, como estamos percebendo. A arte não é mais a mesma, e somente a noção de regime estético das artes não responde às nossas perguntas. Aracy Amaral (*apud* GONZALO, 2010) lê a antropofagia (o que poderíamos levar para a arte modernista em geral) como um conjunto de membros mutilados e desproporcionais do corpo humano, o que, segundo ela, faria enlouquecer qualquer estudante de anatomia. Como uma primeira hipótese, podemos anotar a vontade exacerbada de criar uma “arte nova”, que foi uma das primeiras atitudes dos modernistas – rejeitar os estilos oitocentistas, visto que a arte do final do século, acreditavam, fazia cópias, era acadêmica e seguia as regras de escolas e professores.

Como para o início do século XX a palavra liberdade era importante e fazia todo o sentido naquele contexto, os artistas modernistas queriam uma arte liberta de poéticas e “influências” estrangeiras. Aguilar (2010, p. 37) aponta em *Abaporu* uma questão importante sobre a identidade na arte modernista:

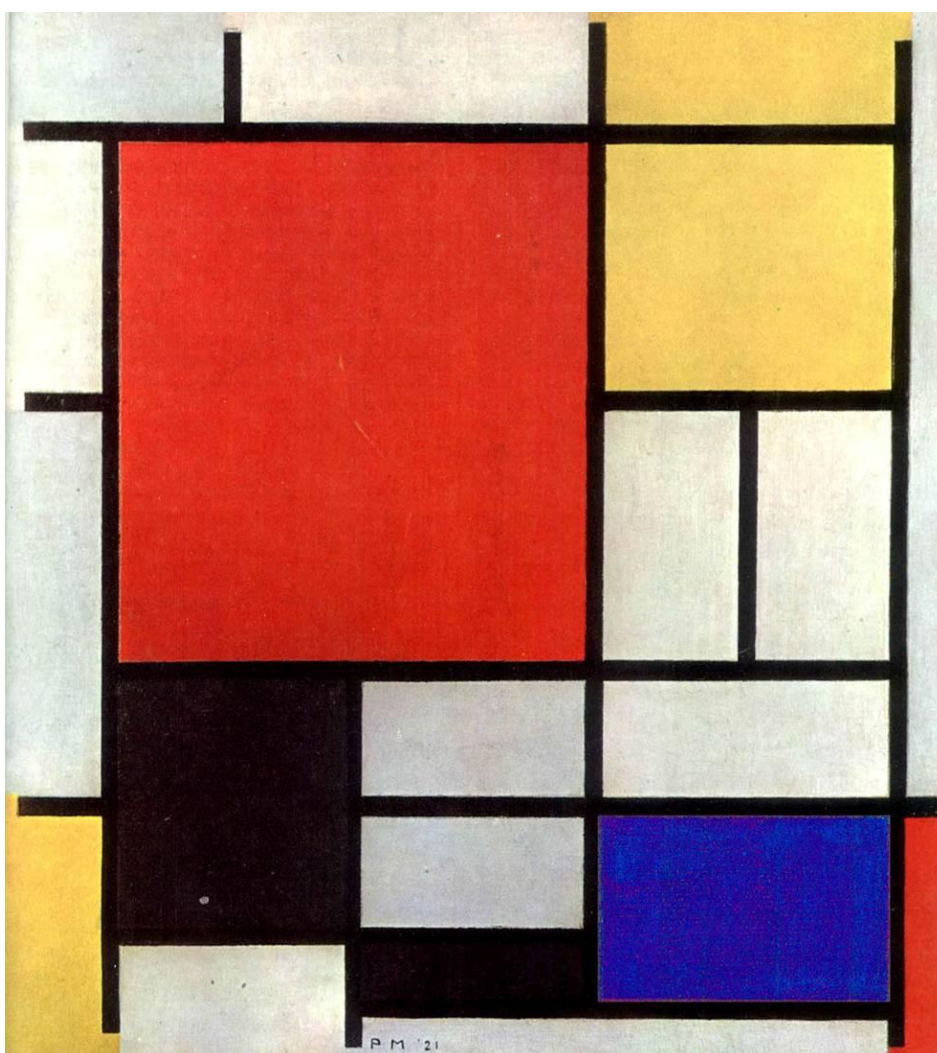
En lugar de dotar de rosto al retratado (como es convencional en el género), el cuadro de 1928 nos entrega un cuerpo en la frontera misma de lo animal, en la confusión mimética con lo natural (cabeza – sol, brazo – cactus), que está en un proceso de convertirse en otra cosa. No hay codificación sino borramiento: despojar al ‘hombre’ de las señas de identidad para construir uno nuevo”.

Essa identidade, segundo Aguilar, não é algo dado, mas está sempre por se fazer. Daí provém os mal-estares, pois, enquanto que na pós-modernidade o mal-estar provém “de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais”, na modernidade provém “de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual”, segundo Bauman (1998, p. 10), que define a modernidade “como a época, ou o estilo de vida, em que a colocação em ordem depende do desmantelamento da ordem ‘tradicional’, herdada e recebida; em que ‘ser’ significa um novo começo permanente” (*Ibidem*, p. 20).

Uma forma, no entanto, de expressar essa tal liberdade foi “abrir mão” da semelhança, esta que caracterizava o princípio da cópia. Nesse sentido, o projeto ruiu, visto que, por mais que se quisesse fazer uma arte abstrata, *nonsense*, se caiu em outro modo de semelhança, a semelhança de segundo grau, mas não deixaram de fazê-la.

Poderíamos apontar vários exemplos, mas o que nos interessa aqui é a maneira como essa semelhança aparece na arte modernista. Ao pensarmos nas telas de Piet Mondrian, por exemplo, podemos ver com o que este quadro (figura 17), *Composição com vermelho, amarelo e azul*, traçado com linhas retas e coloridas, se assemelha.

Figura 22 - *Composição com vermelho, amarelo e azul*, Mondrian



Descrição e fonte: Pintado em 1921. Óleo sobre tela, 40 X 35 cm. Coleção Haags Gemeentemuseum, Haia. Disponível em <<http://www.arquitetura-rte.blogspot.com>>. Acesso em 02 de maio de 2011.

Uma leitura possível aponta para o que Rancière (2005a) afirma ser, na arte de vanguarda, a visão do homem ainda do mundo “moderno”, ou seja, repleto de imagens geométricas, como os prédios, um outro modo de vida. A semelhança dá-se pela visão de mundo, pelo conceito de arte do artista; seguindo esse pensamento, a arte conceitual pode ser lida como uma dupla semelhança: apresenta um conceito e uma figura, como *A fonte*, de Marcel Duchamp (figura 18).

Figura 23 - *A fonte*, Duchamp



Descrição e fonte: Peça de 1917. Porcelana branca, 33,5 cm. Foto de Alfred Stieglitz. Disponível em <<http://www.unb.br/noticias/unbagencia/unbagencia.php?id=1603>>. Acesso em 1 de setembro de 2013.

Se a semelhança pode ser entendida como uma duplicação em que algo se mantém no “segundo” para que o “primeiro” possa ser identificado, podemos pensar a semelhança como um ruído, uma ressonância. No caso desse objeto de Duchamp, duas coisas ressoam nessa peça: uma concepção de arte do artista (um questionamento) e a própria imagem (forma) de um objeto utilitário (urinol). Enquanto os artistas propõem que a arte esteja ligada

diretamente à vida, ao cotidiano, às coisas do mundo (como os objetos utilitários), a arte se afasta do grande público, visto que, na arte modernista, para apreciar⁴² um objeto de Duchamp, o espectador precisa, pelo menos, saber o que está em jogo neste outro modo de arte, ou seja, um espectador que não conhece o debate poderá ter dificuldade até mesmo para apreciar essa arte, enquanto que uma tela, por exemplo, realista (ou até mesmo clássica), através da semelhança de primeiro grau, é mais bem recepcionada por quem não é especialista em arte. Canclini, em *Culturas híbridas* (2003, p. 37) já afirma: “para apreciar uma obra de arte moderna, é necessário conhecer a história do campo de produção dessa obra”. A arte modernista, com suas descontinuidades da arte do final do século XIX, sem a obrigação de pintar nervos e músculos e sangue, causou, evidentemente, estranheza. Quem ainda estava na lógica da arte “kodakizada”, não compreendeu a arte modernista. Dessa maneira, essa arte afastou o público “passadista” e conquistou o espectador aberto a “cenas estranhas”, a cenas que os nossos olhos não encontram na vida ordinária. Esse novo público, entretanto, apresentava grande senso de liberdade e desprendimento. Algumas vanguardas (como o surrealismo), porém, levaram a liberdade de criação muito a sério, o que resultou numa arte bastante distante da vida comum, contrariando o próprio projeto da arte do novo século, que era fundir arte e vida. Susan Sontag, em *Sobre a fotografia* (2004), afirma que o surrealismo é um descontentamento burguês, uma estética que almeja ser uma política, optando pelos oprimidos ao mesmo tempo em que se distancia do social e do tempo. Nesse livro, no ensaio intitulado “Objetos de melancolia”, Sontag (*Idem*, p. 65), ao dissertar sobre a fotografia, que de início foi considerada como a mais mimética das artes, aponta também que a pintura surrealista pretendia “apagar as fronteiras entre a arte e a chamada vida, entre objetos e eventos, entre voluntário e involuntário, entre profissionais e amadores, entre o nobre e o de mau gosto, entre a competência e os disparates afortunados”. Ela avalia essa arte como um sumário de sonhos mal sortidos e fantasias eróticas e agorafóbicas. O surrealismo está no centro da atividade fotográfica e cria um mundo em duplicata e, assim, uma “realidade” em segundo grau; o que não quer dizer fabricar alguma coisa que com nada se pareça, como se fosse decretado o fim da semelhança. Em termos platônicos, diríamos que os surrealistas não fizeram cópias, visto que não apresentam pretendentes bem fundados e garantidos pela semelhança, mas que fizeram sim simulacros, pois têm falsos pretendentes e constroem a

⁴² Provavelmente, a palavra apreciar não fizesse sentido para Duchamp; para os modernistas, talvez a apreciação não fosse uma preocupação, pois o intuito era causar estranheza. Assim, nasce um outro modo de olhar e, conseqüentemente, outro público. Maiakovski (*in* Schnaiderman, 1984, p. 230) já dizia em 1928 que a arte não nasce arte de massa, mas “ela se torna tal, em resultado de grande soma de esforços”.

partir de dissimilitudes, o que implica uma perversão, como assegura Deleuze em *Platão e o simulacro* (1974)⁴³. Dito isso, podemos concluir que o simulacro, sendo a cópia da cópia, também é dotado de semelhança, mesmo sendo esta semelhança mais frouxa, subversiva e insinuante e se apresente como dissimilitude, já que, para se diferenciar de algo, é preciso uma referência outra, mas o ponto de partida para esse outro é sempre um contraponto, que implica um “levar em conta” esse algo. O outro carregará diferenças e semelhanças a partir do critério ditado por esse algo. Sabemos que toda semelhança carrega consigo a dessemelhança, mesmo nas artes ditas mais miméticas, como a arte realista, a fotografia e o cinema.

Isso significa que a arte do início do século XX lida com a semelhança de segundo grau e que a arte do final do XIX com a semelhança de primeiro grau, mas não quer dizer que o realismo/naturalismo trabalhe com a semelhança pela semelhança, como uma “representação” direta do “real”, como se acreditava ser a lógica da fotografia. Não é novidade que muito já se fez analogia entre realismo com a fotografia, como se ambos “retratassem o real” e fossem da ordem da denotação, como Roland Barthes pensa a fotografia em *A mensagem fotográfica* (1990).

Assim como se contestou a ideia de que a imagem fotográfica fosse uma emanção direta do “real”, uma imagem técnica produzida por um aparelho sem interferência do homem, o realismo, justamente por causa da semelhança, foi entendido como janela aberta por onde se poderia ver a vida lá fora. Zola (2006), em “L'Écran - L'Écran et la création - L'Écran ne peut donner des images réelles”, compara cada objeto de arte com uma janela aberta na criação, mas essa janela tem um vidro transparente pelo qual os objetos se modificam, se deformam. O que se vê na criação é o olhar do artista e não o mundo tal e qual ele se apresenta:

Vemos a criação em uma obra através de um homem, de um temperamento, de uma personalidade. A imagem que se produz nessa Tela de uma espécie nova é a reprodução das coisas e das pessoas colocadas adiante e esta reprodução, que não saberia ser fiel, mudará tantas vezes quantas uma nova tela venha se interpor entre nosso olho e a criação. Da mesma forma, vidros de diferentes cores dão aos objetos cores diferentes; também as lentes, côncavas ou convexas, deformam os objetos cada uma em um sentido. A realidade exata é portanto impossível em uma obra de arte⁴⁴ (ZOLA, 2006, p. 413).

⁴³ De acordo com Deleuze (1974, p. 262), a motivação platônica é: “selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e as más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre submersos na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los encadeados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se “insinuar” por toda parte”.

⁴⁴ Tradução de Antonio Carlos Santos (2014). No original: “Nous voyons la création dans une œuvre, à travers un homme, à travers un tempérament, une personnalité. L'image qui se produit sur cet Écran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel Écran viendra s'interposer entre notre œil et la création. De même, des

Mesmo com as janelas abertas, a distorção existe, visto que as imagens passam através de um meio. Para Zola, a palavra arte não é o contrário da palavra natureza e a realidade exata em arte é impossível. Tudo isso quebra com a ideia de cópia, como acusou a crítica do procedimento do realismo/naturalismo, como se este não fosse arte, mas documento.

O fazer arte, assim como qualquer outro fazer humano, é um ato em potência; desse modo, o que o homem faz, cria, fabrica, produz, carrega marcas de seus gestos, seus espaços e seus tempos e, assim, promove vidas de diferentes estilos e formas: vida do papel (literatura); vida do gesso, do bronze (escultura); vida da tela, da tinta (pintura); vida das notas, dos tons (música); vida dos meneios, do movimento corporal (dança, teatro).

4.2 ARTE E DOCUMENTO: O NACIONAL

O projeto de construção do nacional, no Brasil, ficou a cargo, inicialmente, do romantismo e da imprensa. A criação da ideia de nacional trouxe consigo, necessariamente, a invenção de um mito fundador, cujo protagonista herói foi a figura do índio. Assim, a literatura passa a produzir e a alimentar a ideia de que é o índio (não o “selvagem”, mas o domesticado e batizado) o representante do nacional brasileiro. Ironicamente, naquele momento, os índios já haviam sido dizimados quase completamente e sua imagem era elevada e promovida como herói nacional, aquele que dá a própria vida pelos colonizadores europeus. Lembremos a literatura de José de Alencar (*O Guarani*, *Iracema*).

A partir desse mito fundador, passa-se a enaltecer a figura do imperador na pintura histórica, promovida pela Academia Imperial de Bellas-Artes, responsável pela construção da iconografia brasileira. Jean-Baptiste Debret não economizou sua palheta para retratar cenas importantes da trajetória de Dom João VI como forma de documentar os grandes feitos de grandes personagens da história. Lembremos também Victor Meirelles e Pedro Américo. As figuras a seguir mostram um tema alto, “digno da arte” – reis.

Como a arte era “coisa séria” e “documentava” a história do Brasil (conforme o regime representativo ou poético), essas figuras eram pintadas em posição imponente em

verres de différentes couleurs donnent aux objets des couleurs différentes; de même des lentilles, concaves ou convexes, déforment les objets chacune dans un sens. La réalité exacte est donc impossible dans une œuvre d'art".

primeiro plano e ao centro da tela, em ambientes luxuosos ou com elementos “tipicamente brasileiros”, como palmeiras. Na figura 19, as vestes de Dom João, bem como os tecidos do plano de fundo, sugerem elegância e riqueza.

Figura 24 - *Retrato de Dom João VI*, Debret



Descrição e fonte: Pintado em 1817. Óleo sobre tela, 60 x 42 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em <http://www.mnba.gov.br/6_programacao/texto_domjoao.htm>. Acesso em 25 de janeiro de 2009.

O *Retrato de D. João VI*, de acordo com Julio Bandeira e Pedro Corrêa do Lago (2007, p. 78), é um estudo para um projeto maior. D. João VI posou para a cabeça, o restante do corpo e os adereços foram pintados no atelier.

O Rei é mostrado na mesma atitude que Luís XIV da França, o “Rei Sol”, em seu famoso retrato por Rigaud, que Debret certamente tinha em mente ao escolher essa composição. Neste caso, Debret foi buscar um modelo também francês – cem anos anterior a David.

Bandeira e Lago (*Ibidem*, p. 663) observam que essa tela é atribuída a Debret, porque apresenta algumas características próximas à pintura dele, mas “provavelmente, trata-

se de um trabalho executado por um seguidor do artista”. Nesta figura, Dom Pedro II também está vestido elegantemente.

Figura 25 - *Dom Pedro II*, Victor Meirelles



Descrição e fonte: Pintado em 1864. Óleo sobre tela. 252 x 165 cm. MASP. Disponível em <http://www.masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=354>. Acesso em 1 de setembro de 2013.

O que nos chama a atenção, porém, são outros elementos dessa tela: um globo terrestre, uma pintura e uma escultura, sugerindo que esse homem é estudioso e de “alta cultura”, mesmo sendo imperador de um território distante da civilizada Europa e “atrasado” culturalmente. Assim também aconteceu na Argentina. No ensaio “¿Verdad o belleza? Pintura, fotografia, memoria, historia” (2009), Laura Malosetti se propõe a indagar sobre os retratos pintados dos heróis nacionais antes e depois da invenção da fotografia. Sua hipótese é que existe uma preocupação iconográfica na figura desses personagens não somente em

construir a aparência, mas também a índole e a moral, uma vez que essas imagens deveriam cumprir uma função. O Museu Histórico Nacional, fundado em Buenos Aires em 1889, conservou a imagem do herói da independência da Argentina, o general José de San Martín, com pinturas, fotografias, armas, medalhas e uniformes, fazendo com que o espírito nacionalista se mantivesse vivo e renovado a cada geração. A figura 21 traz um signo ainda mais emblemático – a coroa, que conota superioridade e autoridade. Além disso, Pedro Américo “registra” uma situação solene, uma assembleia, que dá ainda mais seriedade ao império tupiniquim.

Figura 26 - *Dom Pedro II na abertura da Assembleia Geral*, Pedro Américo



Descrição e fonte: Pintado em 1872. Óleo sobre tela, 288 x 205 cm. Museu Imperial (Petrópolis/RJ). Disponível em < http://www.dezenovevinte.net/obras/pa_dompedro.htm>. Acesso em 1 de setembro de 2013.

Registrar importantes momentos da vida pública desses personagens era um projeto de construir uma ideia de Estado brasileiro. Mas o nacional não se constrói apenas com grandes personagens; por isso, outros elementos do território foram inventados como

típicos do Brasil. O sol foi tido como marca e aparece na literatura e na pintura em abundância; o amarelo toma conta da arte, porque era o “próprio” da “arte brasileira”. Documentar o Brasil era encher as páginas e as telas de sol. Segundo Lilia Schwarcz, em *O Sol do Brasil* (2008, p. 38), essa luz intensa era o que os artistas estrangeiros não compreendiam, pois o sol tudo acentua e ofusca: “os negros brilham com suas peles molhadas e suadas, e os brancos reluzem com suas roupas e sombrinhas”.

Em uma tela de Modesto Brocos, Gonzaga Duque destaca o amarelo, que, segundo o crítico, é o que dá vida à paisagem brasileira:

o amarello é uma tinta que domina a nossa paizagem, mistura-se em quasi todos os meios tons luminosos, expande-se, victoriosa nos claros rasgados pelo sol. Onde ha luz ha amarello. É a diluição do sol. Ha frondes que, no mais intenso azul cobalto do céu, são irritantemente amarellas (DUQUE, 1929, p. 30).

Num outro momento, ainda nesse sentido, coube ao realismo/naturalismo registrar o caráter nacional, mas, agora, não de maneira tão idealizada como feito pelos românticos. Os realistas/naturalistas pretenderam “documentar” a fauna, a flora, o sol, os costumes do Brasil na segunda metade do século XIX. A literatura abraça o projeto nacional e passa a ganhar crédito de registro da “realidade brasileira”. Não mais o índio, sim o sol e o homem comum; estes não como figuras emblemáticas, mas como temas recorrentes.

Tudo o que é “nosso” passa a ser assunto de arte, mesmo que esse “nosso” traga, inevitavelmente, o que “não é nosso”, como traços da arte europeia. Esses traços foram lidos, muitas vezes, como cópia da arte estrangeira e, portanto, a arte realista/naturalista não poderia “representar o nacional”, acusação feita, em grande parte, pelos críticos acadêmicos e pelo modernismo. Também engajados com o nacional, os modernistas procuraram, então, apresentar na arte o “verdadeiro nacional”, o “real homem brasileiro”. Apesar de declararem o “novo”, buscaram no século XIX esse “novo”, ou melhor, ao invés do “novo”, fizeram “de novo”, como conclui Antoine Compagnon (1996, p. 19). Esse “novo nacional” vinha repleto de o nosso próprio passado e de o outro estrangeiro.

A arte não é documento no sentido de atestar uma “verdade incontestável”, mas entendemos que, sendo um elemento da cultura, ligada a comportamentos humanos, não é um produto descolado da vida. Assim, de alguma maneira, a arte documenta a vida, no sentido de criar aquilo que a vida lhe oferece e lhe permite. Rancière, no quarto capítulo de *A partilha do sensível* (2005a, p. 55) diz que “a soberania da literatura não é [...] o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo

histórico e social”. Logo em seguida, afirma que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (*Ibidem*, p. 58). Flora Süssekind (1984) afirma que, na busca por uma identidade nacional e a manutenção desta, o naturalismo brasileiro se negou enquanto ficção para ressaltar seu caráter documental. Para ela, o leitor de romances naturalistas não se detém da linguagem, no romanesco e literário, mas na veracidade do que é narrado.

O leitor de um texto naturalista é conduzido para fora da linguagem. Como se as emoções e a sedução que a leitura porventura lhe possa provocar não adviessem de um texto, de um modo próprio de narrar, de uma ficção internamente trabalhada. Oculta-se todo o trabalho da linguagem, dissolve-se a ficcionalidade própria ao romanesco e obriga-se o leitor a olhar o fato ficcional sempre em analogia a um referente extratextual ao qual deve obrigatoriamente corresponder o mais possível (SÜSSEKIND, 1984, p. 37-38).

Essa correspondência estaria ligada à busca pela “fidelidade documental”, nas palavras de Süssekind, o que faz com que a linguagem naturalista seja uma radiografia do país, como se fosse um diagnóstico médico “a captar sintomas e mazelas nacionais” (*Ibidem*, p. 38). Em “Uma linguagem-só-transparência”, subtítulo de *Tal Brasil, qual romance?*, a autora entende que os naturalistas almejavam uma linguagem objetiva, denotativa e transparente, mas ela também vê a impossibilidade dessa linguagem fotografar o Brasil e retratar “o nacional”. Garramuño (2010, p. 91) vê também essa questão no modernismo nordestino, em que “alguns regionalistas de 30 pensaram na língua como instrumento transparente para a representação de uma realidade”.

Nos anos 30, o modernismo regionalista, outro “surto do realismo”, como afirma Süssekind (1984), a literatura apresenta dois projetos: a modernização e a nacionalização da cultura, de acordo com Garramuño: “ser moderno será, então, ser nacional, como assinala Tarsila do Amaral – a inevitável iconógrafa do modernismo brasileiro – numa carta escrita em Paris e dirigida a sua família em 1923”:

Sinto-me cada vez mais brasileira: quero ser a pintora da minha terra. Como agradeço por ter passado na fazenda a minha infância toda. As reminiscências desse tempo vão se tornando preciosas para mim. Quero, na arte, ser a caipirinha de São Bernardo, brincando com bonecas de mato, como no último quadro que estou pintando. (...) Não pensem que esta tendência brasileira na arte é malvista aqui. Pelo contrário, o que se quer aqui é que cada um traga contribuição de seu próprio país. Assim se explicam o sucesso dos bailarinos russos, das gravuras japonesas e da música negra. Paris está farta de arte parisiense (AMARAL, apud GARRAMUÑO, 2010, p. 90).

Dessa maneira, moderno/nacional se torna um só ideal na arte do início do século XX. No modernismo dos anos 20, principalmente os paulistas, esse projeto é exaltado com a

figura do homem do campo, do sertanejo, e o documento de arte tem o valor que tinha no final do século XIX, como “registro de verdade” e valorização do que é brasileiro.

No texto “Na Maré das reformas”, publicado em janeiro de 1921, Menotti del Picchia consegue, de acordo com Nascimento (2002, p. 40),

resumir grande parte das inquietações modernistas, dentre as quais a necessidade de rompimento com a tradição, da “independência mental brasileira” (paradoxalmente vinculada da Europa), de uma nova formulação estética, *livre dos padrões naturalistas do século XIX*. Estava lançada a plataforma modernista, a partir daí a palavra reforma embutida no título do artigo será a glosada em diversos outros discursos modernistas. Esse é o signo da revolução a caminho... (Grifos nossos).

Precisamos pensar sobre este rompimento, pois há embutido nesse discurso questões que podemos problematizar.

4.3 O MOVIMENTO MODERNISTA

No início do século XX, Simmel (1968) já percebe que assim que a vida avança para além do animal é dominada pela cultura. O movimento criativo da vida produz configurações, a partir das quais a vida encontra sua expressão em formas, como por exemplo, as artes. A vida que não pode se separar de sua forma Agamben (2003) denomina como forma-de-vida, que nunca é uma vida nua, uma vez que sempre implica modos de viver, atos e processos singulares que

não são nunca simplesmente atos, mas sempre e sobretudo possibilidade de viver, sempre e sobretudo potência. Os comportamentos e as formas do viver humano não são prescritos em nenhum caso por uma vocação biológica específica nem impostos por uma ou outra necessidade; mas que, ainda sendo habituais, repetidos e socialmente obrigatórios, conservam em todo momento o caráter de uma possibilidade, a saber, põem em jogo o próprio viver⁴⁵.

Como expressões de vida, os objetos de arte, segundo Simmel, têm peculiaridades próprias e não equivalem à vida, pois ambos apresentam agitações e tempos diferentes. Iser (2013, p. 47) entende que o mundo do texto, “enquanto produto do fingir, resulta dos atos de seleção e combinação e não tem nada de idêntico ao mundo dado”. Simmel observa que no

⁴⁵ Tradução nossa. Em castelhano: “no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia. Los comportamientos y las formas del vivir humano no son prescritos en ningún caso por una vocación biológica específica ni impuestos por una u otra necesidad; sino que, aunque sean habituales, repetidos y socialmente obligatorios, conservan en todo momento el carácter de una posibilidad, es decir ponen siempre en juego el vivir mismo”.

século XIX a concepção de vida começou a dominar a interpretação filosófica do mundo, pois o conceito de sociedade foi proclamado pela primeira vez como realidade vital. Schopenhauer não pergunta sobre o conteúdo da vida, mas o que ela é. A resposta dele aponta para a vida como vontade, e Nietzsche como “intensificação, acréscimo, desenvolvimento no sentido da realização e da potência, da força e da beleza no interior de si mesma”. Ambos procuram compreender a vida nela mesma, já que fora dela não se encontram explicações e definições. Ainda de acordo com Simmel, no início do século XX, há a pretensão de sustentar a vida no individualismo, e o exemplo é “a mania de originalidade” que se deu na maioria nos jovens artistas. Essa mania tem o intento de criar expressões autênticas, reafirmando a vida na individualidade. Essa individualidade traz a vontade de transformação social, que é o que fazem os modernistas paulistas, produzindo uma arte de intensa potência, mesmo quando dizem “prefiro não” fazer “arte acadêmica”. É importante, então, conhecê-los melhor para tentarmos compreender o que está em jogo nessa arte.

Como movimento artístico, o modernismo brasileiro se forma no início do século XX, mais especificamente, se coloca como grupo organizado na Semana de Arte Moderna em janeiro de 1922, que acontece em meio a grandes agitações políticas, como a do “café com leite”, que era uma política regida pelo poder do setor agrário e pecuário, uma vez que as grandes produções provinham de São Paulo (com o café) e de Minas Gerais (com o leite). Ambos os Estados controlavam as eleições e determinavam os representantes. A industrialização, que já havia dado seus primeiros passos no final do século XIX, se intensificou no início do XX, propondo deixar para trás o passado colonial; a transição do trabalho escravo para a mão de obra do trabalhador livre (também com a imigração) fez com que aumentasse a agroexportação, e a industrialização sofreu expressiva aceleração. A industrialização, especialmente do café, precisou de um sistema de transporte mais eficiente (ferrovias) e dos serviços bancários. Assim, uma sociedade “moderna” (mais parecida com os moldes estrangeiros) estava nascendo no que diz respeito à economia. Tudo isso trouxe também vários problemas, como o voto de cabresto, o capitalismo liberal, o enriquecimento de grandes donos de terras, os quais participavam ativamente da política. Contra essa ordem política e insatisfeitos com a arte que atendia aos anseios do poder, às encomendas do Império, por exemplo, o modernismo paulista pretendeu produzir uma arte sem as amarras das encomendas e das ideias políticas governamentais; talvez por isso fizeram objetos que tanto causaram estranheza, pois pareciam bastante diversos do que o público estava acostumado a identificar como arte.

Ao longo do texto “A semana de Arte Moderna no Brasil (1922). Construção de uma ruptura”, do livro *Ângulos: literaturas & outras artes* (2002, p. 45), Evando Nascimento assevera que “a Semana de Arte Moderna de São Paulo foi o marco que desestabilizou o sistema tradicional de nossa cultura”. Num panorama da arte antes da Semana de 1922, Nascimento entende que era contra a produção cultural “decadente” de Lima Barreto e Euclides da Cunha que os modernistas paulistas se colocavam em primeira instância. Os simbolistas e parnasianistas eram tidos como repetidores de clichês, enquanto os naturalistas, dentro dos parâmetros acadêmicos, faziam pinturas de modo a reproduzir, de maneira direta, a natureza.

A essa arte literária presa em seus maneirismos correspondia uma pintura de cunho acadêmico. Igualmente a arquitetura, a escultura e a música desenvolviam os recursos de uma estética tradicional [...]. O que se via então era a cultura enquadrada nos limites de uma oficialidade passadista. Os produtores culturais tinham seu trabalho reduzido a uma burocracia criativa, incentivada por uma crítica retrógrada, a qual influenciava também a formação do gosto do público. Criadores, críticos e consumidores se davam as mãos na ciranda da mesmice cultural (NASCIMENTO, 2002, p. 30).

Nessa perspectiva, Nascimento observa que São Paulo, na primeira década do século XX, estava em plena transformação e que a arte e a crítica não estavam de acordo com esse processo. Já os artistas modernistas tinham uma relação íntima com o desenvolvimento de São Paulo. Naquele contexto,

seja pelo grande fluxo imigratório derivado da necessidade de cobrir a demanda de mão-de-obra no setor agrícola, seja pela industrialização incipiente permitida pelo acúmulo de capital dessa mesma agricultura, São Paulo se destacava do resto do país, inclusive da Capital Federal, na época, o Rio de Janeiro. Seu alto grau de transformação econômica implicava outro tanto de alteração no plano social, com o advento da burguesia industrial, do proletariado a ela vinculado e das classes médias em formação (*Idem*).

Apesar do contexto transformador, ainda estava em vigência a política dos grandes latifundiários rurais, que deteve o poder da nação até os anos 30. O processo de industrialização não foi bem aceito pelo empresariado emergente nem pelas classes médias. Ocorreu, assim, “a defasagem entre o poder político da oligarquia rural e o processo industrial beneficiado pela I Grande Guerra, período em que o envolvimento das nações mais avançadas permitiu a substituição das importações” (*Ibidem*, p. 31). Nascimento aponta ainda como o político e o literário mantinham afinidades entre si, pois “pode-se dizer, sem cair num determinismo redutor, que a oficialidade cultural era perfeitamente harmônica com o atraso econômico do país” (*Idem*). Mostrando uma contradição, Luiz Lafetá, segundo Nascimento,

mostra que o movimento modernista relacionado com a industrialização foi patrocinado pela burguesia rural. O apoio dos dirigentes do país aos modernistas vinha do interesse de atualizar a cultura de acordo com a última moda europeia, pois

a classe burguesa já representava para si os signos do conformismo cultural – embora politicamente contestadora –, enquanto a oligarquia rural confirmava mais uma vez sua condição de “donos do poder”, através da importação dos direitos sobre o saber moderno (*Ibidem*, p. 41).

Como nos lembra Nascimento (2002, p. 45-46), pautado em Sérgio Miceli, a maioria dos modernistas era intelectuais que pertencia à “família de ‘parentes pobres’ da oligarquia, ou então a famílias de longa data especializadas no desempenho dos encargos políticos e culturais de maior demanda”.

Os antecedentes do modernismo paulista, parafraseando Nascimento, foram Anita Malfatti e Victor Brecheret, que proporcionaram acertar o horário brasileiro na cultural pelo relógio da vanguarda internacional, uma vez que Malfatti e Brecheret saíram do país para estudar e voltaram carregados de futurismos, dadaísmos, expressionismos, cubismos.

Já o realismo nordestino dos anos 30 (neonaturalismo) dá continuidade à tradição romanesca do final do século XIX, o que Sússekind chama de “ideologia estética”, qual seja: dar manutenção à identidade, mas ocultando a heterogeneidade dessa identidade, ou ainda: “a estética naturalista funciona, portanto, no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas” (SÜSSEKIND, 1984, p. 43). Nos anos 30, mais uma vez, a arte é tomada como documento, porque “registraria” a crua “realidade” nordestina⁴⁶.

⁴⁶ O romance *O quinze*, de Rachel de Queiroz, publicado em 1930, trata da grande seca que sofreu o Nordeste brasileiro em 1915. A narrativa mostra o desespero dos criadores de animais, pois tiveram de vê-los morrer por falta de comida e água, além das pessoas (retirantes) que se arriscavam em sair de Quixadá (cidade do Ceará) com a esperança de fugir da seca e conquistar uma vida digna. O sofrimento humano é destacado nessa história; o vaqueiro Chico Bento, por exemplo, a pedido de sua patroa, com muita tristeza solta os animais: “encostado ao mourão da porteira de paus corridos, o vaqueiro das Aroeiras aboiava dolorosamente, vendo o gado sair, um a um, do curral (...). Chico Bento parou. Alongou os olhos pelo horizonte cinzento. O pasto, as várzeas, a caatinga, o marmeleiral esquelético, era tudo de um cinzento de borralho”. Uma das passagens mais pesadas está no décimo capítulo, quando Josias, um dos filhos de Chico Bento, com muita fome, come uma raiz envenenada. Uma rezadeira fez o que pôde para salvá-lo, mas constatou: “Tem mais jeito não... Esse já é de Nosso Senhor (...). E a criança, com o cirro mais forte e mais rouco, ia-se acabando devagar, com a dureza e o tinido dum balão que vai espocar porque encheu demais”. Por mais que os pais sofressem, consolavam-se por saber que seu filho não teria mais que passar por todo aquele tormento. A morte também era vista como forma de solucionar o sofrimento. Já a protagonista Conceição e sua família têm condições financeiras suficientes para não passar por esse drama. Assim, Rachel de Queiroz coloca em cena duas problemáticas daquele cenário brasileiro: a desigualdade socioeconômica e as condições climáticas que aumentam essa desigualdade. A romancista faz um “retrato” de um pedaço do Nordeste e deixa à mostra as fraturas da pretendida identidade nacional positiva e una. Ela assim o fez com uma linguagem típica do naturalismo e nem por isso deixou de fazer literatura (e não

Aracy Amaral, ao analisar o trabalho de Tarsila, entende a importância da pintora na década de 1920, quando começam os preparos para comemorar o Centenário da Independência “em 1922, e por toda a parte se ouve falar em ‘raça’ num país caracteristicamente mestiço como é o Brasil, no sentido de identidade buscada, de uma cultura que se deseja delinear, vontade de projetar o orgulho de ser brasileiro”. Segundo Amaral, Mário de Andrade afirmou que Tarsila foi a primeira que conseguiu “realizar uma obra de realidade nacional”.

Ainda de acordo com Aracy Amaral (1998, p. 5), a partir principalmente dos anos 30, com o fim da República Velha (1889-1930) e a ascensão do Getúlio Vargas ao poder, os artistas brasileiros deixam de dar grande importância às vanguardas da arte e começam a valorizar os problemas sociopolíticos brasileiros de sua atualidade. De maneira crítica, ela assinala que “o fenômeno do não-zelo pelo rigor no controle de qualidade dos trabalhos corresponde a esse período ‘baixo’ de criatividade entre os modernistas. Tarsila não escapa dessa circunstância, a partir dos anos 30”. O mundo passava por transformações importantes, e as preocupações políticas invadem o meio artístico, que estava atento à grande crise nos Estados Unidos, a queda da Bolsa de Valores. Nas artes,

na União Soviética, as experimentações cedem passo ao realismo soviético depois da primavera de 1931. Na Itália, emerge um realismo moldado às exigências do fascismo. Na Alemanha, o nazismo condena o que denomina “arte degenerada” (tendência expressionista ou abstrata). Na França, o Front Populaire teria a mesma atitude com os artistas da esquerda. Nos Estados Unidos, onde a influência dos muralistas mexicanos se faz sentir com maior força, sendo Rivera, como Orozco e Siqueiro, convidados a realizar murais no país. Essa vaga de muralismo inundaria igualmente a América do Sul. No Brasil, o artista alçado a pintor muralista oficial da era Vargas foi, sem dúvida, Cândido Portinari (AMARAL, Aracy, 1998, p. 5).

Em 1931, Tarsila viaja para a União Soviética. Na volta para o Brasil, suas telas passam a apresentar um cunho realista, “documentando” as preocupações com temas sociais, de acordo com Aracy Amaral (*Idem*).

Como estilo artístico, muitas das características do modernismo podem ser vistas antes mesmo no início do século com o pré-modernismo. Mas aceitar essa posição, que o modernismo teve um precursor, nos coloca dentro do discurso modernista, pois a nomenclatura pré-modernismo só é concebível enquanto aceitarmos que o modernismo é o

ciência). Além disso, Rachel de Queiroz não deixou de pensar sobre seu lugar de maneira íntima, já que nasceu no Ceará e viu de perto aquela sociedade, com suas dificuldades e belezas. A semelhança de primeiro grau nos dá a sensação de presença, de estar lendo uma história que pode acontecer ao nosso lado, tamanha é a ligação da arte com a vida.

ápice sob o qual está o pré-modernismo, o academicismo e assim por diante. O que nos interessa aqui é justamente compreender como o discurso dos modernistas fez com que eles se tornassem o centro, tanto que criam a denominação pré-modernistas para os artistas que lhes convinham, e obliterassem fortes vozes de outros artistas, de outros estilos, de outros tempos. Com o modernismo, não precisamos mais da história – ele chegou ao século XX para proclamar o presente e instaurar a “religião do futuro”⁴⁷. Talvez por negar a condição de colonizado e culturalmente dependente, o modernismo no Brasil seguiu essa tendência para que pudesse afirmar uma identidade nacional sem “torcicolos”, criando uma arte “nova” e “brasileira”. Em geral, o modernismo se fez combatente e revolucionário, negando o passado e as promessas que fizeram as ciências, que tinham como adeptos os realistas/naturalistas.

