

# **Multiplicação e Miopia**

**Marco Buti**

**2008 – 2021**

Agardeço a Madalena Hashimoto Cordaro pela revisão.

Os textos Multiplicação e Miopia 1, 11, 15, 19 e 21 foram publicados pela revista *Pós-Limiar*, da PUCCAMP; v. 4, e215013, 2021. <https://doi.org/10.24220/2595-9557v4e2021a5013>

– O que o senhor entenderia por amor cego?

– É uma expressão na França. Diz-se o amor torna cego, isto é, ama-se sem colocar questões. Em *História(s) do Cinema*, eu disse que nós, da *Nouvelle Vague*, amamos tanto o cinema antes até de tê-lo conhecido. Os filmes dos quais falávamos não eram distribuídos, não se podia vê-los. Mesmo o *Encouraçado Potemkin* era proibido, não podia ser visto. Ou seja, amávamos esses filmes cegamente.

“Amor Cego”. Entrevista de Jean-Luc Godard a Alexander Kluge, in *Notícias da Antiguidade Ideológica: Marx, Eisenstein, O Capital*. Documentário, Alemanha, 2008. DVD Home Vídeo, Brasil, 2011.

É pelas gravuras que se julga as pinturas e seu mérito. Como as temos sob os olhos mais facilmente e mais habitualmente, entendem-se melhor as fraquezas da composição ou do estilo, aprecia-se cada intenção mais rigorosamente e com mais conforto. O pintor deve, portanto, olhar atentamente sua obra em vista da gravação; ele deve armar-se cuidadosamente antes de se submeter a esta prova. Se ele sair vitorioso, é porque, sem dúvida, mereceu a vitória.

Jean-Auguste Dominique Ingres. « De la Pratique et de ses Conditions », in *Écrits sur l'Art*. Paris: La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 69/70 (tradução minha).

Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de se estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de receptor “ideal” é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, pois devem pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral. Da mesma forma, também a arte pressupõe sua atenção. Pois nenhum poema dirige-se ao leitor; nenhum quadro, ao espectador; nenhuma sinfonia, aos ouvintes.

*A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Vivavoz, UFMG, 2010, p. 64 (*A tarefa-renúncia do tradutor*, na tradução de Susana Kampff Lages). Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Tarefa%20do%20Tradutor,%20A%20-%20de%20Walter%20Benjamin.pdf>

## Abertura

A epígrafe de Godard se aplica mais às artes visuais que ao cinema. É experiência comum “conhecer” a obra pela reprodução antes de ver o original, a não ser a improvável convivência com obras de arte originais nos círculos familiares e sociais.

Mas não é simples assim. Não seria tão incomum a existência doméstica de pinturas e desenhos obscuros, originais e únicos, sem despertar interesses reprodutivos. Ao falar em arte, sempre pensamos na obra célebre do artista famoso, ou o precioso sobrevivente do passado, abrigados em museus e coleções, ínfima minoria. Estas, sim, estimulam a reprodução impressa em papel, ou em *pixels* nas telas digitais. Ganham assim outra capacidade de estar presentes na vida da pessoa comum, em destaque ou perdidas no turbilhão de imagens. Quais serão cópias, quais *originais múltiplos*?

\*\*\*

Nick Cave, num curto depoimento no filme *I'm Your Man*, em homenagem a Leonard Cohen, relata seu primeiro contato com a obra do artista canadense. Vivia em Wangaratta, “very conservative town”, a 236 quilômetros de Melbourne. A irmã de um amigo possuía o disco *Songs of Love and Hate*. Era difícil acreditar que alguém o tivesse naquela cidade, mas quando ela o pôs para rodar “as coisas mudaram”. O artista quando jovem descobria “aquilo que o separava de todos e de todas as coisas que detestava em Wangaratta”.

Seria quase impossível a presença de Leonard Cohen em pessoa naquela localidade. Como também não aportariam em Santo André, no ABC paulista, nos anos 1970: Yes, Led Zeppelin, King Crimson, Pink Floyd. Mas as bolachas negras em vinil (e suas capas), meros produtos industrializados, foram, talvez, modestas faíscas, contribuindo para acender luzes clandestinas. Na hora imperiosa de escolher uma profissão, como se dizia, alguns, sem saber, optaram por viver como artistas. Ainda será possível o amor cego?

\*\*\*

Esquece-se facilmente demais que as artes maiores, as grandes apresentações, *presenciais*, tendem a se concentrar nos centros de conhecimento e poder, para um público selecionado que ali reside, capaz de lhes destinar tempo e recursos. Mais raramente, delas necessita – como outros tantos em qualquer ponto do globo. Parte da sociedade tem acesso relativamente fácil e contínuo ao original, em metrópoles com desníveis abissais de um bairro a outro. Os roteiros do nomadismo financeiro contemporâneo são semelhantes, com escalas tendendo aos mesmos pontos do mapa, e desvios segundo os interesses. Os roteiros do nomadismo artístico não diferem tanto. As tantas bienais e residências não chegam a romper os padrões. Copa do Mundo, Olimpíadas, corridas de Fórmula 1, grifes museológicas, prosperam até em desertos. A massa do público é virtual.

A arte multiplicada, seja original múltiplo ou tentativa de reprodução, com tendência natural a se disseminar, em muitas escalas, deve visar também a um público mais numeroso e menos especializado, curioso, apenas esnobe, ou leigo, para ter alguma chance de continuidade. Pode alcançar um nível industrial, com todas as características de mercado que conhecemos.

Originais múltiplos eram os filmes em película, aguardados em Paris, e levando anos, talvez, para alcançar o periférico Brasil. As obras únicas de Artes Visuais dependiam da Bienal de São Paulo e exposições programadas, ou então já se encontravam aqui, definitivamente, em acervos públicos e privados. Estes últimos, inacessíveis. Ou sua vinda era impossível. Mas a natureza industrial do cinema de certa forma *obrigava* o filme a finalmente aportar no Brasil. O mesmo já tinha acontecido com a estampa multiplicável em grande escala, como as estampas europeias e impressos cinematográficos norte-americanos, que alimentaram o cordel no Nordeste.

A arte como obra única segue outra vertente da lógica de mercado: pouquíssimos podendo pagar um valor que chega a não ter mais sentido, por algo que ninguém mais poderá possuir – fisicamente. Continuar pensando as artes visuais apenas baseando-se nas grandes realizações dominantes – mesmo críticas – é prolongar a noção das 3 artes maiores, fazendo a história dos vencedores.

Amo excessivamente a pintura, a arquitetura, a música, o cinema, a fotografia, a paisagem, para me satisfazer com o tempo das situações de contato direto. Quero mais.

\*\*\*

Arte não é apenas objeto de estudo a ser analisado, nem distinção para círculos restritos. Mas pode ser concebida simplificada como diversão, *entertainment*, evento social, ostentação, acompanhamento de baladas, pesquisa, distração, economia criativa, esperança de revolução, ameaça, propaganda, moda, reivindicação, frescura, tendência, produção, indiferença, expressão, investimento, sensibilidade, paixão, pesquisa. Talvez em combinações variáveis.

Pode ser alimento.

Ou, recordando as aulas de Evandro Carlos Jardim, arte pode ser uma tentativa, com origem na intuição criadora, de manifestação, através da objetividade artesanal; ou ainda, a passagem do não ser ao ser.

Complexa, ambígua, incerta, flutuante: dificilmente definível.

\*\*\*

Temo estar apenas manifestando, de maneira excessiva, uma ideia fixa. Fui obrigado a tentar escrever estes textos pela prática de algumas décadas de gravura, e pelo curso de pós-graduação “Multiplicação e Miopia: um esboço não-científico de uma possível inserção da Estampa na História da Arte”, que ministrei entre 2010 e 2013. “Multiplicação e Miopia 0” é o título *a posteriori* do texto escrito durante as 5 horas destinadas a esta fase no Exame para Livre-Docência, em 2008. Pelo limite de tempo, encerra-se abruptamente. Incluído mais tarde na sequência, optei por mantê-lo como estava. O texto 28, originalmente, seria uma solicitação – logo reconhecida inviável – de conhecimentos de arte a todos os candidatos a exames vestibulares. Sofreu várias alterações.

A ordem é cronológica, obedecendo ao momento da anotação inicial, que raramente coincide com a ordem da “conclusão”. Tenho a esperança da soma das leituras de todos os textos, sem acompanhar necessariamente sua ordem. Alguns foram escritos com certa rapidez, destinando-se a eventos. Outros permaneceram anos como anotações, esboços, rascunhos; foram desenvolvidos com a pandemia da covid-19, que trouxe algum tempo disponível, e novas reflexões para velhas perguntas, levando a alterar textos “prontos”. Mantenho a sequência em aberto. Não se trata de análise ou pesquisa, que também podem ser cegas – literalmente.

## **Multiplicação e Miopia 0**

Inicialmente, deixemos claro um ponto: a gravura é um princípio, não uma técnica. E como princípio remonta a tempos remotos e pré-históricos, coexistindo com os primórdios da pintura e da escultura. Trata-se de configurar uma imagem mediante algum instrumento cortante sobre uma superfície dura. Esse princípio próximo à escultura irradia um número indefinido de possibilidades técnicas, inclusive a xilogravura, ao largo da história.

Essa consciência, que é fundamental, desaparece quando se define a xilogravura, como se faz tantas vezes, como uma técnica medieval. Seria mais correto dizer que é uma técnica visual, talvez a primeira, moderna, reconhecendo seu potencial projetivo.

O simples ato pré-histórico de sulcar uma superfície se torna histórico, sem se associar obrigatoriamente à reprodução, e alcança os finais do século XIV, e, principalmente, início do XV, para originar a xilogravura, a gravura em metal e a imprensa.

Deixando de lado a gravura em metal, que foge ao tema em questão, o que começa a se esboçar naquele período não é o início da gravura, mas a soma de um princípio imemorial com as possibilidades sugeridas pela existência de novas tintas à base de óleo e a disponibilidade do papel, seguidas, um pouco mais tarde, pela prensa, derivada daquela usada na fabricação do vinho, e pelos tipos móveis.

Começava, desta vez de maneira definitiva e organizada, a multiplicação da imagem e do texto, e uma nova linguagem artística. Tais aspectos foram desde o início simultâneos e inseparáveis, o que continuou acontecendo com todas as derivações da gravura, mesmo baseadas em outros princípios, dificultando os estudos no âmbito estrito da História da Arte.

Também é importante notar a aglutinação e troca de múltiplos campos do conhecimento nas práticas gráficas. Desde as primeiras manifestações, configurou-se uma contínua reinterpretação das técnicas já existentes e a abertura para incorporar novas descobertas, com o intuito de melhorar os resultados, acelerar o processo e baratear os custos. Simultaneamente, novas tendências artísticas também solicitavam mudanças contínuas nos princípios básicos.

As características técnicas da xilogravura são muito simples. Tudo se resumiria na retirada da madeira com instrumentos cortantes adequados (goivas, facas, formões e o que mais se fizer necessário), nas áreas onde não se deseja depositar a tinta. Tudo que permanece em relevo recebe e transfere a área entintada para uma superfície apta a incorporá-la, mediante pressão. O mesmo princípio vale para a imagem e o texto. Este último, com a tipografia, passa a ser fundido em metal, mas continua compartilhando o mesmo processo de impressão com a xilogravura, ao contrário de outras modalidades da estampa. Esta economia explica a associação mais frequente de texto e imagem via xilogravura, até o aperfeiçoamento da foto mecânica.