O poema *A plenos pulmões* (Anexo E), do futurista russo Vladimir Maiakovski, escrito em dezembro de 1929 e janeiro de 1930, versa sobre os homens das ciências que respondem a todas as perguntas, impondo sua sabedoria. O poeta despreza o professor e se põe a falar, se dizendo incinerador, sanitarista, agitador, atirando (com seus “Poemas-canhões” que lançam sarcasmos) contra os burgueses. Com um vocabulário específico de guerra, o verso morre como um soldado anônimo, que oferece aos falsários, no lugar do registro partidário, os cem tomos de seus livros militantes.

Como defensor da “civilização industrial”, Maiakovski (*apud* SCHNAIDERMAN, 1984, p. 114) observou como o fazer artístico tinha *status* privilegiado sobre outros fazeres. A arte, para ele, precisava estar ao lado, em escala de importância, do simples costurar ou cozinhar, indiferenciando, assim, esses trabalhos. Nessa perspectiva, declara “abaixo a arte, viva a vida!”⁴⁸, se colocando contra a arte intelectualizada, acadêmica. Assim, o artista não seria mais o fazedor de Arte, mas um trabalhador que, tendo como função a “organização das palavras”, teria a incumbência de fazer vida. O projeto de Maiakovski estava em consonância com aquela Rússia dos anos 1920, e se seus poemas se transformam

⁴⁷ “Religião do futuro” é um dos *Cinco paradoxos da modernidade*, livro de Antoine Compagnon escrito em 1990 na França.

⁴⁸ “Abaixo a arte, viva a vida!” é o título de uma palestra que pronunciou Maiakovski num teatro de Kiev. Seu resumo foi publicado em ucraniano, no dia 18 de janeiro de 1924, mesmo ano da palestra. Ainda de acordo com Schnaiderman (1984), Maiakovski foi o fundador do futurismo russo, por vezes ligado ao futurismo italiano, por vezes renegando Marinetti, principalmente porque este fazia apologia à rebelião social. Já na década de 20, Maiakovski vê a importância de abandonar o futurismo, cujo objetivo era a técnica pela técnica, e passa a exaltar o construtivismo e a nova configuração social industrializada, em que a arte deveria se aproximar da indústria e deixar de lado os aspectos decorativos não funcionais. Schnaiderman entende que Maiakovski afirmava o primado da vida sobre a arte, e é neste ponto que propomos fazer uma inversão.

em canhões de guerra, é porque o poeta está marcando seu “estar no mundo” e participando da partilha do sensível.

Com uma outra proposta, mais idealizada do que efetiva, Maiakovski proclama o fim da arte dizendo: “abaixo a arte, viva a vida!”. Não era o fim da arte, mas ele propunha uma estreita ligação da arte com a vida; a arte deveria “fundir-se com ela [vida] ou perecer” (*Idem*). Claro que ele, naquele momento, levantava a bandeira da arte “higienizada”, visto que era um “sanitarista”⁴⁹, ou seja, da arte não intelectualizada, não “acadêmica”, como pensavam os artistas modernistas sobre a arte do século XIX. Isso pode ser observado na linguagem: enquanto os realistas/naturalistas faziam extensas descrições, os modernistas acreditavam que escrever “bem” era saber cortar palavras, e as longas adjetivações praticamente desaparecem na arte modernista. Como afirma Maiakovski (*Idem*), “a palavra, a exemplo da estrutura social, da vida cotidiana, da roupa, do ar, exige ‘ventilação’, ‘limpeza’, ‘lavagem’”.

Contra a ordem vigente, burguesa e intelectualizada, os modernistas paulistas se colocam. Na leitura de Vera Lins (2009, p. 166), “os modernistas defenderam uma abordagem intuitiva, direta, isenta de intelectualismo, na busca do nacional”. Essa era uma maneira de conceber a vida, como se ela fosse apenas experiência e sobrevivência, ou melhor, como se o dever de ser fosse o combustível que faria girar a engrenagem do viver; como se a vida não se agitasse também com o trabalho do pensamento apurado, do trabalho intelectual. A maioria dos modernistas, é importante destacar, também era intelectual, e seu discurso proclamava um trabalho artístico que fosse anti-intelectual, claro e simples, mas o que é notório em suas criações é uma arte conceitual, a qual somente os intelectuais conseguiam apreciar, pois exige um conhecimento *a priori* especializado.

Marinetti proclamou o fim da “arte passada” (arte dita de intelectuais) e se colocou em defesa de uma “arte do futuro”, por isso a denominação de futurismo. De acordo com Nascimento (2002, p. 37), “o Futurismo de Marinetti é essa tendência de negação da arte do passado”, mas Rancière (2005a, p. 37) afirma que, quando os construtivistas e futuristas proclamaram o fim da arte, não fizeram revolução alguma, “somente uma nova maneira de se viver em meio às palavras, imagens e mercadorias”.

Vera Lins, com uma postura crítica sobre os modernistas paulistas, entende que

a leitura do modernismo, como se construiu, a partir da semana de 22 – um pretenso avanço, compassado com as vanguardas europeias –, apagou uma produção que se

⁴⁹ Lembremos que a modernidade, para Bauman, significa beleza, ordem e limpeza.

vinha fazendo desde os últimos vinte anos do século XIX, em nome do que era mais recente, moderno (LINS, 2009, p. 43).

Dessa maneira, se o “abaixo a arte” foi um grito contra a arte “acadêmica” e a favor da universalização da arte, a arte dos intelectuais modernistas, com efeito, foi uma autonegação, uma ideia arcaica de arte “pura”, pura vida.

4.4 O CRÍTICO MÁRIO DE ANDRADE

Como Mário de Andrade foi um importante participante da roda modernista no Brasil, faremos aqui um breve apanhado sobre de que maneira ele pensou sua atuação no campo das artes. Com isso, também poderemos observar questões como realismo e nacionalismo foram tratadas, sabendo que o Mário de Andrade de 20 anos depois da Semana já é um professor universitário (estava em outra posição) e não mais um jovem combatente. Como ele mesmo disse na aula inaugural “O artista e o artesão”, dos cursos de Filosofia e História da arte no Instituto das artes em 1938, “os reacionários, tradicionalistas ou anti-modernos” são “representantes fatais do mesmo espírito do tempo, e cada um deles traz sua receita, sua solução, sua verdade pessoal”. Entendemos, portanto, que a sua posição crítica também é efeito de seu espaço e tempo, não verdade pessoal, mas fruto de um pensamento vigente.

Em 1942, Mário de Andrade acreditava que o modernismo foi o prenunciador e o criador de um estado de espírito nacional no Brasil, como registra em *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (1984). Além disso, o modernismo remodelou, para ele, a Inteligência do país, tendo a Semana da Arte Moderna de 22 o mérito de ter sido o brado coletivo principal; mas admite que foram os primeiros modernistas, seu próprio grupo, modernistas das cavernas, pré-conscientes da arte nova, de um espírito novo.

Antes dos anos 20, as poesias de Mário de Andrade, segundo ele próprio, eram parnasianas e algumas simbolistas. Apesar do espírito nacionalista e de toda a preocupação em retratar o que era nosso, ele confessa: “mas o espírito modernista e as suas modas foram diretamente importados da Europa” (ANDRADE, 1984, p. 236). Outra crítica que faz ao

modernismo é que este, como um movimento aristocrático⁵⁰ (em suas palavras: “dogmático prepotente”), se fez antipopular.

Na avaliação de Mário, a primeira fase modernista foi um período destruidor. Seu grupo era um bando de ingênuos que nem pensavam em ser precursores ou mártires, isso porque eles viveram “uns oito anos, até perto de 1930, na maior orgia intelectual que a história artística do país registra” (*Ibidem*, p. 238). Essa destruição, regada a festas, atingiu a eles mesmos, porque “o pragmatismo das pesquisas sempre enfraqueceu a liberdade da criação” (*Idem*), ou seja, estavam tão preocupados em formar uma “nova” concepção de arte que deixaram em segundo plano a criatividade.

Não utilizando as palavras realismo e naturalismo, mas retirando o romantismo do foco da crítica, Mário de Andrade fala das “outras escolas de arte brasileira”, afirmando que elas foram acadêmicas e obedientes. Ao falar sobre a primeira vez que a paisagem entra na pintura de Lasar Segall, deixa claro seu olhar sobre a arte realista:

esta paisagem que dá talvez o melhor sintoma da perdição do filho pródigo, não é por enquanto um fato exatamente plástico que sublima quaisquer motivos e temas em assuntos genéricos e lhes redime a transitoriedade objetiva. Sem serem jamais “realistas”, sem se diminuïrem ao documental, temas e motivos se deslumbram no entanto na fascinação do exotismo e do característico (ANDRADE, 1984, p. 48).

Essa crítica não é incomum. O caráter documental que se aponta na arte do final do século XIX fez com que a crítica colocasse o realismo/naturalismo num lugar que não era o da arte, da criação, da invenção, mas ao lado das ciências e da fotografia. O que não se pode negar, entretanto, é que “documentando”, “registrando” ou não a “realidade” brasileira, o realismo/naturalismo traz para a arte várias discussões sobre questões sociais e humanas, uma vez que se aproxima delas.

Mário admite que a Inteligência artística teve papel contraditório e precário. E ainda:

fomos, com algumas exceções nada convincentes, vítimas do nosso prazer da vida e da festança em que nos desvirilizamos. Si tudo mudávamos em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea. E isto era o principal! (*Ibidem*, p. 252).

⁵⁰ Mário de Andrade fala não de uma aristocracia improvisada do Império, “mas de outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer salteador europeu, que o critério monárquico do Deus-Rei já amanhecera com a genealogia” (ANDRADE, 1984, p. 237).

A arte, para Mário de Andrade, é força interessada da vida e tem função humana. No final deste texto, Mário por ele mesmo, além de avaliar seus gestos como pura vaidade, confessa que fez muitas coisas:

e no entanto fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram duma ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocracismo me puniu. Minhas intenções me enganaram. [...] Tem mais é uma antiquada ausência de realidade em muitos de nós (*Idem*).

Se essa autocrítica diz respeito à ausência de “realidade”, talvez esteja aí um ponto positivo que Mário de Andrade perceba direta ou indiretamente na arte no final do século. Por mais que um dos pés do artista realista/naturalista flutue, visto que faz arte, o outro pé se encontra enraizado na “realidade”, ou melhor, os olhos não se perdem no céu estrelado do romantismo, porque, no horizonte, não há ideal, mas o mundo.

Com efeito, o modernismo brasileiro não foi somente um “período destruidor”, pois o exercício de experimentação (e com ele a liberdade), juntamente com o entrelaçamento com outros modos estrangeiros de criação, resultou naquilo que temos de mais significativo nos anos 20 em arte, como a literatura de Mário de Andrade, as pinturas de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, a escultura de Brecheret, para citar apenas alguns.

Mário de Andrade não está sendo generoso com seu grupo e consigo mesmo, porque eles não fizeram uma arte totalmente desconexa da vida; talvez uma arte preocupada com seu próprio lugar, num instinto de autoafirmação. Nesse sentido, há uma inversão no esquema de Maiakovski, e então diríamos como sendo o fazer dos modernistas: abaixo a vida, viva a arte!

4.5 OS MANIFESTOS

Oswald de Andrade, em seu “Manifesto da poesia pau-brasil”, publicado originalmente no *Correio da Manhã* em 18 de março de 1924, ataca a maneira de fazer arte de até então: a erudição, ofício de doutores e especialistas. A poesia pau-brasil, para ele, deveria ser ágil e cândida como uma criança. Logo após falar da poesia de importação, coloca o naturalismo como cópia, como arte para as elites, e critica: “quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...”. Além disso, seu manifesto é contra o método dos naturalistas: “o trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo

equilíbrio geômetra e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa”. Buscando instaurar uma arte “nova”, Oswald de Andrade a propõe como contrária à arte do final do século XIX, pois esta “era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua”. Deste modo, ele avalia o realismo/naturalismo: “a peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração. A escultura eloqüente, um pavor sem sentido”. O que Oswald quer é uma arte voltada ao “sentido puro”, se referindo às “ideologias” da arte do final do século, pois, em seguida, afirma que telas são somente linhas e cores e estátuas são volumes sob a luz, como se a pintura e a estatúária modernistas fossem apenas materiais sem conceitos e pensamentos. Assim, o próprio manifesto se deixa cair numa armadilha: ao mesmo tempo em que anuncia a arte sem amarras, arte feita por espíritos livres, se coloca como amálgama de ideias, de formas e de conteúdos, como entrecruzamentos do trabalho especializado e douto (mundial) com os conhecimentos e costumes vulgares e interioranos (regional); tudo isso revela a última parte do Manifesto da poesia pau-brasil: “a floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil”.

O primitivismo de Oswald de Andrade se origina em Paris (1923), segundo Nascimento (2002, p. 49); é lá que Oswald compreende “o que é ser brasileiro” e, no ano seguinte, com essa “descoberta”, escreve o Manifesto Pau-brasil, em que apresenta a fórmula que soma “um x-nacional a um y-estrangeiro, e o resultado é igual a um z-brasileiro. Supostamente estava descoberto ‘o que é brasileiro’, ou resolvida a equação de uma nacionalidade”, o que Nascimento vê como um ponto de vista neocolonialista. O índio foi o objeto desejado e subtraído que permitiu a Oswald “ver os mecanismos de funcionamento de la cultura brasileira”, segundo Aguilar (2010, p. 15). O índio foi tomado como oposto ao Estado, por isso “Oswald empleó al indio (a la figura del indio) para hacer la crítica del Estado, la sociedad patriarcal, el moralismo, la Estética y las creencias” (*Ibidem*, p. 16). No manifesto de 1928,

las inversiones están por todos lados: los pies en vez de la cabeza, el montaje en vez de la narración decimonónica, la rebeldía antes que la prédica catequista, la poesía sorprendente y en miniatura y ya no la declinación de la gramática con sus regularidades y normas (AGUILAR, 2010, p. 16).

Vera Lins (2013) entende que o segundo momento do modernismo,

depois do ataque ao passadismo estético, a antropofagia defendia uma deglutição do estrangeiro, mas não criticava a razão técnico-científica que vinha com ele e que pretendia assimilar, sem problematização. Buscava-se a convivência da selva com a

escola, a colagem de uma paisagem nacional primitiva com um novo cotidiano, moderno, numa poética do objetivo e do concreto. Sua defesa do moderno era a defesa do atual, do novo imediato que prometia a industrialização. Acreditavam numa síntese da pureza do estado natural indígena com os traços positivos da contribuição da técnica avançada.

Contra a fórmula antropofágica de Oswald, o grupo do Verdeamarelismo, liderado por Plínio Salgado, invalida o nacionalismo de Oswald por este conter o elemento estrangeiro, por isso os verdeamarelistas elegem a anta como animal representante do nacional, uma vez que esse animal carregava um mito da cultura tupi. Esse movimento outro dentro do movimento modernista se dá por conta de posições políticas. Enquanto o nacionalismo de Oswald de Andrade “era de algum modo influenciado por sua participação no Partido Republicano Paulista”, segundo Nascimento (2002, p. 50), o grupo de Plínio Salgado tinha “uma visão política de integralismo nacionalista, com a recusa radical de todo valor estrangeiro” (*Ibidem*, p. 50-51). Somente no Manifesto antropófago (1928) é que Oswald “vai descobrir a possibilidade de pensar as diferenças da cultura brasileira como um valor em si mesmo, não mais a ser avalizado pelo europeu” (*Ibidem*, p. 51).

Quatro anos depois do “Manifesto Pau-brasil”, Oswald de Andrade escreve o “Manifesto Antropófago” e o publica na *Revista de Antropofagia*, Ano 1, nº 1, maio de 1928. No ensaio “Abaporu de Tarsila do Amaral: saberes del pie”, do livro *Por una cuenca del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade*, Gonzalo Aguilar afirma que Tarsila presenteia seu marido com a tela *Abaporu*, que se tornou o mote do Movimento Antropofágico criado por Oswald e Raúl Bopp, uma vez que eles leram essa figura como “homem plantado na terra”. Nesse movimento, “todas las formas de autoridad tradicionales que se articulaban alrededor del Estado son atacadas y desmontadas por el manifestó de 1928” (AGUILAR, 2010, p. 20).

O texto inicia com a afirmação de que a antropofagia é a única lei do mundo, ela une os homens socialmente, economicamente e filosoficamente. A lei do homem antropófago é se interessar pelo que é do outro. Esse outro, podemos inferir, também é o realismo/naturalismo, uma vez que, segundo a crítica, não é uma arte brasileira, mas francesa.

Mesmo sabendo que o poeta Murilo Mendes teve várias fases em tempos diferentes, podemos ler “O menino experimental” dentro do pensamento modernista que estamos tentando compreender, porque este poema nos parece um manifesto de uma estética experimental.

O menino experimental come as nádegas da avó e atira os ossos ao cachorro.
O menino experimental futuro inquisidor devora o livro e soletra o serrote.

O menino experimental não anda nas nuvens. Sabe escolher seus objetos. Adora a corda, o revólver, a tesoura, o martelo, o serrote, a torquês. Dança com eles. Conversa-os.

O menino experimental atea fogo ao santuário para testar a competência dos bombeiros.

O menino experimental, declarando superado o manual de 1962, corrige o professor de fenomenologia.

O menino experimental confessa-se ateu e à-toa.

O menino experimental é desmamado no primeiro dia. Despreza Rômulo e Remo. Acha a loba uma galinha. No tempo do oco pré-natal gritava: “Champagne, mamãe! Depressa!”

O menino experimental decreta a alienação de Aristóteles. Expulsa-o da sua zona, só com a roupa do corpo e amordaçado.

O menino experimental repele as propostas da prima de dezoito anos chamando-a de bisavó.

O menino experimental escondendo os pincéis do pintor e trancando-o no vaso sanitário, obriga-o a fundar a pop art, única saída do impasse.

O menino experimental ensina a Vamp a amar. Dorme com o radar debaixo da cama.

O menino experimental, dos animais só admite o tigre e o piloto do bombardeio. Deixa o cão mesmo feroz e o piloto civil às pulgas.

O menino experimental benze o relâmpago.

O menino experimental antefilma o acontecimento agressivo, o Apocalipse, fato do dia.

O menino experimental festeja seu terceiro aniversário convidando Jean Genet e Sofia Loren para jantar. Espetados na mesa três punhais acesos.

O menino experimental despede a televisão, “brinquedo para analfabetos, surdos, mudos, doentes, antinietzsches, padres, podres, croulants”.

O menino experimental atira uma granada em forma de falo na mãe de Cristóvão Colombo, sepultado nas Américas (MENDES, 1979, p. 103).

Nesse poema, há uma boa parte do trabalho dos modernistas ainda que nos anos 60: o menino experimental critica a velha forma de pensamento, mas não despreza totalmente o que ingeriu do outro (come as nádegas da avó e atira os ossos ao cachorro). Ele se apropria do que é funcional (a carne), joga fora o que não funciona (ossos) e inova, e ousa; assim, refuncionaliza o conhecimento. Como futuro educador (inquiridor), detém o conhecimento (devora os livros) e mostra os fragmentos das teorias, dos discursos (soletra o serrote). Escolhe seus objetos “reais”, não metafísicos, trabalha com o concreto (a corda, a tesoura, o martelo, o serrote, a torquês), mas sabe abstraí-los (dança com eles) e conecta-os (conversa-os). Questiona o professor, o profeta, os deuses (atea fogo no santuário) para testar a competência deles (para contestar a competência dos bombeiros). Afirma que os antigos manuais, as velhas propostas estão ultrapassadas (declarando superado o manual de 1962) e mostra outra forma de conceber o mundo (corrigindo o professor de fenomenologia), isso porque não crê no conhecimento do professor. Não participa das ideias eruditas, mas acredita nas ideias artísticas (confessa-se ateu e à-toa). No primeiro dia de aula, torna-se anarquista, pois não obedece ao rei, visto que os pensamentos deste, para o menino, não são grandiosos (acha a loba uma galinha). As poéticas precisam ser banidas juntamente com suas regras para

a arte (decreta a alienação de Aristóteles), talvez pelo motivo de não acreditar em ideias maduras e prontas. Ri delas (repele as propostas da prima de dezoito anos, chamando-a de bisavó). A arte precisa ser jovem, e nova, e fresca, e popular (escondendo os pincéis do pintor e trancando-o no vaso sanitário, obriga-o a fundar a *pop art*). Humaniza o inanimado, vigiando a vigília, produzindo com o sonho (ensina a Vamp a amar. Dorme com o radar debaixo da cama). Para as violentas e velhas formas de poder e de arte, a guerra (dos animais só admite o tigre e o piloto do bombardeio). Valoriza os *insights*, as ideias originais, o conhecimento vulgar (benze o relâmpago). Prevê o fim da arte hoje (antefilma o acontecimento agressivo, o Apocalipse, fato do dia). Desconstrói a estrutura, a teatralização com Nietzsche. Atirando uma granada em forma de falo na história, o menino experimental prova uma estética experimental, rompendo com os padrões, com os conceitos morais, éticos e estéticos – uma estética experimental antropofágica e autoritária, que solve o já convencional e expelle o que pode desconsertar, o fragmentador, pois lida com instrumentos perigosos, talvez o futuro, que mata, que decai, fazendo-se teleológico; mesmo assim, do presente supõe o futuro, o fim, reafirmando seu caráter teleológico. A estética experimental provoca as resistências, testas as forças, dizendo-se à frente do seu tempo, propondo outras percepções, renegando o passado, o que a torna apologética. Ela se exhibe de maneira onírica, concebendo o sonho, o inconsciente como o “real” e o infantil como o ideal. Por fim, a estética experimental critica a alienação e reitera seu anarquismo.

Nesse poema, podemos ler, já no primeiro verso, a relação do “antigo” e “moderno”, pois o que interessava do passado, o menino comia, usava, abusava, já o que não era útil, jogava fora, desdenhava, ridicularizava. Se pensarmos a arte no lugar desse menino, vemos a “nova” arte tentando romper com os padrões, mostrando-se antropofágica e autoritária. A arte experimental lida com tempos perigosos, como o futuro, que mata, decai e faz-se teleológico, pois acaba proclamando a própria morte, visto que tudo o que passa é resto morto, mas esquece que é preciso chamar o defunto para lembrar a potência da vida.

No texto “Murilo Mendes e um surrealismo à brasileira: transformar o mundo, mudar a vida”, do livro *Poesia e crítica uns e outros* (2005), Vera Lins entende Murilo Mendes não como um surrealista ortodoxo que pratica o automatismo, mas como um revolucionário, que almeja transformar o mundo e a vida. Lendo o poema “Mapa” (Anexo F), Vera Lins observa:

é a razão da técnica e da ciência que vai ser desacreditada para dar lugar a um outro tipo de pensamento, alastrado, que inclui o inconsciente com seus desejos mais reprimidos pela civilização e pela sociedade moderna. Quando esses desejos entram em cena, mudam o mundo (LINS, 2005, p. 131).

Vera Lins lembra também que os surrealistas viveram entre duas grandes guerras, e Murilo Mendes, como um poeta trágico, vive na recusa da “realidade” social, do mundo como está construído, tentando mudar o mundo e a vida pelo pensamento. Silviano Santiago (2002, p. 130) afirma que “à medida que Murilo Mendes vai assumindo o discurso religioso, a sua poesia vai-se desvinculando mais e mais do contato com o tempo histórico, com o presente imediato do poeta”, uma vez que, enquanto o tempo histórico caminha em linha reta, o tempo cristão (Murilo Mendes se converteu ao catolicismo em 1934) converte o tempo histórico em um círculo, que “reduz o paradoxo do fim no princípio e do princípio no fim” (*Ibidem*, p. 128), assumindo, assim, uma continuidade de discurso da tradição, o que Santiago chama de neoconservadorismo.

Em 1917, Álvaro de Campos (heterônimo de Fernando Pessoa) publica na *Portugal Futurista* seu manifesto, intitulado “Ultimatum”. Esse texto é um brado contra a política da Primeira República portuguesa e a instabilidade que ela provocou na área social. Além disso, é também um grito contra as estéticas artísticas de valorização burguesa, inclusive a ortodoxia do cristianismo e a exatidão das ciências. Álvaro de Campos propõe uma transformação dos valores vigentes desde o começo do século XIX e um rompimento de Portugal com a transplantação das culturas britânica e francesa. Assim começa o manifesto, com uma ordem de despejo aos mandarins da Europa, bem como a arte requintada de Anatole France, parasita do Antigo Regime. O intento do Ultimatum é destruir a velha forma de governar e as verdades e estética convencionais, em que se encontram, por exemplo, o simbolismo e o realismo/naturalismo.

O esnobismo burguês é criticado com um tom bastante áspero, assim como são criticadas as narrativas ortodoxas dos artistas e críticos acomodados e alienados à situação política e academicista. Álvaro de Campos declara suas ideias vanguardistas contra as doutrinas e os artistas da época, expondo uma outra tradição para a arte – a de “ir de encontro”.

Em 1909, o poeta italiano Fillipo Tommaso Marinetti escreve o “Manifesto Futurista” no jornal francês *Le Figaro*, o que marcou o início do futurismo nas artes. Esse texto traz também uma crítica à arte do final do século XIX, que, para Marinetti, era apática, lenta, passiva e pacífica; tanto que a base desse manifesto é a velocidade, o frenesi, a rebelião, como mostra esta passagem:

estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveremos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já o absoluto, pois criamos a eterna velocidade

omnipresente. Queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo -, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas [...]. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo o tipo, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.

O embate contra o museu nada mais é do que uma resistência ao já postulado e à arte do final do século XIX. Para Marinetti, “admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação”. Dessa maneira, para ele, a arte anterior está morta, porque não era ativa e criativa. No Brasil, qualquer artista que fizesse algo contra a arte “acadêmica” era chamado de futurista, adjetivo que os modernistas paulistas rejeitavam. Mário da Silva Brito (1974, p. 167) lembra um depoimento de Oswald de Andrade e destaca que,

por mais idealistas que fôssem, um pouco de cálculo e frieza entraria no plano dos modernistas. Oswald de Andrade, que Menotti del Picchia pintava como “homme d'affaires, frio, matemático”, achava boa a palavra futurismo, julgava que ela correspondia, nos primeiros instantes do movimento, aos interesses do grupo.

Mário de Andrade publica uma série de sete artigos intitulada “Mestres do passado” no *Jornal do Comércio*. No texto I (Glorificação), saúda os parnasianos, mas decreta a morte deles; reconhece a grandeza desses poetas, mas afirma serem eles macaqueadores do almofadismo. No último texto dessa série, Mário aproveita para ironizar a denominação de futurista que lhe atribuíram, dizendo:

êste Prelúdio é a explicação do meu intento. É o prefácio. Colocado no fim: porque assim é mais futurista. De nada valeu esquivar-me ao ágape do futurismo e rir-me dêle como de tôdas as escolas. Depois que o autor de “Estrêla de Absinto” – estrêla de calvário – me chamou de futurista, não posso mais nem espirrar: é futurismo. Pois seja! (ANDRADE, Mário, *apud* BRITO, 1974, p. 304).

No final da década de 1920, os modernistas paulistas aderem ao futurismo até mesmo para marcar a diferença entre os “acadêmicos conservadores” e os “modernos”. Vale lembrar que Mário de Andrade (2005, p. 61) não aceita ser chamado de futurista, como fica bem claro no prefácio de *Paulicéia Desvairada*⁵¹, em que escreve: “não sou futurista (de Marinetti). Disse e repito-o”. No *Jornal do Comércio*, Mário publica um artigo intitulado “Futurista?” com a intenção de desfazer sua imagem de adepto a Marinetti e diz que ao poeta de *Paulicéia Desvairada* melhor dar o adjetivo de extravagante e até mesmo de maluco, mas

⁵¹ É interessante anotarmos que Mário de Andrade adquire a peça *Cabeça de Cristo* (figura 48, cf. p. 167), de Brecheret, e tem problemas com seus familiares, pois acharam uma heresia um Cristo com trancinhas. Indignado com a reação de sua família, ele escreve *Paulicéia Desvairada*.

não de futurista. Brito (1974, p. 251) conclui que “de nada valiam, no entanto, as explicações. Os jovens escritores de São Paulo estavam classificados como futuristas e para isso contribuíram as suas afirmações e atitudes. Para o consenso geral, eram futuristas – e pronto”.

Mais especificamente, o “Manifesto Surrealista” faz uma forte crítica ao realismo/naturalismo. Escrito em 1924 por André Breton⁵², esse manifesto propunha fazer arte através do automatismo psíquico, ou seja, diferentemente do modo de proceder do realismo, pois é o

automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral.

Dessa maneira, Breton se coloca contra o realismo ao afirmar:

a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de liberação intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. É ela a geradora hoje em dia desses livros ridículos, dessas peças insultuosas. Fortifica-se incessantemente nos jornais, e põe em xeque a ciência, a arte, ao aplicar-se em bajular a opinião nos seus critérios mais baixos; a clareza vizinha da tolice, a vida dos cães.

Quanto às descrições, Breton as chama de vazios, de superposições de imagens de catálogo, cartões postais que querem fazer com que o leitor concorde com os lugares-comuns que o escritor descreve.

Aderindo a um tanto de cada vanguarda europeia, começa, então, no início do século XX no Brasil, mais um projeto nacionalista, mais um querer “documentar” o nacional, com repetições e diferenças, como observa Chiarelli (2009). Agora, contudo, os artistas têm a preocupação de fazer uma arte “genuinamente” brasileira, ou ainda, como aponta Oswald de Andrade, no *Manifesto antropofágico*, o que se queria era assimilar o estrangeiro, amalgamar com o que é “nosso” para produzir o nacional. Tanto o *Manifesto Antropofágico* quanto o *Manifesto Pau-Brasil* fazem apologia ao mundo novo, o mundo das máquinas, do cinema, do norte-americano. O modernista deveria comer o estrangeiro e expelir não o mesmo, mas o que já estava no estômago – a substância brasileira. Para eles, estavam fazendo diferente das artes

⁵² De acordo com Bradley, em *Surrealismo* (2001, p. 11), o segundo manifesto de Breton repete a obsessão pelo irracional e pelo inconsciente. Nas palavras de Breton, com seu vocabulário bélico: “o ato surrealista mais banal consiste em sair correndo pelas ruas, com uma arma em punho, atirando às cegas na multidão, apertando o gatilho o mais rápido possível”.

anteriores, pois acreditavam que estas somente engoliam e devolviam a arte francesa, ou seja, faziam “cópias”.

Não pretendemos debater o sentido de identidade nacional, mas podemos pensar como Benedict Anderson (2008), que utiliza a expressão “comunidade imaginada” para questionar o nacional, e como Raul Antelo (1998, p. 12), que indica que “deveríamos entender que o nacional não pressupõe um dado espontâneo mas uma identidade socialmente construída”. Queremos, aqui, tentar compreender as descontinuidades e as permanências do discurso sobre o nacional no realismo/naturalismo e no modernismo. Observamos que o projeto nacional do realismo/naturalismo estava vinculado ao documentar um Brasil plural através da arte criada num regime democrático das artes, em que todas as coisas poderiam ser retratadas e questionadas na arte, característica do regime estético. Já o modernismo cria uma poética própria (os manifestos) e, a partir dela, suas regras. Portanto, poetizar utilizando uma linguagem rebuscada, desenvolver grandes descrições em romances, pintar ou esculpir com semelhança era profanar suas cartilhas. Nesse sentido, o modernismo está mais próximo do regime representativo ou poético.

O realismo/naturalismo e o modernismo brasileiros se tocam, contudo, principalmente, na questão da nacionalidade, pois o que estava no escopo de ambos era a “realidade” da sociedade brasileira, produzindo, cada um a seu modo, imagens de um país fraturado por decisões políticas, ditadas muitas vezes pelas relações internacionais. Tanto um quanto o outro se apropriou de uma figura que se poderia dizer brasileira (mesmo com inúmeras misturas étnicas): o trabalhador braçal, homem do campo. Este se tornou tema privilegiado na formação do “homem brasileiro” no final do século XIX e no início do XX.

5 VIDA NA ARTE REALISTA E MODERNISTA

*Contra o saber dirigimos agora a arte:
retorno à vida!*

Nietzsche

Neste último capítulo, procuraremos compreender melhor essas vidas e as semelhanças de primeiro e segundo graus em alguns objetos, isso porque, como Rancière (2010g, p. 99) afirma em “Trabalho sobre a imagem”, “os objetos falam, portanto, da mesma forma que os escritores. Eles falam da arte que as produziu: uma arte de fazer engenhosa, indissociável de uma arte de viver”. Ainda Rancière, ao se propor ler alguns objetos de arte em *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte* (2013), com o objetivo de mostrar como se constitui e se transforma um regime de percepção, sensação e interpretação das imagens, esclarece que *cena* não é uma ilustração de uma ideia, mas

uma pequena máquina ótica que nos mostra o pensamento ocupado em tecer os laços que une percepções, afectos, nomes e ideias, e em constituir a comunidade sensível que esses laços tecem e a comunidade intelectual que torna pensável o tecido⁵³ (RANCIÈRE, 2013, p. 11).

A cena apreende os conceitos em ação, já o pensamento sempre é um pensamento do pensável, um pensamento que modifica o pensável ao acolher o que era impensável. Assim, nosso olhar se volta para algumas cenas do pensamento: de Almeida Júnior, *Amolação interrompida*, *A leitura*, *Caipira picando fumo*, *O violeiro*, *Nhá Chica*, *Cozinha caipira*, *Pescando*, *Caipiras negaceando*, *Derrubador brasileiro*; de Correa Lima, *Remorso*, *Mater dolorosa*, *Ao prof. Rodolpho Bernardelli*; de Brecheret, duas imagens de *Pietá*; de Gonzaga Duque, *Mocidade Morta*; de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*; de Candido Portinari, *Lavrador de café*.

⁵³ Tradução nossa. Em castelhano: “una pequeña máquina óptica que nos muestra al pensamiento ocupado en tejer los lazos que une percepciones, afectos, nombres e ideas, y en constituir la comunidad sensible que esos lazos tejen y la comunidad intelectual que hace pensable el tejido”.

5.1 SEMELHANÇA DE PRIMEIRO E SEGUNDO GRAUS

É quando a arte se reveste com o tecido mais usado que melhor é reconhecida como arte.

Nietzsche

Neste momento, torna-se mais clara a forma de algumas ferramentas que tínhamos apenas como hipótese lá no início desta pesquisa. Acreditamos que agora podemos desenhar com mais nitidez o instrumental teórico e criativo que propomos: apontar duas maneiras de pensar a vida na arte, uma, presente no final do século XIX, no realismo, e outra, no início do século XX, no modernismo; semelhança de primeiro e segundo graus, respectivamente.

A primeira está ligada à noção de vida na arte que desenvolvemos na dissertação de mestrado, que parte de Gonzaga Duque, ou seja, uma vida atrelada à sensação, ao movimento. Estamos chamando essa vida na arte do realismo/naturalismo de semelhança de primeiro grau, pois a arte nos parece estar subsumida na vida, isso porque os artifícios e as artimanhas da arte não se mostram explicitamente nos objetos, como se não houvesse distinção entre arte e não-arte; sendo assim, o fazedor de arte se esconde atrás dele mesmo – o fazedor de vida. As telas e as esculturas mostram figuras muito semelhantes às que encontramos nas ruas, a literatura cria personagens que agem e sentem como aquelas pessoas que conhecemos, por isso nomeamos de semelhança de primeiro grau – não cópia, não reprodução, mas aproximação, maneira de proceder que nos conecta com a arte de modo íntimo, porque essa vida na arte realista/naturalista está diretamente ligada à sensação de vida, àquilo que os nossos olhos estão culturalmente programados a identificar como o “real”. Assim, não é somente uma questão de semelhança, mas semelhança e vida. Como exemplo, temos, em Debret, o *Retrato de Dom João VI* (cf. p. 84), em que a semelhança está dada – uma figura humana, masculina, envolta em tecidos vermelhos típicos da realeza. Semelhança sim, mas não vida, de acordo com a lógica de Gonzaga Duque e o pensamento crítico do final do século, pois falta a essa tela os detalhes que o realismo/naturalismo pinta, esculpe, escreve. Não há sensação de criatura viva, falta-lhe carne e sangue, não apresenta o movimento próprio da vida, só há paralisia tácita; dessa maneira, o que se vê é um boneco de cera que se pretende rei e não um rei humano. Já o imperador de Pedro Américo, *Dom Pedro II na abertura da Assembleia Geral* (cf. p. 82), é vivo, pois, segundo Gonzaga Duque (1995a), esse pintor é um desenhador de movimento, não pela ordem dos elementos dispostos nos quadros, mas porque ele teve a sensibilidade de produzir criaturas vivas e dinâmicas, com nervos e músculos, como também em *A Batalha do Avaí* (cf. p. 116). É nesse sentido que percebemos

que, tanto para os artistas quanto para a crítica do final do século, a vida na arte se faz em uma semelhança de primeiro grau, em que a sensação e o movimento são elementos constitutivos dessa arte. Essa aproximação com a vida aproxima também o espectador com a arte, pois o que este vê o remete à própria vida. Pensamos como vida teatral a semelhança de primeiro grau que mostra a arte como estatuto de simulacro, evidenciando a montagem da cena, esta que não se pretende dizer “real”, mas construção, produção, arte – vida encenada; lembremos, por exemplo, do realismo de Caravaggio⁵⁴.

Figura 27 - *A colocação no túmulo*, Caravaggio



Descrição e fonte: Pintado entre 1602 e 1603. Óleo sobre tela, 300 x 203 cm. Pinacoteca, Vaticano. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina_arquivos/img08.jpg>. Acesso a 25 de janeiro de 2009.

Essa tela, como podemos ver, apresenta a semelhança de primeiro grau – há sangue, músculos, nervos, ossos; um cenário com vários materiais (texturas): planta, madeira, pedra. Tudo aí está construído para nos mostrar uma vida, mas essa vida, do modo que foi

⁵⁴ A colocação no túmulo – “até o século XIX foi sem dúvida a tela mais aclamada de Caravaggio – talvez por ser a mais tradicional e a menos controversa de suas obras-primas. Exceção para as pernas atarracadas e cheias de varizes da figura à direita, as formas são idealizadas segundo os padrões caravaggescos. Rubens e Fragonard reproduziram este trabalho” (BARROCO E ROCOCÓ, 1991, p. 50).

armada, nos parece que é uma narração de um acontecimento passado que está sendo encenado no presente por outros personagens. Esses personagens não sentem como aqueles que passaram pela experiência. As expressões faciais revelam a teatralização, a encenação de vidas que não podem mais estar no presente. Na semelhança de primeiro grau do século XIX, a arte não se quer dizer montagem e criação, o que é impossível, mas se confundir com a vida. Já a semelhança de segundo grau se mostra como fabricação, pura montagem, não encenada, não se quer “real”, mas pensamento, ideia, conceito, concepção de vida enquanto se mostra como arte. A arte teatral monta painéis, panos de fundo artificiais para que os personagens inventados possam narrar suas histórias espetaculares, personagens estas que, por não se pretenderem “reais”, podem mostrar que estão contando histórias e não vivendo uma história, como vimos em Caravaggio. Com a semelhança de primeiro grau se daria o contrário: na busca por montarem cenários “reais” e personagens “vivas”, as histórias não parecem estar sendo contadas como histórias do passado narradas no presente, mas, como o intento é não mostrar a montagem, pretende que se faça o “natural”, o “real”, o “flagrante”, ou seja, a impossível imposição bruta do presente. De modo inverso, a semelhança de segundo grau se mostra presente, “resgatando” elementos do passado para, profeticamente, se lançar ao futuro, num tempo tripartido, amalgamando e carregando conceitos “novos” e “velhos”. Em outras palavras, o tempo da arte teatral é o tempo mágico; o tempo da semelhança de primeiro grau é messiânico, o tempo que resta, com o futuro em aberto; e o tempo da semelhança de segundo grau é o próprio futuro, certeza de morte. No século XX, com os modernistas, essa aproximação, técnica do realismo/naturalismo, se transforma em distância. Vale lembrar que um dos princípios dos modernistas era fazer uma arte “não-mimética”, causando estranhamento⁵⁵ ao produzir figuras distorcidas, “expressionistas” e não-artísticas, no sentido

⁵⁵ O Formalismo Russo foi um movimento preocupado com estabelecer um estudo próprio para a literatura. Ligado à vanguarda artística (o futurismo), nascido no Círculo Linguístico de Moscou (1914-1915) e apoiado mais tarde pela OPOIAZ – Associação para o Estudo da Linguagem Poética (1917), preocupou-se em rejeitar as interpretações extraliterárias advindas da filosofia, sociologia, psicologia. Acreditava que os textos literários precisavam ser entendidos neles mesmos, ou seja, o que se objetivava era entender a literariedade, que pode ser entendida como o processo de construção destes textos. Dessa maneira, muda-se o movimento do olhar para a arte, isto é, volta-se para o objeto, parte-se de suas particularidades nas análises, e não de condições de produções externas aos textos. Este objetivo primeiro quebra com importantes pensamentos até então vigentes, como: o autor é dotado de dons da palavra; a filosofia, a psicologia e a sociologia explicam os fatos literários; a metafísica (a subjetividade e a religiosidade dos simbolistas) serve de fundamentação no entendimento da literatura; e a historiografia literária dá conta de mostrar a evolução, linear e harmoniosa, dos movimentos e escolas literárias. Contrapondo a essas questões, nasce o Método Formal, cujo desejo era “criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas no material literário” (EIKHENBAUM, 1973, p. 5). Nesse meio, Chklovski criou o conceito de estranhamento em literatura, em “A arte como procedimento”: “e eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar sensação do objeto como visão e não reconhecimento; o procedimento da arte é o

tradicional da arte. Vale destacar que Erwin Panofsky, em *O significado nas Artes Visuais* (2007, p. 30), nos lembra de que “nem sempre a obra de arte é criada com o propósito exclusivo de ser apreciada (experimentada) esteticamente”. Assim, Tarsila do Amaral pinta *Abaporu* (1928), o homem que come gente (localizado no centro do movimento antropofágico); Candido Portinari pinta *Os retirantes* (1944), já numa segunda fase do modernismo; Duchamp expõe uma roda de bicicleta sobre um banquinho (1913); objetos utilitários, de uso comum, são levados a uma galeria para se tornarem arte.

Figura 28 - *Abaporu*, Tarsila do Amaral. *Os retirantes*, Portinari. *Roda de bicicleta*, Duchamp



Descrição e fonte: *Abaporu*, Tarsila do Amaral (1928). Óleo sobre tela, 85 x 73 cm. *Os retirantes* (1944), Candido Portinari. Óleo sobre tela, 190 x 180 cm, MASP. *Roda de bicicleta* (1913), Marcel Duchamp. Ready-made, madeira e metal, altura 126 cm, Nova York, Sidney Janis Gallery. Disponível em: <<http://docente.ifrn.edu.br/niltonxavier/modernismo-i/view>>. Acesso em 8 de novembro de 2013. Montagem nossa.

Todos esses objetos não se encaixam nas concepções de arte de até então, pois os temas e os procedimentos modernistas traziam para a arte o não habitual, a estranheza, uma

procedimento da singularização [estranhamento] dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (CHKLOVSKI, 1973, p. 45). Quando Chklovski estava começando a “esboçar sua concepção do ‘efeito de estranhamento’, Maiakovski já chamava a atenção para a importância deste” (SCHNAIDERMAN, 1984, p. 54).

vez que o belo no regime estético já não é mais da ordem da beleza suave clássica do regime representativo ou poético, mas agora da ordem do grotesco, como vimos com Victor Hugo. Desse modo, a arte se torna antipopular e acaba por afastar o espectador da arte, esta que se queria tornar vida. Esse trabalho com a distância nos leva a pensar em outro modo de lidar com a semelhança, como fizeram os modernistas; eles não deixaram de fazer arte mimética, mas utilizaram uma mimesis, diremos assim, indireta. Mário de Andrade, no fragmento 25 de *Paulicéia Desvairada* (2005, p. 65), apresenta essa concepção de arte que lida com a semelhança de segundo grau:

a arte que, mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo, desenvolve-se em comparações afastadas, exageradas, sem exatidão aparente, ou indica os objetos, como um universal, sem delimitação qualificativa nenhuma, tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical. Esta idealização livre, subjetiva, permite criar todo um ambiente de realidades ideais onde sentimentos, seres e coisas, belezas e defeitos se apresentam na sua plenitude heroica, que ultrapassa a defeituosa percepção dos sentidos.

Abaporu traz uma paisagem árida, tropical e uma figura humana; mesmo com as desproporções, com as distorções, identificamos uma figura humana. Esses traços não realistas da pintura de Tarsila do Amaral trazem consigo mais do que formas, mas um conceito, ou ainda, forma e conceito montam uma concepção outra de arte. O delineado do século XIX desaparece para deixar ver uma ideia, um pensamento, assim como *Os retirantes* de Portinari não são desenhados conforme o modelo, mas em consonância com uma maneira de pensar e sentir.

É importante lembrar que os impressionistas⁵⁶ já haviam trabalhado com a forma de maneira a quebrar com as linhas bem definidas da pintura. Dar impressão de objetos,

⁵⁶ Em *O poder simbólico* (1989), capítulo primeiro “A institucionalização da anomia”, Bourdieu dá ao impressionismo a denominação de pintura moderna, pois o pintor impressionista, mais especificamente Manet, fez uma revolução estética. As condições para que isso acontecesse foram: o desabamento das estruturas sociais do aparelho acadêmico (ateliers, salões etc.), o aumento significativo de pintores oficiais e a mudança de pensamento dessa nova sociedade. Esta última condição é vista por Bourdieu (1989, p. 256) desta maneira: “o olhar, a percepção é produto do mundo novo. Modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da criação artística na representação e não na coisa representada e que nunca se afirma tão plenamente como na sua capacidade de construir esteticamente os objetos baixos ou vulgares do mundo moderno”. No segundo capítulo, “O olhar acadêmico”, Bourdieu afirma que a tradição acadêmica era pautada na imitação dos mestres, na submissão à instituição escolar. O Salão era, praticamente, o único mercado existente, o que faz da arte acadêmica estatal e autoritária. E ainda “o pintor é formado para sentir como tal por meio de toda a sua aprendizagem e ele apreende a admissão ao salão, os prêmios, a entrada na Academia, as encomendas oficiais não como simples meios de ‘se dar a conhecer’, mas como atestações do seu valor, verdadeiros certificados de qualidade artística” (*Ibidem*, p. 262). Manet foi acusado de fazer obras inacabadas, e seus quadros eram sempre rejeitados nos Salões. Isso revela também que “a ruptura com o estilo acadêmico implica a ruptura com o *estilo de vida* que ele supõe e exprime” (*Ibidem*, p. 272). Manet foi acusado também de apresentar temas “baixos”, o que, para os acadêmicos, significou a decadência estética e moral, porque o pintor aboliu a hierarquia de temas.

paisagens e figuras já indica que a forma sofreu mudanças significativas, o que fez com que os espectadores também ficassem chocados com a arte dos impressionistas. *A roda de bicicleta* de Duchamp não é mais uma roda de bicicleta, mas um questionamento sobre a legitimidade, a utilidade e a “função” da arte. Por tudo isso, propomos chamar essa semelhança de segundo grau, visto que o que os nossos olhos aprenderam a ver como “real” não se encontra na arte modernista. Quanto à vida nessa semelhança, acreditamos que, de certa maneira, ela se dilui na arte, diferentemente do que se almejava no início do século XX, que era fazer desaparecer a arte para se fazer somente vida. Nesse nosso jogo ao inverso, pensamos que, ao afastar a arte do espectador acostumado com a arte do século XIX, ao delegar para a arte um trabalho conceitual, os modernistas não transformaram a arte em vida, mas fizeram com que a arte se tornasse um lugar privilegiado de artistas e pensadores, em que a vida comum, ordinária, vivida ficasse incluída em algo muito mais amplo – a arte. A sensação nessa semelhança de segundo grau passa a ser a estranheza, o movimento passa a ser conceitual, a “verdade” volta para o mundo inteligível.

A vida na arte modernista se choca e se estranha com a vida lá fora. Não estamos defendendo a ideia de que no modernismo se pretendia ocultar a vida, mas entendemos que a vida na arte modernista está em segundo plano, não escondida, e sim como suporte para a arte. Essa é uma questão de perspectiva do olhar, uma maneira que encontramos de ler a arte: em planos, como na pintura.

Antes de fecharmos essa sessão, vale destacar o trabalho dos impressionistas entre o realismo/naturalismo e modernismo para questionar a ideia de que os modernistas romperam com as formas passadas e fizeram o novo. Marcado por traços bem delineados, o realismo/naturalismo na pintura marcava com linhas e massas os contornos das figuras para que se pudesse ver um “efeito de real”; já o impressionismo, ainda na lógica da semelhança de primeiro grau, quebra com as técnicas até então utilizadas e passa a “pintar a luz”, ou seja, a luz, pintada com pinceladas não marcadas nítida e precisamente, produz impressões de paisagens e figuras, como, por exemplo, *Moça no trigal*, de Eliseu Visconti.

No terceiro capítulo, “O modelo: do nomos à institucionalização da anomia”, Bourdieu afirma que a arte acadêmica trabalhava com símbolos convencionais (céu azul) e procurava comunicar sentidos moral e socialmente edificantes, portanto, hierárquico.

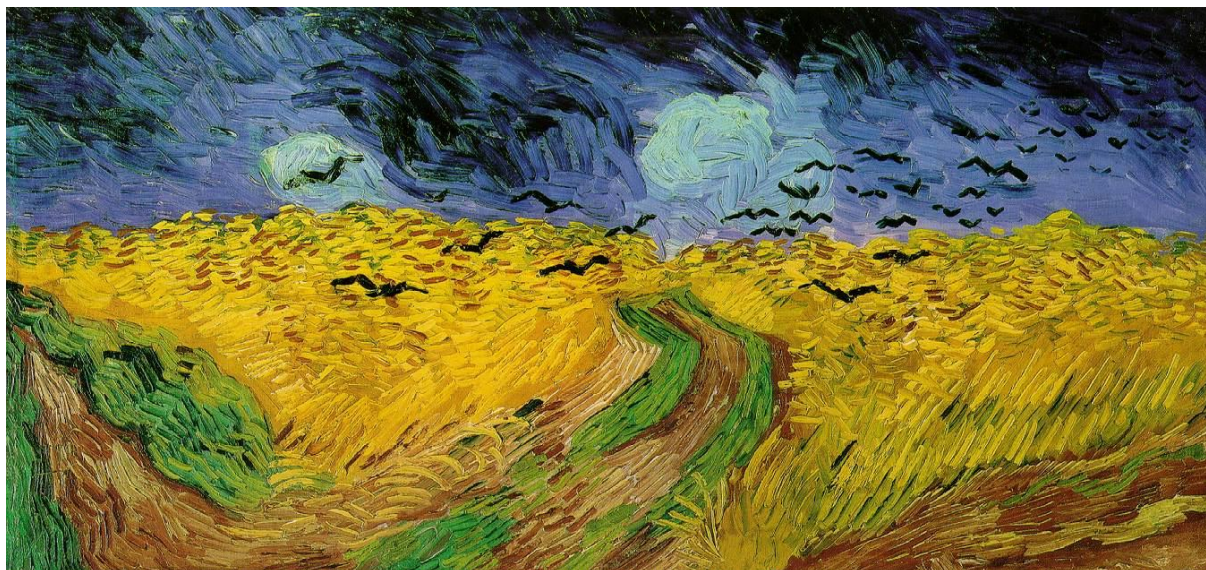
Figura 29 - *Moça no trigal*, Eliseu Visconti



Descrição e fonte: Pintado em 1913. Óleo sobre tela, 65 x 80 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/visconti_cat_pinturas.htm>. Acesso em 7 de janeiro de 2014.

As pinceladas nessa tela se parecem com manchas, batidas e salpicadas, como se o pintor tivesse pressa em apanhar aquele momento em que o sol está a pino. Nada é delineado; os traços são rápidos para que o movimento seja desenhado e sentido. A imagem num todo produz paisagens e criaturas vivas e vibrantes, típico do impressionismo. Podemos aproximar essa ideia do pensamento de Heinrich Wölfflin, em *Conceitos fundamentais da história da arte* (2002, p. 27), pois ele distingue dois estilos de pintura: a linear e a pictórica; o primeiro vê em linhas e o último vê em massas; assim, “a visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica busca o movimento que ultrapassa o conjunto de objetos. Decisivo é o conjunto do quadro”. A técnica de Van Gogh vai além da nitidez das figuras, como em *Trigal com corvos*.

Figura 30 - *Trigal com corvos*, Van Gogh



Descrição e fonte: Pintado em 1890. Óleo sobre tela, 50,5 × 103 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam, Holanda. Disponível em: <http://galeriadefotos.universia.com.br/uploads/2012_12_10_18_44_330.jpg>. Acesso em 7 de janeiro de 2014.

Van Gogh joga com as cores de maneira a construir o trigal, o céu e os corvos com ligeiros toques de espátula. Pequenos retângulos disformes compõem a maioria da tela, como num pontilhismo apressado ou pinceladas de mão solta.

No capítulo VI, “Pintura y sensación”, de *Francis Bacon – a lógica de la sensación*, Deleuze (2002, p. 41) disserta também sobre Cézanne, que se dizia pintor de sensações, e afirma que

a Figura é a forma sensível relacionada à sensação; age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é a carne. [...] A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, "instinto", o "temperamento", todo um vocabulário comum ao naturalismo e a Cézanne) e uma face voltada para o objeto ("o fato", o lugar, o acontecimento)⁵⁷.

Nesse texto, Deleuze fala de figuração primária, que causa uma sensação violenta, o que podemos aproximar da semelhança de primeiro grau. A figuração primária mostra primeiramente o grito, depois o horror (como Francis Bacon na pintura sobre o Papa Inocêncio, de 1953).

⁵⁷ Tradução nossa. Em castelhano: “la Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. [...] La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el “instinto”, el “temperamento”, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (“el hecho”, el lugar, el acontecimiento)”.

Figura 31 - *Estudo segundo o retrato do Papa Inocêncio X de Velázquez*, Francis Bacon



Descrição e fonte: (1953). Óleo sobre tela, 153 x 118 cm. Des Moines Art Center. Disponível em: <<http://pintaraoleo.blogspot.com.br/2013/01/como-velazquez-e-bacon-pintaram.html>>. Acesso em 13 de fevereiro de 2014.

Se o grito vem antes do horror é porque a semelhança de primeiro grau está em primeiro plano; já em outro plano, a semelhança de segundo grau traz o pensamento, a ideia de horror (como Bacon via o resultado da II Guerra Mundial).

Em *O poder simbólico* (1989, p. 255), Bourdieu afirma que o impressionismo promoveu uma revolução estética e simbólica, uma vez que fez desabar as estruturas sociais do aparelho acadêmico⁵⁸ e as “estruturas mentais que lhe estavam associadas”. Com isso e

⁵⁸ É importante destacar que a tradição da academia era copiar os mestres, que determinavam o valor do aprendiz de acordo com a submissão à instituição escolar. “Esta arte de professores que, enquanto tais, são detentores de uma autoridade estatutária garantida pela instituição é uma arte de execução que – na medida em que põe em prática um modelo de realização estabelecido antecipadamente a partir de uma análise das obras-primas do

com o aumento no número de pintores, estes puderam aumentar a sua independência, criando seus próprios ateliers, ou seja, trabalhavam independentemente das academias. Assim, “a arte controlada por um corpo, passou-se, por causa de grande número de produtores de arte, à constituição de um *campo*, uma institucionalização de anomia” (*Ibidem*, p. 278).

Como o realismo/naturalismo já havia iluminado o “qualquer um”, o impressionismo teve condições de pintar esse “qualquer um” de modo a romper com as “velhas formas”. Nesse outro momento da arte (final do século XIX e início do XX), “a ruptura com o estilo acadêmico implica a ruptura com o *estilo de vida* que ele supõe e exprime”, de acordo ainda com Bourdieu (1989, p. 272); e ainda: implica não mais ressuscitar figuras histórias e mitológicas, mas fazer viver seres presentes e “reais”, como a moça no campo de trigo, como os corvos sobrevoando a plantação.

Em *El malestar en la estética* (2011b), Rancière afirma que, no regime estético, não há distinção entre as coisas que pertencem à arte e aquelas que pertencem à vida ordinária, e os cânones antigos foram arruinados com essa indistinção. Uma vez que a arte é política, tornam-se visíveis sujeitos e objetos novos, fazendo visível aquele que não era. Nesse novo regime, que Rancière assegura ter iniciado no realismo, começa um novo modo coletivo e individual de formas de vida, assim, a autonomia da arte significa a democracia da experiência.

Precisamos reconhecer que essas duas ferramentas, semelhança de primeiro e segunda graus, não apresentam uma maneira simples de visualização em toda e qualquer imagem. Acreditamos que o contraste entre essas semelhanças são nítidas se colocarmos lado a lado *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, e *Estudo de mulher*, de Rodolfo Amoedo, pois essas telas mostram grande diferença figurativa, mas quando temos, por exemplo, o *Derrubador brasileiro*, de Almeida Júnior, e *Lavrador de café*, de Candido Portinari, a diferença dessas semelhanças já não se dá nitidamente, pois ambas as figuras masculinas se parecem com a vida fora da arte. Porém, como diz Aby Warburg (apud WAIZBORT, 2006, p. 77), “o bom deus está no detalhe”, e é nos detalhes que devemos nos ater para compreender como essas semelhanças trabalham nas telas, como tentaremos mostrar no item 6.1.6. É preciso

passado – só pode e deve manifestar a sua virtuosidade no terreno da técnica e da cultura histórica mobilizada. Os pintores acadêmicos – formados na escola da cópia, instruídos no respeito pelos mestres do presente e do passado, convencidos de que a arte nasce da obediência a cânones, às regras que definem os objetos legítimos e a maneira legítima de os tratar – fazem incidir o seu trabalho sobre o conteúdo literário, quando a escolha lhes é permitida, mais do que sobre o terreno da invenção propriamente pictórica. [...] O papel de executantes que lhes cabe vê-se pelo caráter de precisão das encomendas que lhes são feitas” (BOURDIEU, 1989, p. 264).

deixarmos claro que essas ferramentas não servem para todos os modos de fazer nem significa a panaceia para a crítica de arte, pois elas apenas nos ajudam a ver onde o realismo/naturalismo e o modernismo se tocam e onde de afastam.

5.1.1 Almeida Júnior

O que há entre o espectador e o objeto de arte? Uma passividade inconteste? Não. Um mundo, o sensível, as imagens, como afirma Coccia (2010). Esse mundo se constitui pelos nossos habitus, nossa participação nos mais diversos campos, mas, a partir e além disso, há entre nós e as coisas a sensação; através dela nos apropriamos do sensível, ainda segundo Coccia. É ela que não nos deixa passivos diante daquilo que nos olha, e nossa potência de sentir nos faz agitar aquilo que vemos. Nessa agitação, para alcançar um quadro de Almeida Júnior, há de se reconhecer que existe um meio – um mundo de imagens outras que se interpõe entre o que vemos e o que nos olha, já que as imagens são ambivalentes e, por isso, causam inquietações, de acordo com Didi-Huberman.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

A esse pensamento podemos agregar a argumentação de Rancière (2010a), para quem os espectadores não são passivos, meros receptores, visto que têm o poder de selecionar, comparar e interpretar o que veem e o que sentem. Desse modo, o artista não é quem transmite conhecimentos ao espectador (o que não acontece nem mesmo entre professor e aluno, como Rancière (2002) demonstra em *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*), isso porque o espectador traduz à sua maneira o que percebe – são as associações e dissociações que emancipam o espectador. Logo, ao lermos imagens, estamos lendo nosso mundo partilhado, nossa história condensada e fragmentada. Nessa perspectiva, tentemos ler algumas telas de Almeida Júnior, começando com *Amolação*

interrompida, uma das telas realistas de Almeida Júnior⁵⁹, iniciada em 1883 e terminada no ano seguinte.

Figura 32 - *Amolação interrompida*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1894. Óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Pinacoteca de São Paulo. Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 128). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁵⁹ José Ferraz de Almeida Júnior (1850-1899), pintor paulista, estudou, na França, com Alexandre Cabanel e, no Brasil, com Victor Meirelles.

Ao fundo, vemos uma casa simples com cercas de madeira. Atrás dela, uma vegetação não nítida, pintada à moda impressionista; de um lado (esquerdo), árvores escuras de aspecto sombrio; de outro, claras e suaves. Esses dois tons se encontram no meio superior da tela, marcando a centralidade da figura humana, que se acha em primeiro plano ao centro do quadro. Dessa figura até a casa, um pequeno caminho de chão batido, revelando que a casa é habitada. Com a mesma lógica de claro-escuro da vegetação, pedras escuras marcam o lado esquerdo, e o barro avermelhado mais claro do caminho clareia o lado direito, dando harmonia à tela. Por mais limpo que seja o segundo plano, os detalhes não falham: o corte natural das pedras, o telhado da casa, o portão de tábua crua, a vegetação rasteira, o telhadinho de varanda, as janelas e a porta de madeira, tudo isso dá a essa paisagem uma impressão de um lugar comum, de um lugar que já vimos, de que já pisamos naquele chão.

Descendo o olhar, vemos um homem simples, com um lenço protegendo a cabeça do sol, uma faca na cintura, pés imersos num pequeno córrego, onde se encontra uma boa pedra para amolar o machado. Meio curvado, com o machado sobre a pedra, ele interrompe a amolação para cumprimentar um passante, que não vemos, mas sabemos que, naquele instante, ali esteve e chamou a atenção do homem. Gentilmente, ele levanta o olhar e a mão vazia para acenar. Mais uma vez, os detalhes enriquecem a pintura de maneira realista, em especial o rosto humano, marcado por rugas, por olhos singelos e brilhantes, por músculos assinalando movimento; a curvatura do corpo, o caimento dos tecidos das roupas indicam um flagrante (como nas objetivas) de uma cena comum, de um homem comum, invadindo a pintura que, até então, ocupava-se de personagens da história em momentos célebres ou deuses e figuras mitológicas.

Essa invasão marca outro momento da história; momento em que o homem comum se torna tema das artes, como conferiu Rancière (2005a). O realismo foi responsável por essa mudança de paradigma ou, pelo menos, levou essa questão às últimas consequências, visto que antes o homem comum já aparecia nas artes⁶⁰, mas talvez não como personagem principal.

Todos esses detalhes da arte realista não marcariam “um efeito de real”, como queria Roland Barthes. Rancière, em *O efeito de realidade e a política da ficção* (2010f), discute o texto de Roland Barthes, *O efeito de real*, do livro *O rumor da língua*. Barthes, preocupado com o que fazer com os pormenores que não fazem parte da estrutura da

⁶⁰ Não podemos esquecer Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que retratava os negros brasileiros, às vezes, de maneira romaneada, outras vezes, de maneira realista.

narrativa, concede uma função para esses detalhes “inúteis”: afirmar o “real”. Rancière lê o texto de Roland Barthes e entende que este estava ainda sendo um estruturalista preocupado em dar lugar, função para todos os elementos. Contestando Barthes, Rancière entende os pormenores não como efeito do real, mas como estatuto da vida.

Em *O inconsciente estético* (2009), Rancière afirma que o artista é o explorador que viaja pelos subsolos e labirintos do mundo social, recolhe vestígios, descreve coisas obscuras e triviais, reconhecendo, assim, mitologias, que o ajuda a conhecer um tempo, uma sociedade, uma coletividade, bem como pressentir o destino de um indivíduo. Portanto,

tudo fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. A grande regra freudiana de que não existem “detalhes” desprezíveis, de que, ao contrário, são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade direta da revolução estética (RANCIÈRE, 2009, p. 36).

Nessa passagem, Rancière está se referindo ao realista Balzac e ao naturalista Cuvier, destacando ainda que

não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem [...]; para que o banal entregue seu segredo, ele deve primeiro ser mitologizado (*Ibidem*, p. 37-38).

Naquele momento em que essa tela foi pintada, a vida das cidades borbulhava, enquanto o campo, cada vez mais, era isolado; visto que morar na cidade era ser participante da “modernidade”, já o homem do campo era visto como jeca, brega, fora da “moda” e do “bem falar”. Nessa perspectiva, porque Almeida Júnior preferiu pintar um caipira, como era dito o homem do campo? Quando Rancière (2005a, 2009) fala de “qualquer um”, aponta também para “qualquer estilo de vida”, para “qualquer um experimentando qualquer sentimento”. O homem do campo participa da vida na virada do século mais como tema principal nas artes do que da própria sociedade, ou seja, não tendo o direito de viver qualquer coisa, mas a oportunidade de sentir qualquer sentimento, como Rancière (2009, p. 80) fala em “O efeito de realidade e a política da ficção”: “a democracia no romance realista é a música da igual capacidade de qualquer um de experimentar qualquer tipo de vida”.

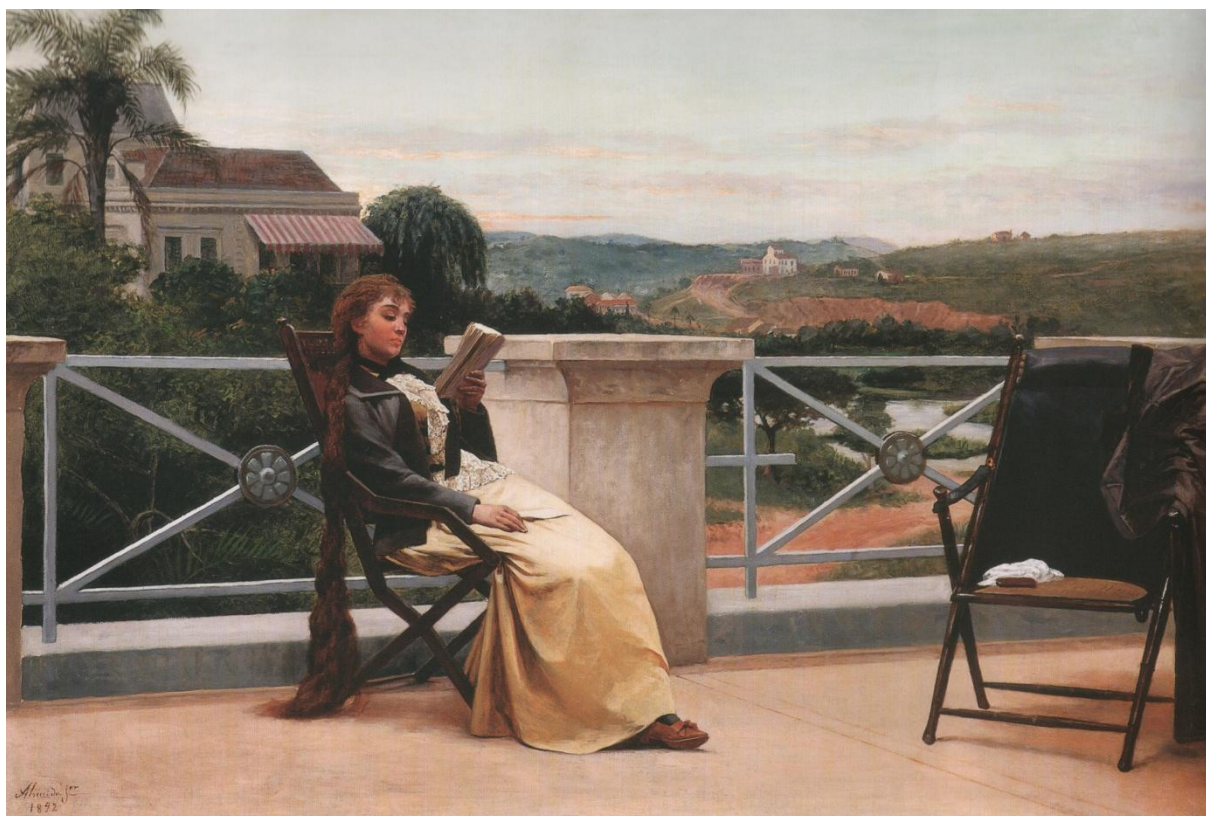
A semelhança de primeiro grau nessa tela se dá de maneira explícita. As formas proporcionais, as diferentes texturas, a coerência das sombras, as expressões naturais no corpo humano, tudo isso faz com que toda a composição proporcione sensação de vida, em que todos aqueles elementos participam da grande comunidade, a comunidade da vida. Essa

maneira de proceder com a aproximação, por mais que possa levar rótulos, como método fotográfico, cópia, não-arte, deixa ver uma vida supostamente vivida, sentida, partilhada através de imagens que dão forma e definem as “realidades” da vida, segundo Coccia (2010), que entende a imagem como experiência da exterioridade. A vida e a vida na arte em *Amolação interrompida* se invadem, pois a semelhança de primeiro grau tende a confundi-las. No regime estético, como afirma Rancière (2005a), não se trata de dizer que tudo é ficção, mas a apresentação dos “fatos” e a apresentação da ficção participam de um mesmo regime de verdade, indefinindo essas fronteiras. Saer nos lembra de que verdade não é o contrário de ficção, e, quando se escolhe fazer ficção, não se está dando as costas à verdade.

Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva; muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar (SAER, 2009, p. 2).

Ficção não é a reivindicação do falso, segundo Saer. Não é para confundir o leitor que se faz ficção, mas para assinalar o caráter duplo da ficção: mescla entre o empírico e o imaginário. Por mais que o homem comum ganhe notoriedade no século XIX, ele não é o único que participa do teatro da vida. Se o homem comum fosse único nesse cenário, não estaríamos falando de um regime democrático nas artes. Assim, Almeida Júnior também retratou outros estilos de vida, como em *A leitora*, de 1892.

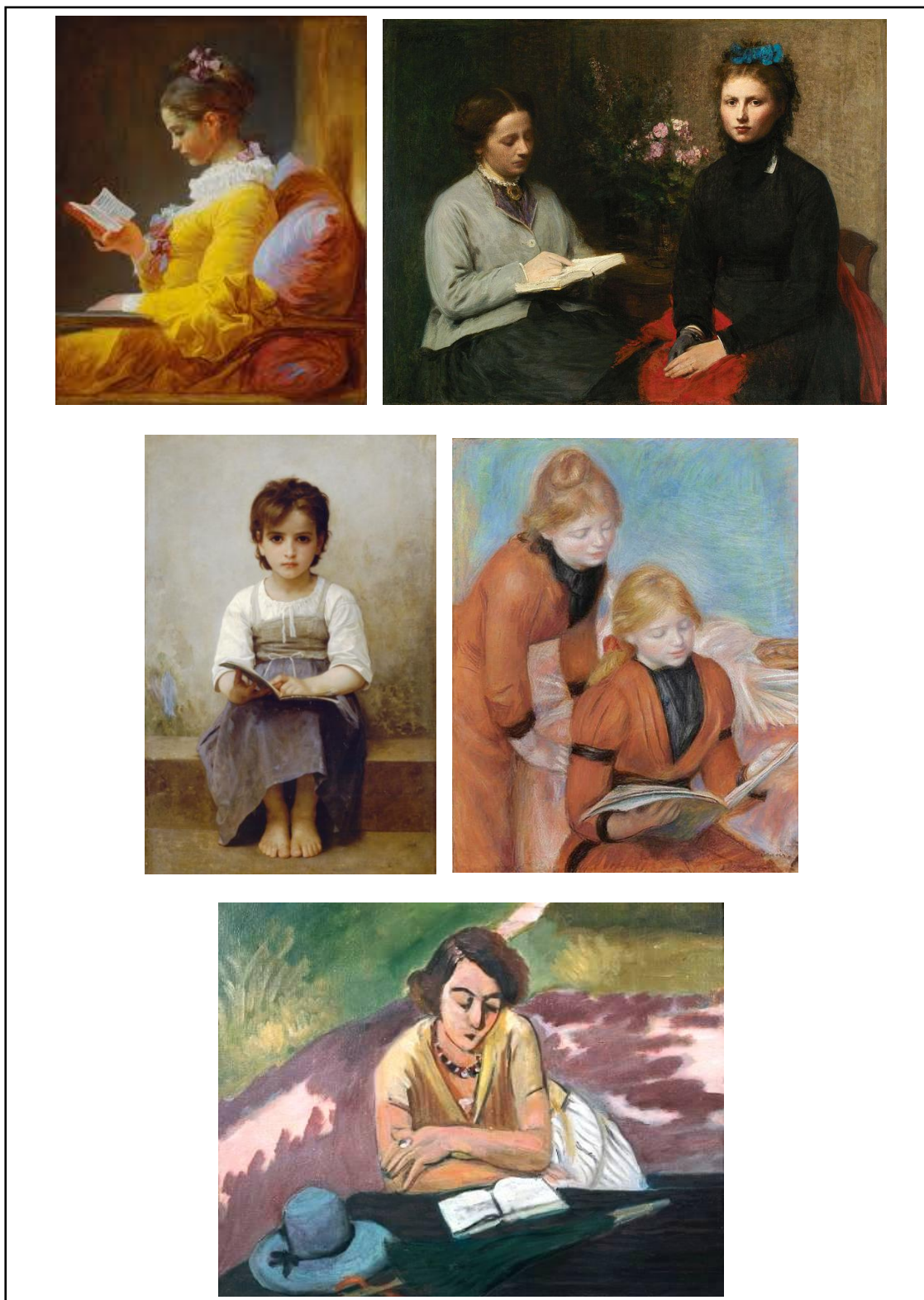
Figura 33 - *A Leitura*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1892. Óleo sobre tela, 95 x 141 cm. Pinacoteca de São Paulo. Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 104). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Essa tela apresenta um tema canônico na pintura. Lembremos Jean-Honoré Fragonard (1732-1806); Henri Fantin-Latour (1836-1904); William-Adolphe Bouguereau (1825-1905); Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), que criou várias telas com esse tema; e Henri Matisse (1869-1954); para citar alguns entre inúmeros.

Figura 34 - *Leitura*, Fragonard; Fantin-Latour; Bouguereau; Renoir; Matisse



Descrição e fonte: Fragonard (1770-2); Henri Fantin-Latour (1870); Bouguereau (1901); Renoir (1889); Matisse (1921). Disponível em < <https://pt.wikipedia.org>>. Acesso em 9 de novembro de 2013. Montagem nossa.

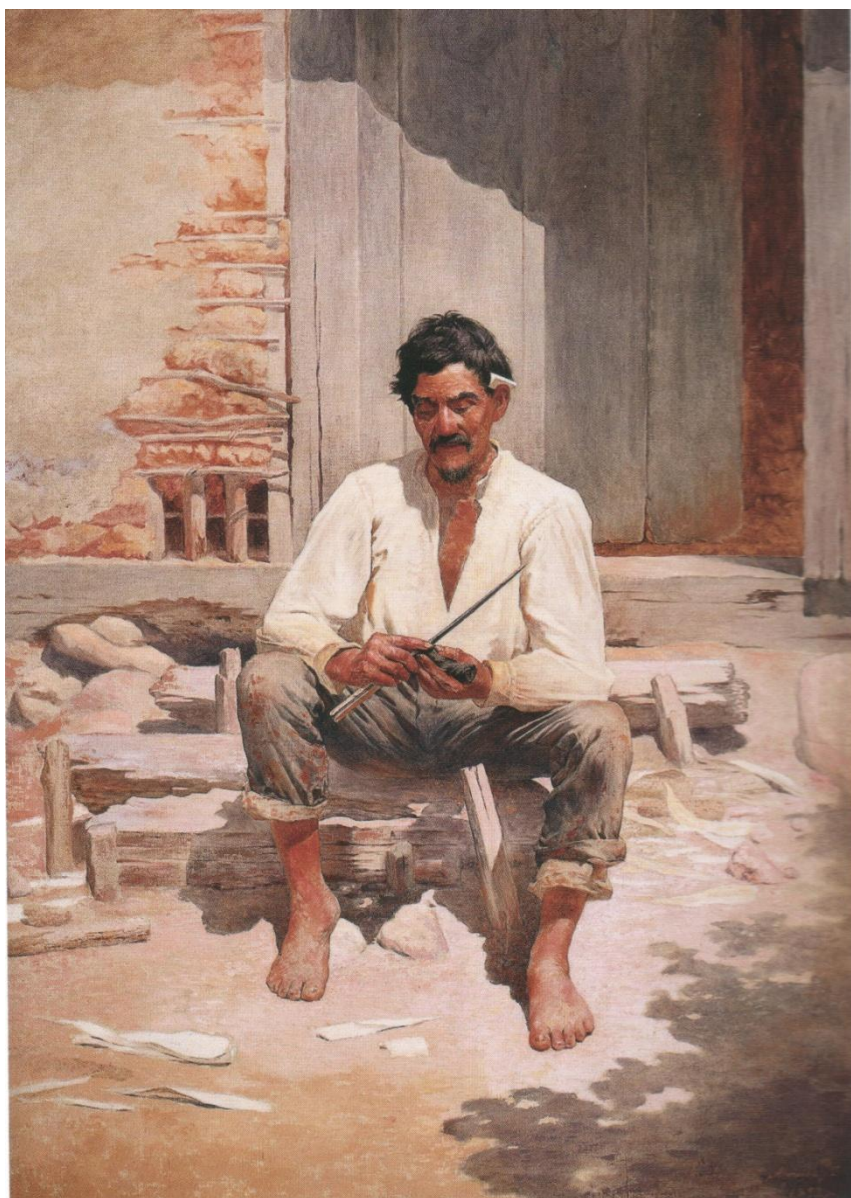
A *leitora* de Almeida Júnior apresenta, no primeiro plano, mas não exatamente no centro, também uma figura feminina, como nas telas acima, sentada confortavelmente numa

cadeira de encosto alto, lendo um livro, com semblante alvo e sereno, sem marcas de sol, sem castigos do tempo. O que nos faz pensar que ela não é uma mulher da multidão, não é uma trabalhadora, mas alguém que é economicamente privilegiada. O lugar em que se encontra é montanhoso, com muita vegetação e tem grandes casas. Chiarelli observa que

nela, tanto no primeiro plano – que descreve um terraço onde uma mulher se dedica à leitura –, quanto à residência vista ao fundo, à esquerda, denotam a tranquilidade de uma vida burguesa em que as necessidades requeridas de bem-estar parecem satisfeitas (CHIARELLI, 2009, p. 138).