As solicitações oriundas das necessidades de multiplicação e das mudanças estéticas repercutem sobre toda a cadeia de trabalho envolvida na xilogravura. Baseada inicialmente no desenho medieval, puramente linear, a xilogravura vai sendo solicitada pelos conceitos de desenho renascentistas. Passa-se a uma construção de volume baseada no claro-escuro e no *sfumato*. A principal solução é interpretar as passagens tonais por meio de uma rede de linhas calculadamente cruzadas, a hachura. Tal mudança visual obriga a uma escolha de madeiras mais duras, que suportem linhas finas em relevo e permitam edições maiores e mais regulares, solicitadas por um mercado em expansão. A nova maneira de gravar exige um profissional mais especializado, que tende a se concentrar num trabalho de gravação preciso. Se os primeiros xilógrafos, provenientes das corporações de entalhadores em madeira, concebiam ou se apropriavam da imagem, e a gravavam, o trabalho passa a ser dividido, atendendo também às necessidades da interpretação da pintura e outras linguagens, as ilustrações para a imprensa, mapas, etc. Define-se a divisão básica de tarefas: o artista, desenhista ou pintor, o gravador e o impressor, aos quais podemos acrescentar o editor. Só o primeiro é reconhecido como artista.

Apenas para esboçar um panorama de grande complexidade, devemos pensar em imagens de inúmeros níveis de qualidade artística, dependendo dos profissionais envolvidos e do público visado. Desenhos ainda medievalizantes coexistem com interpretações dos artistas mais avançados da época, que raramente gravam as matrizes. O livro manuscrito e iluminado convive com o impresso durante largo tempo. Maus gravadores prejudicam os resultados, enquanto imagens com finalidade científica podem ser magnificamente realizadas, a ponto de serem apreciadas esteticamente. Multiplicam-se as gravações e edições clandestinas, já configurando práticas contemporâneas muito familiares. A recepção da imagem multiplicada vai desde o desprezo por uma obra que não é única, até a adesão

entusiasmada à reprodutibilidade. O livro se multiplica, e, juntamente com panfletos e folhas soltas, começa a influir em outra escala na sociedade. A imprensa e os artistas produzem desde santinhos para distribuição gratuita até livros de tiragem mínima, impressos em pergaminho, que circulam apenas nos círculos mais restritos e elitizados.

Em fins do século XVIII é introduzida uma inovação importante, a xilogravura de topo. A madeira é cortada no sentido transversal da árvore, escolhida entre as de extrema dureza. A gravação passa a ser feita principalmente a buril, ferramenta primeiro do ourives, depois do gravador em metal. Isso permite resultados ainda mais delicados e precisos, mas a opção não é apenas estética: é o início da industrialização, as prensas passam a ser movidas a vapor, exigindo matrizes mais resistentes. Além dos livros começam a ser publicadas revistas semanais, atendendo as demandas de uma população crescente.

É essa xilogravura que predominará no século seguinte. É também em fins do século XVIII que se inventa a litografia, fruto dos desenvolvimentos da química e da industrialização. Após vários séculos, passa a existir uma outra alternativa de estampa. É importante fixar este ponto: até aquele momento, todas as imagens multiplicadas só podiam ser xilogravuras ou gravuras em metal, baseadas no princípio ancestral da incisão. A litografia usa a química para produzir a matriz, e sua maior velocidade lhe permite acompanhar de perto os acontecimentos cotidianos, além de ser outra alternativa para os artistas e editores. A litografia ocupa uma parte do mercado antes exclusivo da gravura, e terá um grande papel político na Revolução de 1848.

Talvez o século XIX seja ideal para compreender os deslocamentos que sempre acompanharam a gravura e a estampa, em virtude de inovações tecnológicas, invenções artísticas e demandas do mercado legal e ilegal. A xilogravura de topo continua predominando associada ao texto tipográfico, pela sua facilidade de impressão. Na gravura em metal, a interpretação convencional responde pela maioria das imagens. A litografia conquista mercado pela sua rapidez, e começa a ser usada pelos artistas. É nesse contexto que o impacto da fotografia será ainda maior que para a pintura. Em algumas décadas, aperfeiçoam-se os procedimentos fotomecânicos, que progressivamente substituem os meios já existentes, praticamente extinguindo a gravura de interpretação, e tornando refinada a ilustração a partir de matrizes xilográficas, de metal ou litográficas. Mas o principal resultado das experiências fotomecânicas, o *cliché*, é o cruzamento da fotografia com a gravura em metal, como gravação, e com a xilogravura, como impressão.

Não é por acaso que se nota o chamado *revival* da gravura em metal artística, quando se generalizam procedimentos mais experimentais, sem preocupação reprodutiva, e o declínio da xilo de topo é acompanhado por uma volta dos artistas à gravação de matrizes de madeira de fio e impressões também experimentais (Munch e Gauguin). É também o momento em que a xilo japonesa influencia fortemente os artistas europeus, contribuindo para definir o espaço moderno e um uso mais extenso da cor na gravura ocidental.

A partir daí a xilogravura praticamente se restringe ao uso artístico, substituída nas tarefas que demandam uma produção em massa por outros meios técnicos. Mas, para encerrar e lembrar ainda como não se pode pensar a gravura sem uma rede de relações que não se esgotam no âmbito artístico, e como as contemporaneidades não são homogêneas, em 1947, no México, recorreu-se ao linóleo para edições em grande escala, que tinham como objetivo conscientizar politicamente a população. Após décadas de fotomecânica, num país menos adiantado tecnologicamente, a produção artesanal continuava viável.

No Brasil, a partir dos anos 1960, refletindo as novas influências da gráfica norte-americana, que começava a buscar os grandes formatos, a resposta mais eloquente veio através das xilogravuras de Maria Bonomi. Mas a produção americana se concentrava naquele momento em litografias, uma técnica mais exigente em investimentos e instalações. As xilos de Maria Bonomi podiam ser impressas manualmente, o que é impossível em litografia e gravura em metal, e para sua gravação eram suficientes apenas algumas ferramentas de gravador e marceneiro.

## Multiplicação e Miopia 1 <sup>1</sup>

Com o estabelecimento do processo de matriz e estampa, inicialmente com a xilogravura, em seguida com a gravura em metal, começavam a mudar radicalmente as possibilidades de contato com o trabalho artístico, e seu potencial alcance. A obra podia ser altamente móvel, mesmo que o espectador permanecesse fixo. A noção de espaço público seria obrigada a mudar: não bastava mais a colocação em pontos tidos como de presença obrigatória. A imagem multiplicável era agora capaz de atingir muito mais pessoas que os passantes em certo local. A imprensa se associaria em seguida a estas novas possibilidades. Imagem e letra podem acompanhar de perto os acontecimentos políticos, ou provocá-los. Tudo isso começa a acontecer no início do século XV, e no seguinte está altamente organizado. Quando Lutero afixa seu famoso manifesto em Wittenberg, não se trata de um exemplar único. Muitos outros estavam circulando.

Apesar do largo tempo de existência, o conceito de obra circulante não foi bem absorvido no universo das artes visuais. O espaço artístico ainda consegue ser pensado tendo limites tão definidos como a soleira da galeria e do museu, quando deveríamos pensar em zonas de transição menos bem traçadas. Trabalhos com vocação à ampla circulação, como vídeos e fotografias, seguem o modelo da pintura e da escultura única, e são apresentados em espaços fechados, com acesso controlado, reivindicando um papel político. Por outro lado, instalar um trabalho em algum ponto da metrópole parece suficiente para torná-lo absolutamente público, como se o espaço público fosse apenas físico e não principalmente mental, e não fosse possível passar a vida inteira sem passar naquele ponto. Onde se situa a ágora de São Paulo?

Juntamente com a multiplicação, ia sendo formado o conceito moderno de artista, criador por excelência, procurando ser reconhecido por um nível social que não aprecia e não entende o trabalho manual. Desde o início da História da Arte, tal artista é compreendido preferencialmente como pintor, escultor ou arquiteto. Torna-se difícil, conhecendo apenas a ortodoxia, até conceber artistas que não atuam dentro de espaços oficiais, ou tornados oficiais, mas se manifestam nas áreas mais vulgares dos processos de ampla circulação, tidos como comerciais, por levar em conta os interesses do público comum. É digno de nota ter-

---

<sup>1</sup> Texto escrito para a exposição "*Diálogos – um Olhar sobre a Escola de Xilografia do Horto*". São Paulo, Museu Florestal Octavio Vecchi, 2011. Incluído no livro que acompanhou a exposição. ISBN 978-85-912656-0-2.

se tentado reagir ao excesso de interesses monetários através de trabalhos que se pretendem invendáveis ou que são efêmeros, em lugar da possibilidade mais óbvia e secularmente estabelecida do objeto repetido a baixo preço. Deste ângulo, José Guadalupe Posada, artista atuante na imprensa industrial mexicana no século XIX e início do XX, contestaria mais a noção estabelecida de arte e artista do que Marcel Duchamp.

## Multiplicação e Miopia 2 <sup>2</sup>

O geógrafo Denis Cosgrove propôs abordar a paisagem com os mesmos instrumentos críticos usados para a literatura e a arte. As três artistas reunidas nesta exposição têm a paisagem como referência, se não exclusiva, predominante. Mas não poderiam adotar a mesma posição do pesquisador: elas se manifestam através de imagens, linguagem que demanda meios materiais e técnicos, o fazer artístico, em suma. Impossibilidade de controle e consequente imprevisibilidade: estas características fundamentais da paisagem parecem ter se incorporado em boa parte das operações mobilizadas para concretizar os trabalhos aqui apresentados.

Uma História da Arte voltada quase exclusivamente para os resultados de pintura, escultura e suas expansões contemporâneas, obras únicas ou tratadas como únicas, destinadas a espaços fixos, pouco ajuda a compreender a imagem como processo, resultado provisório de procedimentos nem sempre exclusivamente artísticos. Tampouco a noção pueril do fazer do artista como habilidade. O campo da multiplicação sempre se apoiou numa organização mais industrial, onde as técnicas devem *funcionar*, de maneira controlável. No entanto, as mesmas técnicas podem se tornar pouco previsíveis, em função de solicitações poéticas alheias ao uso padronizado. O que aqui encontramos nos bastidores das imagens são pensamentos em busca do meio e processo exatos, dentre os disponíveis e possíveis. Aquele que, espera-se, condensará a maior carga poética. A imagem, mesmo abstrata, só pode ser resultado de operações concretas.

Esta questão tem sido descurada, na paisagem de uma arte contemporânea cada vez mais controlada, previsível e discursiva. Não se nota quando a peça apresentada, de acabamento impecável, é o único resultado aceito pelo artista após múltiplas tentativas frustradas, que talvez não poderá ser repetido. Como podem coexistir contemporaneamente meios digitais usados de forma pouco profissional, uma indústria em extinção como os estaleiros de Belém, mas com equipamentos adaptáveis para a impressão de estampas de grande formato, e a corrosão de matrizes pela água do mar. A exigência de usar precisamente a fotogravura, técnica aperfeiçoada no século XIX, e raramente praticada em nossos dias,

---

<sup>2</sup> Texto escrito para as exposições individuais simultâneas *habitar a paisagem (lugares em mim)* de Cleiri Cardoso, *outras naturezas, outras miragens* de Flora Assumpção, e *paisagens gráficas* de Elaine Arruda. São Paulo, Oficina Cultural Oswald de Andrade, 14/11/2014 a 7/2/2015.

para a realização final de imagens de fenômenos naturais compiladas na internet ou fotografadas frente aos fatos.

Cosgrove aponta a presença da história na paisagem. Na paisagem como forma de arte, grande parte dos significados está no confronto entre as ações humanas e os ciclos naturais. No meio artístico brasileiro, o envolvimento com todos os aspectos da realização artística, e não apenas com a concepção, provém de necessidades econômicas, sociais, geopolíticas, técnicas, que se impõem à imposição abstrata das ideias fora de lugar.

Sem contar, é claro, a simples alegria do trabalho.

## Multiplicação e Miopia 3 (\*)

### Estampas no Ipiranga

O Museu Paulista da USP abriga em sua coleção gráfica, incorporadas através de uma doação, as 17 estampas denominadas *Notomie di Titiano* (Anatomias de Ticiano, ca. 1670). São 3 esqueletos e 14 corpos masculinos esfolados evidenciando os músculos, em posturas diferentes, frente a uma paisagem. Revela-se de imediato um gravador excelente, interpretando com liberdade os conhecidos corpos xilográficos que ilustram a *Humanis Corpori Fabrica* de Vesalius (o primeiro tratado anatômico com fundamento científico, de 1543). O autor é o hoje quase desconhecido Domenico Maria Bonavera, artista italiano do séc. XVII. Embora gravados a partir de ilustrações científicas, seus esqueletos não tem a mesma intenção, não pretendem ser um tratado: são dedicados a Francesco Ghisleri, senador de Bolonha. Entre as tantas xilografuras do livro de Vesalius, a escolha pode ter sido ditada pela espetacularidade e valores estéticos. São as únicas imagens onde os corpos, de proporções clássicas, aparecem inteiros. A paisagem ao fundo, justapondo as estampas, é contínua e identificável: os arredores de Pádua, onde Vesalius lecionava. No entanto, serviriam como ilustração anatômica, pela precisão frente ao original, embora invertidas. Ao mesmo tempo, são trabalhos independentes, que se afirmam com autonomia, mesmo que não se conheçam as ligações com a obra famosa. Que, por sua vez, foi sempre reconhecida pelas qualidades estéticas, além da pesquisa científica. Afinal, a realização esteve a cargo do ateliê gráfico de Ticiano, que pode ter supervisionado a empreitada pessoalmente. Os desenhos científicos, executados pelo próprio Vesalius e desenhistas do círculo do mestre, foram gravados pelos mesmos xilógrafos capazes da precisão exigida pelo grande artista na interpretação de suas pinturas, ou dos desenhos visando diretamente a reprodução. Precisão similar era exigida pela informação visual científica, fora do alcance da palavra.

\*\*\*

Partir da imagem de outra autoria serviu, durante séculos, como principal justificativa para relegar o gravador, tido como desprovido da capacidade de criação através do desenho, de inspiração divina, a um plano secundário, nas Academias de Belas Artes. Concebida como mera cópia, a gravação e impressão de versões múltiplas de uma grande obra, em preto e branco e escala reduzida, não poderia prosperar em uma instituição respeitosa das artes maiores, ligadas às solicitações e propaganda do poder vigente. Na Academia mais importante, a francesa, o gravador só ascenderia ao patamar mais elevado no início do séc.

XIX, principalmente como consequência das mudanças provocadas pela Revolução, mas também pela necessidade de cópia das obras de arte afluindo a Paris, rapinadas nas campanhas napoleônicas.

\*\*\*

Se chamarmos a cópia de simulacro, talvez fique mais claro que uma operação desprezada na Academia de Belas Artes se tornaria canônica na Arte Contemporânea, em sentido inverso. No Pop, é clara e constante a seleção do que se julga vulgar na propaganda e *media* em geral, sua introdução no mais nobre circuito artístico, geralmente em escala aumentada, com os meios únicos das Artes Maiores, ou com a estampa artística, de edição limitada. Já mais reconhecida como manifestação artística legítima, já inadequada a finalidades industriais pelo desenvolvimento de novas tecnologias gráficas, realizada em equipe, num contexto em que a noção de gênio criador era menos necessária. O melhor exemplo é Andy Warhol, grande ilustrador e artista gráfico, antes de ser artista.

\*\*\*

Se estudarmos a gráfica como História da Arte, e não como uma manifestação periférica, talvez fique mais claro que – reconhecendo as diferentes intenções do Pop – a operação em si não tem nada de novo. Foi prática comum nos ateliês, durante séculos, usar a menos prestigiada estampa circulante como inspiração para as Artes Maiores, seja como composição integral ou elegendo partes. Selecionando, é claro, a obra de quem se julga um grande mestre no meio das tantas estampas disponíveis. *Le Déjeuner sur l'Herbe*, de Manet, cujo grupo central é diretamente extraído do grupo secundário do *Julgamento de Páris*, gravado por Marcantonio Raimondi segundo um desenho de Rafael, ou a *Cerejeira em Flor* de van Gogh, interpretando a estampa de Hiroshige, são apenas dois exemplos conhecidos pelos estudiosos da pintura, em função da fama dos artistas.

\*\*\*

A relação estampa/pintura não é de mão única. E a relação Bonavera/Vesalius é apenas um dos tantos exemplos que mostram o papel da estampa além da arte. A ilustração científica pode ser simultaneamente artística.

Uma parte das vanguardas modernistas alimentou a intenção de influir politicamente através da imagem. Mas foram as imagens artísticas ou as científicas a provocar mais

consequências? Ou a onipresente propaganda - novidade contínua voltada para a manutenção do mesmo?

(\*) Este texto é devedor de várias sugestões de *Back to the Artworld*, de Julia Vidile, que fez também a revisão.

Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ars/v10n19/a04v10n19.pdf>.

## Multiplificação e Miopia 4

### Panorama

Segue-se uma justaposição de textos recolhidos de paredes de exposições visitadas ao acaso em São Paulo, em 2011, com outros extraídos da biblioteca pessoal, impressa e digital, e alguns poucos escritos meus consultando fontes.

O 32º Panorama da Arte Brasileira no MAM, mais que uma exposição, é uma plataforma de discussão e decantação de processos artísticos. Trata-se de uma reflexão sobre o estado da arte contemporânea que pressupõe, especialmente na última década, um tempo cada vez mais acelerado. A consolidação de programas institucionais, desde a elaboração das leis de incentivo à cultura, a multiplicação de editais, projetos de residências nacionais e internacionais, além de um superaquecimento do mercado, interferiram e conviveram com transformações no fazer artístico. (...)

Wolgemut (mestre de Dürer) pretendia acompanhar as tendências que despontaram no último quarto do século XV: é demonstrável que em seu ateliê se copiavam e usavam gravuras de Martin Schongauer e outros autores, bem como estampas e desenhos italianos.

( PANOFSKI, Erwin. *Vida y Arte de Alberto Durero*. Trad.: 1982. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 45).

(...) algumas questões centrais orientaram a pesquisa: quando a itinerância entre os papéis de educador e de artista decanta experiências relevantes? Quando a itinerância decanta resíduos, restos, sobras e percursos?

Quando a itinerância decanta tramas, redes, circuitos e colaborações? Quando a itinerância decanta trabalhos de arte e fatos estéticos? Em que medida a facilitação do deslocamento indiretamente proporciona uma homogeneização da produção contemporânea? Em que sentido o fluxo contínuo dilui algumas especificidades e identidades locais na arte contemporânea? A especificidade das artes visuais se desfaz na medida em que o artista contemporâneo viaja constantemente, trabalha com toda e qualquer matéria, tema ou ideia, assim como dialoga com o cinema, o som e a literatura?

(32º Panorama da Arte Brasileira, 2011).

(...) Sabemos por seu próprio testemunho (de Dürer) que foi um pintor veneziano, Jacopo de' Barbari, quem lhe mostrou as figuras, de homem e de mulher, construídas por métodos geométricos, e que esta experiência o impulsionou a empreender aquela busca do segredo do movimento e das proporções humanas da qual haveria de se ocupar durante toda a vida. O encontro pode ter ocorrido em 1494 - 1495, durante a estadia de Dürer em Veneza, ou em 1500, quando Barbari esteve na Alemanha

(Erwin Panofski, op. cit., p. 61).

(...) O estado atual da arte é compreendido por deslocamentos e trânsitos. A partir das noções de itinerário como um caminho percorrido, rumo a um objetivo definido, e de itinerância como desvio e trajetória em que a ênfase está no processo e no percurso, pretende-se refletir sobre o crescente deslocamento dos artistas e trabalhos de arte pelo mundo e seus reflexos na arte chamada de brasileira

(32º Panorama da Arte Brasileira, 2011).

No fim do ano de 1505, Dürer empreende sua segunda viagem à Itália. Se a primeira ainda levanta dúvidas, esta tem ampla documentação, incluindo dez cartas do artista oriundas de Veneza, onde permanece cerca de um ano. Dürer tinha sido precedido por suas estampas, permitindo o reconhecimento de sua excelência por Vasari. Desde aproximadamente 1498, elas forneciam um número considerável de invenções aos italianos, incluindo pintores e gravadores. Representações de rochedos, vistas distantes, navios, rios e bosques, castelos, alimentaram artistas por cerca de um século. O caso mais famoso seria o de Marcantonio Raimondi, que copiou integralmente, em gravura em metal, as 36 xilogravuras da “Pequena Paixão”, sem omitir sequer o famoso monograma do artista germânico, e sem pedir autorização. As estampas de Raimondi fizeram o caminho inverso, provocando a irritação de Dürer, que se considerava proprietário intelectual das imagens, como artista moderno.

As estampas já se deslocavam mais rapidamente que os artistas. Dürer não chegou a tempo de conhecer dois artistas que admirava: Martin Schongauer e Andrea Mantegna. Ambos morreram antes de sua chegada.

## **Viajantes contemporâneos**

No circuito internacional de arte contemporânea não são apenas as questões e as práticas artísticas que alimentam a produção e que caracterizam e identificam o estágio de globalização da arte atual, mas também os modos e as condições em que se dá essa produção. Bienais, o crescente número de mostras internacionais, feiras, e, sobretudo, programas de residência de artistas em diversas partes do mundo levam um grande número de profissionais a deixar, ainda que temporariamente, os estúdios em seus países de origem para realizarem trabalhos em outros lugares, outras culturas. Viajar, deslocar-se, confronta-se com o outro, passou a ser algo acessível, seja pelas diversas tecnologias que põem em movimento uma infinidade de informações, seja pela indústria do turismo ou dos diferentes negócios na economia globalizada e interdependente. Nesta última, arte é um deles

(Pinacoteca do Estado de São Paulo, reinauguração do 1º andar, 2011).

As composições de Dürer foram copiadas não só na Alemanha, mas também na Itália, na França e na Rússia, e não apenas em xilogravuras e buris, mas também em pinturas, relevos, tapetes e esmaltes. Sua influência indireta, transmitida por um mestre como Holbein, e por artesãos tão modestos como os ilustradores das Bíblias de Lutero, chegou até os mosteiros do Monte Athos

(Erwin Panofsky, op. cit. p. 83).

Assim, desde os anos 1990 têm surgido diversas produções que tratam de dar conta de realizações e experiências em outras terras, projetos desenvolvidos em colaboração com distintas comunidades ao redor do mundo, relatos de viagens e de vivências em paisagens as mais variadas. Pinturas, desenhos, cadernos de anotações, documentos, arquivos, fotos, vídeos, filmes, objetos e instalações apresentam retratos de personagens e costumes, recuperando histórias e memórias, articulam-se com o debate social e político local e global. Essas produções muito tem contribuído para o alargamento do território das artes visuais ao recorrer a disciplinas como a antropologia, a sociologia, a literatura e a história. Independentemente das questões específicas abordadas por essas produções, de maneira mais poética ou mais narrativa, elas, de modo geral, falam sobre a experiência com a alteridade, enfrentamento da diferença, o esforço de comunicação e de troca. Não buscam, algo fundante, primordial, como um dia foram as viagens para os artistas e cientistas entre os séculos XVII e XIX, mas sim um novo modo de relacionamento com o tempo e o espaço e uma rearticulação das práticas artísticas. Desta forma respondem a uma condição para o trabalho do artista hoje, diante de uma nova demanda política e econômica para sua inserção social e cultural no mundo contemporâneo

(Pinacoteca do Estado de São Paulo, reinauguração do 1º andar, 2011).

Não demanda esforço entender porque esta reinterpretação do *Caminho do Calvário* agradou ao maior mestre do Alto Renascimento italiano: Rafael. Sua A

*Queda no caminho do Calvário* (hoje no Prado) foi claramente influenciada pela xilogravura de Dürer, mesmo que todos os seus detalhes tenham sido modificados de acordo com os moldes do último estilo do italiano. Temos aqui, portanto, um motivo clássico ressuscitado por Mantegna e repatriado por Rafael após ser cristianizado por Dürer; e talvez a “Queda” de Rafael deva a esse ingrediente nórdico seu caráter profeticamente barroco.

(Erwin Panofski, op. cit., p. 85).