Ao fundo, estrada de chão e casas menores, o que não nos impede de pensar que uma daquelas casinhas seja do amolador de machado e o rio seja o mesmo que passa perto da casa dele, mas o que não se pode contestar é a distância entre esses dois personagens. Enquanto ele é simples, humilde, ela é distinta: cabelos trançados e muito longos, veste-se com roupas bem alinhadas. Talvez uma possível aproximação dessas duas personagens fosse uma relação entre patroa e empregado. Ambas as telas têm em comum uma impressão de realidade, cenas que podemos ver ao olhar pela janela. O “qualquer um” burguês também participa da vida do fim do século, mas percebemos que os pincéis de Almeida Júnior se inclinam para as pessoas modestas, como as dos quadros *Amolação interrompida*, *Caipira picando fumo*, *O violeiro*, *Nhá Chica*, *Cozinha caipira*, *Pescando*, *Caipiras negaceando*. Isso não quer dizer que também não tenha se dedicado à pintura mitológica, histórica ou não tenha retratado “homens importantes” da sociedade brasileira. Essa vulgarização da arte estava ao alcance de toda a gente, nos termos de José Veríssimo (1915), e, diferentemente do que afirma Lúcia Miguel Pereira, os temas vinham da vida. Um caipira picando fumo, um casal cantando e tocando violão, uma senhora pitando na janela, uma cozinha caipira, pai e filho pescando, sertanejos negaceando – tudo isso é dado pela vida ordinária, cotidiana e também por livros de ciência ou filosofia. Essa vida está na vida da arte como semelhança, não como ideia ou conceito. A semelhança de primeiro grau está intimamente ligada com o que vemos no mundo como as cenas a seguir.

Figura 35 - *Caipira picando fumo*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1893. Óleo sobre tela, 202 x 141 cm. Pinacoteca de São Paulo. Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 213). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Sobre *Caipira picando fumo* há uma gama de estudos. Muitos destes apontam para a mesma discussão: o caipira como o tipo brasileiro, como se essa tela tivesse valor documental que dá consistência e ajuda à argumentação de que é o homem do campo o “representante” do brasileiro por excelência, como queriam os modernistas. Carregado de luz, esse quadro traz dois traços ditos característicos da arte brasileira – o sol e o homem do campo. Nessa mesma vertente de pensamento, a tela *O violeiro* (Figura 36) traz um elemento da cultura brasileira – a música popular para a arte, esta que até então procurava atestar, no alto da pirâmide das hierarquias, a cultura erudita.

Atento às figuras de caipiras de Almeida Júnior, Chiarelli (2009, p. 140) observa que,

examinando a bibliografia específica, ela é praticamente unânime ao afirmar que, antes dos modernistas de 1922, Almeida Jr., com aquela série [de caipiras], teria sido aquele quem primeiro colocou, de maneira sistemática, o homem local no centro de uma composição pictórica. E, independente do fato de ter realizado tal propósito visando enaltecer esse homem, ou eternizá-lo nas pinturas como documentos de uma realidade em desejável processo de extinção – ou, como propõe Naves, chamar a atenção para a impossibilidade de uma civilização nos trópicos –, o fato é que, direta ou indiretamente, serviu de modelo primeiro a todos os artistas que, em um futuro próximo, teriam como meta constituir as alegorias do Brasil e do brasileiro.

Figura 36 - *O violeiro*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1899. Óleo sobre tela. 141 x 172 cm. Pinacoteca de São Paulo. Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 142). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Esses dois campesinos estão cantando e tocando viola numa casinha de pau-a-pique; casa que se parece com a de Nhá Chica, que pita seu cachimbo tranquilamente à janela (Figura 37).

De acordo com Chiarelli (*Ibidem*, p. 137),

a produção que Almeida Jr. desenvolveu quando se estabeleceu em São Paulo, após seu segundo estágio em Paris, pode ser dividida entre aquelas pinturas de temática

“caipira”, que mais o notabilizaram, e aquelas em que retratava membros da burguesia do lugar. Em ambos os grupos nota-se – às vezes de forma explícita, às vezes de forma mais sutil –, a consciência de produzir imagens de uma natureza específica, em termos físicos e humanos – um “nativismo” peculiar, especializado na retratação da burguesia e das camadas mais miseráveis da população do estado de São Paulo.

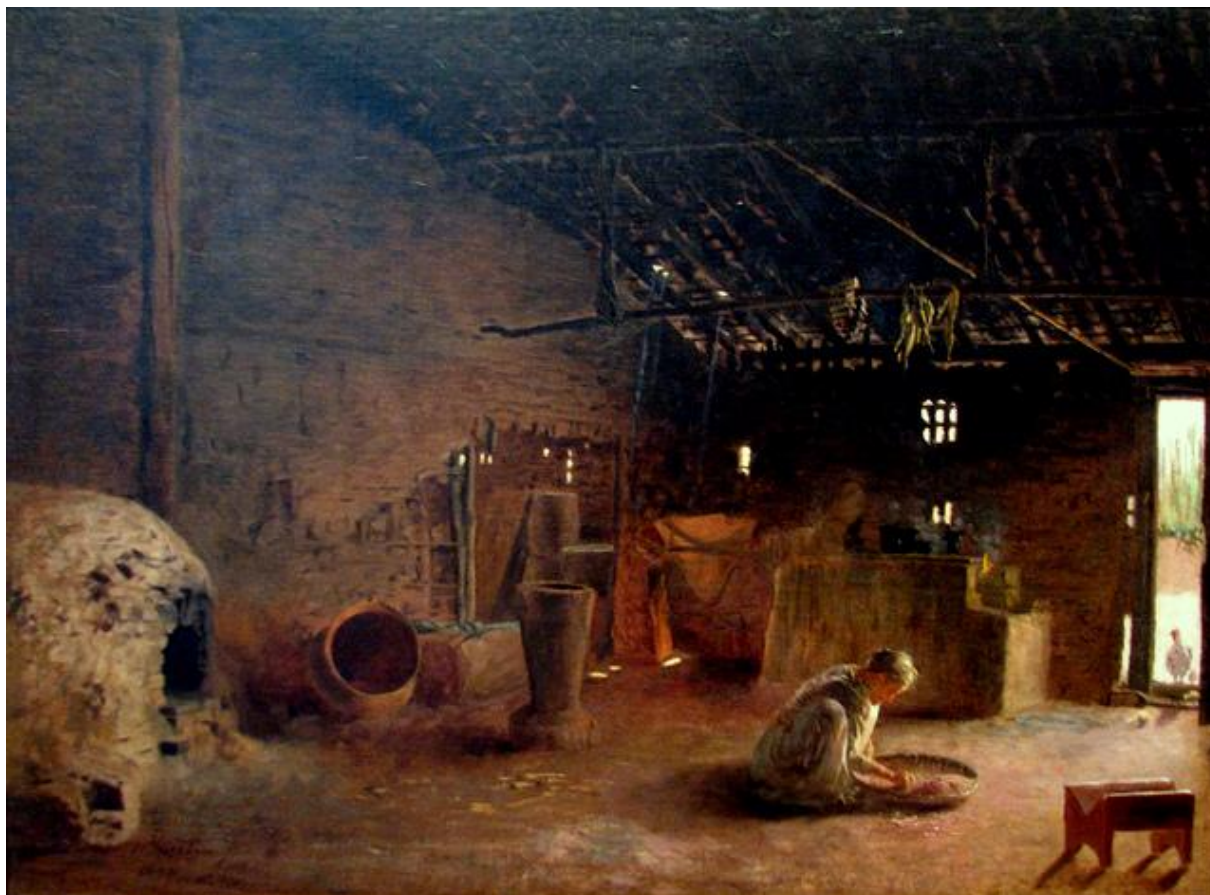
Figura 37 - *Nhá Chica*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1895. Óleo sobre tela, 197 x 101 cm. Pinacoteca de São Paulo. Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 264). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Além da figura do caipira, queremos destacar a vida nessas telas. Todas estas são constituídas pela semelhança de primeiro grau, pela sensação de movimento (potência de movimento) e de “verdade”, que se nos apresentam como um retrato do “real”, como “documento” de um estilo de vida, como a *Cozinha caipira*.

Figura 38 - *Cozinha caipira*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1895. Óleo sobre tela. Pinacoteca São Paulo. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/artexplorer/3221090251/>>. Acesso em 1 de setembro de 2013.

Nessa tela aparecem signos que indicam uma vida simples, humilde, campesina. Tudo ali está “de acordo” com o que se espera de uma cozinha caipira (ou que, pelo menos, está no imaginário das pessoas da cidade): o forno de tijolos maciços, o pilão de café, a peneira de grãos, o fogão de concreto, as panelas de ferro, a galinha à porta.

Essa sensação de criatura viva, de “verdade” e de movimento também percebemos em *Pescando* (Figura 39).

Figura 39 - *Pescando*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1894. Óleo sobre tela. 64 x 85 cm. Coleção particular. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/guanabarino_1894.htm>. Acesso em 1 de setembro de 2013.

O rio cheio de sol e a vegetação ribeirinha e baixa dão ao quadro uma sensação de tranquilidade a essa paisagem, que apresenta uma profundidade imensa, marcando vários planos na tela. No primeiro plano, à direita, duas figuras humanas chamam a nossa atenção pela simplicidade das vestes e adornos e pelo tom melancólico dos comportamentos.

Diferentemente da tranquilidade dessa composição, temos a agitação dos *Caipiras negaceado* (Figura 40).

Figura 40 - *Caipiras negaceando*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em (1888). Óleo sobre tela. 281 x 215 cm. Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 86). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

As expressões faciais dessas duas figuras humanas que ocupam o centro da tela são tão semelhantes a pessoas “reais” que parecem se tratar de uma fotografia. Do homem que está em pé, tocando o ombro do que está agachado e com a arma apontada, podemos inferir estas palavras: “ – Espere! Estou ouvindo alguma coisa. Não atire agora”. Talvez esteja ouvindo o outro homem que está em segundo plano à esquerda.

Essa maneira de pintar exige que o artista adquira um intenso estudo de anatomia, diferentemente daquele que somente pinta figuras não humanas de humanos. Em *Derrubador brasileiro* (Figura 41), podemos perceber, além de expressão da facial, como já destacamos

em outras pinturas de Almeida Júnior, o corpo estudado com cuidado, como queria Diderot (1993).

Figura 41 - *Derrubador brasileiro*, Almeida Júnior



Descrição e fonte: Pintado em 1879. Óleo sobre tela. 227 x 182 cm. Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Digitalizado do catálogo *Almeida Júnior: um criador de imaginários* (2007, p. 254). Coordenação editorial de Ana Paula Nascimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Além de pessoas simples, Almeida Júnior pinta paisagens campesinas, que impressionam pelo “efeito de realidade”. Os tons de terra, o claro-escuro da vegetação e a luz dessas telas fazem com que as figuras humanas circulem por esses ambientes vivos e “reais”. Essas personagens do campo serão resgatadas mais tarde pelo modernismo, e Almeida Júnior ganha outras luzes.

O que nos interessa nessa exposição de quadros é observar a semelhança de primeiro grau. Diferentemente de emanações diretas do “real”, como a fotografia foi

concebida por Roland Barthes, essas imagens não são representações ou janelas abertas por onde se possa ver o “real”, mas criações de vidas que a vida permitiu que fossem criadas.

Gonzaga Duque, em “Quadros e telas: Almeida Júnior e R. Amoedo”, texto de *Impressões de um amador* (2001), percebe que Almeida Júnior cria figuras próximas da “realidade”, pois a anatomia humana é estudada e apresentada nas telas. Gonzaga Duque se refere ao quadro *Derrubador brasileiro* como *Caboclo em descanso*; não sabemos como esse quadro teve mudança de título. A descrição que ele faz da tela revela que se trata do mesmo quadro. Recortaremos algumas passagens de sua crítica para nos dar uma noção de como ele avalia o pintor:

[...] o *Caboclo em descanso* é mais livre, está mais na única e pessoal responsabilidade do artista. O título *Caboclo* não vai de perfeito acordo com a figura que é mais a de um mestiço do que de puro filho de *raça guarani*. A figura descansa sobre umas pedras com o cigarro aceso entre os dedos e o machado à mão esquerda. Em derredor a paisagem tem o aspecto feliz da calma e da luz. Um córrego quebra, de pedra em pedra, a sua água fresca e tonificante, aljofrando as folhas escuras de parasitárias matérias que se vão grimando livremente pelas pedras, pelos galhos, pelas elevações da terra úmida [...]. Almeida Júnior fez muito bom estudo de anatomia. Musculatura rígida, hercúlea, tendões desenvolvidos, e largas veias intumescidas (DUQUE, 2001, p. 64).

Essa descrição tão assertiva é possível porque essa tela foi feita com a semelhança de primeiro grau, pois tanto a paisagem quanto a figura humana são reconhecíveis como vivas no mundo fora da arte.

Nesta galeria improvisada que armamos aqui, podemos observar o que Rancière diz quanto à revolução estética, que aconteceu, como vimos, no realismo.

A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido. De um lado, o “empírico” traz as marcas do verdadeiro sob a forma de rastros e vestígios. “O que sucedeu” [refere-se a Aristóteles, para quem a poesia conta “o que poderia suceder” para dar conta da verossimilhança da ordem das ações poéticas] remete pois diretamente a um regime de verdade, um regime de *mostração* de sua própria necessidade. Do outro, “o que poderia suceder” não tem mais a forma autônoma e linear da ordenação de ações. A “história” poética, desde então, articula o realismo que nos mostra os rastros poéticos inscritos na realidade mesma e o artificialismo que monta máquinas de compreensão complexas (RANCIÈRE, 2005a, p. 57).

Essa maneira de mostrar do realismo/naturalismo também faz com que tanto o “real” quanto o “ficcional” construam realidades e ficções, ou para utilizarmos a expressão de Ludmer (2010) realidadeficção. Dessa maneira, a vida incita modos de ver a arte, assim como a arte provoca maneiras de ler a vida, como a leitura que faz Chiarelli:

minha inclinação é perceber as pinturas “caipiras” de Almeida Jr. como uma espécie de arrolamento estético-documental do que o paulista do final do século XIX

supostamente deixa de ser – um miserável, vivendo em condições degradantes, submetido a uma apatia pouco produtiva. Essas produções, parece, queriam preservar nas telas esse tipo supostamente em extinção, quer pela presença cada vez mais de imigrantes que chegavam ao interior do Estado de São Paulo, quer pelo “novo paulista” que surgia satisfeito e confiante nos dividendos que o café trazia (CHIARELLI, 2009, p. 138).

Além disso, essa exposição de Almeida Júnior nos ajuda a perceber a democracia na arte, característica do regime estético, pois, além de “qualquer um” poder ser assunto de arte, “qualquer um” pode avaliar, “qualquer um” pode apreciar uma tela realista/naturalista, porque ela está mais próxima da vida fora da arte.

O que destacamos ainda nesses quadros é a própria arte, no sentido mais subjetivo da palavra. E aqui, mais uma vez, seguimos Gonzaga Duque, pois ele acredita que a arte, antes de ser técnica, estudo e labor, é idiossincrasia, ou seja, um objeto bem feito tecnicamente só terá vida se o artista nele estiver. Assim, o pincel de Almeida Júnior freme nos pontos em que o artista também se agita. As expressões faciais nos parecem ser o que mais comove o pintor, porque nelas ele carrega suas tintas e sua luz. Por mais que suas paisagens sejam fortes, é na figura humana que Almeida Júnior se debruça. A serenidade da leitora, do caipira picando fumo e dos violeiros são marcantes. O bucolismo da mulher na cozinha, da Nhá Chica e dos pescadores tem um quê de amargura. Já a espontaneidade do amolador e dos negaceadores revela um sentimento de surpresa, de instante, de flagrante.

Todas essas figuras comuns apresentam alguma coisa do estilo de vida rural, homens e mulheres do campo. O século XIX, por mais que tivesse um amor e uma repulsa por aquilo que era estrangeiro, não tinha uma figura que fosse elevada ao título de “o nacional”. Talvez a preocupação dos que repudiavam o estrangeiro era proclamar o nacional mostrando a cultura brasileira, com o brilho infernal do Sol do Brasil⁶¹, como dizia Taunay. O brasileiro como figura será apresentado no modernismo com o caipira, por isso que, por mais que o modernismo quisesse apagar o realismo/naturalismo do século XIX, acabou por iluminá-lo ao resgatar o caipira de Almeida Júnior.

Vale destacarmos que o realismo/naturalismo de Almeida Júnior se diferencia do de Rodolfo Amoedo, pois os traços deste se mostram bem definidos, e as pinceladas de Almeida Júnior já apresentam um tom do impressionismo, principalmente nas paisagens, em que podemos observar tintas espalhadas à “mão solta”, sem a preocupação de delinear as

⁶¹ *O Sol do Brasil* (2008) é título de um livro de Lilia Schwarcz, em que a autora faz uma importante pesquisa sobre os artistas franceses que aportaram no Brasil no início do século XIX. A figura principal dessa pesquisa é Nicolas-Antoine Taunay, para quem o sol brasileiro ofuscava todas as coisas.

figuras. Essa mistura de técnicas faz com que a paisagem seja sentida ainda mais como movimento, como por exemplo, podemos ver na figura 39.

5.1.2 Corrêa Lima

Com a escultura intitulada *Remorso* (Figura 42), Corrêa Lima⁶² ganhou um prêmio de viagem para Roma.

Em “Um escultor: Correia Lima”, de 1901, texto compilado no livro *Contemporâneos* (1929), Gonzaga Duque observa que a vida como artista de Corrêa Lima foi árdua, visto que teve de se render à arte de mercado, ou seja, teve de esculpir o que lhe dava dinheiro para a sobrevivência. E o crítico denuncia:

o inestheticismo do meio tem sugas de tentáculos cingidores, immobilizam e aniquilam; porquanto, se não arrasta á miseria, vence o artista humilhado a sua aspiração, inutilizando os seus idéaes, e o transformando num autômato de idéa alheia (DUQUE, 1929, p. 76).

Esse texto foi escrito por Gonzaga Duque em 1901, quando Corrêa Lima ainda era aluno de artes, ou seja, estava no início de sua carreira. Em 1910 se torna professor da Escola Nacional de Belas Artes já como reconhecido escultor. Carlos Del Negro, em *Um escultor fluminense: J. O. Corrêa Lima* (s/d), traz uma reportagem do jornal *A Notícia* de 1973 que fala da homenagem que o artista recebeu naquele ano com um busto inaugurado na Avenida Chile, Rio de Janeiro, esculpido por sua aluna Celita Vaccani. Na ocasião, Corrêa Lima estava com 94 anos de idade.

Observamos que não há muitos estudos sobre seus trabalhos, mas encontramos um trabalho de conclusão de curso em história da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em que os autores, Edgar de Sousa Rego, Graziela Francisco e Pedro Paulo Donadelli, dissertam sobre a estatúaria da Primeira República em Florianópolis e trazem Correa Lima. Esse texto analisa o “Monumento a Fernando Machado”, localizado em frente à Praça XV de Novembro e inaugurado em 1917. Rego, Francisco e Donadelli (2006, p. 18) apontam para a maneira de proceder do artista e afirmam que “a composição do monumento

⁶² José Otávio Corrêa Lima nasceu no Rio de Janeiro em 1878. Foi aluno de Rodolfo Bernardelli, estudou em Paris. Depois de uma temporada morando e trabalhando em Roma, volta ao Brasil e se torna professor da Escola Nacional de Belas Artes.

nos remete claramente à estética positivista, vigente no academicismo da época, do qual seu escultor foi representante atuante”.

Já Gonzaga Duque vê, no trabalho de Corrêa Lima, a naturalidade das formas, o movimento não dramatizado e o conhecimento do corpo humano, destacando sua originalidade pela expressão de sentimentos, esta que “constitue a inconcussa vantagem da escultura moderna sobre a antiga” (*Ibidem*, p. 73), que é o que podemos perceber em *Remorso*.

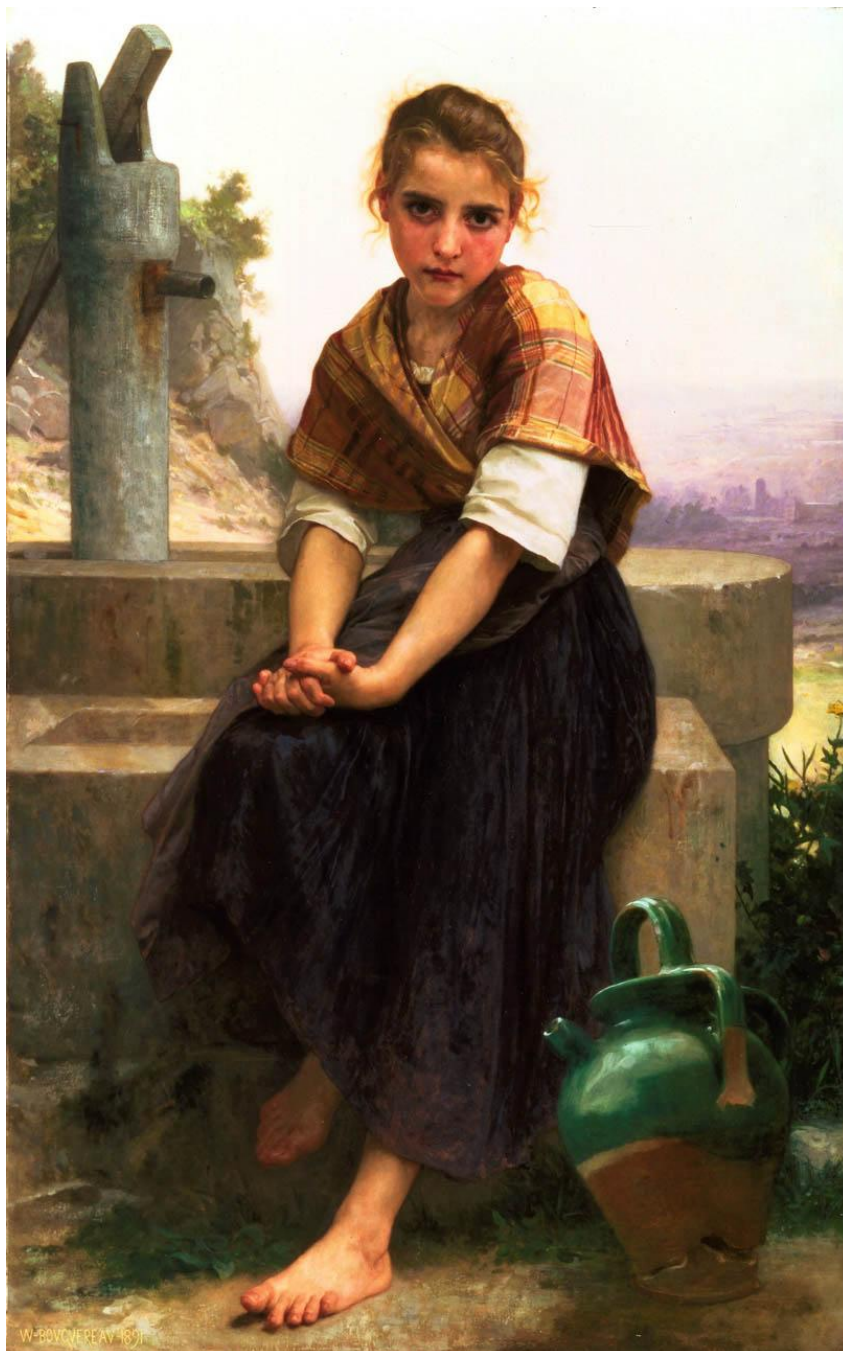
Figura 42 - *Remorso*, Corrêa Lima



Descrição e fonte: Esculpido em 1899. Bronze fundido. 103 x 40 x 50 cm. Museu Nacional de Belas Artes (RJ). Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/pensionista_1890.htm>. Acesso em 11 de agosto de 2013.

Essa peça apresenta a figura de um menino nu sentado numa pedra. Por mais que não tenha uma paisagem, um fundo, como na pintura, podemos ver um ambiente modesto, indicado pela pedra, que poderia estar perto de uma casinha simples no campo. O chapéu, que aparece ser de palha, também revela que essa criança é de família humilde, bem como a ausência de roupas e sapatos. Os pés mostram as curvas, os músculos e tendões de um menino “real”, assim como todo seu corpo. Os ombros, braços e mãos caídos revelam o estado de espírito indicado pelo título, bem como as feições faciais nos levam a ler um choro de arrependimento, típico da criança que fez algo que lhe trouxe prejuízo ou não fez o que lhe daria recompensa. Mais uma vez, a vida ordinária, a vida comum. Além de uma “fidelidade” com a figura de um menino “real”, produto também da técnica do escultor, essa peça traz a sensibilidade de Corrêa Lima com a alma da criança, os trejeitos, as expressões corporais e faciais dão mostra da conquista de causar a sensação de uma criança viva, “real”, “manhosa”. Poderíamos dizer que é uma escultura realista/naturalista, ou como a crítica gosta de afirmar: kodakizada, mas ainda preferimos: semelhança de primeiro grau. Essa escultura nos lembra uma pintura de Bouguereau, *Jarro quebrado* (figura 43), de 1891, em que a criança, também camponesa, sentada e com os pés descalços, está com o jeito de quem quebrou o jarro e terá de responder por isso.

Figura 43 - *Jarro quebrado*, Bouguereau



Descrição e fonte: Pintado em 1891. Óleo sobre tela, 133 x 85,5 cm. Museu de São Francisco, Califórnia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/William-Adolphe_Bouguereau>. Acesso em 9 de novembro de 2013.

No ensaio “El maestro de las superficies” do livro *Aisthesis* (2013), Rancière traz um trecho de um texto de Rilke sobre Rodin. Rilke observa nos trabalhos desse escultor o aguçado conhecimento do corpo humano e

um número incalculável de superfícies vivas: era apenas a vida, e o meio de expressão que ele havia encontrado se encaminhava diretamente a ela. Agora se tratava de apossar-se dela e de sua profusão. Rodin captava a vida que, por toda a parte, estava ali onde ele pousava o olhar [...]. Não havia nenhuma parte do corpo que era insignificante ou desprezível, todas viviam (RODIN, *apud* RANCIÈRE, 2013, p. 183)⁶³.

Rancièr (2013, p. 192) afirma que Rilke utiliza a palavra superfície como maneira de consagrar a arte do Rodin, pois atende ao discurso sobre a pintura impressionista, como o encontro da luz com as coisas, atendendo, assim, à sua própria maneira de escritura – o drama: “ação dramática e superfície plástica podem ser reduzidas a uma mesma realidade, a das modificações dessa superfície vibrante, agitada e alterada por uma força única que se chama Vida”⁶⁴. Rancièr alerta para que não nos enganemos com a aparente banalidade com a palavra vida, uma vez que Winckelmann e Schiller reconheceram “a vida do livre povo grego” no torso de Hércules e no rosto de Juno.

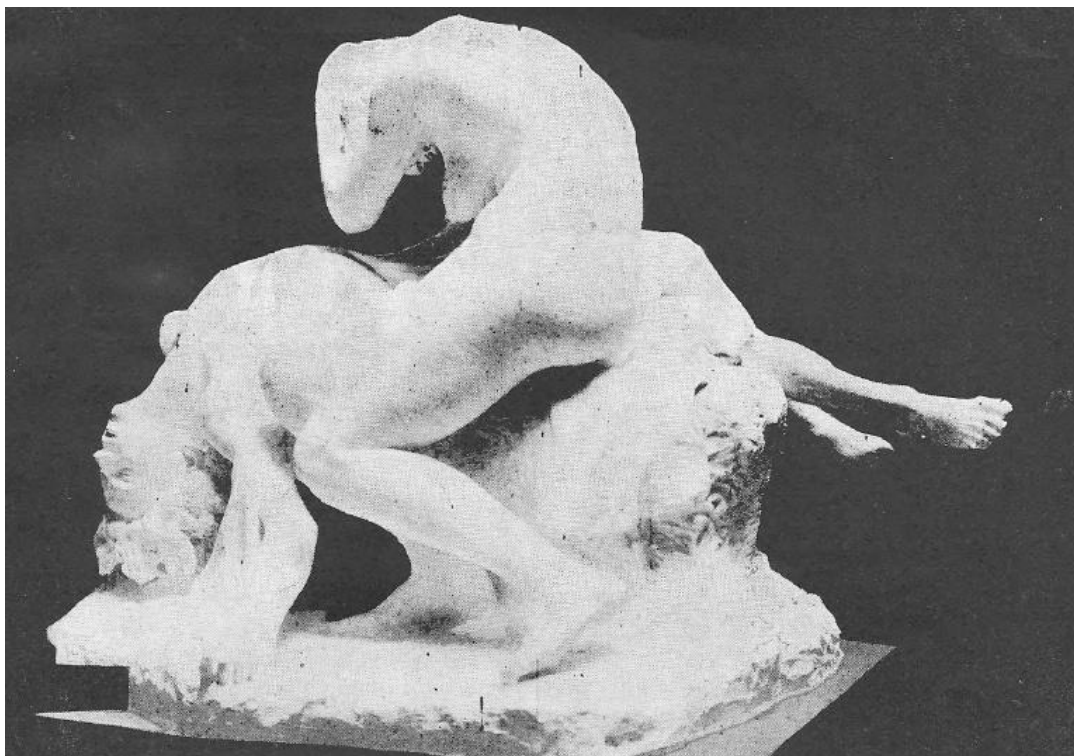
Mater dolorosa (Figura 44), também de Corrêa Lima, foi modelada em 1902 e apresenta uma cena dramática: uma mãe, como indica o título, sentada ao lado de seu filho morto. Com as mãos na cabeça, ela entra em desespero. De formas bem delineadas, essa peça mostra o sentimento dado a “qualquer um”, independentemente de cor, credo e condição econômica, marcando o regime estético das artes de Rancièr (2005a), em que qualquer um, a exemplo da empregada Felicité, pode sentir qualquer coisa. Talvez por isso essas duas figuras estejam despidas.

Corrêa Lima, homem da academia, não se preocupou em utilizar somente as técnicas e estilos canônicos, mas as do movimento que nascia e corria por fora das instituições – o realismo/naturalismo.

⁶³ Tradução nossa. Em castelhano: “un número incalculable de superficies vivas; solo estaba la vida, y el medio de expresión que él había encontrado se encaminaba directamente hacia ella. Ahora se trataba de adueñarse de ella y de su profusión. Rodin captaba la vida que, por doquier, estaba allí donde él posaba la mirada [...]. No había parte alguna del cuerpo que fuera insignificante o desdeñable: todas vivían”.

⁶⁴ Tradução nossa. Em castelhano: “acción dramática y superficie plástica pueden reducirse a una misma realidad, la de las modificaciones de esa superficie vibrante, agitada y alterada por una fuerza única que se llama Vida”.

Figura 44 - *Mater dolorosa*, Corrêa Lima



Descrição e fonte: Esculpido em 1902. Gesso, tamanho natural. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/98234801/Jose-Octavio-Correa-Lima>>. Acesso em 3 de outubro de 2013.

Essas esculturas realistas/naturalistas mostram que essa maneira de fazer arte tem a preocupação de criar vidas vividas e não vidas possíveis somente na imaginação nem encenadas. Além disso, apresentam personagens no flagrante dos sentimentos; diferentemente dos personagens da arte clássica e barroca, que apresentam um posar, uma postura de elegância clássica, uma vida encenada de posturas que mostram sentimentos teatrais. Gonzaga Duque (1929, p. 73-74), nesta passagem, fala daquilo que estamos tentando mostrar quanto à diferença entre a arte clássica e a realista:

menos pela idealidade, que pela composição, a *Mater Dolorosa* se nos impõe á mais alta estima, tal o descomum do conjunto revela elaboração e inventiva. Porque, sem se insurgir escandalosamente contra os obsoletos canones classicos, o apice da composição está modificado pela atitude curvada da cabeça da mulher, cujo tronco deveria formar a pyramidal dos velhos preceitos academicos, assim como as verticaes imaginarias que correpondem á fórmula classica, foram rompidas pela posição do cadaver do adolescente. Mas, não é só na composição linear do grupo que se exalçam as preciosas qualidades de artista do Sr. Correia Lima, temol-as no agrupamento das duas figuras de que resulta a beleza empolgante e nova da sua obra, intensamente humana. E, como já disse, apesar da dor profunda que abate essa mãe infeliz, o seu gesto, nada tem de dramático.

Gonzaga Duque vê aí uma escultura realista/naturalista, sem dramaticidade, sem encenação, mas com sentimentos humanos intensos. Logo, então, começa a narrar esse episódio sem referência alguma a temas religiosos, pelo contrário, se refere à vida “real”, mesmo porque ele sabe a dor de perder um filho⁶⁵:

Ella curva-se, em lágrimas, desgraçada e desamparada, sobre o cadaver do filho, victima de um desastre; chega-se-lhe, examina-o, ainda em duvida procura reanimá-lo, e só depois de comprehender a inteira realidade é que a dôr a subjulga. E que dôr! ... Não tem palavras. A morte do filho pesa-lhe como um castigo. Dil-o, desesperadamente, o gesto da sua mão sobre a propria cabeça, que lhe parece fragil para supportar a verdade! (*Idem*).

Ele ainda destaca o que mais lhe chama atenção nessa peça: “mas, o que constitue a attracção irresistivel do grupo, é a insexualização desse lindo corpo de mulher moça, o seu deslocamento da sensualidade pela expressão do seu sentimento” (*Idem*).

A escultura realista/naturalista do século XIX traz figuras tão corriqueiras, temas tão comuns da vida ordinária que, no seu tempo, foi considerada não-arte. Assim não foi diferente com os outros gêneros considerados “menores”. Talvez a escultura tenha ganhado mais crédito nos bustos, visto que os grandes homens da sociedade e das artes foram retratados com a exigência de “maior fidelidade possível”. Exemplo disso é a peça em bronze que Corrêa Lima esculpiu para homenagear seu professor, o também escultor Rodolfo Bernardelli.

Figura 45 - *Ao prof. de Rodolpho Bernardelli*, Corrêa Lima



Descrição e fonte: Esculpido em 1934. Bronze. Encontra-se no centro do Rio de Janeiro, rua do Passeio. Disponível em <http://www.mubevirtual.com.br/pt_br?Dados&area=ver&id=336>. Acesso em 3 de outubro de 2013. Montagem nossa.

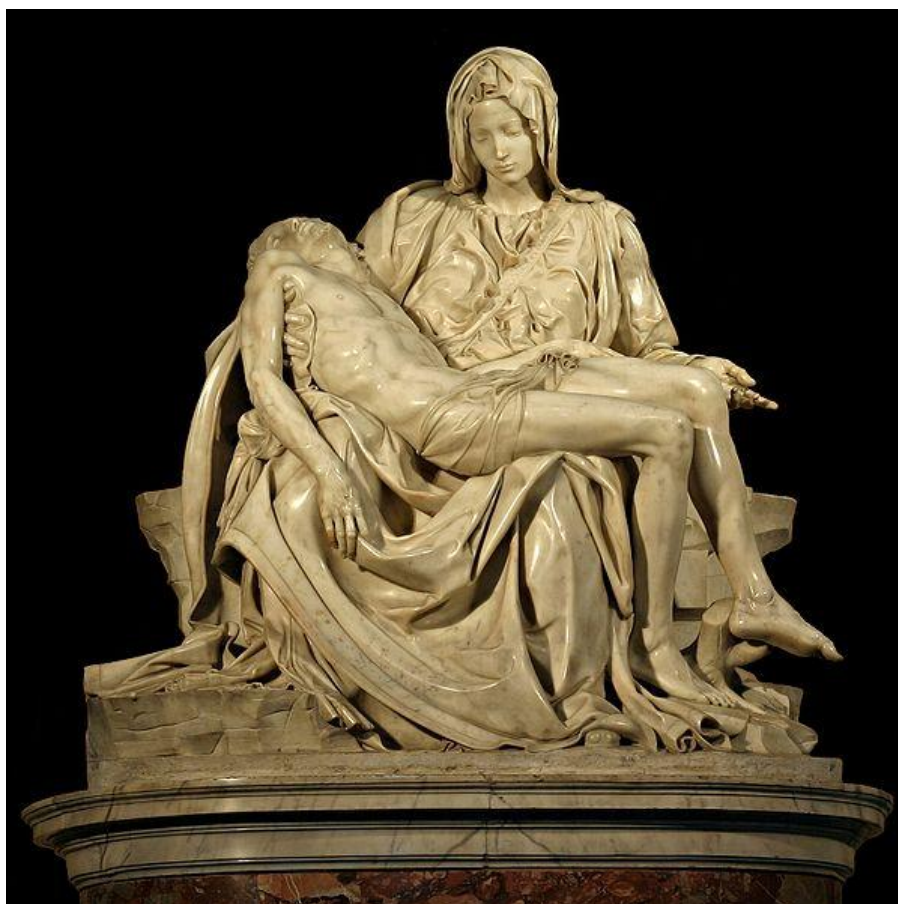
⁶⁵ Haroldo, filho de Gonzaga Duque, morreu em janeiro de 1902. Em seu diário, escreve: “o meu desejo era o de contar essa morte, descrevê-la – em todas as suas minudências, de maneira a comunicar esta eterna agonia, em que vivo, a quem, heroicamente, se aventurar à leitura destas notas” (DUQUE, 1991, p. 168).

Ali estão as marcas da vida, as rugas do pescoço, as marcas de expressão na testa, as sobrelanceiras franzidas, o bigode alongado, tudo isso confere a essa peça a seriedade e a altivez de um “grande homem”; o que não quer dizer que não contenha aí uma boa dose de idealização, de imaginação, mas que sem isso a arte não se faz. O que nos interessa aqui é perceber que esse personagem tem as expressões e feições que vemos no dia-a-dia.

Nessas três peças, a vida na arte se dá pela semelhança de primeiro grau, pela técnica de aproximação, desde a “fidelidade” com os traços anatômicos à expressão de sentimentos. A *Mater dolorosa* (1902) de Corrêa Lima é bastante diversa da *Pietà*⁶⁶ (Figura 46), de Michelangelo (1499) não somente pela distância temporal, mas também por estarem em regimes de arte diferentes. Enquanto a última ainda está de acordo com o regime ético, em que a arte estava subsumida na questão dos seres, das imagens, a primeira já está na lógica do regime estético, momento em que a arte ganha autonomia e que a forma é experimentada nela mesma.

⁶⁶ “Michelangelo esculpiu esta *Pietà* a pedido de um cardeal francês em Roma. O trabalho impressiona pela extraordinária beleza e expressividade. Entre os detalhes que atentam o gênio do artista escultor, vale ressaltar o braço do Cristo apoiado pela mão da Virgem, assim como o rico planejamento, cinzelado com incomparável esmero. Jovem e bela, a Virgem representaria o ideal de mulher segundo a concepção de Michelangelo. Na época, aliás, alguns criticaram sua extrema juventude” (GÓTICO E RENASCIMENTO, 1991, p. 28).

Figura 46 - *Pietà*, Michelangelo



Descrição e fonte: Esculpido em 1499. Mármore, 174 x 195 cm. Basílica de São Pedro – Vaticano. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Michelangelo%27s_Pieta_5450_cut_out_black.jpg>. Acesso em 3 de outubro de 2013.

Além disso, a figura materna de Corrêa Lima é uma mulher comum, que se desespera com a morte do filho, já a figura de Michelangelo é a mãe divina, aquela que sabe que haverá salvação. Uma concepção de vida está presente nessa peça, uma vida fundamentada na religiosidade, no teocentrismo, assim como a *Pietà* de Annibale Carraci, em que até anjos são pintados para suavizar a dor desta cena.

Figura 47 - *Pietá*, Carracci

Descrição e fonte: Pintado entre 1599 e 1600. Óleo sobre tela, 158 x 151 cm. Museu Capodimonte, Nápoles. Disponível em <<http://www.wikipaintings.org/en/annibale-carracci/pieta-1600>>. Acesso em 3 de fevereiro de 2014.

Já a figura materna de Corrêa Lima se desespera por não mais poder se segurar na divindade, porque seu tempo matou deus para criar a ciência, esta que, diante da morte, fica paralisada e não pode nem confortar.

Dessa maneira, vemos que cada objeto de arte carrega consigo impressões de seu tempo e seu regime, criando vidas que a própria vida possibilita.