O sistema organizado pelas academias previa também o controle institucional da exibição e da premiação da prática artística. O estabelecimento de exposições periódicas – os salões – permitia apresentar ao público a produção dos acadêmicos, abrindo caminho às encomendas privadas e estatais. Além disso, os salões promoviam competição entre os participantes: ao aluno de maior destaque cabia o Prêmio de Viagem e a possibilidade de aperfeiçoar seus estudos fora do país de origem.

(Pinacoteca do Estado de São Paulo, reinauguração do 1º andar, 2011).

## **A cópia**

Para o ensino acadêmico, tão importante quanto a capacidade de invenção de um artista era sua erudição, ou seja, seu conhecimento da história da arte e das realizações importantes dos grandes mestres. Mas como tornar conhecidas essas realizações no Brasil do século XIX, onde quase não havia coleções de arte? As referências dos jovens alunos de belas-artes eram reproduções de pinturas e esculturas – em geral gravuras ou cópias executadas por outros artistas.

Os alunos que venciam o Prêmio de Viagem recebiam como incumbência realizar cópias de obras de arte consagradas. A cópia cumpria assim uma importante função didática: sua execução permitia ao aluno desvendar a

"maneira" do mestre no modelado das formas, na paleta de cores, nos recursos para a composição. Ao mesmo tempo, quando as cópias eram remetidas para as academias de origem, serviriam aos demais alunos como exemplos de excelência.

(Pinacoteca do Estado de São Paulo, reinauguração do 1º andar, 2011).

## **A viagem**

O período na Europa possibilitava aos jovens artistas brasileiros contato direto com obras originais de grandes mestres, antes só conhecidas por reproduções, além da oportunidade de estudar com professores de renome. Significava ainda a possibilidade de ampliar o repertório artístico por meio da observação de novas paisagens e personagens, sob outras cores e luzes.

(Pinacoteca do Estado de São Paulo, reinauguração do 1º andar, 2011).

Em 1816, desembarcou no Rio de Janeiro a chamada Missão Artística Francesa – um grupo de artistas, arquitetos e artesãos chefiado por Joachim Lebreton (1760-1819) – que implementou arruamentos e desenhou em estilo neoclássico uma outra paisagem urbana para a cidade. A esses artistas coube ainda fundar a Escola Real de Artes e Ofícios, que passou a funcionar efetivamente após a Independência como Academia Imperial de Belas Artes (1826). O ensino de arte no Brasil passava a ser então ministrado por uma instituição laica e patrocinado pelo Estado.

As gerações de artistas formadas pela Academia se dedicariam à atualização da linguagem artística no Brasil, tendo como paradigma a cultura francesa. Muitos estiveram ligados à elaboração de cerimoniais da monarquia, assim como à perpetuação da imagem de membros da aristocracia, seja por meio da pintura, seja da gravura, esta última pensada para grande circulação não apenas em território nacional, mas principalmente na Europa. Sedimentam-

se assim na cultura artística brasileira as normas de representação oficial dos personagens de corte.

(Pinacoteca do Estado de São Paulo, reinauguração do 1º andar, 2011).

Os contatos informais entre artistas costumam ser proveitosos como disciplinas acadêmicas, ou até mais, mesmo *pos mortem*. *La promenade du Poussin* era um roteiro popular entre os artistas em Roma, no século XIX. Refazer os passos do artista célebre pelo *Lungotevere dell' Acqua Acetosa*, em direção aos arredores, com a finalidade de observar e desenhar os campos circundantes, podia ser uma tentativa de se aproximar da excelência do grande mestre com atitudes semelhantes, próximas da ilusão. Para o jovem Corot, o mesmo passeio propunha o enigma da luz e do espaço de Roma contemporânea, vista por um olhar alimentado pelo equilíbrio clássico do desenho de Claude Lorrain e Poussin, num instante presente dilatado. As pinturas, desenhos e gravuras ao vivo não seriam as obras mais vistas em vida: o sucesso de Corot nos salões acadêmicos seria devido à qualidade das paisagens de ateliê, providas de figuras temáticas, conforme esperado pela instituição.

Os desenhos de Claude Lorrain e Poussin estão entre suas mais importantes obras, superando muitas pinturas destinadas às coleções ilustres. Grande parte eram cadernos de trabalho, não peças de exposição. Nas excursões para desenhar nos campos romanos, os dois poderiam ser acompanhados por outros artistas das comunidades nórdicas, como alemães e holandeses. Estes últimos traziam para sua residência clássica o conhecimento da captação atmosférica, desenvolvida na Flandres desde o século XV, absorvida em Roma pelo loreno. Enviada de volta à Holanda em pinturas e gravuras, ou nas malas da viagem de regresso, havia uma paisagem holandesa hoje menos conhecida, de campos clássicos com luz dourada de pôr do sol em Roma. Praticada mesmo por pintores que, sem se afastar do país, a conheceram por imagens, como Cuyp, de Dordrecht. Grande admirador de sua pintura, Turner se deslocou até a cidade para ver ao vivo a luz pintada nas telas. Não a encontrou.

## **GALERIA REX**

### **EXPOSIÇÃO-NÃO-EXPOSIÇÃO, 1967 OU QUANDO A OBRA DE ARTE É A PRÓPRIA EXPOSIÇÃO DE ARTE**

No Brasil, até 1967, uma exposição de arte significava um conjunto de obras de arte expostas no espaço de um museu ou de uma galeria. Mas aí chegou Nelson Leirner, rompendo irreversivelmente com essa definição. *Exposição-Não-Exposição* marcou o fechamento da Galeria Rex, um empreendimento autônomo, cooperativa de artistas contra o provincianismo paulistano, a covardia das suas galerias, limitadas a apresentação de artistas "consagrados" (as aspas entram como forma de sublinhar a arbitrariedade e volatilidade de certas consagrações) e não artistas contemporâneos, para elas ousados demais, etc. Como reação a um marasmo crônico, Nelson Leirner, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Thomaz Souto Corrêa, Frederico Nasser, Carlos Fajardo e José Resende, numa iniciativa algo suicida, posto que ninguém ali tinha traquejo comercial, criaram a Rex Gallery & Sons [Especialista em Arte de Vanguarda, Rua Iguatemi, 960] e junto com ela o jornal *Rex Time* (time e não "táime"). A coisa foi indo para, poucas exposições, palestras e números do jornal depois, fechar retumbantemente com a individual de Leirner. Sem entrar no mérito dos magníficos trabalhos expostos, alguns deles alvo de premiação na Bienal de Tóquio, ocorrida pouco tempo antes, o aspecto extraordinário, fora de todas as normas – *Um happening não explica o que acontecerá* era a frase colocada sob o anúncio veiculado numa página da última edição do *Rex Time* – , era que cada visitante poderia levar gratuitamente para casa o trabalho que quisesse, desde que se dispusesse a desparafusá-lo, desamarrá-lo, separá-lo de onde, ou de quem, estivesse afixado. Se a ideia de interatividade, de transformação do visitante em agente estava colocada desde o final dos 1950 com os *Bichos* de Lygia Clark e, posteriormente, com os *Parangolés* de Oiticica, aí ela sofria uma abertura insuspeitada. Com Leirner quebrava-se a aura de circunstância, quase sagrada, presente nas exposições. A vivência espaço-temporal defendida por Lygia Clark, os rituais de fundo perceptivo/fenomenológico propostos pelos neoconcretos e por vertentes estrangeiras, como os próximos à linhagem minimalista, estava longe da catarse

vizinha à violência ocorrida naquela noite de abril, quando, em poucos minutos, uma horda de visitantes/invasores depenou a galeria e fez da mostra um grande, embora efêmero, acontecimento público, além de quase um caso de polícia. A agressividade do espectador acontecia incitada pela proposta do artista, ele próprio tomando a iniciativa de "quebrar a redoma de cristal" que protege a arte de seu público, demonstrando a sala de exposição como instância de controle de modalidades muito específicas de fruição, ou seja, como uma peça fundamental no jogo do meio da arte. O fim da Rex marca para o até então comportado meio artístico brasileiro o fim da exclusividade dos espaços convencionais, museus e galerias, para a apresentação de obras de arte ou mesmo para intervenções artísticas.

José Guadalupe Posada (1852-1913), é um dos exemplos mais interessantes de artista gráfico, e deveria ser estudado conjuntamente com a História da Arte, e não apenas frequentar os livros gerais de gravura. Mas nasceu no México. É pouco provável que tenha conhecido o *Fuzilamento de Maximiliano*, de Manet, mas sua vida decorreu majoritariamente sob a ditadura de Porfirio Diaz, que sucedeu aquele fato histórico. Posada combina pouco com a noção de gênio criador: indígena, com excessivo entusiasmo pelo *pulque*, possível maconheiro, formado na secundária Academia de Belas Artes de Águas Calientes. Pior que tudo: desenhista de imprensa. Em vida, seu trabalho jamais foi exposto emoldurado numa galeria de arte.

Vivendo de seu trabalho, forneceu imagens para os mais diversos veículos: publicações baratas destinadas aos mais pobres, onde o apelo visual atraía analfabetos, revistas e jornais pró e contra Porfirio Diaz, almanaques, compêndios de teatro infantil, modelos de cartas amorosas, jogos, novelas com personagens de sua autoria, propagandas. Entre tantos assuntos, suas imagens se associavam a terremotos, anúncios de fins de mundo, fuzilamentos, prisões, julgamentos, crimes sangrentos, ainda de grande apelo na contemporaneidade. Mas, sem dúvida, seu grande ícone são as *calaveras*, tão presentes na cultura mexicana.

Grande parte da obra gráfica de Posada era efêmera, impressa em papéis vagabundos, exigidos por publicações destinadas às “camadas menos favorecidas”. Muitas eram folhas

únicas (*corridos*), que em lugar da perenidade do museu seriam acolhidas pelo lixo como jornais velhos, ou, como estes, poderiam encontrar outras finalidades. Mas sabemos que o papel do espectador é fundamental no México também. Os olhos mais sagazes perceberam o valor daqueles papéis vulgares, e os colecionavam. Entre eles estavam Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros. Após a morte de Posada, pintores reconhecidos foram unânimes em afirmar sua importância para o muralismo mexicano que se projetava para o mundo.

Surpreendentemente, artistas tão comprometidos com o alcance social e político das artes visuais, em pleno século XX, 100 anos após a plena industrialização da imprensa, e apesar do exemplo de Posada, optaram pela pintura mural em locais públicos como veículo preferencial, na intenção de concretizar suas aspirações. Em um colóquio em 1937 (mesmo ano de “Guernica”, de Picasso, em época próxima à redação do famoso texto de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade), Rivera e Siqueiros admitiram que poderiam ter dado mais importância à imagem multiplicada. Seu potencial político intrínseco custou mais a ser percebido pela arte do que pela propaganda.

## **NELSON LEIRNER, UM CONTESTADOR**

O paulistano Nelson Leirner desenvolveu um estilo experimental e transgressivo, marcado pelo uso sistemático de objetos em suas obras, nas quais desconstrói a própria noção de arte. Ao completar 80 anos, esse artista contestador ganha uma retrospectiva na mostra que o SESI-SP inaugura em sua galeria na Avenida Paulista. A exposição abrange três momentos decisivos na carreira do artista. Os primeiros anos apresentam os resultados surpreendentes alcançados pelo artista, mesmo com o uso de suportes convencionais. A segunda fase contempla a maturidade artística de Leirner. Por fim, a terceira parte compreende o período em que ele dá à sua obra o caráter de hobby, utilizando objetos fabricados por indústrias comprometidas com o imaginário social. Ampliar o acesso à cultura é uma das principais missões do SESI-SP. Acreditamos que o desenvolvimento do Brasil só estará completo quando aliar o crescimento econômico ao amadurecimento cultural de nossa população. Na condição de uma das mais importantes fomentadoras das artes no país, a

entidade tem apresentado exposições de grande qualidade, capazes de atrair novos públicos e renovar o interesse das plateias mais tradicionais. Dessa forma, contribui para a construção de uma sociedade mais justa, moderna e informada.

(Paulo Skaf, Presidente do SESI-SP, in *Jornal do não artista*. Distribuição gratuita na exposição de Nelson Leirner na Galeria do SESI-SP, 2011).

(...) Dürer deixou Nuremberg na quinta-feira, 12 de julho de 1520. Como será lembrado, seu principal objetivo era pedir a Carlos V, que estava a caminho de ser coroado em Aachen, a continuidade de sua pensão. Mas essa não foi a única razão para sua viagem. Ele estava acompanhado de sua esposa e uma empregada doméstica (chamada Susan); ele permaneceu por sete meses na Holanda depois que seu pedido foi concedido, e levou consigo um suprimento aparentemente inesgotável de gravuras em metal e xilogravuras – que além de suas próprias obras incluíam algumas de Hans Baldung Grien e Hans Schüffelein – bem como várias pinturas fáceis de transportar. Seu diário nos informa em detalhes como seus tesouros foram sendo vendidos ou trocados ou dados de presente. Uma legião de pessoas comprou ou recebeu suas gravuras, e quanto às pinturas, o Bispo de Bamberg, em troca de três cartas de recomendação e uma permissão aduaneira muito útil, recebeu não apenas uma *Vida da Virgem*, um *Apocalipse* e gravuras a buril no valor de um florim, mas também uma madona pintada; (...)

(Erwin Panofski, op. cit., p. 218).

(...) As descrições mais extensas do diário, verdadeiras obras-primas da prosa gráfica, são aquelas dedicadas à entrada triunfal de Carlos V em Antuérpia (Dürer tinha visto as decorações sendo feitas, estava presente ao evento em si e depois comprou uma descrição impressa) e à grande procissão do domingo seguinte à Assunção, assistida por duas horas e descrita em mais de duas

páginas. E seu entusiasmo não tinha limites para os objetos recentemente importados do México: “Além disso, eu vi as coisas que trouxeram ao Rei da nova terra dourada: um sol, todo de ouro, de uma braça de largura, e uma lua, toda de prata, do mesmo tamanho; e também duas salas cheias de todas as suas coisas, e duas outras cheias de todas as suas armas, armaduras, máquinas de tiro, escudos maravilhosos, vestidos estranhos, capas e todos os tipos de coisas prodigiosas para muitos usos, muito mais bonitas para os olhos do que se fossem milagres. Essas coisas são todas tão caras que seu valor foi calculado em cem mil florins; e eu nunca vi nada na minha vida que alegrasse meu coração como essas coisas. Pois nelas eu vi maravilhas da arte e fiquei assombrado com os *ingenia* sutis das gentes de terras distantes. E eu não sei como expressar o que eu senti então

(Erwin Panofski, op. cit., p. 221).

(...) Ao contrário dos pintores de Veneza, os artistas flamengos se apressaram para homenagear seu convidado alemão e conceder-lhe sua amizade. Apenas três dias se passaram desde sua chegada, quando a guilda de pintores de Antuérpia lhe ofereceu uma festa esplêndida com damas, louças suntuosas e iguarias “super-excelentes”: “Eles me levaram à mesa entre uma multidão de um lado e do outro, como se ingressasse um grande senhor...; e quando eu estava sentado lá com todas as honras, entrou o secretário da cidade de Antuérpia com dois servos e me entregou quatro garrafas de vinho..., e depois Mestre Pedro, o engenheiro da cidade, e me deu duas garrafas de vinho com as mais gentis expressões de cortesia...; e a altas horas da noite nos acompanharam até em casa com grande pompa, carregando tochas”. Os ourives de Antuérpia ofereceram um banquete a Dürer e sua esposa na terça-feira de carnaval, e quando saiu sozinho ele foi esplendidamente recebido pelos pintores, ourives e comerciantes de Bruges, pelos pintores de Ghent e pelos pintores e escultores de Malines. Parece não ter conhecido seu maior colega de Antuérpia, Quentin Massys, pois ele

apenas registra uma visita à “casa de Mestre Quentin” e não volta a mencioná-lo. Mas fez amizade com muitos outros artistas, tanto pintores como escultores, ourives, pintores em vidro, iluminadores e medalhistas. Basta citar o escultor da corte de Dona Margarita, o grande Conrad Meit, “como não conheci igual”. Nas palavras do nosso artista: Lucas van Leyden, apenas inferior ao próprio Dürer como gravador a buril e desenhista de xilogravuras; Bernard van Orley de Bruxelles; o já mencionado Jean Prevost de Bruges; o iluminador Gerard Horenbout, cuja filha Susana, de 18 anos, praticava a arte de seu pai com tanta perícia que Dürer lhe deu um florim por uma miniatura do *Salvator Mundi* e escreveu em seu diário: “É um grande prodígio que uma fêmea saiba fazê-lo tão bem”; o escultor em pedra francês Jean Mone e principalmente o “bom paisagista” (provavelmente a primeira vez em que este termo é usado!) Joachim Patinir de Antuérpia, com quem Dürer fez tal amizade que o ajudou em desenhos e participou de seu casamento. Uma importância particular deve ser dada aos contatos do nosso artista com o bolonhês Tommaso Vincidor, discípulo de Rafael, que havia sido enviado a Bruxelas para supervisionar a tecedura dos cartões de Rafael para as tapeçarias do Vaticano; ele deu a Dürer um anel antigo e gravuras italianas, e prometeu fornecer-lhe todas as gravuras de acordo com os modelos de Rafael em troca de uma coleção completa de gravuras do alemão.

(Erwin Panofski, op. cit., p. 221-222).

(...) Mas Dürer nunca tendia a limitar sua vida social ao trato com os colegas. Conheceu músicos, médicos, astrônomos e humanistas (incluindo Erasmo de Roterdã, Pedro Egidio, Corenelius Grapheus e Adriaen Herbouts), e seus amigos mais íntimos foram, significativamente, homens de negócios cosmopolitas: Bernhard Stecher, o gerente dos Fuchs em Antuérpia; Tommaso Bombelli, um rico comerciante de sedas de Gênova e tesoureiro de Dona Margarita, que tinha dois irmãos muito simpáticos e filhos encantadores, e os três representantes financeiros de Portugal: João Bradão – que poderia receber o título de gerente principal –, Francisco Pesõa (gerente desde 1519) e, último em ordem,

mas não em importância, Rodrigo Fernández d'Almada, secretário de Bradão até 1521 e depois promovido também a gerente.

(Erwin Panofski, op. cit., p. 222).

## **Conceito**

A ideia central DE DENTRO E DE FORA é provocar no público a experiência de não saber onde está a arte. Ela pode estar em toda a parte, embaixo da escada, atrás do quadro ou dentro do buraco. Pode estar na sala de casa ou fora do museu.

A exposição é uma experiência em si. Experimentamos o trabalho colaborativo, a participação do público em vários níveis, a instalação coletiva, o diálogo com a arquitetura de Lina Bo Bardi, com a paisagem urbana e a paisagem humana da cidade, experimentamos a conversa da arte com a vida paulistana.

A exposição propõe uma parceria com o público, que é convidado a passear dentro da obra feita de linguagens individuais que se contrapõem e formam uma obra-arquitetura única e penetrável. Obra que continua mesmo do lado de fora do museu, na rua, mesclando-se à cidade e a toda vida que acontece nela. O público acaba por sair do museu sem sair por inteiro da obra.

(*Arte Urbana Contemporânea De Dentro e de Fora*. São Paulo, Masp, 17/8 a 23/12/2011).

Pode-se dizer que, ao longo do tempo, a estampa multiplicada circulou em todos os lugares possíveis, gerando todas as reações, sendo frequentemente destruída sem atentar para seu possível valor, ou pelo simples uso. A imagem xilográfica do santo chegou a ser costurada na roupa do devoto, os baralhos gastos pelos jogadores, a estampa abençoada ingerida e deglutida pelos fiéis. Impossível determinar se e para quem foram ou serão arte.

Ou a arte está em você ou não estará em lugar algum.

## Multiplicação e Miopia 5 <sup>3</sup>

### *atacamachaça*

Quando, em 1540, a primeira galeria de arte foi instalada em Antuérpia, a estampa multiplicada impressa no Ocidente já tinha pelo menos 150 anos, a imprensa de tipos móveis mais de 80, e redes de circulação legais e ilegais operavam de maneira bem organizada na Europa. A própria Antuérpia era também o maior centro de distribuição de estampas. Séculos antes das preocupações com um maior acesso à arte pela sociedade em geral, o problema já estava resolvido.

Hoje, com maior razão, a apresentação de um trabalho artístico por meios múltiplos não pode ser considerada menos importante que a exibição dos exemplares únicos em locais específicos. *atacamachaça* é um projeto em desenvolvimento, sem previsão de término, onde uma única matriz em metal vai sendo gravada, apagada, impressa, regravada, reimpressa. Sua apresentação se inicia na rede, sem negar a possibilidade de exposições em espaços fixos, mas ignorando onde e quando. Novas imagens serão acrescentadas à medida que forem realizadas, sem preocupação excessiva com a qualidade das digitalizações, vistas em telas das mais diferentes qualidades, de maneira incontrolável. Mais importante é a imprevisível qualidade de cada olhar.

Não há qualquer intenção de desvalorizar o contato com a obra de arte original, em local definitivo ou provisório – momento privilegiado. Mas não podemos esquecer que a imagem múltipla e móvel pode ser um original, sem remeter-se constantemente a uma ausência. Que o contato mais constante e o estudo das obras artísticas se dão muito mais através de reproduções que pelos originais. Que o primeiro contato com as artes visuais é quase sempre pela imagem multiplicada. Que a produção de originais é largamente influenciada pelas reproduções. Que não basta continuar aplicando um pensamento pré-industrial numa época pós-industrial, supondo que a obra única, esteja onde estiver, tem a potência de afetar “o público”, na verdade restrito pelas próprias condições: unicidade, lugar específico e imobilidade, sem falar nas diferenças sociais, ainda mais determinantes. Que a noção de espaço público entendido como lugar físico, começou a se tornar insuficiente com

---

<sup>3</sup> Marco Buti, texto para sua exposição *atacamachaça*, inaugurada online às 00:00 de 06/05/2019.

a multiplicação da imagem e do texto, há mais de seis séculos. Que o trabalho multiplicado é muito mais político. Que realmente amar a arte significa desejá-la próxima.

Com a primeira galeria, abria-se para o artista a possibilidade de apresentar seu trabalho sem depender necessariamente de encomendas. Há algum tempo, nem todos, mas grande parte, podem exibir qualquer coisa, e recebê-la a qualquer hora em qualquer lugar. Talvez agora tenha chegado para o artista o momento de reaprender a ser Qualquer Um. Será o destino da imagem artística apenas perder-se no caos de imagens, com esperanças de um olhar que a reconheça?

## Multiplicação e Miopia 6

### A vitrine de ferramentas

Para Gilles Deleuze,

“uma sociedade se define por seus amálgamas, não por suas ferramentas

[...]. As ferramentas só existem em relação às combinações que possibilitam ou que as tornam possíveis”

(CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador. Visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamah. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 17).

É comum que uma exposição de gravuras (na verdade, de estampas), inclua uma vitrine apresentando uma amostra imaculada das ferramentas usadas na gravação e impressão (na verdade, jamais usadas), e latas de tinta que ainda não foram abertas. A intenção parece ser a de dar uma compreensão dos processos da gravura ao público, provavelmente desinformado.

Não faz sentido expor junto com as imagens esta aparelhagem sem o artista, ser histórico que seleciona e dirige seu uso, *segundo seu desenho*. Seria melhor a total inutilidade desta apresentação, mas há um efeito. Cria-se uma noção de que a gravura depende daqueles meios mais que outras linguagens, cujos meios não são também convidados pelos curadores, e um isolamento da técnica, desligada do pensamento. Uma aura de mistério para procedimentos pouco conhecidos, de uso hoje restrito a artistas; rotineiros, quando a estampa concentrava as atitudes industriais no campo visual, para produzir as imagens mais corriqueiras e descartáveis, fora do âmbito artístico. Se subsistem denominações de origem alquímica, como a água-forte, é por terem se originado antes da química, quando a estampa já ensaiava passos no sentido da indústria.