5.1.3 Victor Brecheret

Brecheret⁶⁷, artista ícone do modernismo paulista, se volta, assim como Murilo Mendes, a temas clássicos, religiosos. Suas figuras do cristianismo se mostram com gravidade e dramaticidade, sem tom paródico e irônico. Esta *Cabeça de Cristo* (Figura 48) apresenta algo de dolente e trágico, mesmo com trancinhas, o que causou grande mal-estar para Mário de Andrade, quem a adquiriu, pois sua católica família achou a escultura uma heresia.

Figura 48 – *Cabeça de Cristo*, Brecheret



Descrição e fonte: Esculpido em 1920. Bronze, 32 x 14 x 24,2 cm. Coleção Mário de Andrade. Disponível em <<http://www.victor.brecheret.nom.br/noticias4.htm>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2014.

Armando Trevisan (1990, p. 1) anota que a *Cabeça de Cristo*, celebrizada por Mário de Andrade,

⁶⁷ Victor Brecheret (1894-1955) foi um escultor ítalo-brasileiro. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922 e é considerado o introdutor do modernismo na escultura brasileira. Segundo Nascimento (2002, p. 35), “Brecheret passa a ser então o ídolo desse grupo que promove de todas as maneiras seu trabalho”.

afasta-se da via comum, percorrida pelas criações religiosas convencionais. A peça, com efeito, subverte os cânones vigentes, devido ao seu caráter longilíneo, estilizado, que a acerca de modelos pretéritos, bizantinos ou góticos, e também a distancia dos mesmos, emprestando-lhe um não sei o quê de sofisticado, a lembrar o *Art Nouveau*. Apesar disso, não se enquadra nos moldes art-nouvistas. Se tentamos identificar a razão disso, talvez a encontremos no ríctus expressionista da boca.

As Pietás de Brecheret seguem esse mesmo teor trágico-divino, como podemos ver a seguir.

Figura 49 - *Pietá*, Brecheret



Descrição e fonte: Esculpido entre 1912 e 1913. Escultura em madeira que mede 40 x 45 cm. Disponível em <http://www.victor.brecheret.nom.br/10_1.htm>. Acesso em 29 de agosto de 2013.

Figura 50 - *Pietá*, Brecheret

Descrição e fonte: Esculpido em 1930. Produzida em terracota. Disponível em <<http://www.sabercultural.com/template/ArteBrasilEspeciais/Brecheret-Victor-2.html>>. Acesso em 29 de setembro de 2013.

A filha do escultor, Sandra Brecheret Pellegrini, em *A escultura religiosa de Brecheret*, revela que seu pai

foi criado em ambiente religioso, justificando de certa forma a dedicação a esse tema, refletindo assim seus primeiros estudos realizados na Itália, mais precisamente em Roma (1913-1919), em que, através do estudo da anatomia direcionou toda a trajetória de sua vida artística. [...] Em dado momento, a escultura religiosa de Brecheret apresentava às vezes segmentos do barroco brasileiro, com o preciosismo que caracteriza essa época tão significativa da nossa arte, como pequenos adornos, incisões e símbolos que denotam diferentes aspectos da nossa cultura, revelando um artista que foi capaz de sentir o passado e a modernidade de seu tempo (PELLEGRINI, 2001, p. 28-29).

As duas *Pietás* de Brecheret diferem muito da *Mater dolorosa* de Corrêa Lima e se aproximam da *Pietà* de Michelangelo; essa aproximação se dá pelo tom divinizado, pelo ar angelical e pelo manto envolto na cabeça que as retiram do mundo profano, onde se encontra a de Corrêa Lima. Mas a técnica de Brecheret não se parece com as dos anteriores, porque ele talha a madeira de modo brusco, o que nos deixa ver o modo de proceder do artista, as aparentes “imperfeições” se transformam em estilo da técnica, fazendo com que o todo da peça se ilumine com as marcas do formão. É como o escritor que revela seu modo de escrever ou como o produtor que mostra as câmeras e como procedeu na feitura do filme.

A segunda peça (Figura 50) nos parece um pouco mais humanizada, a face do morto não nos remete ao Cristo ocidentalizado, com traços proporcionais, simétricos, cabelos lisos, nariz fino. Ele apresenta um rosto um tanto comum. Como não é uma arte realista/naturalista, temos dificuldade de reconhecer esse homem na rua, mas sabemos que é humano e que está sendo amparado. Por mais que queiramos formar um pensamento sobre qualquer objeto de arte, o primeiro gesto é sempre a procura de identificação das figuras e paisagens, de referências com a vida. A arte modernista não nos ajuda muito nessa identificação, pois seu propósito é causar estranhamento; já na arte realista/naturalista se dá o contrário, porque as figuras e paisagens estão ali não muito diferentes daquilo que vemos fora da arte – semelhança de primeiro grau. Nesse pensamento criamos a semelhança de segundo grau, que não nos conforta e ainda nos faz passar para outro nível de abstração – o pensamento conceitual.

A escultura, acreditamos, é a arte que mais se parece com a vida pelo caráter tridimensional que pode adquirir. Nem por isso Brecheret e Corrêa Lima se limitaram a tentar copiar o mais fielmente possível seres humanos. Enquanto o primeiro nos passa um pensamento sobre a arte, uma ideia, um conceito (semelhança de segundo grau), Corrêa Lima se aproxima da vida para produzir criaturas vivas na arte (semelhança de primeiro grau).

A arte no modernismo não tem mais a obsessão pela semelhança de primeiro grau que tinha a arte realista/naturalista. Os artistas do século XX conquistam essa liberdade de não seguir modelos “reais” e passam a escrever, esculpir e pintar sem as amarras de manuais do ensino de arte. Nos parece, portanto, que o fazer artístico deixa de ser a habilidade de aprender técnicas, como estudos de desenho e anatomia, para então se tornar criação “livre”, expressando ideias e pensamentos, mais do que emoções e sentimentos. Essa arte de pensamento, por mais que espectadores, artistas e críticos “conservadores” não reconhecessem valor, fez com que a arte abandonasse o procedimento de semelhança de primeiro grau, promovendo para ela um lugar exclusivo e legítimo, mas dando continuidade à

participação da partilha do sensível, incutindo suas críticas sociais. Como a arte não precisava mais “imitar” o mundo, poderia criar os objetos sobre a forte base da vida sem a prisão da semelhança próxima do “real” e colocar sobre a vida o procedimento, a própria arte.

Com Brecheret não foi diferente, pois suas peças são construções de vida, suas figuras humanas apresentam uma semelhança com o mundo fora da arte, mas semelhança como distância. Os temas das esculturas que expomos aqui são atemporais, uma vez que o cristianismo, desde a Idade Média, está presente na cultura ocidental. Claro que, quando se fala de modernismos, procuramos na arte o que está em voga na sociedade daquele momento, os acontecimentos mais importantes, como guerras, industrialização e modernização, o que praticamente não encontramos no modernismo brasileiro. Encontramos, porém, quem não tinha voz, como os trabalhadores braçais, os sertanejos, os negros, ou referências à arte clássica, barroca, neoclássica. Contudo, como afirmou Oswald de Andrade, não é preciso falar sobre as máquinas para ser um moderno.

5.1.4 Gonzaga Duque

Romance de Gonzaga Duque, *Mocidade Morta* foi publicado em 1899, depois de muitos problemas com a edição, que saiu com vários erros gramaticais, os quais valeram algumas páginas no diário de Gonzaga Duque, publicado por Vera Lins (1991). Também alguns críticos receberam muito mal esse romance, fazendo com que o autor perdesse algumas noites de sono. Esta ilustração abaixo (Figura 51) é de Calixto Cordeiro, caricaturista carioca que também ilustrou o conto “Morte do Palhaço”, de Gonzaga Duque. Calixto sabe da história do autor e do romance e desenha (acima de um poeminha) uma situação de salvação, pois, depois de tantos sacrifícios, Gonzaga Duque com o chapéu na mão e seu romance na mala merece o céu. No poeminha:

Subiu, coitado, sozinho
Muito triste e surumbático
Bateu no Céu de mansinho
– Todos no Céu acordaram –
E onze mil virgens gritaram;
“Entra, sympathico”

Figura 51 - Ilustração de Calixto Cordeiro



Descrição e fonte: Charge. Revista Fon Fon, nº 1, abril de 1907. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1907/fonfon_1907_001.pdf>. Acesso em 19 de outubro de 2013.

Mocidade Morta é considerado o primeiro romance simbolista brasileiro. Além do caráter simbolista, vimos também que esse romance carrega muitos traços da literatura realista/naturalista, com toda uma crítica social direta, um descontentamento com a Academia de Artes, um retrato do final do século XIX. Simbolista ou não, o que já de início nos chama a atenção é a epígrafe que abre o livro:

deixa, um instante, o cuidado quotidiano que te cansa, deixa mesmo as estéticas que louvaram um após o outro *realismo* e *idealismo*; acredita que nunca houve antagonismo entre Real e o Ideal, mas que é da sua fusão que é feita a Vida... e toma, simplesmente, como eu te dou, este pouco de mim⁶⁸.

Por hora, deixemos essas palavras de Vielé-Griffin para que possamos retomá-las depois. Alexandre Eulálio, em “Estrutura narrativa de *Mocidade Morta*” (1995, p. 278),

⁶⁸ François Vielé-Griffin (1864-1937), poeta simbolista. Tradução da edição de *Mocidade Morta* de 1995.

observa que o romance de Gonzaga Duque “se apóia nas coordenadas estéticas do Impressionismo naturalista [...]; o ficcionista procura superar a pulverização narrativa, inseparável da estenografia impressionista, conciliando-a com os procedimentos tradicionais do Realismo verista”. Eulálio vê os capítulos XIV e XVII como passagens pouco resolvidas, fastidiosas e de rasa literalidade, pois se apresentam com estrita obediência naturalista. Para ele, Gonzaga Duque contempla imperativos do determinismo biológico, aparecendo na infraestrutura determinista “que enforma a visão de mundo de Gonzaga Duque [...]. A epígrafe de Vielé-Griffin que ele escolheu para abrir o romance é bem clara a esse respeito” (*Ibidem*, p. 283).

Em *Gonzaga Duque, a estratégia do franco atirador* (1991, p. 142), Vera Lins publica o diário de Gonzaga Duque, em que se encontra uma carta que ele recebe em janeiro de 1900 de seu amigo Nestor Victor. Este crítico reserva as seguintes palavras sobre o romance:

já li tua Mocidade Morta. É uma Obra, o teu livro: curiosíssimo, pessoalíssimo representando toda uma honesta vida de emoções, de labor, e de estudo. É um livro-estuário, que neste ponto não tem seu igual em nenhum outro de prosador brasileiro que eu conheça, até hoje. Fazes lembrar o lento, incontestável e nobre Flaubert.

Essa analogia já nos leva a ler com os olhos atentos na procura por uma dose de realismo/naturalismo neste livro.

O romance abre com a exposição de um quadro imenso, de 14 x 12 metros, pintado por Telésforo de Andrade. A descrição do quadro nos faz vê-lo com nitidez, tamanha a preocupação com os detalhes que a compõe, uma descrição de cunho realista/naturalista:

vasto painel na sua grandeza de catorze metros, enchendo o alto fundo do panteão, de relance — o peso safiroso da abóbada caindo numa gradação lenta para o cinábrio vago das auroras crescentes, e ao demorar da vista — nuances esbatimentos vaporosos, um calor aéreo de amarelos, panos de muros, numa torre alvejando lá embaixo, violáceas sinuosidades de coxilhas... E para o meio da tela, em disposições intermediárias, na tenuidade de uma fumaraça branca, apareciam listas de lâminas, bonés de soldadesca em pelotões consecutivos, distendendo-se, coleando pelo declive do terreno remoto, diminuindo, confundindo-se, a distância, num tom impreciso de debuxos e esmaecimentos de cor. Agora, nos planos próximos, os relevos se acusavam, brilhavam as tintas: feições pasmadas de infantes a meio corpo, armas esguias de bandeirolas frementes de um esquadrão de lanceiros, duas manchas auriverdes de estandartes desfraldados, uma, vaga, atormentada na eterização branda da longitude; outra, perto, mais larga, mais colorida, batendo ao vento sobre a floresta de aço dos batalhões... Dominando a ampla planimetria do fundo erguia-se o grupo principal, sobre um barranco que formava o primeiro plano e esboroava-se num declive brusco, tortuoso e extenso; na curva desse caminho surgia, numa cavalgata de generais, o uniforme vermelho de um chefe inimigo. À frente do grupo dominante, o imperador estacara o seu hidrópico e grande cavalo branco. O sr. d. Pedro, mão à rédea, o braço de espada apoiado pelo pulso do cinturão lavrado, fitava com altivez o prisioneiro de guerra, que se aproximava; o seu corpanzil esganchado na cavalgadura, tinha a eretibilidade dos invencíveis, a que

um poncho de gaúcho, atirado pelos ombros, aumentava de arrogância. Guardava-o um simétrico estado-maior, elevadas patentes do exército, nobres nos seus fardões de gala, com a fulguração marchetada de medalhas e insígnias... (DUQUE, 1995b, p. 21-22).

Tamara Quirino, no ensaio “Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo” (2006), publicado na revista 19&20, supõe que Gonzaga Duque tenha se inspirado em Pedro Américo para criar o personagem Telésforo, pois há alusões à pessoa do pintor da Academia, como: educado na Europa, possui favores do imperador e fez telas com temas bélicos de 1865 a 1870. Eulálio (1995) também reconhece Pedro Américo em Telésforo, mas também Victor Meirelles e outros, como se Telésforo fosse uma espécie de personagem-síntese, em cujos elementos estão fundidos diversos artistas. A literatura e a história se envolvem, se referem, vida e arte, ficção e “realidade”. Nessa relação ou imbricação, caberia uma daquelas acusações da crítica: o realismo/naturalismo não cria, relata, ou seja, descreve o que estuda, o que observa, não como um trabalho de artista, mas de cientista.

A descrição do quadro e do evento serve de mote para a apresentação de “um pequeno grupo de rapazes. Eram quatro Insubmissos de vestes coçadas e jovialidade boêmia”: Camilo Prado, Franklin, Artur de Almeida e Sabino.

O primeiro é tido como alter-ego de Gonzaga Duque, o que faz com que arte e vida se invadam, se misturem novamente. Por mais que literatura não seja documento, a imbricação de arte e vida nos traz incertezas juntamente com possibilidade de criar “realidades”.

Em *Mocidade Morta*, Gonzaga Duque se descreve tanto fisicamente quanto intelectualmente na figura de Camilo Prado: “era um anêmico escanifrado com ares de fidalguia abastarda, vago olhar cinzento, umedecido pelas dolências das tuberculosas incipientes e pequeno bigode de fios liso, à chim”. (DUQUE, 1995b, p. 17). Já de antemão, podemos dizer que os personagens de *Mocidade Morta* não são tipos ideais, mas criaturas que vivem e circulam no mundo da arte de maneira muito semelhante ao “mundo-lá-fora”. George Didi-Huberman, em “La imagen-matriz: historia del arte y genealogia de la semejanza” (2006, p. 101), arrisca dizer que as relações dão vida e significado aos objetos, mais especificamente, as relações de semelhança. Essas relações são tanto eleições teóricas quanto “filosofia espontânea”. Já Ernest Fischer, em *A necessidade da arte* (2002), após descrever brevemente como a semelhança começa a ter papel funcional na vida do homem primitivo (fabricar um instrumento semelhante a outro também útil), passa a dissertar sobre a semelhança no nível da abstração, das complexidades. Ainda de acordo com Fischer (*Ibidem*,

p. 41), “a realidade nunca é um acúmulo de unidades separadas, existentes umas ao lado das outras, sem conexão entre elas. Todo ‘algo material’ é conexo a outros ‘algos materiais’; entre os objetos há uma vasta variedade de relações”. A semelhança é uma arma, uma força mágica, que faz com que as relações criem “realidades”. Assim se desenvolve *Mocidade Morta*. O grupo de *Insubmissos* organiza-se numa pretensão *avant garde* para criar uma “arte nova”, contra as botas acadêmicas⁶⁹.

Esse grupo e suas ideias têm uma relação muito forte com os “artistas revolucionários” do final do século, semelhante ao que viveu Gonzaga Duque, que participou ativamente do projeto realista/naturalista e da roda simbolista, juntamente com Raul Pederneiras, Cruz e Sousa entre outros.

Ao grupo dos *Insubmissos* agrega-se Agrário de Miranda, figura que traz consigo uma crítica aos concursos de viagem e ao sistema de apadrinhamento da Academia. Gonzaga Duque acompanha a constituição tímida do campo da arte no Brasil e está presente no debate sobre o desenvolvimento e os procedimentos das academias. Aqui a literatura rouba a história “real” da vida dos artistas brasileiros e a aproveita para discutir as questões da arte.

Clementino Viotti assemelha-se com Cruz e Sousa. No romance, o narrador descreve-o como “arquiteto sem viagem”; na “vida real”, o poeta é um arquiteto das palavras, sem viagem, sem fortuna, sem sorte, também abandonado pela Academia. Clementino Viotti é descrito em meio ao grupo desta maneira:

n’ardência de sua imaginativa de mestiço, combinação de violências coloridas de um italiano de Nápoles com o lirismo contemplativo de uma mulata patricia, se não se arrancava furo, convulsivo, tremendo, em objurgatórias contra a “pobre Academia e a infame Sociedade”, bramava como um João Batista precursor, apostrofando o antiesteticismo arquitetural da metrópole, por ele sonhada em maravilhoso conjunto de soberana graça e gloriosa força – serenidades atenienses e grandezas d’Oriente – a deslumbrar Civilizações na Ribamar da Guanabara encantadora, espumante d’efervescências cérulas⁷⁰ sobre o alabastro de escadarias monumentais (DUQUE, 1995b, p. 31).

Em *Impressões de um amador* (2001, p. 333), Gonzaga Duque afirma que Cruz e Sousa sofria de “mal de São Vito” (santo católico que morreu após ser perseguido por imperadores romanos em 303 d.C.), pois o poeta se sentia oprimido por sua condição de negro e “de quando em quando, ele me aparecia nervoso [...] a queixar-se que fugira da Repartição porque o chefe, que era mulato, o perseguia e hostilizava”.

⁶⁹ Bota é o nome dado à tela mal feita, sem valor.

⁷⁰ Na linguagem poética, cerúleo significa azul-celeste, verde-mar.

Conhecendo a crítica de Cruz e Sousa à sociedade preconceituosa e beata, já o reconhecemos, então, nestas palavras de Viotti, que pouco aparecem na narrativa: “nesta terra tudo está torto, desde a consciência dos homens até a calçada das ruas” (*Ibidem*, p. 32). Gonzaga Duque, participante e defensor do poeta simbolista, utiliza uma linguagem típica dos simbolistas nessa passagem, numa dobra da arte na arte: é a crítica de arte simbolista falando da arte simbolista com a linguagem simbolista. A escrita de Gonzaga Duque, segundo Vera Lins (2009, p. 77), “é uma constatação ultrapassagem dos limites dos gêneros”, uma vez que seu romance traz um tom ensaístico e seus ensaios têm um caráter literário. Além disso, Gonzaga Duque “parece querer realizar com seu romance todas as inovações do final do século, que diz desconhecidas pelo grupo dos Insubmissos, alternando passagens naturalistas, impressionistas e simbolistas” (*Ibidem*, p. 188).

O grito dos Insubmissos é contra a Academia Imperial⁷¹, pois a narrativa se passa na época do Império, visto que a princesa Isabel compareceu à inauguração da tela de Telésforo, pois estava exercendo, naquele momento, a Regência do Império na ausência de seu pai, que se encontrava na Europa em tratamento de saúde.

É importante observamos que, na roda dos insubmissos, não encontramos referências aos simbolistas, somente a voz do narrador ao fazer descrição de Viotti transcrita acima. Os Insubmissos se parecem mais com um grupo de artistas do final do século – um grupo híbrido, em que se deixa ver impressionistas, realistas/naturalistas, simbolistas e parnasianistas. O personagem Pereira Lemos é assim caracterizado pelo narrador: “autor de caprichosos sonetos parnasianos, dum fino relevo de cinzel helênico, que imprimia aos preferidos assuntos mitológicos a correção dos perfis clássicos” (DUQUE, 1995b, p. 29).

Com o orgulho ferido por não ter conseguido um Prêmio de Viagem e também por não fazer parte da Academia, Agrário faz injúrias contra a Instituição. Já Camilo vê as deficiências do ensino acadêmico e deseja fazer um movimento contra a tradição, sem protestos e sem barulho. Ele então propõe para Agrário iniciar uma “nova arte”, mais especificamente, uma arte impressionista, como na Europa. Para Camilo, os artistas brasileiros não são criadores, mas continuadores da preceptora espiritual – a Europa. Como estava lendo sobre o auge do impressionismo, falava muito

de seus processos, dos seus exageros, das suas vantagens pinturescas (...). Camilo discorria sobre as telas impertinentes de Édouard Manet, sobre as paisagens vernais de Pissarro e os motivos escandalizantes de Caillebotte (*Ibidem*, p. 33).

⁷¹ No Império, Academia Imperial de Belas-Artes (AIBA), depois, na República, Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA).

Ao mesmo tempo em que palestrava sobre os impressionistas, falava do reformador Zola, defensor da “escola de Manet”, como se lê em *A batalha do impressionismo*. Além de citá-lo, Gonzaga Duque, muitas vezes, segue o modelo de Zola, principalmente quando fala sobre a ligação entre o temperamento do artista e a produção deste, uma vez que, no objeto de arte, está a individualidade do artista.

Em conversa com Agrário, Camilo aconselha o colega:

- Oh! senhor... Nada mais simples: aproveita o teu talento, entrega-te à tua própria idiossincrasia. Toma a tua palheta, vai para a natureza, estuda-a, observa, revolve, esmiúça, procura nela o que ela há de ter unicamente para a tua visualidade, fixa essa *nota*, desenvolve-a, vive para ela, dá-lhe a tua alma...

- E depois? [questiona Agrário]

- Depois, terás conseguido a tua arte, nota bem – *a tua arte* – e outros virão fazer com a mesma independência, animados pelo exemplo triunfante do teu lutar. Depois cairão os estafados preceitos do academicismo, o sistema-métrico das concepções guiadas, os dogmas estéticos do ensino oficial. Aí tens tu, é o início da revolução com que sonho (*Ibidem*, p. 40).

Essa revolução almejada vai culminar no modernismo paulista, na nossa leitura, uma vez que os processos artísticos do século XIX deram condições para que o XX transformasse a arte a ponto de outras concepções e modos de fazer pudessem surgir.

Camilo propõe tudo isso a Agrário porque o considera um Manet brasileiro, assim como Gonzaga Duque se refere a Roberto Mendes, a quem dedica páginas de artigos para periódicos a elogiar esse pintor. No ensaio “Paizagens: Roberto Mendes”, do livro *Contemporâneos: pintores e escultores* (1929), compilação de textos publicados em periódicos, Gonzaga Duque caracteriza Roberto Mendes como um reformador e traz uma frase de Vitruvio Polio: “não se deve estimar a pintura que não se pareça com o real”⁷² (POLIO, *apud* DUQUE, 1929, p. 35). Essa habilidade, segundo Gonzaga Duque, Roberto Mendes tem, pois o crítico sente as ervas molhadas na paisagem do pintor.

Logo os Insubmissos enfraquecem. O mais motivado contra a Academia é Agrário, mas começa a se ocupar com a francesa Henriette. Ela é uma moça comum, mulher de um cambista. Rancière (2013, p. 193) afirma que o século XIX é a época da prosa, uma arte que não somente fez uma revolução estética, mas uma mais perturbadora ainda, “as hierarquias tradicionais da ação que haviam dado suas leis e hierarquias às belas letras e às belas artes foram abolidas em benefício da igualdade da vida”⁷³. Essa paixão (sentimento

⁷² Tradução nossa. Na transcrição de Gonzaga Duque: “mai non si debbomo stimari pitture quelle che non sono simili al vero”.

⁷³ Tradução nossa. Em castelhano: “las jerarquías tradicionales de la acción que habían dado sus leyes a las jerarquías de las bellas letras y las bellas artes quedaban abolidas en beneficio de la igualdad de la vida”.

comum a qualquer um) faz com que Agrário abandone os assuntos de arte e se deixe levar por essa relação a ponto de fugir com a moça.

Camilo confiava que o único capaz de começar uma revolução na arte de pintar seria Agrário, mas logo percebeu que este tinha apenas interesses particulares, tanto que, após perder o padrinho que o colocaria no concurso de viagem, uniu-se aos Insubmissos. Quando, mais tarde, conseguiu uma oportunidade de estudar em Paris, deixou o grupo, deixou Henriette desamparada e partiu. Dela foi que veio o jargão do grupo: Zut (interjeição francesa), que, segundo Camilo, “nada significava – isto é o que serve” (DUQUE, 1995b, p. 79). Já de acordo com Vera Lins (2009, p. 175), zut é “uma interjeição simbolista que significa ‘basta’”.

Ainda sobre a arte, vemos um *mise-en-abyme* no início da narrativa quando, logo após a descrição da tela de Telésforo, aparece o título de uma tela de Pedro Américo – “Rendição de Uruguaiana – 28 de setembro de 1865” – e os espectadores do quadro apontavam para os personagens, reconhecendo-os como pessoas “reais”. Essa identificação com pessoas “reais”, essa semelhança de primeiro grau faz com que a vida e a ficção se confundam, deixando ver mais “realidade” do que “ficção”, mais vida do que arte.

Mesmo com um certo reconhecimento, o Zut, logo que nasce, começa a se desfazer. Telésforo, por exemplo, teme as vozes do grupo. Mas o Zut só trouxe desgraça aos jovens revolucionários. Camilo perde seu emprego no periódico *A Folha*, outros não são aceitos na Academia, e a arte “nova” não floresce.

Camilo, assim como Gonzaga Duque, é um estudioso: lê livros sobre história da arte⁷⁴, escreve passagens sobre cortesãs antigas, “reconstruções de idades remotas, a vida íntima da civilização primitiva do Ocidente” (*Ibidem*, p. 64). Em conversa com Agrário, Camilo confessa que partiu da mitologia para o idealismo cristão, argumentando que interpretar a religião cristã, *Os Símbolos na Arte*, título de seu livro, é “penetrar em um novo mundo para a arte futura” (*Ibidem*, p. 161).

Para Camilo, a arte “nova” deveria mostrar a alma brasileira e, acima de tudo, ser uma arte idiossincrática e bem estudada no “natural”. Essa arte não era a das Academias, pelo contrário. Contra a Academia, Camilo escreve um artigo destinado ao periódico *A Folha*, o que lhe rendeu a demissão. Essa arte antiacadêmica é denominada pelo narrador de “realidade pura, a eterna Verdade!”.

⁷⁴ É importante lembrar que Gonzaga Duque escreve dois livros de história: *A arte brasileira*, em que fala das primeiras manifestações artísticas no Brasil até o final do século XIX. O outro livro é *Revoluções Brasileiras: resumos históricos*, que disserta sobre as principais, segundo ele, revoluções no Brasil.

A crítica, porém, não se dá apenas à arte acadêmica, mas à sociedade daquela época, aos próprios brasileiros:

- Somos assim, meu caro senhor Agrário, somos assim. Não temos perseverança nem idéias; quando muito pedimos emprestado à França, a Portugal mesmo, duas idéias que não compreendemos mas que nos trazem o deslumbramento da novidade, e começamos a dançar em derredor dela, como selvagens, em torno de um manipanso⁷⁵. Somos assim, meu amigo, e por isso seremos, eternamente, uns imitadores, minados pela ociosidade, aterrorizados pela obstinação das criações, preteridos pela imbecilidade ovante... (*Ibidem*, p. 78).

Lembremos que o realismo/naturalismo já foi tido como um estudo especulativo do social, assim, o local de trabalho do artista deixa de ser o atelier e passa a ser o laboratório. Muitas vezes, Gonzaga Duque vê artistas com muita técnica e pouca sensibilidade, o que os torna imitadores. Como já vemos na epígrafe, Gonzaga Duque acredita que a arte é produto de observação com a idiosincrasia do artista (além de estudo), ou seja, mesmo na arte realista/naturalista, o “real” e o “ideal” estão imbricados. Todas essas referências à “realidade”, como a política da AIBA, os pintores dessa instituição, a paisagem carioca e até mesmo as descrições de Camilo que correspondem a Gonzaga Duque dão à essa narrativa o estatuto de semelhança de primeiro grau, pois a trama mostra, além de situações possíveis na vida nos últimos anos do Império, semelhanças nítidas com o que aqui se passava no final do século ou, pelo menos, uma versão próxima do que se passou. Temos a impressão de que o realismo/naturalismo pretendeu fazer da história matéria da arte de maneira que o testemunho tivesse lugar privilegiado, e a arte um artifício, em segundo plano, para fazer ver o social e o individual daquele tempo e espaço específicos.

Em *Políticas da escrita*, Rancière (1995, p. 7) já vê o escritor em seu papel político ao afirmar que “escrever é uma maneira de ocupar o sensível⁷⁶ e de dar sentido a essa ocupação”. No intento de ocupar seu lugar no campo das artes, como um primeiro passo, os Insubmissos planejavam fazer uma exposição de seus trabalhos. Primeiro, foi adiada por falta de local apropriado; depois, pela falta de trabalhos. E o projeto ruiu. Como vimos, Mário de Andrade diz que, no primeiro momento modernista, houve uma preocupação tão grande com a invenção de uma “arte nova” que a criatividade ficou esquecida. Os Insubmissos até tentaram fazer um abaixo-assinado pedindo um ensino livre de instituições, mas também não

⁷⁵ Manipanso: feitiço ou ídolo africano.

⁷⁶ Precisamos esclarecer que Rancière e Coccia têm uma diferença ao lidar com a palavra sensível. Enquanto Coccia entende que o sensível é imagem, aquilo que está entre os viventes e o mundo; para Rancière, o sensível não é meio, mas o próprio mundo.

deu em nada. Mais tarde, definiram o Zut como um acontecimento, mas que não acontece, pois a própria imprensa barrou. Na voz do personagem Lourival:

- a imprensa! A imprensa entende tudo de arte como eu de sânscrito. Não há muitos dias, encontrei o Conselheiro Costa Vargas extasiado de admiração diante de uns quadrinhos de mais reles, da mais infame carregação de *bazar*, e o chefe deste nosso Camilo, que publicou dous artigos sobre as decorações da Capela Sistina, perguntava-me, uma ocasião, o que vinha a ser pintura *a fresco*! Aí está o que vale essa cousa informe, pegajosa e incolor que se chama crítica de belas-artes no jornalismo indígena. Aqui tem o nosso amigo, diante de seus olhos, um exemplo das habilitações dessa crítica: aqui me tem, a mim, Lourival d'Abreu, que apanhou nos livros umas tintas de arte e prepara neurastenias com o esforço de receptividade das suas células emocionais (DUQUE, 1995b, p. 108).

Afinal, como falou Flanklin: “que fazer?... Tudo perdido. A Academia estava com a força, tinha a imprensa, tinha a sociedade, tinha o governo” (IBD., p. 118), e os Insubmissos tinham o desalento, o desamparo, não tinham nem mesmo uma proposta de revolução.

Depois que Agrário foi estudar em Paris, Camilo ficou cuidando de Henriette, que adoecera. Ele, já apaixonado, dedica-se integralmente a ela, mas, sem coragem de se declarar, acaba perdendo-a para um político, que a leva para Pernambuco. Camilo cai numa profunda desolação e chega até mesmo a pensar em suicídio. Vera Lins, em “Zola e Gonzaga Duque: o artista e a cidade na virada do século” (2011, p. 17), entende aí que “Gonzaga Duque parece partilhar com Zola o determinismo. Camilo, o personagem principal tem uma história familiar complicada com pai que se suicidou e fica claro que não vai se desvencilhar da situação”.

Temos a impressão de que Gonzaga Duque, além de querer “registrar” a história da arte de seu século, intenta também “mostrar” a condição pessoal dos artistas, que, em geral, têm dificuldades de se estabelecer naquele campo tão restrito da arte no Brasil, que se restringia à Academia, ou seja: ou se era acadêmico ou não se era artista de importância. Rancière (2009, p. 38) observa que o escritor é

o geólogo ou o arqueólogo que viaja pelos labirintos do mundo social e, mais tarde, pelos labirintos do eu. Ele recolhe os vestígios, exuma os fósseis, transcreve os signos que dão testemunho de um mundo e escrevem a história. A escrita muda das coisas revela, na sua prosa, a verdade de uma civilização ou de um tempo, verdade de recobre a cena outrora gloriosa da “palavra viva”.

Rancière diz ainda que a história da literatura no século XIX é o discurso da agitação e da superfície, pois,

no período naturalista e simbolista, ela [a palavra] se tornará destino impessoal, hereditariedade, cumprimento de um querer-viver destituído de razão, ataque às ilusões da consciência pelo mundo das forças obscuras. A sintomatologia literária mudará então de estatuto nessa literatura das patologias do pensamento, centrada na

histeria, no “nervosismo” ou no peso do passado, nessas novas dramaturgias do segredo velado, em que se revela, através de histórias individuais, o segredo mais profundo da hereditariedade e da raça e, em última instância, do fato bruto e insensato da vida (*Ibidem*, p. 38-39).

Essa literatura, ainda de acordo com Rancière, reproduz o sem-sentido da vida, em que se encontra a desordem das relações entre o visível e o dizível, entre o saber e a ação, entre a atividade e a passividade, características da revolução estética operada no realismo romanesco, ou seja, a identidade dos contrários, como vemos em *Mocidade Morta*. Voltando ao final da narrativa, após dois anos daquela exposição de Telésforo (agora diretor da AIBA, assim como foi Pedro Américo), os jovens artistas do Zut caem em desgraça, com exceção de Agrário. Um morre, outro enlouquece, outro se subordina a qualquer trabalho e Camilo, desempregado, longe de sua amada sai pela cidade, questionando a vida, agora assombrada pela tuberculose: “por que lembrar a morte quando se tem mocidade?” (*Ibidem*, p. 233). Após muito caminhar, começa a tossir e pigarrear sangue, quando

rápido, o rosto cavou-se-lhe de terror, e arquejou, de olhar doudo, assombrado com a mancha rubra, que estalara nas pedras, todo ele abalado, revolvido numa alucinação que se cingia às contorções agonizantes de duas exaustas forças opostas, a procurarem se desligar e a se estreitarem dolorosamente. Uma, tendendo a abater-se, cansada, desanimada, inerte; outra, impelida para o espaço, resistindo impotente, arfando por se desprender do peso que a levava para uma queda sem termo... E nesse uivante redemoinho glácido, o sopro morno de um derradeiro alento trazia-lhe à confusão do cérebro: notas de uma surdina de harpa que se exala, relâmpagos de pensamentos em que se debuxam cenários de fantascópios, frases entrecortadas, envolvidas na inefável tristeza dos murmúrios extremos, nas reticências dos soluços: “... a gente parte, a sorrir e confiada... para o horizonte... sob o claro tempo das boas promessas... E nunca mais volta!... e nunca mais volta !...” (*Ibidem*, p. 236-237).

Mocidade Morta termina com uma das mais antigas preocupações humanas, como vimos na filosofia – o fim.

5.1.5 Mário de Andrade

Escrito entre 1923-1926, *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, tem como tema central o idílio vivido por Elza (que pede para ser chamada de Fräulein⁷⁷) e Carlos. Aquela, alemã de 35 anos de idade, propõe-se a trabalhar como governanta na família deste, que, ainda garoto, recebe lições de língua alemã, pagas pelo chefe da família, Felisberto

⁷⁷ Essa mudança de nome nos dá a impressão de que Elza se transforma em uma personagem para “representar” o papel de governanta e professora.

Sousa Costa, casado com Dona Laura, pais de Maria Luiza (16 anos), Laurita (7 anos), Aldinha (5 anos) e Carlos (12 anos). Isso é o que o narrador nos dá no início do romance, maneira comum de apresentar os personagens. Fräulein, em princípio, mostrava-se com “olhar simples e insexual”, e Carlos com comportamentos de menino peralta, pois sempre machucava as irmãs, o que não fazia por maldade, segundo a avaliação do narrador. Até aí, uma família comum, burguesa de classe média de São Paulo, com uma governanta estrangeira, culta, que “não sabia ter meiguice”. Quando o narrador traz essa última frase, começamos a compreender que o narrador está conversando diretamente com o leitor, com se fosse um bate-papo informal: “não sabia ter meiguice. Mais questão de temperamento que de raça, não me venham dizer que os alemães são ríspidos. Tolice! Conheci” (ANDRADE, 2013, p. 23). Daqui até o final e o pós-final, essa será a nossa relação com o narrador: alguém que está ao nosso lado contando uma história que lhe parece muito familiar.

Sobre “os alemães” o narrador discorre em várias passagens, com destaque à facilidade de adaptação que eles apresentam em terra estrangeira, por mais que não gostem de mudanças:

mas não tem dúvida: isso da vida continuar igualzinha, embora nova e diversa, é um mal. Mal de alemães. O alemão não tem escapadas nem imprevistos. A surpresa, o inédito da vida é pra ele uma continuidade a continuar. Diante da natureza não é assim. Diante da vida é assim. Decisão: Viajaremos hoje. O latino falará: Viajaremos hoje! O alemão fala: Viajaremos hoje. Ponto-final. Pontos-de-exclamação... É preciso exclamar pra que a realidade não canse... (*Ibidem*, p. 25).

Em “Amar, Verbo Intransitivo – Um romance musical de Mário de Andrade”, Simone Maria Ruthner e Carlinda Fragale Pate Nuñez (2010) mostram como a música serve a Mário de Andrade para fazer um diálogo entre as culturas brasileira e alemã. Elas destacam que Mário estava cansado de se sentir afrancesado (resquício da cultura francesa que migrou para o Brasil no século XIX) e, como os ingleses eram aliados, queria provocar uma guerra dentro de si, por isso, só alemães. Observam também que “a sua tentativa de guerra resultou não numa batalha, mas numa obra de ficção harmoniosa, na qual poesia e literatura, na diversidade de culturas, uniram-se num casamento primoroso” (RUTHNER e NUÑEZ, 2010, p. 9).

No ensaio “Mário de Andrade: de Mademoiselle Iolanda a Fräulein Elza”, Dante Gatto (2002) traz um trecho do texto “Teutos, mas músicos. Música doce música”, em que Mário reforça seu descontentamento com o modo afrancesado de pensar.

Eu resolvi estudar alemão muito tarde, já tinha trinta anos feito, ou pouco menos. Foi que eu me sentia excessivamente afrancesado em meu espírito e, como sucedeu com as zonas estrangeiras de Santa Catarina e Paraná, percebi que para me tornar realmente brasileiro em minha sensibilidade e minhas obras, havia primeiro que me desintoxicar do exagerado francesismo do meu ser. A simples dedicação à coisa

nacional não me pareceu suficiente. Esta me dava o assunto que podia provocar em mim um abasileiramento teórico que não me satisfazia, ou por outro lado não me dava alimento intelectual bastante para que eu continuasse a cultivar com liberdade o meu espírito. Nem mesmo na ficção, pois estávamos ali por 1922 ou 24, não me lembro bem, e não tínhamos então nem romancistas, nem mesmo numerosos poetas modernos que fossem legíveis, era uma escuridão desértica. Foi então que tive uma idéia bem malvada para me curar de minha francesite. Os ingleses são aliados, disse comigo, e reparei que não me libertam dos franceses. Tenho que provocar uma guerra de morte dentro do meu cérebro, só alemão. E resolvi estudar o alemão. Mas como é sublime o domínio da inteligência! Atirei-me com verdadeira ansiedade, com quase patriotismo, ao estudo do alemão (ANDRADE, Mário, *apud* GATTO, 2002).