As matrizes incisas de xilogravura e gravura em metal são submetidas a forte pressão ao ser impressas, e têm resistência limitada, de acordo com o material escolhido. Quando a

intenção é multiplicar na maior escala permitida, os sinais gravados têm de ser escolhidos também pela *resistência*, e não só pelo estético. Qual o mistério? Há muito tempo estas demandas não existem, por isso gravar e imprimir hoje, *com as mesmas técnicas, é completamente distinto*. De maneira mais fundamental, o desenho em sentido amplo, indissociável de gravação e impressão, é uma linguagem viva, em mudança constante, e reverbera em todos os aspectos da atividade gráfica.

\*\*\*

O buril, instrumento de corte direto, proveniente da ourivesaria, predominou na gravação do metal até a introdução da água-forte no campo da estampa, em 1512, já usada na gravação através do ácido pelos armeiros. A preferência pelos sinais gráficos das duas se deu tanto por conceitos estéticos, quanto em função da *resistência da matriz*, numa época em que a durabilidade da madeira e do metal determinava a escala da edição. Sua contemporânea ponta-seca nem de longe teve a mesma difusão, por produzir linhas de desgaste mais rápido no processo de impressão, *que tende a destruir a matriz*. Seu papel se restringiu a tarefas subalternas, ou à obra dos poucos artistas que se preocupavam menos com a quantidade de estampas.

Reivindica-se invenção do *berceau* em 1642. Podemos nos contentar expondo-o na vitrine junto com as outras ferramentas. Dificilmente haverá uma legenda suficientemente longa, chamando a atenção para sua tarefa básica de gravar retículas, e não linhas, junto com sua contemporânea roleta. Mas isto não é um “mero detalhe técnico”. O que houve entre 1512 e 1642, não no campo da gravura, mas de *todo o pensamento visual?*

Talvez ainda seja útil recordar as velhas oposições de Heinrich Wölfflin: forma aberta/forma fechada, que caracterizariam Renascimento e Barroco nas artes visuais. Aconteceu uma progressiva abertura para a entrada da luz nas formas, com a pintura veneziana, Caravaggio, e outros, que se torna constante no desenho barroco e nas artes maiores. Neste contexto surge o *berceau*, ferramenta com múltiplas pontas, concebida para gravar formas permeáveis à luz, de maneira controlada. Buril, água-forte e ponta-seca citados anteriormente, gravam basicamente linhas ou pontos isolados, adequados para desenhar circunscrevendo, de acordo com os conceitos anteriores de desenho. Certamente, linhas e pontos podem ser organizados de modo a construir luz e volume. Mas não é por acaso que uma nova ferramenta de gravação, concebida essencialmente para gravar retículas e não

linhas, surja exatamente quando se faz mais necessária, em ligação com todas as mudanças formais e teóricas das artes visuais no período barroco.

O panorama é amplo demais para caber numa vitrine.

## Multiplicação e Miopia 7

### *Traduttore traditore*

No século XVII, só a xilogravura e a gravura em metal multiplicavam a imagem. A gravação em metal a buril estava estabelecida como forma preferencial de cópia da pintura. A fama tornava os grandes mestres os principais alvos da cópia não autorizada. Esta prática teve, no século XVI, Marcantonio Raimondi como figura mais conhecida e competente. Principalmente a partir dos resultados desse artista ao copiar – agora oficialmente, como colaborador – a pintura de Rafael, tinha-se desenvolvido um código razoavelmente padronizado, aplicado sem tantas reflexões por muitos burilistas na cópia da pintura alheia.

O olho inteligente de Rubens não se satisfazia com aqueles resultados envolvendo sua pintura, e os interesses do artista eram contrariados pela circulação de tantas estampas fora de controle. Não tendo alternativa melhor para a multiplicação de suas ideias visuais – a xilogravura era ainda menos satisfatória, mesmo trabalhada com a máxima competência –, Rubens tentou a colaboração controlada com os excelentes burilistas da escola de Goltzius, em Haarlem. Mas, em carta, ele manifesta sua insatisfação com os gravadores já acostumados a certas soluções, declarando preferir começar a trabalhar com um jovem ainda sem certos vícios.

Marcantonio Raimondi era louvado pelos contemporâneos pela sua capacidade de adaptar a gravação a buril às peculiaridades da pintura a ser traduzida. Mas suas soluções visavam a pintura de Rafael, grande mestre do alto renascimento. A pintura barroca de Rubens trabalhava com formas mais abertas, que tinham absorvido a influência veneziana. Não era adequada às mesmas soluções pensadas para a forma clássica, ensinadas na formação de muitos burilistas, aplicadas sem as mesmas considerações de Raimondi.

O jovem escolhido por Rubens foi o gravador Lucas Vostermann. Juntos, desenvolveram uma maneira de gravar a buril mais apta a traduzir os valores cromáticos da pintura em linhas negras impressas em papel branco. Esta intenção, quase paradoxal, mostra bem as profundas transformações em relação ao original, sempre inerentes à reprodutibilidade da imagem, e faz entender o rigor dos procedimentos adotados no ateliê de Rubens. A pintura não era copiada diretamente, mas traduzida em imagem

monocromática destinada a orientar o gravador pelo melhor desenhista entre os colaboradores (van Dick, quando disponível). O mestre intervinha no desenho, em seguida a gravação começava. O mestre intervinha nas provas de estado, impressas para avaliar o progresso da imagem. Até chegar no resultado aprovado, reduzindo, por exemplo, uma pintura de 4 metros de altura a uma estampa de 50 cm, em preto e branco, talvez invertida pelo processo de gravação e impressão. Se a inversão era tolerada, havia aspectos mais importantes para manter os valores essenciais da pintura na chamada cópia, crucialmente determinados pela extrema competência de todos os envolvidos.

Rubens esperava que as cópias assim produzidas disseminariam fielmente suas ideias pictóricas, atraindo também novas encomendas. Complementou o controle de qualidade obtendo, com seu prestígio e relações, a exclusividade de venda nos principais mercados da Europa. Mas é impossível controlar de maneira absoluta a imagem multiplicada, e estampas clandestinas continuaram inspirando a pintura de outros artistas com as ideias de Rubens, deturpadas.

\*\*\*

Picasso, já mestre tão reconhecido quanto Rubens, dedicou-se à interpretação criativa de mestres que admirava: Cranach, Delacroix, Velasquez, Manet. Não foi suspeito de declínio criador. As numerosas “cópias” eram tratadas com liberdade, incorporando todas as experiências desde o cubismo. As figuras mudavam de posição, eram distorcidas e não reproduzidas, a paisagem não era “realista”, o espaço não obedecia à perspectiva, as proporções e as dimensões alteradas, as cores não respeitavam as de suas origens.

A pintura mais insistentemente abordada foi *Le Dejeuner sur l'Herbe*, de Manet. Entre 1959 e 1962, Picasso realizou cerca de 40 “cópias” da obra admirada, em pintura, gravura, desenho e cerâmica, de dimensões variáveis, sempre menores que o original. Porém, há limites para a liberdade criativa, quando a intenção é partir da obra de outro artista. Para que toda a operação tenha sentido, é preciso manter algum grau de identidade em relação à referência. A comparação é inevitável e necessária, mesmo para avaliar a competência, a liberdade e a criatividade do artista. São limites que o próprio Picasso traçou.

\*\*\*

“É o modo de produção com o qual o artista plástico estava comprometido, e do qual achava difícil ou mesmo impossível escapar. Era a produção, mediante trabalho manual, de obras únicas, *que não pudessem literalmente ser copiadas, a não ser pelo mesmo método*”.

(Eric Hobsbawm: “O Fracasso das Vanguardas”, in *Tempos Fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 179, grifo meu).

Um dos principais acertos do texto de Hobsbawm é o trecho grifado: o uso de outro meio impossibilita a cópia. Escrita em 1994, a constatação continua válida no presente momento tecnológico, podendo perder a validade em algum futuro imprevisível.

\*\*\*

Em relação à pintura de referência, a “cópia” de Rubens é uma imagem de tradução coletiva (desenhista, gravador, impressor), supervisionada e corrigida durante o processo pelo autor da pintura (a qual também contou com outros colaboradores). O resultado tem outra materialidade: as cores foram substituídas por linhas gravadas em encavo numa matriz de cobre, impressas em negro no papel, com o relevo transmitido pela matriz. Houve uma redução de vários metros para algumas dezenas de centímetros, e a imagem se apresenta invertida.

Em relação à pintura de referência, a “cópia” de Picasso, em pintura, foi realizada tão individualmente quanto a obra de Manet, com materiais semelhantes, sofrendo uma redução menos radical que a gravura de Vostermann. As cores foram substituídas por outras, as figuras, o espaço, a luz, alterados, com o cuidado de não diluir absolutamente a identidade com a referência. Picasso não foi supervisionado por outro artista hierarquicamente superior, interessado em copiar fielmente sua pintura.

Será arriscado demais sugerir que as duas “cópias” são igualmente diferentes em relação à pintura de referência?

## Multiplicação e Miopia 8

### Todos são

Talvez o senso crítico seja mais desafiado pelo perpétuo fluxo audiovisual que pelo circuito artístico. Tudo se apresenta como armadilha: atualíssimo, sem hierarquia, carregado de valor e interesse, atrativos, curiosidades ou desafios, acompanhado por um discurso convincente e potencialmente falso. A capacidade crítica é constantemente posta à prova. Em galerias, centros culturais, museus, feiras de arte e leilões, tudo é arte garantida.

Talvez Beuys pudesse ter proposto que todo ser humano, podendo ser considerado artista, deveria também ser crítico, capaz de julgamento próprio.

\*\*\*

Algumas dimensões da crítica só se tornam acessíveis pela prática, *em processo*. Como constatar que a precisão das operações materiais pode visar a realização de um objeto, ou a capacidade de emitir poesia, que nem sempre coincidem. A técnica assim entendida, *inclui* retirar sem alterações um produto da natureza ou da indústria, abstendo-se da intervenção, mas obedecendo a um desenho. Durante todo o “processo criativo”, o julgamento é uma das principais ferramentas da técnica de materialização, seja qual for a obra. Quem faz ou aprecia arte, o faz com toda sua história. As fronteiras nítidas entre teoria e prática, forçadas pelo costume, a ignorância, o poder, a pretensa primazia da linguagem escrita, a persistente postura aristocrática, não ajudam a compreender a arte. Como a paisagem, ela é revelada e passa a existir por um olhar, uma ligação, um afeto, um pensamento. Mas tentar fazer arte não garante necessariamente proximidade e compreensão, tanto quanto emitir julgamentos especializados.

Talvez devêssemos reconhecer com mais franqueza a complexidade da nossa condição, e não confundir a frase de um artista com *slogan*.

## **Multiplicação e Miopia 9**

### **Praça, jornal, TV, iPhone**

A humanidade desde os primeiros tempos tem caminhado em busca de um meio de propagar e perpetuar a ideia. Uma pedra convenientemente levantada era o símbolo representativo de um pensamento. (...) Mas as tendências progressivas da humanidade não se acomodavam com os exemplares primitivos dos seus livros de pedra. De perfeição em perfeição nasceu a arte. A arquitetura vinha transformar em preceito, em ordem, o que eram então partos grotescos da fantasia dos povos. (...) A catedral é mais que uma fórmula arquitetônica, é a síntese do espírito e das tendências daquela época. (...) Evidentemente, era mister uma revolução para apear a realeza de um sistema; mas essa revolução devia ser a expressão de um outro sistema de incontestável legitimidade. Era chegada a imprensa, era chegado o livro. (...) O edifício, manifestando uma ideia, não passava de uma coisa local, estreita. (...) O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das ideias e o fogo das convicções (Machado de Assis, *O Jornal e o Livro*, publicado originalmente em *Correio Mercantil*, 1859).

Àfinal, a arte pública não se define por sua implantação exterior ou sua escala, ela é, antes, um valor, que depende de uma atribuição social complexa e sempre em movimento (Guilherme Wisnik, *Ars* n°30, p. 110).

Acho que o conceito de coisa pública não pode se definir pela simples presença do trabalho em um lugar público. Para a arte ser pública é preciso que culturalmente também ela assim se efetive (José Resende, *Ars* n°30, p. 106).

\*\*\*

Na Atenas clássica, eram aproximadamente 30.000 os cidadãos plenos e democráticos. O teatro de Dionísio comportava cerca de 17.000 espectadores. O espetáculo, após seu encerramento naquele local, continuava reverberando, com duração indefinida, em cada espectador.

Qual é a relação, hoje, entre os assentos teatrais e seu preço, disponíveis em São Paulo, capital, e a totalidade dos habitantes da metrópole, que vivem os conflitos da democracia real? Quantos podem pagar um ingresso de cinema? Quantos não se sentem intimidados pela arquitetura de locais de acesso gratuito?

Os espaços públicos da cidade – ruas, praças, arquitetura, rios, céu, nuvens – continuam mentalmente. Em algum momento, o íntimo torna-se político, e vice-versa.

\*\*\*

Teatro, praça, galeria, museu, estádio, circo, rua, cinema, mudam de posição com a multiplicação de imagens e palavras, a sociedade de massas, a tecnologia, a indústria e a metrópole.

Imprensa e indústria gráfica estão entre os primeiros e principais fatores da alteração da sensibilidade pela indústria.

A noção de espaço público é continuamente mutável, afetada pelo desenvolvimento científico/tecnológico, pelo urbanismo, pelas possibilidades de circulação e comunicação. Quando a *polis* cresce até a escala da metrópole – que seus próprios habitantes não mais conseguem abranger – comporta espaços que jamais percorreremos, e uma miríade de imagens e textos circulantes. A estátua do cidadão ilustre na praça só será vista por quem ali passar – e observar. No caldo midiático onde mergulha o cidadão comum, a arte contemporânea é rara e ocasional, ou totalmente ausente das escolhas apresentadas como liberdade.

Podemos considerar espaço público lojas chamadas galerias, frequentadas por uma ínfima minoria das classes mais abastadas, e estudantes de arte? Grandes exposições temporárias, montadas a cada dois anos, exibindo coisas baseadas em conhecimentos ausentes na maioria da sociedade? Grandes eventos internacionais, frequentados por uma minoria de turistas interessados, o mesmo público das galerias?

“Exposição” é uma ocasião especial e temporária – entre o ateliê e a coleção privada, a reserva técnica ou de volta ao ateliê – para exibir o que normalmente não é acessível. Mesmo em coleções públicas, a maior parte do acervo descansa nas reservas técnicas, respeitando, é claro, normas de conservação museológicas, e só pode ser acessado com autorização. Num mundo em que tudo e todos parecem desejá-la, a exposição é tão gigantesca e constante que gera um ocultamento. Uma exposição em galeria, numa metrópole, hoje, exhibe ou esconde, considerando a totalidade dos habitantes, e não apenas os segmentos visados pela loja?

## Multiplicação e Miopia 10

### HO

Há aqui uma disponibilidade enorme para quem chega: ninguém se constringe diante da “arte” – a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade –, há como que uma exploração de algo desconhecido; *acham-se “coisas”* que se veem todos os dias, mas que jamais pensávamos *procurar*. É a procura de si mesmo na coisa – uma espécie de comunhão com o ambiente (Hélio Oiticica, *Ars* n° 30, p. 78.).

\*\*\*

Colecionar é atividade difundida entre seres humanos, e pode ser arte. A vultosa coleção visual de Rembrandt, minuciosamente registrada nos autos da falência, dialogava com seu trabalho. Hoje, poderia ser concebida como banco de imagens. É grande o número de artistas colecionadores. Talvez todos, já que o trabalho de artistas admirados é uma fonte maior de ensino. Se a fama ascende, esses acervos se expandem em quantidade e qualidade.

Com a industrialização da estampa no século XIX, muitos puderam se tornar colecionadores de imagens, segundo seus afetos. Enquanto os mais aristocráticos simplesmente torciam o nariz, olhares mais sagazes, capazes de julgamento independente, como Vincent van Gogh, iam acumulando imagens múltiplas de baixo preço e alto valor artístico. A mais conhecida é *Cerejeiras em Flor*, de Hiroshige, por ter sido transformada em pintura pelo artista, e multiplicada até em camisetas. Mas além das baratas estampas afluentes do Japão, Vincent colecionou também as estampas encontradas nos periódicos, as gravuras de interpretação dos pintores admirados, as litografias de Daumier. Sua coleção alcançou cerca de 2000 peças, organizadas em pastas, como atestam as cartas ao irmão. Onde existem também comentários sobre as qualidades dos hoje desconhecidos gravadores intérpretes, *sidemen* pouco notados. Van Gogh percebia as nítidas diferenças de qualidade, visíveis na suposta mera cópia do pintor mais famoso. A fase inicial do artista, resumida – para olhares apressados – apenas nos *Comedores de Batatas*, revela as ligações com a ilustração do século XIX. Na fase final de sua trajetória, mais conhecida, após a famosa ferida auto infligida, Vincent passou alguns meses no asilo em St. Remy, sem condições de sair em boa parte do

tempo. Numa atitude raramente associada ao estereótipo de “artista criativo”, recorreu à coleção de estampas como ponto de partida explícito para dezenas de pinturas.

\*\*\*

Uma forma precoce de colecionismo são os álbuns de figurinhas, por enquanto ainda explorados pela indústria gráfica. As regras de mercado começam cedo. A figurinha “difícil”, incontornável para completar a coleção, motiva negociações na medida de sua raridade, onde a moeda são as próprias figurinhas, exigidas em quantidade por uma única imagem, chegando ao leilão.

\*\*\*

Meu único carro foi um fusca amarelo. Comprei equipado apenas com rádio, e nunca pensei em instalar um toca-fitas ou cd player, receando aumentar os estímulos para os ladrões. Antes de cogitar o mp3, o carro foi roubado. Voltei a ser pedestre.

Durante os 23 anos ao volante, acabava ligando o rádio, sintonizando nas poucas estações menos insuportáveis. Quando tolerável, havia algo interessante na seleção aleatória. Era quase um prêmio encontrar uma música que apreciava, no meio do que jamais escolheria ouvir. Mais surpreendente era descobrir uma música que me tocava, do artista indiferente ou detestado, cujo disco jamais compraria. Após o roubo, com as disponibilidades da internet, procurei reconstituir aquele repertório.

\*\*\*

O primeiro ato ao entrar no ateliê é ligar o som, para me acompanhar durante o trabalho. A Rádio Cultura costumava ser uma boa opção. Certo dia, a voz de uma cantora suspendeu minhas intenções. Esperei para saber o nome: Claudia Muzio. Descobri tratar-se de uma grande soprano, registrada em gravações entre 1911 e 1936. Como é possível que uma voz desconhecida, jamais ouvida ao vivo, com as profundas transformações da gravação antiga e sua conversão contemporânea, do rádio e do aparelho utilizado, me toquem em Santo André, no ABC Paulista, no fim do século XX?

\*\*\*

Para ouvir novas músicas gratuitamente, dependia-se da disposição de amigos ao arriscado empréstimo do vulnerável disco de vinil, ou à gravação de uma fita. Quando o *rock* ainda era tido por contestador, mal tocava no rádio, principal veículo das novidades musicais. Mas havia programas de madrugada. Ouvi, entre o sono e a vigília, uma música que pareceu maravilhosa. Dormi quando informaram a banda. Como repetir a audição? Muito depois, reconheci *Roundabout* ouvindo o novo disco com amigos. Comprei assim que possível.

\*\*\*

Único garoto entre adultos, pouco interessado nas conversas de um jantar oferecido por um primo, recebi uma revista automobilística para folhear. Durante toda a noite, não consegui desgrudar de um carro de corrida vermelho. O desenho da máquina, a escolha do ângulo pelo fotógrafo, a seleção da imagem pelo editor, a cor vermelha com as profundas alterações da impressão industrial, deflagraram, na imaginação entediada, algo diferente do previsto por aqueles autores. Sem *entender*, queria *mais*. Ao me despedir, ganhei a revista de presente.

\*\*\*

Antes de saber que existe arte e antiarte, certas coisas já tocam, provocando reações destoantes do obtuso utilitarismo imposto – e aceito – aos poucos. Muito antes do *rock*, adorava folhear catálogos de trens em miniatura na precisa escala HO (1/87), fascinado por seu desenho e cores, contemplando os que desejava. A posse dos objetos não foi proporcional ao desejo pelas imagens. Não sabia que com aquelas coisas começava uma atitude estética.

## Multiplificação e Miopia 11<sup>4</sup>

*Parangolé* é a antiarte por excelência: inclusive pretendo estender o sentido de “apropriação” às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc., e ao próprio conceito de “exposição” – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma (Hélio Oiticica, *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 79).

\*\*\*

Em 1968, a Editora Abril publicava no Brasil a 1ª edição dos *Gênios da Pintura*, cujo exemplar inicial era dedicado a van Gogh, com um de seus mais famosos autorretratos impressos na capa. A partir de então, o interessado podia adquirir semanalmente em bancas de jornal um fascículo dedicado a um pintor selecionado pelos consultores artísticos da Fratelli Fabbri, editora italiana que publicara a edição original no ano anterior e detinha seu *copyright*. Cada exemplar continha 16 reproduções do artista, além da capa, e textos pouco aprofundados, destinados ao grande público. Mas eram as imagens artísticas mais disponíveis no Brasil naqueles anos, onde os museus e galerias eram pouco numerosos, e o costume de frequentá-los, restrito. Havia uma certa expectativa quanto ao exemplar seguinte: devia-se aguardar mais sete dias antes de levá-lo para casa, onde ficaria guardada a coleção inteira, completada em 96 semanas.

Para muitos futuros artistas, foi o primeiro contato com obras de artes visuais.

\*\*\*

A colagem cubista, no início do século XX, introduziu novos elementos no campo da pintura. Um dos mais importantes seria a incorporação de *objetos do mundo* ao plano pictórico. Parte deles eram *impressos*, extraídos de jornais e revistas. É uma preocupação retórica recorrente da Arte Moderna e Contemporânea abrir a obra ao mundo, exemplificada na supressão de molduras e pedestais – conceitual, simbólica, pouco efetiva. Mais adequada

---

<sup>4</sup> Texto escrito para exposição de gravura na Casa da Boia em 2018.

ao mundo real era a proposta de associar arte e indústria, de múltiplas maneiras, cuja realização mais visível foi provavelmente o cinema.

\*\*\*

Em novembro de 1968 foi inaugurada finalmente a atual sede do MASP, na Avenida Paulista, no lugar anteriormente ocupado pelo Belvedere do Trianon, local de lazer da elite paulistana. Mesmo sem cobrar ainda ingresso, o acesso às pinturas ali custodiadas era reduzido pelo próprio conceito de museu como edifício, com capacidade específica de receber público, que deve se dirigir até ali, independentemente de local de residência, disponibilidade de tempo, interesse e condições econômicas.

Em 1968, o interessado podia se deparar com uma coisa do mundo nas bancas de jornal do Brasil – os *Gênios da Pintura* – com reproduções impressas em escala reduzida e cores alteradas de pinturas distantes do Brasil, e de algumas guardadas no interior do MASP. Esta experiência em tom menor, mas multiplicável, do contato com a arte, tinha mais possibilidades de sucesso que a exposição de um artista desconhecido do grande público, propondo aproximar a arte e a vida no interior de galerias ou museus.

\*\*\*

A multiplicação da imagem por meio da estampa multiplicada remonta ao século XV, no Ocidente. No século seguinte, tinha se tornado uma atividade estabelecida e organizada a interpretação multiplicável da pintura, definindo seu veículo preferencial na estampa obtida a partir de matrizes de cobre gravadas a buril. Com a gravura em metal e madeira como únicas possibilidades de multiplicação da imagem, era através delas que as ideias visuais se difundiam, e menos através da pintura e escultura, obras únicas de circulação difícil, indesejada ou impossível, campo privilegiado da História da Arte.