Gatto (2002) também vê que Mário critica o espírito burguês de seu tempo.

Em *Amar*, verbo intransitivo, no que se refere à nossa cultura, tratando daquilo que Martin Damy chamou de “objetivação dos costumes brasileiros”, o que predomina é o esmiuçar até o ridículo o caráter burguês predominante, como confessa o autor, referindo-se à personagem Carlos: “Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Ele é tradicional dentro da única coisa a que se resume até agora a cultura brasileira: educação e modos”.

Essa maneira de mostrar os costumes brasileiros se dá na caracterização da família Sousa Costa, nas atitudes dos pais, no comportamento de Carlos. Já o estado de guerra que se vivia em muitos países pode ser lido na relação de Fräulein com o empregado japonês, nos pensamentos da governanta e nas interpretações que faz o narrador, este que é peça fundamental da narrativa. Ao falar do livro, ele se coloca como o próprio escritor do romance e diz ter 50 leitores, 51 com ele. Portanto, já existem 51 Elzas, visto que cada leitor monta sua própria Elza em sua imaginação, de acordo com sua própria fantasia. “Contra isso não posso nada e teria sido indiscreto se antes de qualquer familiaridade com a moça, a minuciasse em todos os seus pormenores físicos, não faço isso” (*Ibidem*, p. 29); provavelmente se colocando contra descrições realistas/naturalistas. Mas, de qualquer maneira, descreve sim a alemã, talvez não à moda realista/naturalista, que dispensa parágrafos e até mesmo páginas para descrições, mas faz descrições esparsas de dentes, olhos, cabelos, postura etc., até mesmo revela as concepções de Fräulein, que acredita ser o negro de uma raça inferior, assim como o índio e o português, diferentemente dela, que é de uma raça superior. Ainda sobre os alemães, o narrador afirma que há dois tipos: “o alemão propriamente dito, homem-do-sonho; e o homem-da-vida, espécie prática do homem-do-mundo que Sócrates se dizia” (*Ibidem*, 32). Sobre esses dois, o narrador disserta de quando em quando durante todo o livro e ainda pede a opinião do leitor, como quando afirma a facilidade de adaptação dos alemães. Depois de falar sobre a Primeira Guerra Mundial, tentando convencer o leitor a aceitar seu ponto de vista, o narrador mais uma vez se expõe:

(Aqui o leitor recomeça a ler este fim de capítulo do lugar em que a frase do etc. principia. E assim continuará repetindo o cânone infinito até que se convença do que afirmo. Se não se convencer, ao menos convenha comigo que todos esses europeus foram grandessíssimos canalhões) (*Ibidem*, p. 34).

A música está presente em muitas passagens do romance, são citados: Vater Rhein, Wagner, Schubert, Haydn, Mendelssohn, Max Reger, Guiomar Novais. Às vezes, no meio de uma conversa, entre uma fala e outra, o narrador coloca “clave de fã”, como se quisesse dar um tom sonoro para a tensão da cena. Vendo a relação da literatura com a música, e a importante presença desta, Ruthner e Nuñez (2010, p. 10) afirmam:

transbordante de musicalidade, o romance inspira um olhar formal sobre a sua estrutura, como se esta fosse composta das partes de uma ópera ou dos movimentos de uma sinfonia. Partindo desta premissa, apesar de não estar dividida em capítulos, é possível verificar-se na narrativa uma sequência de cenas relacionadas entre si, dentro de um mesmo plano ou movimento que, por sua vez, agrupado ou não com outros movimentos, constituem as partes de um mesmo ato. A obra como um todo é, porém, antecedida de um prólogo, ou antes, de um Prelúdio, que fica mais musical, como diria o próprio autor. Da mesma forma, foi possível identificar ao final do livro um capítulo à parte, como se fosse um poslúdio.

Nesse romance, Mário de Andrade combina literatura com, no mínimo, teatro, pois suas cenas nos fazem ver um palco, textos preparados para serem encenados. Nesse teatro, também há música. Não podemos esquecer que o século XIX também fez esses entrecruzamentos de artes. A literatura, por exemplo, tinha uma força, uma luz, um vocabulário típicos das artes plásticas. Em *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, é bom lembrar, há uma invasão do teatro na literatura com uma peça teatral que duplica, de certa maneira, a história de Luísa e Basílio. As crônicas dos periódicos também utilizavam recursos gráficos, como desenho, gravura, caricatura, ilustração, fotografia, enfim, a união do verbal e do não-verbal. A revista carioca *Kosmos* (1904-1909), por onde passaram Olavo Bilac, Gonzaga Duque, José Veríssimo, Artur Azevedo e tantos outros, trazia essa marca da modernidade: o design gráfico com as letras.

Além da música, há referências diretas a grandes escritores, tanto da literatura e da pintura, quanto da filosofia e da ciência: Goethe, Bernardin de Saint-Pierre, Camões, Racine, Romain Rolland, Gonçalves Dias, Castro Alves, Barlaeus, Schiller, Bilac, Rugendas, Platão, Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Darwin. A história também merece lugar nessa narrativa, como a situação da Alemanha no início do século, o iluminismo na França, o Expressionismo Alemão, geralmente a partir de algum pensamento de Fräulein. Todas essas referências a personagens “reais” da nossa história mostram uma forte ligação entre arte e vida, entre “real” e imaginário, indefinindo onde começa um e termina o outro.

Em *Mocidade Morta*, também há várias referências a artistas e pensadores. Isso mostra que Gonzaga Duque e Mário de Andrade são escritores leitores, cultos, conhecedores da história, da filosofia e da arte não só do Brasil. Não nos enganemos com a linguagem que Mário de Andrade utiliza, pois sua escrita não é inocente, pelo contrário, por ser um grande conhecedor da língua portuguesa, pode jogar com ela e, nesse jogo, encontrar a força da oralidade, da língua cotidiana. Já Gonzaga Duque opta por uma linguagem mais erudita, mas não deixa de destacar a força das palavras. São maneiras diferentes de lidar com a língua, mas com parecida potência.

Voltando à narrativa, Fräulein não foi contratada para ser governanta, preceptora ou professora. Ela receberia oito contos para “ensinar o amor” a Carlos, pois ela tinha uma teoria/prática de “amorologia”, mas o narrador se pergunta: “é coisa que se ensine o amor? Creio que não. Ela crê que sim” (*Ibidem*, p. 39). Mas Dona Laura não sabia dos planos de Felisberto para Carlos até que descobriu que Fräulein veio para iniciar o menino sexualmente. Quando a mãe descobriu, o pai teve de contornar a situação, explicando que não queria ver seu filho envolvido com jogos, drogas e doenças, típicos da juventude aventureira. E conseguiu convencer a esposa de que a governanta deveria continuar ali. Chega um momento da narrativa em que a figura do narrador é mais perseguida do que a dos personagens, pois ele se coloca tanto que, mais do que esperar uma ação dos personagens, esperamos qual será a próxima vez que ele irá se intrometer, se posicionar. Quando Carlos se recolhe em seu quarto porque acha que Fräulein vai embora, o narrador começa a descrever um sentimento de sofrimento do garoto, mas logo se corrige: “o romancista é que está complicando o estado de alma do rapaz” (*Ibidem*, p. 44), e diz que é somente uma sensação estranha, o que nos faz rir e até mesmo nos perguntar: que tipo de narrador é esse? Seguindo uma tradição da literatura brasileira, é um narrador que se interpõe entre o leitor e os personagens, às vezes funcionando como filtro, outras vezes como peneira por onde deixa vazar opiniões e crenças, se tornando narrador-autor, pois ele dá explicação até sobre a criação da personagem Fräulein, afirmando que ela não é invenção sua, mas foi ela quem lhe apareceu num quarta-feira, uma criatura já feita, que se move independentemente dele. É uma personagem viva que a vida permitiu que o autor a criasse. Toda essa explicação começou por causa de uma incoerência nela, uma situação em que ela não concordava com ela mesma. Então, o narrador, continuemos a chamá-lo de narrador, aproveita para dissertar sobre o assunto, porque acredita que somos um complexo e não um completo:

[...] Fräulein não concorda consigo mesma... Mas eu só queria saber neste mundo misturado quem concorda consigo mesmo! Somos misturas incompletas,

assustadoras incoerências, metades, três-quartos e quando muito nove décimos (*Ibidem*, p. 56).

Após o primeiro beijo de Fräulein e Carlos, o narrador confessa que imitou o idílio do francês Bernardin de Saint-Pierre; lembremos que a imitação foi bastante criticada pelos críticos que exigiam uma “arte brasileira”. Por mais que ela “seja uma alemã”, começa a nutrir um sentimento forte por Carlos e até mesmo sentir ciúmes dele. O narrador se nega a descrever a primeira noite de Fräulein e Carlos, em vez de disso, começa a falar sobre a relação da governanta com o copeiro da casa, o japonês Tanaka, a relação sexual desses tigres, dessas duas nações que se odiavam (inimigas na Primeira Guerra), mas que poderiam se amar nesse habitat conciliatório (Brasil).

Após a cena da primeira noite entre Fräulein e Carlos, que não nos foi contada, Carlos se sente envergonhado, mas homem; e ela se considera professora de amor. O narrador não nos conta a primeira aula de amor porque: “se eu contasse tudo, a verdade, mesmo dosada, viria catalogar este idílio entre os descaramentos naturalistas, isso é impossível, não quero” (*Ibidem*, p.118).

Carlos é o tipo de irmão que irrita as meninas. Mais uma vez, elas brincando de casinha, ele desmancha toda a brincadeira, e elas choram. De novo, o narrador se posiciona: “os soluços de Laurita cortam a friagem da tarde e o meu coração. A gente nunca deve desmanchar a comidinha das crianças”. Mas o pior é o leitor se ver com o lápis na mão, escrevendo no final da frase: “É mesmo!”. Ou seja: é o narrador a figura principal do romance, porque é ele que nos conduz, e as ações dos personagens servem de matéria para as observações dele.

Outros aspectos da linguagem utilizada também nos chama a atenção. Além de um vocabulário indígena (que nos leva a *Macunaíma*), a língua falada também aparece na escrita de Mário de Andrade de forma espontânea, como a palavra *quedê* (Quedê os elfos da Floresta Negra?), a aglutinação das palavras *não-sei-que-mais* (De primeiro era o dia inteirinho na rua, futebol, lições de inglês, de geografia, não-sei-que-mais e natação.), a expressão *de-já-hoje* (no sentido de *há pouco*), a palavra xícara é assim escrita duas vezes numa mesma página, mas aparece também a forma contraída *xícra*, assim como a contração *pra*; há também a presença de regência coloquial: “depois do almoço as crianças foram *na* matinê do Royal. Estou falando brasileiro” (grifo nosso), (*Ibidem*, p. 43); o narrador também troca as palavras, corrigindo-se, como em: “porém eu escrevi que Fräulein era o guri do grupo... Depois corrigi pra animalzinho. Estou com vontade de corrigir outra vez, última.

Fräulein é o poeta da exploração” (*Ibidem*, p. 105). Ele ainda parece conversar consigo mesmo: “[...] meu Deus! a frase está muito longa, comecemos outra” (*Ibidem*, p. 120). Uma aliteração aparece de forma revelada por ele mesmo: “falando agora de Fräulein, de Freud, de Friedrich, pra usar unicamente efes [...]”. Uma oralidade comum se dá na variação do advérbio *meio* nesta frase: “exausta, *meia* triste, ela olhava [...]”, (grifo nosso), (*Ibidem*, p. 129). Mário de Andrade também utiliza notas de rodapé neste romance para traduzir palavras, conversas, versos, e intitula *Nota do Autor*. Enfim, como profundo conhecedor da língua portuguesa, Mário de Andrade brinca com a língua, o que dá efeito de conversa e aproxima o leitor do narrador. Diferentemente das artes plásticas e da poesia modernistas que dificultavam a leitura para o “qualquer um”, o texto de Mário de Andrade se aproxima do leitor pela linguagem, mesmo que esse leitor não seja um conhecedor de história, literatura, música, teatro e artes plásticas.

Em *Memórias sentimentais de João Miramar*, Oswald de Andrade também brinca com a língua, principalmente com a pontuação. Em muitos fragmentos, a vírgula não aparece, mesmo quando as regras gramaticais exigem. Machado Penumbra, personagem do livro, escreve o prefácio, em que nos dá uma pista da linguagem comumente utilizada naquele período: “torna-se lógico que o estilo dos escritores acompanhe a evolução emocional dos surtos humanos”, o que nos faz ler que todo o vocabulário de guerra dos escritos modernistas é uma maneira de os artistas participarem do seu momento histórico, visto que o século XIX abre com a I Guerra Mundial e fecha sua primeira metade com a II Guerra Mundial. Machado Penumbra fala como um poeta parnasiano, vendo de maneira positiva as “inovações” modernistas.

se no meu foro interior um velho sentimentalismo racial vibra ainda nas doces cordas alexandrinas de Bilac e Vicente de Carvalho, não posso deixar de reconhecer o direito sagrado das inovações, mesmo quando elas ameaçam espedaçar nas suas mãos hercúlas o ouro argamassado pela idade parnasiana. VAE VICTIS! (ANDRADE, Oswald, 1998, p. 43).

É chegada a hora de Fräulein pegar seus oito contos e ir embora. A revelação deixa Carlos transtornado, porque já amava aquela mulher. Ela lhe beija a testa e vai para Santos, “e o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado” (ANDRADE, Mário, 2013, p. 129). Contudo, a curiosidade do leitor, que sente na mão direita ainda um volume de papel, vira a página para ver se há posfácio e se depara com a continuação da história. “O idílio acabou. Porém se quiserem seguir Carlos mais um pouquinho, voltemos pra avenida Higienópolis. Eu volto” (*Ibidem*, p. 131). Então Carlos

agora já está mais aliviado de seu sofrimento, mas ainda acredita que Fräulein é seu eterno amor, e ela começa uma nova aula, agora com o menino Luís.

Apesar de tantas interferências do narrador, exposições de suas ideias e afirmações de suas convicções, uma mesma frase aparece com frequência na narrativa, que acaba por quebrar todas as certezas que possivelmente o leitor criou: “Ninguém saberá jamais”, ao contrário do cientificismo do final do século XIX, que pregava “verdades” e “certezas”.

Esse romance modernista carrega vários aspectos do romance do final do século, como apresentação dos personagens, descrições ainda de cunho realista, interferência do narrador na narrativa, entre outros. Além disso, há alguma coisa do romance clássico, como a estrutura: inicia com a trama sem complicações, em seguida há um problema que mexe com os personagens, chega a um clímax e o desfecho apazigua a história. Não estamos querendo dizer que *Amar, verbo intransitivo* seja um romance clássico, mas estamos mostrando que a arte modernista carrega consigo traços de estilos anteriores a ela, ou seja, dá continuidade à tradição da literatura, mesmo quando revela um narrador que se confunde com o autor, mesmo quando traz a língua oral para a escrita. Em *Macunaíma* (1928), há um capítulo intitulado *Carta pras Icamíabas*, em que Mário de Andrade brinca com a língua, se diverte com a norma culta da língua portuguesa, troca versículo por testículo, utiliza *si* no lugar de *se*. A força da linguagem de Mário de Andrade deixa ver sua potência, pois sua faculdade de lidar com a língua formal está presente mesmo quando nega sua utilização, como o tocador de cítara é potente porque pode não-tocar, ou seja, a disponibilidade para uma privação, possibilidade do não-exercício, como afirma Agamben em “A potência do pensamento” (2006); assim como Almeida Júnior, formado na Academia de Belas Artes, de formação clássica, quando pinta temas regionais está em potência de privação – a potência de não-pintar motivos clássicos.

Descontinuidade e permanência são palavras que nos ajudam a pensar a arte modernista, diferentemente de ruptura, que não nos deixa ver especificidades do amplo campo das artes. Mário de Andrade, no sexto fragmento de *Paulicéia Desvairada* (2005, p. 60), escrita um ano antes da Semana de 22, faz declarações que nos são importantes, como a permanência de discursos e concepções de outros tempos:

e desculpe-me por estar tão atrasado dos movimentos artísticos atuais. Sou passadista, confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez das teorias-avós que bebeu; e o autor deste livro seria hipócrita si pretendesse representar orientação moderna que ainda não compreende bem.

De certa maneira, José de Alencar já havia dado o primeiro passo para um novo trabalho com a linguagem, ao introduzir na literatura termos e expressões indígenas e neologismos em *Iracema* e *O guarani*. Aluísio de Azevedo, em *O cortiço*, deixou de lado os floreios da linguagem romântica em detrimento da língua do cotidiano, frases curtas sem eruditismos. Machado de Assis joga com as digressões, como em *Dom Casmurro*, em que o narrador nos aconselha a pular o capítulo em que ele falará sobre os braços de Capitu, por exemplo, sem que isso afete a compreensão do todo da narrativa, quebrando, dessa maneira, com a estrutura canônica da literatura. Mário de Andrade quebra a estrutura canônica no final do romance quando fecha a narrativa, dá destino aos personagens, mas, após o desfecho, continua narrando como o garoto Carlos seguiu sua vida. Outro ponto interessante nesse romance é o caráter teatral que Mário imprimiu à história, não o teatro clássico, em que os personagens carregam a função de desenvolver a história através de atos e falas, mas o teatro de Bertolt Brecht, que desfaz a linearidade da narrativa, colocando elementos avulsos no meio da peça para fazer com que o espectador se lembre que está assistindo a uma ficção, para que não se envolva a ponto de “sair da realidade”. Mário de Andrade faz algo parecido, pois coloca seu narrador o tempo todo interferindo na história para nos mostrar que está escrevendo um romance, revelando, assim, seu modo de compor, sua maneira de montar o romance, como um filme que mostra como o filme foi produzido. Exemplos disso são os longas *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, e *Jogo de cena* (2007), de Eduardo Coutinho. Além de contar histórias, ambos revelam como os filmes foram pensados e montados.

A técnica de Mário de Andrade é trabalhar com a semelhança de primeiro grau, visto que aqueles personagens, aqueles ambientes nos dão uma visão nítida (não idealizada, não surreal), nos fazendo reconhecê-las como pessoas e lugares “reais”, comuns. Já esse jogo com o narrador nos tira das mãos as maneiras de pensar a literatura como se fazia até a virada do século (separação entre autor e narrador, por exemplo), pois impõe outra maneira de ver a literatura. Para ler *Amar, verbo intransitivo*, precisamos reconhecer também uma semelhança de segundo grau, visto que ali está um pensamento outro sobre a arte. Se no final do século XIX a arte, para os críticos, estava presa ao “real” e “representava” a vida, no início do século XX a arte deseja se desfazer na vida, porém essa arte, que traz à tona seus procedimentos revelados nos próprios objetos, reforça o trabalho e a preocupação não com a vida, mas com a própria arte.

5.1.6 Candido Portinari

Portinari inicia seus estudos de pintura aos quinze anos na Escola Nacional de Belas Artes, onde também Almeida Júnior fez sua formação. Ao longo de toda sua trajetória no campo das artes, Portinari experimentou diversas maneiras de fazer e pensar a arte, possibilitadas por seu tempo, pois, além de toda uma história das artes plásticas, as vanguardas europeias abriram importantes caminhos pelos quais os artistas puderam construir seus próprios trilhos. Portinari andou pelo realismo, cubismo, expressionismo, colocando sempre seu modo de ver o mundo, o que lhe proporcionou reconhecimento como artista, uma vez que seus trabalhos não repetiram fórmulas de *ismos*, mas se mostraram idiossincráticos.

Chiarelli (2009, p. 131-132) entende o *Lavrador de café* de Portinari como uma versão modernista do *Derrubador brasileiro* de Almeida Júnior,

pintada já no clima beligerante de 1939, faz ressurgir o antigo lavrador, antes cansado da lida, agora em pé e altaneiro, ligado à terra não apenas pela deformação expressiva dos pés que aparecem plantados ao solo, mas também pela maneira como segura a ferramenta de trabalho, extensão do seu corpo, índice de sua função no mundo [...]. Os partidos escolhidos por Portinari para a execução do trabalho demonstram como o artista instrumentalizava os vários aportes dos estilos artísticos do passado (incluindo aqui as vanguardas das primeiras décadas do século XX), no sentido de construir sua apologia do Brasil, visto através da figura do trabalhador.

Após uma breve biografia de Portinari, Annateresa Fabris afirma que o pintor foi endeusado e odiado em vida. Isso porque sofreu a acusação de ter se tornado uma espécie de “pintor oficial” do governo Getúlio Vargas, do que a autora discorda. Para ela, o importante é reconhecer o artista:

deve-se, em relação a Portinari, uma atitude crítica, isenta de preconceitos e *partis-pris*, a qual situe sua contribuição dentro do país, que, em falta de uma estética própria, oscila e adere às conquistas européias (que, freqüentemente, chegam atrasadas, se não já esgotadas), e duma época complexa e contraditória, que tira sua vitalidade de múltiplas linguagens configuradas nos vários ismos, combatida entre a participação social através da arte e a expressão de ideias puramente estéticos e plásticos (FABRIS, 1990, p. 25).

É evidente que as “ideias estéticas e plásticas” vêm sempre carregadas de política, mas o que aqui destacaremos é o modo de fazer de Portinari e o que esse fazer fabrica de vida. Assim, leremos o *Lavrador de café*, pintado em 1934.

Figura 52 - *Lavrador de Café*, Candido Portinari



Descrição e fonte: Pintado em 1934. Óleo sobre tela, 100 x 81 cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP). Disponível em <<http://www.infoescola.com/biografias/candido-portinari/>>. Acesso em 23 de setembro de 2013.

Já à primeira vista, podemos perceber que o trabalhador de Portinari carrega algumas semelhanças com o de Almeida Júnior; mesmo sendo este de 1879 e aquele de 1934. Ambos são mestiços, utilizam um instrumento cortante, estão com os pés descalços, calças brancas arregaçadas até os joelhos, são musculosos. Temos a impressão de que o derrubador de Almeida Júnior está ainda na fase de desbravar as matas, abrir caminhos e espaços para a moradia e o plantio, como fizeram os imigrantes que chegaram ao Brasil no final do século XIX para substituir o trabalho dos escravos negros. O lavrador de Portinari, início do século XX, encontra um terreno já previamente preparado para o plantio. A mata já foi devastada para dar lugar à roça, à plantação. Fabris (1990, p. 85) destaca que

a escolha racial de Portinari recai no negro, figura poderosa, gigantesca, símbolo de ligação telúrica entre o homem e o solo. O negro é para Portinari o símbolo da força,

do trabalho: é o braço que impulsiona a economia brasileira [...]. O negro é também o símbolo do proletariado em oposição à ordem (branca) vigente.

A grande diferença entre eles é que o de Almeida Júnior foi produzido na lógica da semelhança de primeiro grau e apresenta uma aparente naturalidade referencial como se vivesse ali e fora dali – uma figura possível na vida e na arte. O século XX acreditou que a fotografia já havia satisfeito a obsessão pela semelhança e concedeu à pintura a libertação da *mimesis*. Assim, o derrubador de Portinari não se parece com um homem “real”, mas uma mistura de humano e boneco, a desproporção da arte clássica dos pés e mãos misturada com um desenho quase infantil; uma tela e uma discussão social; um tipo e o nacional – semelhança de segundo grau. Embora, segundo Fabris (1990, p. 139), como os realistas do século XIX, Portinari não faz distinção nítida entre camponês e proletariado, pois sua proposta é enaltecer o trabalhador. Dessa maneira, “está próximo da poética realista como um princípio geral”. Já Aguilar (2010, p. 39-40) lê no pé da figura *Abaporu* (e aqui vemos a possibilidade dessa leitura servir também para o *Lavrador de café*) “o tamanho desproporcional do pé assinala que esta não é uma representação realista e figurativa do corpo, mas de um corpo plástico, sujeito a mudanças, levado ao próprio limite do ser humano”⁷⁸. Aguilar (*Ibidem*, p. 45-46) avalia a rítmica moderna como “comunitária e livre, o corpo se reinventa de novo já não segundo a hierarquia da cabeça, mas num jogo de forças e intensidades que compõem rostos futuros além do humano”⁷⁹.

Fabris afirma que Portinari não aprendeu a ver a arte na Europa, mas a distância o fez descobrir o Brasil, assim como aconteceu com Almeida Júnior. Em nota, ela aponta que

os modernistas se interessaram por Almeida Júnior, que consideravam o *primeiro pintor brasileiro* pelo fato de se afastar do anedótico, do exótico, de tentar captar a realidade rural brasileira de modo direto, em sua gestualidade intrínseca, sem as mistificações e os embelezamentos das figuras europeizadas de Vítor Meirelles e Pedro Américo. Mário de Andrade, numa carta a Luís Martins, estabelece até mesmo uma comparação entre Almeida Júnior e Portinari (FABRIS, 1990, p. 41).

Para os modernistas, o nacional precisa ser “representado” pelo trabalhador, pelo homem do campo, pelo caipira. Lembremos que Mário de Andrade rejeita a língua culta ao se

⁷⁸ No original: “la dimensión desmesurada del pie señala que no se trata de una representación realista y figurativa del cuerpo sino de un cuerpo plástico, sujeto a modificaciones, llevado hasta el propio límite de lo humano”. Tradução nossa.

⁷⁹ No original: “comunitaria y libre, el cuerpo se reinventa de nuevo ya no según la jerarquía de la cabeza sino en un juego de fuerzas y de intensidades que componen rostros futuros más allá de lo humano”. Tradução nossa.

aproximar da cotidiana para reafirmar uma “cultura brasileira”. Ele reconhece nas pinturas de Portinari um nacionalismo manifesto, principalmente nas figuras de trabalhadores braçais, e avalia de maneira positiva o pintor como um artesão experimentador.

inquieto, persistente entretanto, sua pintura muda freqüentemente de aspecto exterior, mas mantendo sempre a marca de uma personalidade inconfundível que para ele se define pela permanência do elemento popular (ANDRADE, Mário, apud FABRIS, 1990, p. 41).

Se colocarmos, porém, o *Lavrador de café* e *A negra* lado a lado, veremos que a figura humana de Portinari está mais em consonância com o que os nossos olhos veem na vida do que a de Tarsila, visto que ele carrega alguns traços do realismo, já ela apresenta uma figura possível somente na arte; diferentemente do derrubador de Almeida Júnior. O que afasta, contudo, Portinari de Almeida Júnior é um certo artificialismo no traçado, ou ainda, como o modernismo não pinta mais sangue, nervos e músculos “reais”, o lavrador não é um tipo kodakizado, mas desenhado como na caricatura, no gráfico da publicidade. Mesmo assim, não lhe falta vida, pois é a própria vida que lhe permite pintar seu lavrador. O que sua maneira de fazer deixa ver em primeiro plano é a arte, o procedimento, e, em segundo plano, a vida sustentando o personagem. O trabalho dos modernistas dos anos 20 é avaliado por Fabris (1990, p. 74) como uma maneira de estar em consonância com o que o país vivia, ou seja, “de um Brasil que, de agrário, entrava a largos passos no caminho da industrialização com todos os problemas e as contradições que tal mudança acarretaria”.

Florencia Garramuño, em “O regionalismo equívoco de *Vidas Secas*”, contra uma tradição de críticos que veem regionalismo e modernismo brasileiros como termos antagônicos, lê ambos como “variações de um processo de modernização que adquiriu, na imensidão do Brasil, cristalizações diversas”. Vendo a diferença entre os movimentos dos paulistas na década de 20 e dos regionalistas nordestinos na década de 30, a autora observa um mesmo projeto: a nacionalização da cultura, que visa marcar seu caráter moderno no “ser nacional”.

Se por um lado esse renovado interesse pelo romance vinha a substituir uma década marcada pela intensíssima produção poética e certo descuido pela narrativa, por outro implicava também outro tipo de reposição: era, a princípio, diante da narrativa urbana que se publicava mais esporadicamente na época, um tipo de narrativa que se deslocava dos centros até então hegemônicos que tinham sido o Rio e São Paulo mas que não renunciava, no entanto, a um desejo modernizador (GARRAMUÑO, 2010. p. 93).

A série “Os retirantes” de Portinari narra, assim como o Romance de 30, as mazelas humanas ocasionadas pela seca no nordeste brasileiro. Garramuño ainda afirma que

“o otimismo da vanguarda implicava uma certa crença em que a renovação das formas traria uma renovação mais geral” (*Ibidem*, 98-99); e é nessa forma que age a semelhança. A base do lavrador de Portinari é a semelhança de primeiro grau, que se deixa ver já logo no primeiro olhar, mas o que está no plano principal é a semelhança de segundo grau, uma vez que, não somente pelas desproporções, mas também pela paisagem da tela, essa imagem se mostra como arte, ou seja, como criação, e não como “imitação da vida”. Por esse motivo insistimos em ver a arte modernista como reafirmação de uma arte que faz subsumir a vida e não um “abaixo a arte, viva a vida!”. Ao contrário, lemos *Eterna luta* (figura 53), esculpida em 1901, de Corrêa Lima, como a vida sobreposta à arte.

Figura 53 - *Eterna luta*, Corrêa Lima



Descrição e fonte: Esculpido em 1901. Bronze fundido, 35,5 x 15 x 23 cm. Museu Nacional de Belas Artes – RJ. Imagem digitalizada do catálogo *Gonzaga Duque: um crítico no museu* (2008, p. 61).

O trabalhador do campo de Corrêa Lima, assim como o de Portinari e os caipiras de Almeida Júnior, tem as calças arregaçadas e os pés descalços. *O lavrador de café* tem uma enxada; o amolador e o derrubador brasileiro, um machado; e o desta *Eterna Luta*, uma pá. Enquanto o homem do campo de Corrêa Lima apresenta a anatomia de um trabalhador, com músculos e nervos, o de Portinari mostra algumas grandes massas que indicam músculos, dando a ideia de um trabalhador braçal. Contudo, ambos apresentam uma sensação de vida, retratada, principalmente, pelas expressões faciais. Ainda nos anos 30, Portinari traz para seu lavrador resquícios da vida na arte do século XIX, qual seja: a sensação de criatura viva, porém, como uma técnica modernista. Enquanto o homem do campo de Corrêa Lima está concentrado no trabalho, o de Portinari, parado, contempla, com uma certa estranheza, talvez a modernização da máquina chegando ao campo com a maria-fumaça; como no conto de Gonzaga Duque “Ruínas” (1914), em que o protagonista, Pero Roiz, vê os homens da cidade querendo derrubar um velho ipê e comprar seu antigo cravo italiano para vender a um colecionador⁸⁰.

Numa segunda fase do modernismo brasileiro (décadas de 30 e 40), podemos dizer em linhas gerais que os artistas se voltam mais para as questões sociais de maneira crítica, à moda muitas vezes realista, como no romance regionalista. Talvez nesse pensamento se encontre o *Lavrador de café*, uma vez que foi pintado em 1934, quando Portinari já era um homem maduro e tinha mais de quinze anos de experiência na pintura; momento em que, no campo das artes, os artistas não estavam mais tão preocupados em fazer “rupturas”, deixando certos radicalismos de lado.

5.2 DESCONTINUIDADES E PERMANÊNCIAS

O que há de melhor em nós talvez seja a herança de sentimentos provenientes de tempos mais antigos, aos quais atualmente mal podemos captar; o sol já se pôs, mas ilumina e inflama ainda o céu de nossa vida, mesmo que não o vejamos mais.

Nietzsche

⁸⁰ Sobre essa discussão, ver ESPINDOLA, A. F. “Refabular a história a partir de restos”, Revista Crítica Cultural (2009), disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040221.pdf>>.

Se voltarmos ao neoclassicismo e olharmos para as telas de Debret, por exemplo, podemos ver uma semelhança de primeiro grau, mas uma arte sem vida, de acordo com a vida na arte de Gonzaga Duque. Isso porque as paisagens de seus quadros são plastificadas e seus personagens são artificiais, no sentido de não apresentarem nervos, músculos, sangue e carne, ou seja, como afirma Gonzaga Duque, são bonecos de papelão. Seus temas, retirados da “realidade”, apresentam rastros de uma vida mais imaginada do que vivida, como a figura de Dom João, construída e idealizada por Debret, seguindo uma tradição da pintura que retrata grandes personagens da história, como fez David.

Figura 54 - *Retrato de Dom João VI*, Debret. *O imperador Napoleão em seu estudo*, David



Descrição e fonte: *Retrato de Dom João VI* (referências: cf. figura 19). *O imperador Napoleão em seu estudo*, Jacques-Louis David (1812). Óleo sobre tela. 203,9 x 125,1 cm. Galeria Nacional de Washington. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/The_Emperor_Napoleon_in_His_Study_at_the_Tuileries>. Acesso em 14 de novembro de 2013. Montagem nossa.

Já o realismo/naturalismo, além de retirar seus temas do “real”, apresenta-os de maneira viva, através da semelhança de primeiro grau, cujo efeito é de movimento, repleto de sensação. É a vida na arte por excelência, de acordo com o pensamento de Gonzaga Duque, a arte e a vida se tornando um elemento: a própria vida, visto que a representação está morta, fazendo com que a arte deixe de produzir aquilo que está no lugar de para criar aquilo que é – a vida.

No modernismo, como vimos, a semelhança passa a ser de segundo grau, que fabrica outro estilo de vida – uma vida não vivida, mas pensada, conceitualizada, intelectualizada. Mas por que é uma vida? Porque a vida “moderna” e “civilizada” não pode ser apenas pensada como sobrevivência, mas como cultivo do intelecto, valorização do conhecimento especializado e da mercadoria.

Em geral, a arte lidou com o viver cotidiano e com os pensamentos que configuravam a vida. O que acontece da virada do século XIX para o XX foi uma inversão de foco – aquilo que vivia na arte no final do século XIX passa para o XX como sustentação para a arte do pensamento, do conceito. A vida na arte do realismo/naturalismo continua na arte modernista como base para a vida ideia, a vida conceito. Assim, a semelhança, de uma arte para a outra, não deixa de operar, mas a de segundo grau deixa em segundo plano a de primeiro grau.

A noção de vida de Gonzaga Duque nos serve ainda porque a repetição do realismo/naturalismo no século XX, mais precisamente nos anos 30 e 70 (que, a nosso ver, não deixa de repercutir até agora), nos deixa ver que essa “estética” é a que alcança maior público. Se a palavra de ordem é a democracia em arte, com o estilo realista/naturalista qualquer um pode fazer, apreciar⁸¹ e “julgar”⁸² um objeto artístico, com ou sem conhecimento histórico da arte, com ou sem participar do campo das artes⁸³, com ou sem legitimidade para analisar, criticar um objeto. Talvez aí o desencanto da crítica ao realismo/naturalismo: a perda de seu lugar, de seu conhecimento legítimo no campo, este que também se torna poroso uma vez que não mais tem como participantes somente artistas e críticos de escola e profissão. As lutas se intensificam cada vez que o estilo realista/naturalista reaparece e ganha mais

⁸¹ Ao contrário do que dissemos até agora, podemos pensar a apreciação sem o elemento “conhecimento específico”, visto que o experimentar independe das sabenças, como se a razão conduzisse o sentir e, assim, pudesse autorizar o apreciar. É bem possível que um “qualquer um” possa apreciar uma escultura sem que nunca tivesse estudado de Bernini a Brecheret. Essas duas posições não são fáceis de determinar, uma vez que a recepção é um tema que não se esgota e não se limita a teorias. Enquanto a primeira ideia argumenta que para apreciar é preciso conhecer, a segunda defende que para apreciar é preciso sentir, que a arte está no âmbito do experienciar e não do saber. Acreditamos, porém, que, quanto mais a arte de aproxima da vida, mais poderá ser apreciada por “qualquer um”. Já na arte mais distante da vida, ou seja, mais conceitual, maior será a dificuldade de apreciação, principalmente se essa arte causar grande estranhamento.

⁸² Essa ideia de que qualquer um pode “julgar” um objeto artístico partiu da professora Dilma Beatriz Rocha Juliano durante a disciplina “Seminários avançados” em maio de 2011, quando apresentávamos o desenvolvimento da pesquisa de tese. Ao ler *A partilha o sensível*, a professora entende que esse “qualquer um”, de Rancière, não seria somente um tema da arte, mas se estende para “qualquer um” também poder “falar sobre” arte, uma maneira de quebrar com a hierarquia do olhar (indistinção entre os que sabem e os que não sabem).

⁸³ Vale lembrar que, segundo Lilia Schwarcz, em *O sol do Brasil* (2008, p. 51), Lebreton, ao elaborar seu projeto para a Escola de Artes do Brasil, teria se inspirado nas ideias de Alexander Von Humboldt, um cientista naturalista.

espectadores, leitores, produtores, enfim, mais público que reconhece a vida na vida da arte, a arte como política.

Fora das repetições do realismo/naturalismo, a noção de vida na arte de Gonzaga Duque nos serve até certo ponto, já que nervos e músculos e sangue não aparecem na arte dos modernistas paulistas, por exemplo. O que nos fica de Gonzaga Duque é a concepção de que, para um objeto de arte ter vida, é preciso sensação de “criatura viva”. Essa sensação, podemos chamá-la de perceptos e afectos (como Deleuze e Guattari), é que faz com que a arte se sustente, fique de pé, que a faz se identificar, se referir, se relacionar, se parecer com a vida fora da arte. Além dessa sensação, Gonzaga Duque aponta para a arte que tenha pensamento. Ele não tem uma fórmula fácil de vida na arte, pois esta não se limita a “maneira *kodakizada* de pintar o real”. Para que a arte seja viva e ganhe movimento, o artista precisa objetivar uma intenção, interpretando a vida e dando a ela um pensamento. Para Gonzaga Duque, executar um pensamento é ponto importante no processo criativo, que necessita, antes de tudo, de “estudos prolongados” tanto de técnicas específicas da arte (técnicas e práticas) quanto de conhecimento intelectual. Para Nietzsche, na leitura de Deleuze, no capítulo “O pensamento e a vida” do livro *Nietzsche e a filosofia* (1976, p. 83), o pensamento não é o conhecimento que se opõe à vida, mas sim o que a certifica, e, portanto,

a vida seria a força ativa do pensamento, e o pensamento seria o poder afirmativo da vida [...]. O pensador exprime assim a bela afinidade entre pensamento e vida: a vida fazendo do pensamento algo ativo, o pensamento fazendo da vida algo afirmativo.

Após observar uma exposição de Teixeira Lopes em 1905, Gonzaga Duque observa esculturas cheias de vida: “é isso o que sinto nesta exposição e que mais deve se acentuar na sua grande obra, onde a febre do trabalho deixou a marca indelével da sua tortura e pôs, para todo o sempre, o fulgor do seu pensamento” (DUQUE, 1997, p. 39).

Rancière (2005a, p. 39) denomina de modernitarismo um tipo de discurso sobre a modernidade que enfatiza a tarefa de um destino próprio da modernidade, em que a revolução estética deveria produzir uma ideia de revolução política. Como esse projeto faliu, ruiu também o modelo ontológico-estético, e a técnica ganha autoridade, o que provocou o “corte da cabeça do rei e da tradição humana, e, finalmente, pecado original da criatura humana, esquecida da sua dívida para com o Outro e da sua submissão às potências heterogêneas do sensível” (*Ibidem*, p. 40). Assim, o modernismo artístico apresenta um duplo movimento: ao mesmo tempo em que se afasta da vida, toma-a como parte, centralizando pensamentos sobre a vida.

O que tudo isso nos faz ver é uma preocupação e uma displicência com a vida, uma vez que há uma noção de história estática, uma história que culmina nos próprios modernistas, como se uma certa história terminasse ali para que eles pudessem começar a escrever outra – uma história “nova” a partir de uma arte “nova”. A máquina antropológica, que nos constitui como humanos, passa a vez para a máquina antropofágica, como finalidade a autossustentação. Talvez essa seja pulsão de vida e de morte, simultaneamente, visto que pode ser autodestruição e autopreservação ao mesmo tempo. Assim se volta ao princípio da filosofia clássica, em que todas as atenções estavam focadas para a preocupação com a morte e, conseqüentemente, com a conservação da vida. Os modernistas não reinventam a alma, mas criam uma arte que pretende a salvação, uma vez que se coloca *in front of, avant-garde*, lançando-se para o futuro.

O realismo/naturalismo tinha a preocupação com outro tempo – o seu presente – e não a intenção de apagar a história e fundar uma “nova fase” que iniciaria ali. Por mais que o modernismo paulista quisesse fazer *tabula rasa* da história (pelo grande descontentamento com a política de até então), teve uma outra relação com o passado, uma relação de descontinuidades e permanências ou “repetições diferentes”, para utilizar as palavras de Chiarelli (2009). O modernismo acompanhou, por exemplo, as ideias dos médicos higienistas que já prescreviam comportamentos desde o século XIX. De maneira outra, os modernistas prescreviam a limpeza das telas, das esculturas, das arquiteturas, das páginas. Os detalhes (os pormenores inúteis) são varridos da arte, as extensas descrições e adjetivações também desaparecem.

A vida na arte em Gonzaga Duque nos ajuda a compreender que é a própria vida, privada e coletiva, idiossincrática e altruísta, social e histórica, passada e presente, que está na base da arte modernista quando esta se torna sensação.

O modernismo paulista começa uma outra relação com o passado, fazendo com que o atual estivesse carregado de ontem; dessa maneira, podemos questionar o novo. Silviano Santiago, em “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, texto compilado no livro *Nas malhas da letra* (2002), revela que sua formação se configurou na ideia de ruptura, de destruição dos valores do passado. Quem teve essa formação agora se depara com inúmeros estudos que argumentam o contrário: o modernismo não significa ruptura com passado, mas fez deste parte de seu presente, ou nas palavras de Santiago (2002,

p. 110): “há uma permanência sintomática da tradição⁸⁴ dentro do moderno e do modernismo”. Santiago relembra uma viagem feita a Minas Gerais por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral em 1924, enfatizando que, mal o movimento modernista tinha nascido, os principais artistas já ativavam o discurso da tradição, pois “a viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio (mineiro, barroco etc.), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva (naïve)” (*Ibidem*, p. 112). Parafraseando Eliot, Santiago afirma que, na crítica do moderno, há duas tendências: uma elogia o poeta quando este mostra seu talento individual e difere dos outros (o que nós chamamos de descontinuidade); e outra valoriza, nesse traço pessoal do poeta, o quanto ele carrega dos mortos, afirmando, assim, a imortalidade do discurso da poesia (o que chamamos de permanência). Nesse raciocínio, “o discurso da tradição no interior do moderno estaria ligado a um pensamento de tipo neoconservador”, diz Santiago (*Ibidem*, p. 118). Tarsila do Amaral, por exemplo, voltou da viagem a Minas fascinada com a arte histórica do Brasil colonial, pretendendo ir a Paris não para saber da última moda, mas para restaurar os quadros que vira em Ouro Preto. Brito Broca lê essa viagem de maneira crítica:

Antes de tudo, o que merece reparo, nessa viagem [a Minas] é a atitude paradoxal dos viajantes. São todos modernistas, homens do futuro. E um poeta de vanguarda que nos visita, escandalizando os espíritos conformistas, o que vão eles mostrar? As velhas cidades de Minas, com suas igrejas do século 18, onde é tudo evocação do passado e, em última análise, tudo sugere ruínas. Parecia um contra-senso apenas aparente. Havia uma lógica interior no caso. O divórcio em que a maior parte dos nossos escritores sempre viveu da realidade brasileira fazia com que a paisagem de Minas barroca surgisse aos olhos dos modernistas como qualquer coisa de novo e original, dentro, portanto, do quadro de novidade e originalidade que eles procuravam. E não falaram, desde a primeira hora, numa volta às origens da nacionalidade, na procura do filão que conduzisse a uma arte genuinamente brasileira? Pois lá nas ruínas mineiras haviam de encontrar, certamente, as sugestões dessa arte. [...] Mas essa excursão foi fecunda para o grupo modernista. Tarsila teria encontrado na pintura das igrejas e dos velhos casarões mineiros a inspiração de seus painéis; Oswald de Andrade colheu o tema de várias poesias pau-brasil, e Mário de Andrade veio a escrever então seu admirável “Noturno de Belo Horizonte” (BROCA, *apud* SANTIAGO, *Ibidem*, 122).

As viagens de Tarsila foram muito significantes para seu trabalho. Na passagem a seguir, vemos um tom libertador em suas palavras, uma vez que poderia voltar ao passado sem as opressões de seu presente.

⁸⁴ Silviano Santiago também utiliza a expressão “tradição da analogia”, cunhada por Octavio Paz em *Os filhos do barro*.

Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo dos cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separava um objeto do outro (AMARAL, Tarsila, *apud* AMARAL, Aracy, 1998, p. 4).

Esse discurso de restauração do passado dentro do modernismo que Santiago (2002) nos mostra também nos leva a pensar que os modernistas fizeram questão de “resgatar” a tradição histórica do romantismo, do barroco, porque, com efeito, seu “inimigo” era o final do século XIX, mais especificamente o realismo/naturalismo.

No ensaio “Representações do primitivo: cenas do pensamento”, Vera Lins reconhece que o trabalho dos modernistas paulistas foi importante, porque eles ampliaram “as possibilidades de linguagem trazendo as propostas das vanguardas históricas europeias”, mas entende que eles não foram os únicos a problematizar a linguagem artística e os desafios sociais, pois, antes deles, simbolista, naturalistas e parnasianistas já traziam esses questionamentos. Os modernistas de 22

queriam romper com românticos, naturalistas e parnasianos e com estes identificavam todo o século 19 até eles. Mas, no seu impulso de romper com o tradicional, não distinguiram os “experimentais” do século passado – Machado, os simbolistas como Cruz e Souza, Sousândrade e outros, e ainda, românticos como, por exemplo, Bernardo Guimarães. Inauguravam, junto com as vanguardas europeias, uma tradição de ruptura, que arrasava o passado recente. Vanguarda é um termo militar, designa os que na frente avançam, numa guerra. Destrói-se o que veio antes, em nome do progresso. Ser moderno é ser atual e aceitar o progresso contra a repetição do passado. Tinham uma concepção de progresso também em arte, que não pode ser pensada em termos de evolução, mas de transformações (LINS, 2013).

Como o modernismo escolheu o realismo/naturalismo para ombrear, procurou fazer uma arte que se diferenciava da técnica de “captura do real” e anunciou o fim da figuração mimética, já que esta era tida como um sinônimo de “cópia da realidade”. O que o modernismo conseguiu, porém, foi figurar de maneira diferente, “cópia” de uma ideia, de um conceito, e o que permaneceu foi a vida, os referentes do mundo.

Enquanto o final do século XIX escrevia, esculpia e pintava grandes personagens da história e o homem comum, ou seja, a vida indiscriminadamente, o início do século XX preocupou-se com tipos. Ao mesmo tempo em que propunha uma língua “higienizada”, sem a erudição e a adjetivação do século XIX, preocupava-se também com caracterização de figuras. O caipira carregava nas costas o projeto de caracterizar o brasileiro, maneira esta de simplificar e limitar a brasilidade, ou ainda, modo de tentar voltar “às origens”, em que a

língua é a falada e o brasileiro é o “primitivo” (síndrome de Policarpo Quaresma). O que acontece, contudo, foi que o caipira foi uma “figura nacional” inventada por uma escola, e como diz em 1908 Gonzaga Duque, que também nos ajuda a pensar a impossibilidade da ruptura,

ella [a arte] vem dizer-vos que ha neste povo uma alma, que essa alma é o que o eleva e o nobilita na lucta desesperada dos melhoramentos da vida [...]. Esta arte, senhores, marca uma transição de hontem para hoje, representa duas gerações que se confundem, a de hontem que começa a irradiar sob o rasto luminoso da que a antecedeu. É uma arte que pode soffrer confronto com a dos outros paizes mais em evidencia. Falta-lhe o cunho nacional? Mas senhores, a arte de um povo não resulta da vontade de um grupo nem da tentativa de uma escola (DUQUE, 1929, p. 254).

Gonzaga Duque, ao invés de ver ruptura, vê transição, o que, no discurso dos modernistas, não é visto, porque não queriam nada do antigo regime monarquista, nada da atual república que viviam, nada das imposições e regras da arte acadêmica. Quanto ao nacional, por mais que quisessem o caipira, quem efetivamente se destacou foi outra figura: o malandro arrivista; de, pelo menos *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, a *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O homem do campo é ridicularizado por Monteiro Lobato porque “não sabe falar corretamente” e criticado por ser resistente à civilização. Em “Velha Praga” do livro *Urupês* (1964, p. 271), Lobato, resistente às “modernizações na arte”, afirma que

este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a picapau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se.

Já o malandro é o homem da cidade que precisa ter “jogo de cintura” para sobreviver em meio a tantas transformações na sociedade. Até hoje, o “jeitinho brasileiro” faz alusão à figura do malandro.

Outra ruptura que não se deu foi quanto ao método de Zola desprezado pelos modernistas. Um exemplo disso está em *Macunaíma*, pois, assim como Zola, Mário de Andrade fez longas pesquisas e se baseou principalmente nos livros de Theodor Koch-Grünberg, etnógrafo naturalista alemão. Claro que a maneira que ambos têm de inserir suas pesquisas nos romances é diferente, pois, enquanto Zola leva a sério suas notas, Mário brinca com as suas, mas não deixa de fazer delas fortes ferramentas.

Para dar uma noção melhor de pós-moderno, Silviano Santiago afirma que seria melhor pensar em um deslizamento do século XIX para o XX: “hoje, há a possibilidade de criarmos algo extremamente moderno ao lado de algo *fin de siècle*, século XIX, deixando que ambos falem sem que nenhum desprestige o outro, uma espécie de diálogo entre o passado e o presente” (SANTIAGO, 2002, p. 137). Dessa maneira, é preciso dizer que, apesar de tantos questionamentos, não defendemos a ideia de desprezar a arte que fizeram os modernistas; pelo contrário, temos a obrigação de reconhecer que eles deram passos importantes para a expansão dos campos das artes e trouxeram outras maneiras de fazer, ler, entender e apreciar as artes, o que culmina na arte de hoje o complexo emaranhado e mistura de campos e modos de fazer que o modernismo plantou. *Cuaderno de Pripyat*, por exemplo, também de Carlos Ríos, é uma combinação de elementos: narrativas, narradores, relatos, entrevistas, o que faz com que realidade e ficção se tornem indistintas.

O modernismo deixou a ideia de que bonecos também podem ser arte; que a poesia não precisava ser uma ode ao sublime *ou* ao grotesco, mas uma arma de guerra; que a semelhança pode se dar em outro grau; que a vida pode ser uma festa cheia de “sabenças”.

O que o modernismo fez não vemos como o “novo de novo”, como assevera Compagnon (1999), pois acreditamos que os modernistas fizeram de novo, mas de outra maneira, ou seja: arte e pensamento com as semelhanças de primeiro e segundo graus. Em primeiro plano, como protagonista, a semelhança de segundo grau; ao fundo, como coadjuvante, a semelhança de primeiro grau. No modernismo, primeiro a arte, depois a vida. No realismo/naturalismo, primeiro a vida, depois a arte. Ambos são fazedores de artevida.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para nós só tem valor a escala estética: o que é grande tem direito à história, não a história icônica, mas a pintura histórica criadora, estimulante. Deixamos os túmulos em paz: mas nos apoderamos do eternamente vivo.

Nietzsche

Ao chegar ao “final”, nos damos conta de que os argumentos deixaram muitos espaços em branco e que o texto não deu conta de várias questões. Esse reflexo de olhar para trás quando se é chamado, e aí sim observar a estrutura e o método empregados, nos deixa ver que a escrita é um caminho não constituído, mas constitutivo, pois percebemos que as primeiras palavras, os primeiros passos eram tímidos, de cor clara. Ao longo do trajeto, os passos ficaram mais firmes, até arrogantes, de cor mais intensa, até chegar num momento em que a culpa por ter pisado forte e a vergonha de ter chamado a atenção fazem com que o texto volte a se abrandar, a clarear e até mesmo embaçar e bambear. Esses picos são motivadores: os altos, pela euforia; os baixos, por saber que não temos outra alternativa senão voltar a subir. Todo esse movimento faz com que o texto nos constitua e nos mostre os noventa e nove buracos e as mil pedras no caminho, que revelam argumentos abertos.

Assim, podemos não fechar o texto, mas pausar essa caminhada com a consciência de que corremos muitos riscos. Um dos primeiros foi tratar o realismo e o naturalismo como um bloco hegemônico em que todos os artistas e seus objetos tivessem a mesma face, a mesma potência. Nesse sentido, fizemos o mesmo com o modernismo, desrespeitando, assim, as particularidades de cada arte, de cada vida. Esse pensamento sobre o macro nos ajudou a ler a vida na arte em dois momentos, mas não deixa ver muitas especificidades de ambos. Outro risco foi lidar com um tema tão complexo como a vida, que não aceita definições e que não obedece a categorizações, assim como a arte. Nessa dupla armadilha, podemos somente aproximar da vida e da arte outras duas palavras nietzschianas tão complexas quanto: vontade e potência. Se a vida só quer a si mesma, com a vida na arte não poderia ser diferente, já que ambas estão amalgamadas e, por vezes, indistintas.

A noção de vida na arte do final do século XIX ajuda a pensar no sentido de vida na arte do início do XX principalmente em contraposição, ou seja, a partir da vida na arte no realismo/naturalismo, que causou incômodo na “intelectualidade artística”, o modernismo brasileiro produziu uma arte contra a “pintura simples”, a “literatura fácil”, a “escultura

técnica” do final do século. Basta notarmos que, enquanto o garoto catarinense loirinho se utiliza de seu carisma e fragilidade para se relacionar afetivamente com o *Bom Crioulo* (de Adolfo Caminha) e para conquistar a cidade grande, *Macunaíma* (de Mário de Andrade) se transforma num príncipe e vai para a cidade procurar o gigante que está com a sua muiraquitã. Os dois romances são verossímeis, porém o primeiro lida com o “real possível” e o segundo com o “real mágico”.

Para compreendermos melhor essas vidas, criamos duas ferramentas de plástico: a semelhança de primeiro grau e a semelhança de segundo grau. Pretendíamos deixar claro que a semelhança de primeiro grau se coloca próxima àquilo que a crítica chama de “cópia do real” no realismo/naturalismo, pois essa semelhança é uma maneira de proceder que privilegia a aproximação, a “presença bruta” ao invés da ideia romanceada de produção de arte, cuja técnica deixa ver um ideal de presença que se baseia na perfeição advinda da imaginação, como procedeu o romantismo. As janelas do realismo têm vidros simples, finos e leves, como afirma Zola (2006).

Ao contrário de cópia, janela aberta, *mímesis*, a semelhança de primeiro grau é um trabalho com a imaginação também, e, acima de tudo, é o próprio artista contido, implicado no objeto de arte, o artista como ser participante da comunidade, o artista lançando seu olhar para as coisas do mundo; como afirma Foucault (1985, p. 98), a imaginação é “uma das propriedades da natureza humana, e a semelhança um dos efeitos da natureza”. A arte com o olhar voltado ao social, a arte que pensa a vida, faz com que possamos questionar tempos e espaços com literatura, pintura, escultura, e não somente com as ciências social, cultural, política, econômica, biológica etc. Nesse sentido, a arte realista/naturalista é ativa na comunidade e democrática, pois, através da semelhança de primeiro grau, qualquer um pode apreciar e discutir os objetos que fazem parte do campo das artes e, assim, participar dos debates de temas individuais e sociais de seu tempo e espaço. Com efeito, a semelhança de primeiro grau também tem lentes, mas talvez essas lentes estejam menos desfocadas do que outras para deixar ver o jogo e o que está envolvido no jogo democrático. O que se vê pela semelhança de primeiro grau é uma alma que pensa a vida, uma alma carregada de seu(s) tempo(s).

Já a semelhança de segundo grau vai um pouco mais longe, trabalha com a distância. É uma janela com vidro bifocal, pois, além de lidar com os objetos do mundo (uma roda de bicicleta, um urinol), foca o que está acima do objeto, ou seja: a ideia, o conceito, ou talvez aponte para um debate tão específico das artes (como a questão da legitimidade) que acaba por excluir quem não esteja envolvido nesse campo. Nessa semelhança, nem todos

podem apreciar um objeto de arte, porque não é qualquer um que tem ferramentas para compreender os conceitos, as ideias daqueles objetos, o que faz com que se veja o urinol como somente um objeto utilitário, sem ver debate algum no campo das artes, no campo da vida em geral. Se os modernistas quiseram causar um estranhamento tão grande a ponto de afastar o público da arte, tiveram êxito. A democracia da arte do final do século XIX, de tanta força que teve, sobreviveu no século XX não tanto com os modernistas de carteirinha, mas no romance regionalista dos anos 30 (literatura memorialista) e no romance reportagem dos anos 70, como bem apontou Flora Süssekind (1984). Nesses períodos, o que se vê é um retorno do realismo/naturalismo, uma permanência, uma sobrevivência, uma ressonância de um século no outro.

Com a semelhança de segundo grau, a arte do início do século XX fez com que o qualquer um não participasse da “apreciação” e do debate do campo das artes. Por mais que o modernismo quisesse extinguir a arte para fazer somente vida, o que conseguiram foi fazer uma arte específica para os iniciados, em que a vida se mostra apenas com a decifração dos conceitos intrincados nos objetos. É um trabalho duplo: reconhecer a arte e procurar que vida está em cada objeto, em cada conceito, em cada pensamento.

A prosa modernista não foi tão radical quanto a poesia, a pintura, a escultura no sentido de querer uma arte “totalmente nova”, uma arte de ruptura. Evidentemente que os romances do modernismo trazem elementos e estruturas diferenciadas. Até mesmo *Macunaíma* carrega toda uma tradição literária em suas páginas, desde a estrutura de início, meio e fim, até o encadeamento verossímil dos acontecimentos. É certo que o leitor de *Macunaíma*, *Mocidade Morta* e *Amar, verbo intransitivo* precisa conhecer o campo literário para compreender algumas especificidades, mas o leitor não iniciado também consegue observar a estrutura e o enredo desses três romances. São textos que trabalham com a semelhança de primeiro grau, mas já fazendo uma travessia para a semelhança de segundo grau, uma vez que *Macunaíma* tenta pintar uma ideia de herói nacional; *Mocidade Morta*, a impossível criação de uma arte “nova”; e *Amar, verbo intransitivo*, uma metaliteratura e seus efeitos técnicos.

A vida na arte realista/naturalista, pela semelhança de primeiro grau, está mais preocupada com a própria vida do que com uma concepção, um conceito de arte, e como diz Zola (1995, p. 28), “o próprio público, que não poderia pretender uma grande delicadeza de sentidos, compreende, todavia, muito bem as obras que soam a verdade”. Isso porque quando um artista do final do século XIX “copia” e “deforma” o “real”, está, principalmente, se colocando no mundo, sua idiossincrasia na arte é uma maneira de participar da *polis*, da vida.

Se existe alguma tradição nas culturas é a passagem de um modo de pensar e viver para outro de um tempo a outro. Essa passagem carrega consigo traços da cultural anterior, dos tempos idos, e agrega outros valores de acordo com seu tempo presente e sua expectativa de futuro; o que não significa evolução, mas transformação. Nesse pensamento, podemos pensar as artes, uma vez que estão sempre ligadas à cultura. Como esta pesquisa teve por objetivo compreender como a “vida na arte” do século XIX permanece e/ou descontinua na arte do início do século XX, essas duas ferramentas nos ajudaram a entender que o final do século XIX, com o realismo/naturalismo, procurou fazer uma arte mais próxima da vida individual e social daquele tempo. Isso não quer dizer que conseguiu construir certezas sobre o final do século, pois a visão de cada artista é sempre um elemento importante na “captura” impossível do “real”, que é sempre imaginado. Com esse intento, a arte realista/naturalista foi pretensiosa, pois mostrar a “realidade” como universal acaba por criar fábulas do particular, mas a maneira como essa arte procede, além de conquistar muitos apreciadores, deixa ver um modo de leitura da vida que nos possibilita sempre refabular nossas próprias histórias, já que a vida na arte realista/naturalista dá ênfase à vida e não à arte, ou seja, cria sensações de vida que são conquistadas pela técnica de semelhança de primeiro grau. Assim, o pintor, segundo Deleuze e Guattari (1997), é mais do que pintor, porque ele faz vir diante de nós seres de sensação, criaturas que ficam de pé; e nós diríamos: o pintor é criador de sensações de vidas, uma vez que “a arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras” (*Ibidem*, p. 228). Depende do artista, portanto, dar a cor mais intensa onde suas sensações são mais fortes, ou ainda, se o artista é um fazedor de vida, colocará a arte em segundo plano; e se é fazedor de arte, fará com que a vida seja pano de fundo para a arte. É este último fazedor que identificamos no modernismo, porque a arte modernista não esculpiu a vida, mas pintou discussões e pensamentos sobre a vida com a semelhança de segundo grau.

Por mais que os focos sejam diferentes, tanto no realismo/naturalismo quanto no modernismo, a vida na arte está posta, seja como “presença bruta do real”, seja como “concepções e pensamentos”. Isso não significa que na “presença bruta” não haja pensamento e que nas concepções não exista a presença do “real”, pois é certamente apenas uma questão de técnica, foco e intensidade de sensações e percepções.

Dessa maneira, vemos que há permanências de um movimento para o outro, mas também reconhecemos que há descontinuidades. O modernismo tem a mostrar ao realismo/naturalismo que não só a semelhança de primeiro grau em primeiro plano pode produzir vida e que bonecos também podem ser considerados arte.

Acreditamos, portanto, que essa vida na arte regida pela semelhança de primeiro grau é que fez a arte realista/naturalista se repetir não somente nos anos 30 e 70, mas também em outros tempos, como os nossos do século XXI.

Gostaríamos de fechar essa seção com a tela de Amoedo, *Estudo de Mulher* (cf. p. 68), que apresenta a figura feminina “real e perfeita”, segundo Gonzaga Duque, que coloca em palavras o que entendemos por vida na arte realista/naturalista, como semelhança de primeiro grau, como a democracia da arte, pois essa figura pode ser entendida como “representante” do “qualquer um”, já que não mostra a face, podendo ser qualquer rosto neste corpo e não um rosto específico, uma identidade singular e privilegiada. A musa do realismo/naturalismo pode ser “qualquer uma”.



sente-se através dessa carne, carne que é carne, carne que tem sangue, a disposição dos músculos. E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura: – Que mulher sem vergonha! (DUQUE, 1995a, p. 187).

Como diz Rancière, em “A revolução estética e seus resultados” (2011a, p. 6-7):

no regime estético da arte, a arte é arte na medida em que é algo além da arte. É sempre ‘estetizada’, o que quer dizer que é sempre colocada como uma “forma de vida”. A fórmula-chave do regime estético da arte é que a arte é uma forma

autônoma de vida [...]. Arte pode se tornar vida. Vida pode se tornar arte. Arte e vida podem trocar suas propriedades.

E isso porque a arte “vive na medida em que é algo mais que arte, na medida em que é uma crença e uma forma de vida” (*Ibidem*, p. 14), os objetos da arte não são separados da vida, mas autorreflexos de artevida.

6.1 TEMPO(S) PRESENTE(S)

A vida como fruto da vida.

Nietzsche

Agora podemos voltar e pensar a arte de hoje. Nosso olhar vê essa arte como uma hiper-hibridização, visto que os meios, os materiais e os processos artísticos são mais numerosos do que dispunham todas as outras artes. As semelhanças de primeiro e segundo graus se misturam e se confundem, assim com os vários campos e os vários lugares das artes.

Se para compreender uma palavra, um gesto, um objeto cultural é preciso trabalho com tempo e espaço, podemos agora nos arriscar a fazer algumas outras reflexões sobre os nossos tempos presentes, pois esse passeio pelo final do século XIX e início do XX pode nos dar algumas pistas de como olhar para, por exemplo, *Bandeira Branca* (figura 1, cf. p. 13), de Nuno Ramos. Nossa primeira impressão é de que aí já não há mais a semelhança de primeiro grau, cujo lugar é ocupado pela presença bruta do “real”, a vida sensível, e aqui estamos nos referindo aos animais que Nuno coloca no grande “viveiro”, como se fosse uma performance. Esse sensível já está modificado uma vez que foi selecionado para se tornar arte. A vida se faz sensível ao se tornar imagem, e a vida na arte pulsa no “real” (animais) e no abstrato (conceitual), misturando as semelhanças de primeiro e segundo graus. Como expectadores, essa instalação nos leva a perseguir uma ideia, um pensamento, até mesmo uma discussão, por exemplo, sobre o lugar ou o não-lugar da arte e dos espectadores. O artista se defende das acusações que sofreu por ter utilizado animais vivos nessa instalação e aproveita para dizer como ela pode ser pensada.

A obra de certa forma já foi ocupada, já tem dono e por isso não podemos nos aproximar. A noite, as canções e os urubus são seus donos, e ao público resta assistir de fora a alguma coisa viva, que não precisa dele. [...] o desenho do vão do prédio, marca essa passagem entre um exterior institucional e um interior ativo, fechado em

si, mistura de cultura (canções), natureza (os urubus) e arquitetura. [...] As aves e as canções dão ao trabalho o seu agora, uma duração voltada para algo indiferente ao mundo lá fora. Daí que muita gente tenha me dito que se sentia observado pelas aves e não observador, dentro da grade e não fora dela. E que no meio de tanto tumulto, com certeza as três aves pareciam as únicas tranquilas (RAMOS, 2010).

Júlia Studart, em “Um procedimento de Nuno Ramos: a imagem moderna desobrada” (2013), observa que Nuno Ramos

procura fazer usos variados da potência da imagem moderna, quase sempre colada a um manifesto, numa virtualização que tende a propor e desfazer toda ideia de programa, ordem ou hierarquia, compondo assim novas imagens numa inoperação do comum.

Essa potência da imagem moderna nos leva a entendê-la como um modo de ser da arte, que se apropria e se desapropria da tradição artística e das convenções institucionalizadas, como estamos vendo desde, no mínimo, o século XIX.

Já em *Cuaderno de Pripyat*, de Carlos Ríos, encontramos a semelhança de primeiro grau em primeiro plano, uma vez que o autor traz para sua narrativa elementos da vida fora da arte, como dados “reais” sobre pessoas que sofreram com o acidente nuclear, informações retiradas de páginas da internet. As cenas são cotidianas, e a narração cria imagens nítidas quanto à maneira de mostrar paisagens e personagens. Na perspectiva do olhar pictural, aparece a semelhança de primeiro grau, criando formas de vida e trazendo à tona questões importantes, como os refugos produzidos pela modernidade, como aponta Mariano Dubin, em “En busca del espacio perdido” (2012):

Carlos Ríos indaga los mecanismos de la perversidad más allá de “lo que se dice”: las mentiras de los epígonos en *Nosotros no*; la guerra y el hambre en *Maniqua*; el destierro en *Cuaderno de Pripyat*. Los analiza desde el sentimiento de los derrotados, de los desterrados, de los que perdieron su mundo y ahora se preguntan cómo volver a eso perdido, cómo encontrar a las personas que uno amó y han desaparecido. El autor hace preguntas modernas (no se resigna al vacío): “¿Qué fue eso que arrasó con lo poco que teníamos?”.

A vida na arte está presente tanto em Nuno Ramos quanto em Carlos Ríos. Enquanto Ramos expõe o vivente na instalação, Ríos coloca o sobrevivente na literatura, mas ambos lidam com a semelhança de primeiro grau e a semelhança de segundo grau, uma vez que, logo que os urubus se tornam imagem na arte os identificamos através da semelhança de primeiro grau, pois os animais dessa arte são reconhecidos de imediato como animais vivos. Os personagens de Carlos Ríos se levantam das páginas, mesmo aqueles que não são pessoas da vida fora da arte; por isso e por ser uma narrativa que nos joga naqueles cenários que não

se mostram como montagem, como não revela os procedimentos de produção, podemos afirmar que é a semelhança de primeiro grau que está em primeiro plano, mas o que está em segundo talvez seja própria vida.

Em “O espectador emancipado” (2010e, p. 121), Rancière, ao falar sobre o teatro e a arte contemporânea, observa que as atividades artísticas hoje desviam e trocam de lugar, de campo e de poder com outras habilidades, destacando que

temos peças sem palavras e dança com palavras; instalações e performances no lugar de obras “plásticas”; projeções de vídeo transformadas em ciclos de afrescos; fotografias transformadas em quadros vivos e pinturas históricas; escultura que se transforma em show mediático; etc.

Rancière (*Idem*) vê três maneiras de entender essa mistura de gêneros: a primeira, o renascimento de “obra de arte total” (com destaque aos fortes egos artísticos e consumismo hiperativo); a segunda, a hibridização dos meios de arte com a individualização de massa “que se expressa através de trocas incansáveis de papéis e identidades, realidades e virtualidade, vida e próteses mecânicas, e assim por diante”; a terceira, a transformação do esquema causa/efeito, “com a rejeição do conjunto de oposições que sustenta o processo de embrutecimento”, que pode invalidar a oposição entre atividade e passividade. Das duas primeiras, de acordo com Rancière, resulta um embrutecimento na medida em que o atravessamento das fronteiras e as confusões de papéis não são questionados sobre seus fundamentos, o que somente faz crescer o poder de espetáculo. O maior problema é conseguir distinguir, na arte hoje, o que é somente espetáculo. Além disso, nos é difícil reconhecer que a arte agora já faz parte do espetáculo, mesmo quando ela assim não se deseja. Talvez as palavras arte e espetáculo sejam agora indissociáveis.

Agora, portanto, voltamos para nosso(s) tempos(s) e talvez possamos pensar a arte hoje não somente como mistura de vários gêneros, materiais e suportes, mas também como presença de outros tempos e reafirmação da vida. Temos aí matéria para outras pesquisas a fim de perceber o que há envolvido nessas misturas e como se dá essa emergência ainda hoje de se pensar e conceituar a vida, seja ela imanência (Deleuze, 2004), virtualidade (Zourabichvili, 2004), aparência e potência (Nietzsche, 2002), potência do pensamento (Agamben, 2006), sensação (Gonzaga Duque).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento**. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Revisão da tradução de Cláudio Oliveira e Susana Scramim. Revista do Departamento de Psicologia da UFF. Vol.18 nº 1, Niterói, jan/jun de 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100002 - Acesso em 10 de maio de 2011.

_____. Forma-de-vida. **Viví Libros**, publicações digitais. Ano 2, 2003. Disponível em <<http://www.vivilibros.com/excesos/09-a-02.htm>>. Acesso em 13 de abril de 2014.

_____. **Entrevista com Giorgio Agamben**. Entrevistadora: Flávia Costa. Tradução de Susana Scramim. Revista Cult. vol.18 no.1 Niterói Jan./June 2006.

_____. **La immanencia absoluta**. In: Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida. Compiladores: Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2009.

_____. **Movimento**. Tradução de Selvino José Assmann. UFSC, 2005. Disponível em: <http://www.journal.ufsc.br/index.php/interthesis> - Acesso em 13 de maio de 2011.

_____. **O poder soberano e a vida nua I**. Tradução do Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. **O poder soberano e a vida nua: homo sacer**. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1998.

_____. **O autor como gesto**. In: Profanações. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGUILAR, Gonzalo. **Por una ciencia del vestigio errático. Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade**. Seguido do texto “La única ley del mundo”, de Alexandre Nodari. 1ª ed. Buenos Aires: Grumo, 2010.

ALENCAR, José de. **Iracema**. São Paulo: Ática, 1997.

AMARAL, Aracy. **Tarsila**. In: Tarsila do Amaral. Projeto Cultural Artistas do Mercosul. São Paulo: Fundação Finambrás, 1998.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginárias**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Amar, verbo intransitivo: idílio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

_____. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. 3ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

_____. **O artista e o artesão**. Aula inaugural no Instituto das Artes, 1938. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/gersonastolfi/mario-de-andrade-o-artista-e-o-arteso>>. Acesso em 3 de abril de 2014.

_____. **Paulicéia Desvairada**. Poesias completas. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

_____. **Vida literária**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

ANDRADE, Oswald de. **Em prol de uma pintura nacional**. In: *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ANTELO, Raul. **Algaravia: discursos de nação**. Inclui o romance *Jerônimo Barbalho Bezerra*, de Vicente P. Carvalho Guimarães. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Baby Abrão. In: *Poética, Organon, Política, Constituição de Atenas*. Série *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ASSIS, Machado. **A nova geração**. Obra Completa de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. Acesso em <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact29.pdf>> Acesso em 28 de setembro de 2013.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Nobel, 2009.

BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa. **Debret e o Brasil** – obra completa 1816-1831. Prefácio de José Murilo de Carvalho. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2007.

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. In: O óbvio e o obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **O efeito de real**. In: O rumor da língua. Tradução de Mário Laranjeira, prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira, prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. **Vidas desperdiçadas**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

BAZZANELLA, Sandro Luiz; ASSMANN, Selvino José. **A vida como potência a partir de Nietzsche e Agamben**. Prefácio de Márcia Tiburi. São Paulo: LiberArs, 2013.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Magia e técnica, arte e política. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **A tarefa do tradutor** (1923). In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (org). A tarefa do tradutor em Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Traduções de Fernando Camacho; Karlheinz Barck e outros; Susana Kampff Lages; João Barrento. Belo Horizonte: Cadernos Viva Voz – Fale: UFMG, 2008.

_____. **Escritos sobre mito e linguagem**. Organização, apresentação e notas Jeane Marie Gagnebin, tradução Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. **O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**, in *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo (seleção e apresentação). **Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.

_____. **Questões de sociologia**. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BRAVO, Nicole Fernandez. **Duplo**. In: Brunel, Pierre (dir.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: UnB, 2000, p. 261- 287.

BRITO, Mário da Silva. **História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BROCA, Brito. **A Carne de Júlio Ribeiro**, in: *Naturalistas, Parnasianistas e Decadentistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. Campinas: Unicamp, 1991.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Atual, 2000.

CAMINHA, Adolfo. **A Normalista**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **Cartas Literárias**. Fortaleza: EUFC, 1999.

_____. **Bom Crioulo**. São Paulo: Ática, 1997.

CANCLINI, Néstor Garcia. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. **Culturas Híbridas**. 4ª edição. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. **Sobre Émile Zola**. In: Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária. São Paulo: Edusp, 1978.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução. Literatura não é documento/Escritos no Rio/Escritos na Inglaterra/Alguma poesia traduzida**. São Paulo: Ática, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. A repetição diferente: aspectos da arte no Brasil entre os séculos XIX e XX. **Crítica Cultural**. Santa Catarina, v. 4, n.2, p. 125-161, jul. 2009. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040209.pdf>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2014.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon – a lógica de la sensación**. Tradução de Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.

_____. **Platão e o simulacro**. In: Lógica do sentido. Tradução de Luiz Roberto Salinas. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1974.

DELEUZE, Gilles. A imanência, uma vida. Tradução de Alberto Pucheu e Caio Meira. **Terceira Imagem**. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, (UFRJ). Ano IX, nº 11, 2004. Disponível em <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xiii.html>>. Acesso em 12 de maio de 2013.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DEL NEGRO, Carlos. **Um escultor fluminense: J. O. Corrêa Lima**. Rio de Janeiro: Serviço Industrial Gráfico - UFRJ, s.d. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/98234801/Jose-Octavio-Correa-Lima>>. Acesso em 24 de abril de 2014.

DERRIDA, Jacques. **A escrita e a diferença**. 3ª edição. Tradução de Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DIDEROT, Denis. **Ensaio sobre a pintura**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, São Paulo: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**: Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Fidalgo editora, 2006.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Prefácio de Stéphane Huchet, tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBIN, Mariano. En busca del espacio perdido. **Bazar Americano**. Nov.- dez. de 2012. Disponível em <<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=313&pdf=si>>. Acesso em 29 de maio de 2014.

DUQUE, Gonzaga. **A arte brasileira**. Campinas: Mercado das Letras, 1995a.

_____. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Fabricante Typ. Benedicto de Sousa, 1929.

_____. **Graves & frívolos: por assunto de arte**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

_____. **Horto de mágoas**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilá – editor, 1914.

_____. **Impressões de um amador**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____. **Mocidade morta**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995b.

_____. **Revoluções brasileiras: resumos históricos**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP: Giodano, 1998.

EIKHENBAUM, Boris. [et al]. **Teoria da Literatura: Os formalistas Russos**. Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo. Prefácio de Boris Schnaiderman.

Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.

ELIAS, Norbert. *A peregrinação de Watteau à ilha do amor*. Seguido de seleção de textos sobre Watteau. Tradução de Antonio Carlos Santos. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FAVARETTO, Celso F. **Deslocamentos entre a arte e a vida**. ARS – Universidade de São Paulo – v.9, n. 11, 2011. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/52788>> - Acesso em 1 de setembro de 2013.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. 9ª ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Tradução do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade: biografia**. São Paulo: Art Editora, 1990.

FORSYTHE, James. **The art of Manet**. New York: Gallery Books, 1982.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **História da sexualidade**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e José Augusto Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos extraños: ensayos sobre la inespecificidad en la estética contemporánea**. Inédito.

_____. Regionalismo equívoco de *Vidas Secas*. Tradução de Jorge Wolff. Revista **Crítica Cultural**, v.5, n.1 2010. Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0501/050103.pdf>>. Acesso em 14 de novembro de 2013.

GATTO, Dante. Mário de Andrade: de Mademoiselle Iolanda a Fräulein Elza. **Crítica Cultural**. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem. Vol.2, nº2, jul./dez. de 2002. Disponível em <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/linguagem-em-discurso/0202/020202.htm>>. Acesso em 20 de abril de 2014.

GLEISER, Marcelo. **Os Gregos**. In: A dança do universo: dois mitos da criação ao Big-Bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GONZAGA DUQUE: UM CRÍTICO NO MUSEU. **Museu de Belas Artes**: catálogo. Textos de Gonzaga Duque, Pedro Martins Caldas Xexéu e Vera Lins. Rio de Janeiro: MNBA, 2008.

GUANABARINO, Oscar. Artes e artistas – Escola Nacional de Bellas-Artes – Exposição Geral. Contribuição de Fabiana Guerra Granjeia. **Revista 19&20**. Disponível em <<http://www.dezenovevinte.net>>. Acesso em 27 de jul. de 2012.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Coleção Elos. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JÚNIOR, França. Crônicas sobre arte no jornal *O Paiz* (1885-1887). Organização de Raquel Barroso Silva. **Revista 19&20**. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/francajr_paiz.htm>. Acesso em 17 novembro de 2013.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: G. Gili, 2002.

LINS, Vera. **Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Poesia e crítica: uns e outros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

_____. **Novos pierrôs, velhos saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca**. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. Representações do primitivo: cenas do pensamento. **Z Cultural**. Revista virtual do programa avançado de cultura contemporânea. ISSN 1980-9921. Ano VIII, 2013. Disponível em <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/cenas-afro-brasileiras-de-vera-lins/>>. Acesso em 13 de abril de 2014.

_____. Zola e Gonzaga Duque: o artista e a cidade na virada do século. **Crítica Cultural**. Santa Catarina, v. 6, n. 1, p. 13-21, jan. 2011. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica-cultural/0601/060101.pdf>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2014.

LINS, Vera; OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta. **O moderno em revista: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1964.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina: una especulación**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

LUKÁCS, György. **Narrar ou descrever**. In: Ensaaios sobre literatura. Tradução de Giseh Vianna Konder, coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MALOSETTI, Laura. ¿Verdad o belleza? Pintura, fotografía, memoria, historia. **Crítica Cultural**. Santa Catarina, v. 4, n.2, p. 125-161, jul. 2009. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0402/040208.pdf>>. Acesso em 2 de fevereiro de 2014.

MENDES, Murilo. **O menino experimental**: antologia. Org. Affonso Romano de Sant'Anna. São Paulo: Summus, 1979.

NASCIMENTO, Evando. **Ângulos: literaturas & outras artes**. Juiz de Fora: Ed. EFJF; Chapecó: Argos, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

_____. **Assim falava Zaratustra**. 3ª ed. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008.

_____. **Humano, demasiado humano.** Tradução de Antonio Carlos Braga. 2ª edição. São Paulo: Escala, 2007a.

_____. **O livro do filósofo.** Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007b.

_____. **O nascimento da tragédia.** Tradução de Jaco Guinsburg. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas Artes Visuais.** Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PELLEGRINI, Sandra Brecheret. **A escultura religiosa de Brecheret.** São Paulo: S. Brecheret, 2001.

QUEIROZ, Rachel. **O quinze.** 88ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

QUÍRINO, Tamara. Comentários e críticas de Gonzaga Duque a Pedro Américo. **Revista 19&20**, vol. 1, nº1, 2006. Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/criticas/pedro_americo.htm> Acesso em 09 de agosto de 2013.

RAMOS, Nuno. “Bandeira branca, amor – Em defesa da soberba e do arbítrio da arte”. Folha de São Paulo – Ilustríssima. São Paulo. 17 de outubro 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201005.htm>>. Acesso em 29 de maio de 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis – escenas del régimen del arte.** Tradução de Horacio Pons. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial, 2013.

_____. **A partilha do sensível.** Estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: Editora 34, 2005a.

_____. **A revolução estética e seus resultados.** Tradução Flávia Ragazzo do artigo *The aesthetic revolution and its outcomes*, in: New Left Review, 2011a. Disponível em: <http://revolucoes.org.br/v1/sites/default/files/a_revolucao_estetica_jacques_ranciere.pdf> Acesso em 9 de janeiro de 2014.

_____. **Associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière.** Entrevistadores: Gabriela Longman e Diego Viana. Revista Cult. Disponível em: <

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>> Acesso em 19 nov. 2011. Publicada em 30 de mar. de 2010a.

_____. Biopolítica ou política? Tradução de Edécio Mostaço. In: **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.15, p. 107-122, out. 2010b.

_____. **El espectador emancipado**. Tradução de Ariel Dilon; Revisão de Javier Bassas Vila. Pontevedra: Ellago Ediciones, 2010c.

_____. **El malestar en la estética**. Tradução de Miguel Ángel Petrecca, Lucia Vogelfang, Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011b.

_____. Nossa ordem policial: o que pode ser dito, visto e feito”. Entrevista concedida ao editor *Le Monde Diplomatique*, Truls Lie, tradução de Giselly Brasil. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.15, p. 107-122, out. 2010d.

_____. O espectador emancipado. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.15, p. 107-122, out. 2010e.

_____. **O efeito de realidade e a política da ficção**. Tradução de Carolina Santos. CEBRAP, 2010f. Disponível em: www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf – Acesso em 23 de abril de 2009.

_____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução de Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **Política da arte**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo, 2005b. Disponível em: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/206.rtf – Acesso em 23 de abril de 2011.

_____. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** Tradução de Mônica Costa Netto, in Daniel Lins (org.), Nietzsche-Deleuze, Arte-Resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. **Trabalho sobre a imagem**. Tradução de Cláudia Muller Sachs. In: **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n.15, p. 107-122, out. 2010g.

REGO, Edgar de Sousa; FRANCISCO, Graziela; DONADELLI, Pedro Paulo. **Estátuas também falam**: discurso político partidário na estatutária da Primeira República em Florianópolis. 2006. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso – (Departamento de História), Florianópolis, 2006.

RESENDE, Neide. A semana da arte moderna. São Paulo: Ática, 2002.

RÍOS, Carlos. **Manigua, uma novela swahili**. 1ª ed. Buenos Aires: Entropia, 2009.

_____. **Cuadernos de Pripyat**. 1ª ed. Buenos Aires: Entropia, 2012.

RODRIGUES, Francisco de Assis. **Diccionario tecnico e historico de pintura, escultura, architectura e gravura**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

RUTHNER, Simone Maria; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Amar, Verbo Intransitivo – Um romance musical de Mário de Andrade. **E-scrita**. Revista do Curso de Letras da UNIABEU Nilópolis, v. I, Número 3, set. -dez. 2010. Disponível em <http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/viewFile/46/pdf_29>. Acesso em 20 de abril de 2014.

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Tradução do espanhol de Jorge Wolff. Sopro. Panfleto político-cultural. Desterro, agosto de 2009. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em 4 de julho de 2011.

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Antonio Carlos. **Belmiro, o realismo e a fotografia ou a significância da insignificância**. Revista Orbis Tertius, 2008. Disponível em <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>>. Acesso em 14 de novembro de 2013.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A política de Maiakovski através de sua prosa**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

SIMMEL, Georg. **A ruína**. Tradução inédita de Antonio Carlos Santos.

_____. **Filosofia da paisagem**. Tradução inédita de Antonio Carlos Santos.

_____. **The conflict of modern culture and other essays**. New York: Teacher's College Press, 1968.

SODRÉ, Nélson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de livros, 1992.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **O sol do Brasil** – Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

SCHWARZ, Roberto. **As idéias fora de lugar**, in: Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas cidades, 1992.

STUDART, Júlia. Um procedimento de Nuno Ramos: a imagem moderna desobrada. **Z Cultural**. Revista virtual do programa avançado de cultura contemporânea. Rio de Janeiro. ISSN: 1980 9921. Ano VIII nº 1, 2013. Disponível em <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/um-procedimento-de-nuno-ramos-a-imagem-moderna-desobrada/>>. Acesso em 29 de maio de 2014.

TREVISAN, Armindo. A escultura do Victor Brecheret. **Porto Arte**. Revista de Artes visuais (UFRGS). Vol. 1, nº 1, 1990. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27301/15799>>. Acesso em de junho de 2014.

TODOROV, Tzvertan (apresentação). **Teoria da Literatura I: textos dos formalistas russos**. Prefácio de Roman Jakobson. Tradução de Isabel Pacoal. Lisboa: Edições 70, 1999.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 1915. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2127> Acesso em 27 de setembro de 2013.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2006.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Os Pensadores. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, Victor Civita, 1975.

_____. **Tractatus Logico-Philosophicus**. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. 2ª Ed. São Paulo: Edusp, 1994.

WOLFF, Jorge. **Tal Brasil, qual romance? Literatura não é documento: Sobre Ana Cristina César e Flora Süssekind**. Revista Crítica Cultural, vol. 8, nº 2, jul./dez./ de 2013. Disponível em: < <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/revista.htm> >. Acesso em 10 de dezembro de 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZOLA, Émile. **A batalha do impressionismo**. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____. **L'Écran - L'Écran et la création - L'Écran ne peut donner des images réelles**. In : Le roman expérimental. Présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Françoes-Marie Mourad. Paris : GF Flammarion, 2006.

_____. **O senso do real**. In Do Romance. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Edusp, 1995.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Imagem epígrafe:

DEL NEGRO, Carlos. **Um escultor fluminense: J. O. Corrêa Lima**. Rio de Janeiro: Serviço Industrial Gráfico - UFRJ, s.d. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/98234801/Jose-Octavio-Correa-Lima>>. Acesso em 24 de abril de 2014.

ANEXOS

ANEXO A – *Uma carniça*, Baudelaire

Recorda-te do objeto que vimos, ó Graça,
 Por belo estio matinal,
 Na curva do caminho uma infame carcaça
 Num leito que era um carrascal.

Suas pernas para o ar, tal mulher luxuriosa,
 Transpirando venenos e clarões,
 Abriam de feição cínica e preguiçosa
 O ventre todo exalações.

Resplandecia o sol sobre esta cousa impura
 Por ver se a cozia bem
 E ao cêntuplo volvia à grandiosa natura
 O que ela em si sempre contém.

E o céu olhava do alto a soberba carniça
 Como uma flor desabrochar.
 A fedentina era tão forte e sobre a relva escassa
 Creste que fosses desmaiar.

Moscas vinham zumbir sobre este ventre pútrido
 Donde saíam batalhões
 Negros de larvas a escorrer – espesso líquido
 Ao largo dos vivos rasgões.

E tudo isto descia e subia, qual vaga,
 Ou se atirava, cintilando;
 E dir-se-ia que o corpo, inflado de aura vaga,
 Vivia se multiplicando.

E este universo dava a mais estranha música,
 Água a correr, brisa ligeira,
 Ou grão que o joeirador com cadência rítmica
 Vai agitando em sua joeira.

Apagava-se a forma e era coisa sonhada,
 Um esboço lento a chegar,
 E que o artista completa na tela olvidada
 Somente por se recordar.

Uma cadela atrás do rochedo tão preto
 Nos olhava de olhar irado
 Para logo depois apanhar do esqueleto
 O naco que havia deixado.

- E no entanto serás igual a esta torpeza,
 Igual a esta horrída infecção,

Tu, sol de meu olhar e minha natureza,
Tu, meu anjo e minha paixão.

Isso mesmo serás, rainha das graciosas,
Aos derradeiros sacramentos
Quando fores sob a erva e as florações carnosas
Mofar só entre os ossamentos.

Minha beleza, então dirás ao verme que arruína,
Que há de roer-te o coração,
Que guardei a forma e a essência divina
Do amor em decomposição.

ANEXO B – *Uma viagem à Citera*, Baudelaire

Meu coração, uma ave, esvoaçava ditoso,
 Livremente planava em torno da cordoalha;
 E movia-se a nave a um amplo céu sem falha,
 Como um anjo embriagado a um alto sol radioso.

Qual é esta ilha triste e sombria? É Citera.
 Ela é mesmo um país famoso nas canções,
 Eldorado banal de nossas ilusões.
 Mas olhai-a afinal, pois é uma pobre terra.

- Ilha do coração e das festas do amor!
 Da Vênus ancestral a visão soberana
 Por cima de teu mar como um perfuma plana,
 Nas almas a infundir misterioso langor.

Com teus mirtos azuis, tuas flores gloriosas,
 Ilha, devem amar-te nação e nação,
 Os suspiros em ti da alma em adoração
 São incenso a rolar sobre um jardim de rosas

Ou o arrulho eternal de um longínquo pombal!
 Era apenas Citera um torrão dos mais magros,
 Deserta imensidão, dura de gritos agros.
 Mas eu adivinhava uma cena fatal!

Não era um templo, não, de sombras florestais,
 Em que a sacerdotisa, amorosa das flores,
 Ia, o seu corpo a arder de secretos calores,
 Entreabrindo o vestido às brisas vesperais;

Mas logo a bordejar o litoral a leste,
 As aves a assustar, pairando nos espaços,
 Vimos forca a subir mostrando três braços,
 Destacados do céu como um negro cipreste.

Pássaros de terror sobre um cadáver vasto
 Tocam a destruir o enforcado maduro,
 Roíam, pondo a tenaz do bico tão impuro,
 Em todos os rincões deste podre repasto;

Tinha vazio o olhar e dos flancos ridículos
 Fluíam pela coxa os graves intestinos;
 Cevados de delícia os negros assassinos
 Tinham-lhe devorado os infames testículos.

Ao seus pés um tropel de irritados muare,
 O focinho para o ar incessante rodava;

Uma besta maior no centro se agitava
Como um executor entre os seus auxiliares.

E filho de Citera, oriundo do céu pulcro,
Este insulto infernal amargavas calado
Só por expiação do teu culto execrado
E dos crimes por que te negam o sepulcro.

Risível enforcado, ah que são meus teus ais!
Eu senti só de ver os teus membros pendentes,
Como um vômito, vir aos meus trinta e dois dentes
Longo rio de fel das dores ancestrais;

Diante deste holocausto, ó criatura infeliz,
Eu ao vivo senti bicos e maxilares
Dos noturnos chacais, dos corvos tumulares,
Que punham minha carne em negro almofariz.

- O céu era de encanto e o mar todo se unia;
Eu via tudo negro e tudo sanguinário;
Ai de mim, pude ter como se num sudário
Sepulto o coração mas nesta alegoria.

Oh, Vênus, em tua ilha, eu só vi um carrasco,
Símbolo de uma força a enforcar minha imagem...
- Concede-me, Senhor, a energia e a coragem
De olhar-me, coração e corpo, sem ter asco!

ANEXO C – *Uma mártir*, Baudelaire

Entre frascos sutis, estofos laminados
 E móveis os mais voluptuosos,
 Estatuetas, painéis, vestidos perfumados,
 Dobrando-se até o chão, suntuosos,

E por um quarto onde, como em estufa, o ar
 É o mais perigoso e fatal
 Em que os buquês morrentes são, a agonizar,
 No seu sepulcro de cristal,

Cadáver sem cabeça expande onda tristonha
 Sobre o travesseiro encharcado
 De sangue rubro e vivo e em que se nutre a fronha
 Com a mesma avidez do prado.

Como as vagas visões e que a sombra procria,
 Que aos olhos são rígida algema,
 A cabeça e os anéis da madeixa sombria
 E o que tem de preciosa gema,

Sobre o criado mudo estão como um ramúsculo,
 E vazio de pensamentos,
 Um olhar vago e branco, assim como um crepúsculo,
 Escapa dos seus olhos cruentos.

No leito, o tronco nu ostenta sem pudor
 E no mais completo abandono
 A beleza fatal e o secreto esplendor
 Das perfeições de que ele é dono;

Sua meia rosada e de ouro em sua perna
 Ficou como fica a saudade.
 A liga, olho secreto, arde feito lanterna,
 Darda olhar de diamante e jade.

O aspecto singular de sua solitude
 E o de um retrato langoroso,
 De olhar provocador como a sua atitude,
 Revela um amor tenebroso,

A alegria culposa, a de uma orgia estranha,
 Tonta do beijo que fascina,
 Esta que um anjo mau jubiloso acompanha,
 A olhar das dobras da cortina;

Entretanto, a quem vê esta elegância de hética,
 Do ombro o contorno árduo e sutil,

O seu porte irrequieto e sua anca esquelética,
Como um irritado réptil,

Ela é jovem demais! - Sua alma exasperada,
Seus entediados sentidos,
Tinham-se acaso aberto à matilha alterada
Dos vagos desejos perdidos?

Este amante traidor que não pudeste viva
Com tanto amor satisfazer,
Verteu em tua carne inerte e compassiva
A imensidão do seu prazer?

Responde, morta! Por teu rígido cabelo,
Erguendo-te com braço extremo,
Dize, cabeça hedionda, em teus dentes de gelo
Ele colou o adeus supremo?
- Longe do mundo atroz, longe da turba impura,
E do magistrado curioso,
Dorme em paz, dorme em paz, estranha criatura,
Em teu sepulcro misterioso;

Teu esposo anda longe, e tua forma cruel
Junto a ele é a vigília mais forte;
E como tu por certo ele te será fiel,
Como constante até a morte.

ANEXO D – *O irremediável*, Baudelaire

Uma Idéia, uma forma, um Ser
 Vindo do azul, que se dirige,
 A um plúmbeo e lamacento Estige
 Que o olho do Céu não pode ver;

Um anjo, imprudente viajor
 Que tentou amar o que é disforme,
 No mar de um pesadelo enorme
 A debater-se o nadador,

Lutando, angústias sombrias!
 De redemoinhos os mais loucos
 Que vão cantando cantos roucos
 Fazendo nas trevas acrobacias;

Um preso de feitiço grave
 Em suas buscas pueris
 Para evadir-se dos reptis,
 Procurando a luz como a chave;

Um condenado a descer sem lâmpada
 A orla de abismo cujo odor
 Trai o profundíssimo humor
 De eternas escadas sem rampa,

Cheia de monstros horríveis,
 Cujos olhos fazem fosfóreos
 Mais escura a noite em que jazem
 E onde só eles são visíveis;

Um navio na solidão
 Do polo, um fojo de cristal,
 A andar por estreito fatal,
 Que aqui tombou numa prisão;

- Este quadro à memória traz
 De uma sorte atroz e vã
 E nos faz pensar que Satã
 Faz sempre bem tudo o que faz.

II

É um diálogo sombrio e cálido,
 Que mesmo um coração espelha!
 Poço da Verdade semelha,
 Em que tremula um astro pálido.

Farol, irônico e infernal,

Archote de graças satânicas,
A um tempo alívio e glórias únicas
A consciência que há no Mal!

ANEXO E – *A plenos pulmões*, Maiakovski

Poema de 1929-30. Tradução de Haroldo de Campos. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/livros/maiakovski-o-poeta-da-revolucao>>. Acesso em 7 de novembro de 2013.

Primeira introdução ao Poema

Caros
camaradas
futuros!
Revolvendo
a merca fóssil
de agora,
perscrutando
estes dias escuros,
talvez
perguntareis
por mim. Ora,
começará
vosso homem de ciência,
afogando os porquês
num banho de sabença,
conta-se
que outrora
um férvido cantor
a água sem fervura
combateu com fervor.
Professor,
jogue fora
as lentes-bicicleta!
A mim cabe falar
de mim
de minha era.

Eu — incinerador,
eu — sanitarista,
a revolução
me convoca e me alista.
Troco pelo "front"
a horticultura airosa
da poesia —
fêmea caprichosa.
Ela ajardina o jardim
virgem
vargem
sombra
alfrombra.
"É assim o jardim de jasmim,
o jardim de jasmim do alfenim".
Este verte versos feito regador,
aquele os baba,
boca em babador, —
bonifrates encapelados,
descabelados vates —
entendê-los,
ao diabo!,
quem há-de...
Quarentena é inútil contra eles —
mandolinam por detrás das paredes:
"Ta-ran-ten-n-n..."
Triste honra,
se de tais rosas
minha estátua se erigisse:
na praça
escarra a tuberculose;
putas e rufiões
numa ronda de sífilis.
Também a mim

a propaganda
cansa,
é tão fácil
alinhar
romanças, —
Mas eu
me dominava
entretanto
e pisava
a garganta do meu canto.
Escutai,
camaradas futuros,
o agitador,
o cáustico caudilho,
o extintor
dos melífluos enxurros:
por cima
dos opúsculos líricos,
eu vos falo
como um vivo aos vivos.
Chego a vós,
à Comuna distante,
não como Iessiênin,
guitarriarcaico.
Mas através
dos séculos em arco
sobre os poetas
e sobre os governantes.
Meu verso chegará,
não como a seta
lírico-amável,
que persegue a caça.
Nem como
ao numismata

a moeda gasta,
nem como a luz
das estrelas decrépitas.
Meu verso
com labor
rompe a mole dos anos,
e assoma
a olho nu,
palpável,
bruto,
como a nossos dias
chega o aqueduto
levantado
por escravos romanos.
No túmulo dos livros,
versos como ossos,
Se estas estrofes de aço
Acaso descobrires,
vós as respeitareis,
como quem vê destroços
de um arsenal antigo,
mas terrível.
Ao ouvido
não diz
blandícias
minha voz;
lóbulo de donzelas
de cachos e bandos
não faço enrubescer
com lascivos rondós.
Desdobro minhas páginas
— tropas em parada,
E passo em revista
o "front" das palavras.

Estrofes estacam
chumbo-severas,
Prontas para o triunfo
ou para a morte.
Poemas-canhões,
rígida coorte,
apontando
as maiúsculas
abertas.
Ei-la,
a cavalaria do sarcasmo,
minha arma favorita,
alerta para a luta.
Rimas em riste,
sofreando o entusiasmo,
eriça
suas lanças agudas.
E todo
este exército aguerrido,
vinte anos de combates,
não batido,
eu vos dôo,
proletários do planeta,
cada folha
até a última letra.
O inimigo
da colossal
classe obreira,
é também
meu inimigo figadal.
Anos
de servidão e de miséria
comandavam
nossa bandeira vermelha.

Nós abríamos Marx
volume após volume,
janelas
de nossa casa
abertas amplamente,
mas ainda sem ler
saberíamos o rumo!
onde combater,
de que lado,
em que frente.
Dialética, não aprendemos com Hegel. Invadiu-nos os versos
Ao fragor das batalhas,
Quando,
sob o nosso projétil,
debandava o burguês
que antes nos debandara.
Que essa viúva desolada,
— glória —
se arraste
após os gênios,
merencória.
Morre,
meu verso,
como um soldado
anônimo
na lufada do assalto.
Cuspo
Sobre o bronze pesadíssimo,
cuspo
sobre o mármore, viscoso.
Partilhemos a glória, —
entre nós todos, —
o comum monumento:
o socialismo,

forjado
na refrega
e no fogo.
Vindouros,
Varejai vossos léxicos:
do Letes
brotam letras como lixo —
"tuberculose",
"bloqueio",
"meretrício".
Por vós, geração de saudáveis, —
um poeta,
com a língua dos cartazes,
lambeu
os escarros da tísis.
A cauda dos anos
faz-me agora
um monstro,
fossilcoleante.
Camarada vida,
vamos,
para diante,
galopemos
pelo quinquênio afora.
Os versos
para mim
não deram rublos,
nem mobílias
de madeiras caras.
Uma camisa
Lavada e clara,
e basta, —
para mim é tudo.
Ao

Comitê Central
do futuro
ofuscante,
sobre a malta
dos vates
velhacos e falsários,
apresento
em lugar
do registro partidário
todos
os cem tomos
dos meus livros militantes.

ANEXO F – *Mapa*⁸⁵, Murilo Mendes

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluído,
depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
me pregam numa cruz, numa única vida.
Colégio. Indignado, me chamam pelo número, detesto a hierarquia.
Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos.
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar
alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem nem o mal.
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter,
tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,
não acredito em nenhuma técnica.
Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
é por isso que sai às vezes pra rua combatendo personagens imaginários,
depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações...
Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noites, mulheres andando,
Presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me chamam a atenção,
o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar.

Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,

⁸⁵ Texto disponível em: <<http://www.nossacasa.net/recomeco/default.asp?item=040>>. Acesso em 15 de novembro de 2013.

me aninharei nos recantos do corpo da noiva,
na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.

Tudo transparecerá:

Vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,
o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,
dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,
vibrarei nos canjerês do mar, abraçarei as almas no ar,
me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.

Detesto os que se tapeiam,

os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...

viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas,

aos soldados que perderam a batalha, às mães bem mães,

as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.

Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito...

Viva eu que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.

Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,

dos amores raros que tive,

vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,

tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,

estou no ar,

na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,

no meu quarto modesto da praia de Botafogo,

no pensamento dos homens que movem o mundo,

nem triste, nem alegre, chama com dois olhos andando,

sempre em transformação.

ANEXO G – Currículo Lattes

Alexandra Filomena Espindola
Curriculum Vitae

Julho/2014

Alexandra Filomena Espindola

Curriculum Vitae

Dados pessoais

Nome Alexandra Filomena Espindola
Nascimento 02/09/1977 - Palhoça/SC - Brasil

Formação acadêmica/titulação

- 2007 - 2009** Mestrado em PPG em Ciências da Linguagem.
 Universidade do Sul de Santa Catarina, UNISUL, Tubarão, Brasil
 Título: Gonzaga Duque: vida na arte - uma concepção artístico-filosófica, Ano de obtenção: 2009
 Orientador: Antonio Carlos Santos
- 2001 - 2007** Graduação em Letras Português/Inglês.
 Universidade do Sul de Santa Catarina, UNISUL, Tubarão, Brasil
 Título: Mergulhar na Morte e saltar com o Palhaço
 Orientador: Antônio Carlos Gonçalves dos Santos

Formação complementar

- 2009 - 2009** Curso de curta duração em GESTAR II.
 Prefeitura Municipal de Palhoça - Secretaria de Educação e Cultura, PMP - SEC, Brasil
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em Ensino e aprendizagem de Gêneros Textuais: teoria.
 União dos Dirigentes Municipais de Educação de Santa Catarina, UNDIME/SC, Florianópolis, Brasil
- 2009 - 2009** Curso de curta duração em Programa de formação continuada.
 Prefeitura Municipal de Palhoça - Secretaria de Educação e Cultura, PMP - SEC, Brasil
- 2005 - 2005** Curso de curta duração em Gêneros Textuais Ensino-Aprendizagem de Linguagem.
 Universidade do Sul de Santa Catarina, UNISUL, Tubarão, Brasil
- 2004 - 2004** Extensão universitária.
 Universidade do Sul de Santa Catarina, UNISUL, Tubarão, Brasil

Atuação profissional

1. Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL

Vínculo institucional

2006 - Atual Vínculo: Contrato caráter temporário , Enquadramento funcional: professor , Carga horária: 24, Regime: Parcial

2. Fundação de Apoio á Educação, Pesquisa e Extensão da UNISUL - FAEPEsul

Vínculo institucional

2006 - 2006	Vínculo: monitoria , Enquadramento funcional: monitora , Carga horária: 5, Regime: Parcial
2006 - 2007	Vínculo: Bolsista , Enquadramento funcional: Pesquisadora , Carga horária: 20, Regime: Parcial
2005 - 2005	Vínculo: monitoria , Enquadramento funcional: monitora , Carga horária: 10, Regime: Parcial
2005 - 2005	Vínculo: Estágio não obrigatório , Enquadramento funcional: Estagiária , Carga horária: 20, Regime: Parcial

Revisor de periódico

1. Crítica Cultural

Vínculo

2011 - Atual	Regime: Parcial
---------------------	-----------------

2. Discurso Ciência e Cultura: conhecimento em rede

Vínculo

2012 - 2012	Regime: Parcial
--------------------	-----------------

Produção

Produção bibliográfica

Artigos completos publicados em periódicos

- 1. ESPINDOLA, A. F.**
Memória e documento: o diário de Gonzaga Duque. Crítica Cultural. , v.7, p.83 - 95, 2012.
- 2. ESPINDOLA, A. F.**
Refabular a história a partir de restos. Crítica Cultural. , v.4, p.285 - 290, 2009.
- 3. ESPINDOLA, A. F.**
Vida na arte em Gonzaga Duque. 19&20 (Rio de Janeiro). , v.IV, p.4 - , 2009.

Capítulos de livros publicados

- 1. ESPINDOLA, A. F.**

Quilombo dos Palmares e Inconfidência Mineira: a narração de Gonzaga Duque In: Discurso, Ciência e Cultura: conhecimento em rede. 1 ed. Palhoça : Unisul, 2012, p. 255-270.

Trabalhos publicados em anais de eventos (completo)

1. ESPINDOLA, A. F.

Um passeio pela filosofia In: 1º Seminário Nacional Discurso, Cultura e Mídia 1ª Jornada de Pesquisas em Curso, 2012, Palhoça.

ANAIS DO 1º SEMINÁRIO NACIONAL DISCURSO, CULTURA E MÍDIA E DA 1ª JORNADA DE PESQUISAS EM CURSO. Palhoça: Unisul, 2012. p.1 - 8

APÊNDICE A – Gonzaga Duque

Teatro-Fórum (para o Bando de Efêmeros)

*quando o homem se cansa
de assistir ao teatro da vida
e decide subir no palco e jogar
impávido encena na peça
a vida que é também a sua e não*

*nesse espetáculo
palco e plateia se fundem
homem e personagem se mesclam
e assumem e consentem e gozam
o outro lado / the other side
que é assaz de si uma sombra
fazendo um
pois que assim completo agora está*

*(e as duas metades perduram
posto que no teatro da vida
todos tem o seu papel)*

*é a vida que é teatro
de dentro e fora e ainda
é a vida que é Teatro-Fórum
de dentro da vida*

Caio Ricardo Bona Moreira

Em 1882, aos dezenove anos de idade, Luiz Gonzaga Duque Estrada publica pela primeira vez num periódico. O jornal *Gazetinha* tinha como editor Arthur Azevedo, que aprovou e concedeu um lugar de destaque ao texto e ao nome de Gonzaga Duque. Nesse momento, inicia a trajetória desse estranho e encantador escritor carioca.

De uma feita, mandei à *Gazetinha*, em carta fechada, uma das minhas literalices. No dia seguinte, com o coração a endouecer de júbilo vi que a minha literatura merecera acolhimento no desejado jornal, porque na sua seção de recebidos vinha referência ao meu artigo com a promessa de ser publicado. Dois ou três dias de ansiedade. Enfim chegou a hora feliz. Não foi preciso catar o artigo nas três primeiras páginas de texto porque, logo na primeira página, se o deparava no rodapé. O triunfo não podia ser maior. Lá estava o meu artigo, em lugar de honra, e com o meu nome por inteiro (...). (DUQUE, 2001, p. 305).

O segundo texto que Gonzaga Duque publicou foi sobre artes plásticas, uma apreciação de uma tela de Firmino Monteiro. Então começou seu trabalho de crítico, que foi incessante por 29 anos, somente interrompido com sua morte prematura em 1911.

Gonzaga Duque nasceu no Rio de Janeiro, em 1863, e se dedicou às letras mesmo exercendo funções no funcionalismo público. Foi filho único, criado pela mãe biológica e

pelo padrasto, por quem dedicava atenção e cuidados. Casou com Júlia Torres Duque Estrada, com quem teve três filhos: Dinorá, Haroldo, Oswaldo e Lígia Cristina. Os dois primeiros morreram ainda crianças. Muitos de seus escritos estavam aos cuidados de sua neta, Maryssol Duque Araújo, que os doou para a Fundação Casa de Rui Barbosa. Alguns textos ainda permanecem inéditos, como *Tio Lotério* e *Sangra Vida*. Como Gonzaga Duque colaborou com muitos periódicos, vários escritos seus estão em estados diferentes, como Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba e Brasília. Gonzaga Duque escreveu para: *Guanabara*, *Gazetinha*, *Gazeta da Tarde*, *A Semana*, *Pierrô*, *Revista dos Novos*, *Rio-Revista*, *Folha Popular*, *Galáxia*, *Mercúrio*, *Brasil Moderno*, *Rua do Ouvidor*, *Rosa-Cruz*, *Vera-Cruz*, *Kosmos*, *Renascença*, *O Paíz*, *Diário de Notícias*, *Diário do Comércio*, *Thebaida*, *Atheneida*, *Decálogo dos Novos*, *Os Anais*, *Revista Contemporânea*, *O Globo*, *Fon-Fon!*, *A Avenida*, *Ilustração Brasileira*, *Revista da Semana*, *Revista Americana*. Em vida, publicou *A arte brasileira* (uma historiografia crítica sobre a pintura no Brasil); *Graves e frívolos* (ensaios sobre crítica de arte e crítica social); *Mocidade Morta* (romance); *Revoluções brasileiras* (resumos de grandes acontecimentos do país); e vários escritos publicados em periódicos de sua época, como os acima citados. Participou da primeira roda simbolista carioca, ao lado de Emiliano Perneta, B. Lopes, Cruz e Sousa e outros. Grande parte dos textos de Gonzaga Duque foi reunida postumamente nos livros: *Contemporâneos*, *Impressões de um amador*, *Outras impressões*, *Horto de Mágoas*; muitos desses graças, principalmente, à disponibilidade e à dedicação da professora Vera Lins, que reuniu, selecionou e publicou esses escritos. Vera Lins, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é a maior estudiosa de Gonzaga Duque. Em consequência desse trabalho, hoje os escritos de Gonzaga Duque são conhecidos e estão ganhando cada vez mais visibilidade, tanto na área de Letras quanto na de Estudos Culturais.

Além das letras, Gonzaga Duque trabalhou como primeiro oficial da Fazenda da Prefeitura e segundo oficial da diretoria do Patrimônio Municipal. Um ano antes de sua morte, foi nomeado diretor geral da Biblioteca Municipal.

Gonzaga Duque, em geral, foi um crítico cultural, especializado em artes, principalmente artes plásticas, além disso, foi contista, ensaísta, cronista, romancista, historiador, biógrafo, tradutor, poeta.

Em 2008, Gonzaga Duque recebeu uma homenagem no Museu Nacional de Belas Artes. Seus escritos, assim como telas que ele apreciou, foram expostos no museu; exposição que contou com um belo catálogo contendo textos de Pedro Martins Caldas Xexéu e Vera Lins. Os quadros deste livro estão em cores e seguidos por trechos de crítica que Gonzaga Duque escreveu e publicou em periódicos da época.

A Associação Brasileira de Críticos de Arte criou, em 1978, um prêmio intitulado *Gonzaga Duque*, destinado à produção e à atuação de críticos. Nomes como Jorge Coli, Jacob Klintowitz, José Roberto Teixeira Leite, Fábio Magalhães, Olívio Tavares de Araújo, Daisy Peccinini de Alvarado, Jayme Maurício, Morgan da Motta, Gilberto Ferrez, Ana Maria Belluzzo, Lisbeth Rebollo Gonçalves, José Roberto Teixeira Leite, Carmen Portinho, Donato Mello Júnior, Aracy Amaral, Antônio Bento, Quirino Campofiorito, Carlos Roberto Maciel Levy, Aline Figueiredo, Olívio Tavares de Araújo e Clarival do Prado Valadares receberam o *Prêmio Gonzaga Duque*.

Enfim, Gonzaga Duque foi um nome importante na constituição do campo brasileiro da arte e da crítica, mas vários de seus textos precisam ser revisitados, pois têm muito que nos dizer ainda, principalmente as crônicas e as ficções reunidas em *Outras impressões* (2011), livro organizado por Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins.

APÊNDICE B – Gonzaga Duque e eu

É inútil o homem se aprofundar quanto quiser em seu conhecimento, aparecer tão objetivamente como pretender; no fim, não retira disso senão sua própria biografia.

Nietzsche

Na graduação em Letras, percebi que o simbolismo era pouco mencionado nas aulas de literatura. Os livros didáticos reservavam poucas páginas para esse movimento artístico. Não tivemos nenhuma disciplina específica para conhecer e debater a arte simbolista; talvez por causa de seu estilo estranho, linguagem hermética, imagens desfocadas, realidade distante, que conheci pesquisando sozinha. Curiosamente, um livro de Gonzaga Duque veio parar em minhas mãos através de Antonio Carlos Santos, meu orientador de monografia, que não foi meu professor na graduação. Era um livro de contos, intitulado *Horto de Mágoas*, em cujo sumário havia oito títulos, mas um me chamou a atenção: “Morte do Palhaço”. Texto complicado de entender, com um vocabulário extravagante, cheios de adjetivos raros, imagens difíceis de reformular. Mas tinha de ser esse conto, eu precisava explorá-lo, agarrá-lo, torná-lo meu; e o simbolismo se transformou em uma paixão para mim. Comecei a procurar entender porque não era dado ao simbolismo um lugar de estudo. Então o papel do orientador foi-me fundamental, pois ele me indicou leituras que me fizeram compreender que o discurso do modernismo brasileiro tornou-se hegemônico nas artes, fazendo com que o século XIX fosse visto como *démodé*, e sua arte vista como cópia da literatura francesa. Para o modernismo ficou a “glória da arte nova”, já que, diziam eles, abandonaram a arte “acadêmica” do século passado. Enquanto essa história se mantinha, os simbolistas seguiam com a alcunha pejorativa de nefelibatas, aqueles que faziam arte sem ligação com a vida. Então compreendi porque o curso de Letras não explorava o simbolismo.

No trabalho monográfico de final do curso de Letras, defendi a ideia de que o modernismo obliterou os movimentos artísticos do final do século XIX, contrariando o pensamento de muitos pesquisadores, que ainda estavam presos à tradição modernista. Quanto ao conto de Gonzaga Duque, ali entrei em contato com uma prosa simbolista e, na monografia, conheci a história de Gonzaga Duque, analisei a linguagem de seus textos literários, compreendi a atitude filosófica do trágico e dei meus primeiros passos na pesquisa teórica com Deleuze, Guattari, Benjamin, Barthes e outros, mas foi com os escritos de Vera Lins que eu pude ler os de Gonzaga Duque. Assim fui para o curso de mestrado, com a intenção de aprofundar minhas leituras sobre o simbolismo e Gonzaga Duque. O que eu não

contava era com uma mudança bastante brusca dos textos literários para os textos de crítica de Gonzaga Duque, pois nestes a linguagem já não tinha um tom tão refinado, e a estética era outra, ou outras. Parecia que eu não mais conhecia Gonzaga Duque, o simbolista Gonzaga Duque. Foi então que, sem as amarras das definições estéticas, ou seja, sem a preocupação se que era ele um simbolista ou não, comecei a adentrar em seus escritos e deixar que eles me dissessem alguma coisa. De início, percebi que Gonzaga Duque comungava com a estética realista e até mesmo naturalista, o que me foi outro problema, porque tanto o realismo quanto o naturalismo eram vistos também como uma arte inferior; claro que dentro da lógica modernista. Mesmo acreditando que estava fora desse discurso dos vencedores, eu tinha os dois pés ainda lá. Primeiro fui orientada a conhecer esses subcampos dentro do campo das artes, depois percebi que o que estava em jogo era uma luta de gigantes, ou seja, o modernismo não poderia querer brigar com uma adversária que não lhe oferecesse ameaças; portanto, a arte do final do século era demasiada forte para ombrear com os modernistas. Qual era a força do realismo/naturalismo então? Que arte era essa que precisava ser combatida?

Depois de muitas leituras, conheci um outro Gonzaga Duque, e isso não significa que quem ali se mostrava era apenas um realista/naturalista. Conheci um escritor singular, para não dizer estranho, pois seus textos de crítica de arte apresentavam tanto uma linguagem usual, costumeira, quanto descrições de telas, por exemplo, com uma linguagem literária, extravagante, cheias de sensações. Comecei a ver Gonzaga Duque como um escritor híbrido.

Hoje, depois de oito anos lendo Gonzaga Duque, deixo-o falar sem colocar rótulos em seus escritos, e isso faz com que eu ainda me encante com essa figura e me emocione com suas frases. Fico imaginando o momento mágico que foi para Vera Lins ao conversar com a neta de Gonzaga Duque. Vera Lins assim nos conta: “Maryssol, pessoa extremamente simpática, que durante horas me contou histórias, abriu caixas e gavetas, mostrando fotos e cartas”. Em 2 de maio deste ano, visitei a Casa de Rui Barbosa e tive acesso a alguns poucos materiais de Gonzaga Duque. Pude ter em mãos um romance inacabado, intitulado *Sacrifício Inútil*, uma lista de compras, sua carteirinha de bibliotecário e um cartão de 1889 que ele enviou de Portugal à sua esposa, Júlia. Observar a caligrafia e as revisões e correções no romance, ter contato com escritos de mais de cem anos foi momento simplesmente mágico!

Depois que defendi minha dissertação de mestrado e entrei no doutorado, eu sabia que tinha de dar outros saltos, trilhar outros caminhos, mas a minha fascinação por Gonzaga Duque me trouxe para cá, para essa tese.

Este trabalho foi formatado conforme o modelo “tese” do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL – desenvolvido pelo professor doutor Fábio José Rauén.