A gráfica se definia desde o início, simultaneamente como obra de arte e reprodução da obra de arte, ilustração de todos os gêneros, imagem clandestina – distinção enganosa. Manifestação artística autônoma e prenúncio da multiplicação industrial. No Brasil, excluindo poucas e mal estudadas tentativas ilegais, a impressão em geral foi retardada até 1808, quando a fuga da família real portuguesa extinguiu as proibições. A gravura só adquiriu alguma visibilidade no mundo artístico restrito a partir da década de 10 do século XX, com um passado resumido ao século XIX, curto e pouco pesquisado.

Seria difícil em 1968 (e ainda é), para o grande público, e para artistas, historiadores, teóricos e críticos, habituados a uma História da Arte convencional, perceber que os *Gênios da Pintura* era a versão atualizada e plenamente industrial de uma atividade de vários séculos, e que as primeiras tentativas de ligar as artes visuais à multiplicação característica da indústria datam do início do século XV.

\*\*\*

Essas questões, e outras, são levantadas pelo projeto de ampliar as atividades da Casa da Boia, dedicando espaço às Artes Visuais, com foco na gráfica, sem abandonar sua atividade de fornecedor de metais não ferrosos. A distância é apenas aparente.

Fundada há 120 anos, esta loja antecede a gravura mais conhecida no Brasil, manifestação artística do Modernismo. Seria interessante investigar se gravadores em metal de fins do século XIX já recorriam à Casa da Boia para conseguir chapas de cobre. Seja como for, desde meus primeiros contatos com a gravura em metal, era e continua sendo uma das principais opções de artistas, estudantes, operários e artesãos para conseguir metais indispensáveis.

Não existem materiais mais artísticos que outros. Tudo depende da intenção, do projeto, do desígnio. Do desenho, pensamento que seleciona os materiais *poeticamente necessários* à manifestação sensível. A loja de materiais artísticos é consequência da separação entre artista e artesão, levada a cabo no Renascimento, concomitante ao surgimento da imagem impressa multiplicável, buscando aproximar o artista das Artes Liberais, e libertando-o das restrições das corporações de ofício. Esta operação para elevar o *status* social do artista teve êxito parcial, apesar dos numerosos casos de sucesso, e mesmo de reconhecimento além de qualquer racionalidade. Em círculos elitizados, ainda existem fortes restrições aos aspectos tidos como menos “intelectuais” da atividade artística, e certo desprezo pelo trabalho em oficina. A oposta mitificação do mesmo fazer não é mais inteligente.

\*\*\*

A proposta de unir arte e indústria tem também o aspecto de volta à situação pré-renascimental, abolindo a distinção belas artes/artesanato, voltando a inserir a arte no mundo através dos novos meios técnicos disponíveis. Se pelo menos parte das vanguardas modernas

históricas buscava associar a arte à mudança social, fazia sentido encontrar meios capazes de concretizar a circulação do objeto artístico em círculos mais amplos, se possível em toda a sociedade, superando o confinamento dos vários gêneros de corte, supostamente abolidos ou em vias de extinção – ou transformação.

\*\*\*

Ao longo das duas primeiras décadas do século XIX, acompanhando a Revolução Industrial, a gráfica voltada para o grande público já tinha se tornado plenamente industrializada. Abastecia – com jornais, revistas, livros, ilustrações, embalagens, manuais, partituras, propaganda – a curiosidade, o desejo de conhecimento, a ciência e as expectativas estéticas de uma sociedade que se tornava de massa. Visualmente, é o século dominado pela gráfica. Mesmo a grande influência da fotografia seria impensável sem sua associação às técnicas de multiplicação industrializadas: revelação e ampliação por processos químicos não se integrariam ao ritmo de produção já estabelecido. O cinema se iniciaria apenas em 1895, mesmo ano que o da história em quadrinhos, produto das artes gráficas de imensa circulação.

Evidentemente, a indústria cultural produz uma larga maioria de textos e imagens de baixa qualidade, e pode ser vista como oposta à cultura e à arte. Mas esta indústria contém agora a reprodução multiplicada da obra de arte, e a obra múltipla por natureza, possibilitando de maneira crescente uma proximidade impensável através de museus, galerias e exposições. Entre os protagonistas desta democratização se encontram também empresários visando principalmente o lucro, como acontece desde o início da imprensa, em 1455. A arte nunca tinha estado tão próxima ao público indiferenciado. A alienação passaria a dispor de meios cada vez mais poderosos. O desenvolvimento técnico é o mesmo.

\*\*\*

O cobre é um metal com muitas virtudes: maleável, dúctil, bom condutor de calor e energia elétrica; sempre foi a melhor escolha para as matrizes de gravura em metal, e continua tendo múltiplas aplicações na indústria contemporânea. Pode estar, invisível, em canos embutidos em paredes ou em circuitos dentro de computadores e celulares. Suas virtudes o tornam relativamente caro, e visado em roubos, geralmente de cabos elétricos. É o metal mais procurado pelos gravadores na Casa da Boia, que aprendem a evitar os preços do mesmo material transformado em “artístico”. Em geral, as matrizes continuam invisíveis como canos e circuitos, já que se costuma expor as estampas impressas, usualmente em papel.

Mas o cobre é visível nas calçadas de São Paulo, junto com outros metais, no trabalho de artesãos, expondo seus trabalhos ao público indiferenciado, preferencialmente em locais de grande movimento. Como os gravadores, procuram a Casa da Boia em busca do metal industrializado, para transformá-lo, com o conhecimento disponível, em arte e artesanato.

\*\*\*

O artesanato na era industrial usa metais como cobre laminado, e ferramentas produzidas em série. A Casa da Boia, propondo tornar-se um espaço expositivo e de discussão, sem deixar de ser uma loja de metais industrializados, sugere algumas questões que rondam a Arte Contemporânea. Num lugar que não é propriamente uma galeria, continuando a ser comércio de metais não ferrosos, localizado numa rua do centro histórico de São Paulo, onde se concentram as lojas de ferramentas usadas por artistas, artesãos, operários e cidadãos quaisquer, em necessidades domésticas, as obras expostas estarão mais no mundo do que em espaços de apresentação artística específicos?

É cedo para tentar uma resposta, se houver. No entanto, é de se esperar que as amplas portas do edifício tombado continuarão abertas para a Rua Florêncio de Abreu, mantendo o espaço mais penetrável que as galerias dedicadas apenas à arte, cuja arquitetura vai tendendo a afastar psicologicamente o público não especializado.

\*\*\*

Talvez a obra de Hélio Oiticica mais vista pelo público não-iniciado em Arte Contemporânea, ao menos antes da institucionalização do artista, tenha sido a bela capa de *Legal*, disco de Gal Costa lançado em 1970. A capa de alguns lp's era, na época, uma das coisas do mundo que mais possibilitava uma experiência artística visual a um público mais amplo, prioritariamente interessado em música e drogas. Ao bater cocaína e esticar carreiras sobre a capa de *War Heroes*, de Jimi Hendrix, Hélio Oiticica usava um objeto do mundo ligado à história da estampa e da arte. Aquele disco de vinil fazia parte da história da multiplicação, continuando a propor a experiência paralela, mas continuada – única possível – da música de um grande artista que jamais viria ao Brasil.

Marco Buti, janeiro 2018

## Multiplicação e Miopia 12

www.

Publiquei no Facebook em 6/6/2020, após atender um convite para expor trabalhos por dez dias, um a cada dia:

“Deveria ter indicado dez artistas para expor. Opto por não o fazer. Ao convidar dez me sentiria também excluindo muitos mais. Prefiro não transplantar os costumes do circuito artístico para outro espaço expositivo. Ninguém precisa ser convidado, a exposição de tudo é permanente, e aberta a qualquer pessoa. Na internet, no mundo, o melhor e o pior, o indiferente, o apaixonante, o insignificante, o necessário e o supérfluo, o inteligente e o estúpido, convivem e competem, lado a lado. Mais que nos espaços onde tudo é garantido como arte, o senso crítico é continuamente exigido. Sua falta tem consequências desastrosas.

Nestes tempos, a arte é contemporânea da acentuada ascensão do asqueroso”.

\*\*\*

Meu próximo show é você, de olhos fechados, me ouvindo na sua casa.

(Gin & tonic ajuda)

A cantora Silvia Machete no Facebook.

\*\*\*

A palestra/performance *online* da atriz Lisa Dwan sobre Samuel Beckett, promovida pela Fondation Giacometti como evento da exposição Giacometti/Beckett, em princípio aberta gratuitamente a todos com capacidade de conexão, foi acompanhada por aproximadamente 50 pessoas, em 13/2/2021.

\*\*\*

O primeiro tweet feito por Jack Dorsey, cofundador do [Twitter](#), está sendo leilado e recebeu um lance de US\$ 2,5 milhões (R\$ 14 milhões na cotação atual) nesta semana (5/3/2021). O comprador receberá um certificado da publicação, que continuará disponível na [internet](#).

O autor da oferta milionária foi Sina Estavi, CEO de uma empresa da Malásia chamada Oracle Bridge. A companhia oferece serviços de [blockchain](#) e [dados](#).

A publicação de Dorsey data de 21 de março de 2006, dia em que o site foi fundado por ele, Noah Glass, Biz Stone e Evan Williams. No post, ele diz somente que está “configurando o twttr (sic)”.

O leilão está sendo realizado por um site chamado Valuable by Cent. A empresa é especializada em vendas de tweets e explica que 95% do valor arrematado fica com o próprio autor da mensagem original. Os outros 5% ficam com a companhia.

O Valuable by Cent é aberto para qualquer pessoa que queira tentar vender seus tweets. “Você pode revendê-los em objetos de valor ou exibí-los em sua galeria online. Como acontece com qualquer colecionador, você pode optar por mantê-lo apenas em uma coleção particular”, explica a marca sobre o que fazer com um tweet comprado.

Os vencedores dos leilões recebem as publicações em formatos de tokens não fungíveis (NFTs). Eles são propriedades digitais únicas que, por possuírem número de série e vários outros elementos, não podem ser replicados. O certificado do tweet de Dorsey será verificado por ele e terá os meta-dados originais.

\*\*\*

O mesmo acontece com as sequências de vídeo de jogos de basquete, que ainda são visíveis gratuitamente na internet mesmo depois de terem se tornado NFT, token não fungível: um objeto de identidade virtual, autenticidade e rastreabilidade em teoria incontestáveis e invioláveis, graças à tecnologia conhecida como *blockchain*.

Um vídeo de ação de dez segundos do astro da NBA, James LeBron, foi vendido por US\$ 208 mil no Top Shot no final de fevereiro.

Lançado no início de outubro pela Dapper Labs em associação com a NBA, Top Shot permite comprar e vender esses videoclipes, chamados de “momentos”, a preços que variam de acordo com sua raridade.

Desde o início do ano, a Top Shot gerou mais de US\$ 200 milhões em transações, de acordo com um porta-voz da Dapper Labs.

## Multiplicação e Miopia 13

### Walter Benjamin e a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica

É quase inevitável abordar este grande texto, que suscita mais ideias a cada nova leitura, mas costuma ser empregado para discutir a estampa de maneira preguiçosa e absoluta, ou interessada, tentando dirigir posições, que precisariam de fundamentos mais precisos e mais amplos. Minha intervenção será entre parênteses, sem pretender ser uma crítica, mas um complemento, uma soma, principalmente quanto à gravura, matriz e estampa. O que me arrisco a acrescentar provém principalmente de textos ignorados por Benjamin, publicados após sua morte, e do conhecimento prático. Para ele, a estampa é antecessora da multiplicidade técnica, industrial, um preâmbulo e comparação para o fulcro de seus interesses, discutido mais a fundo – a fotografia e o cinema, e suas consequências políticas. Para mim, como artista, a gráfica é o centro da práxis, impondo conhecer ao máximo sua história, técnica e filigranas, apenas para tentar uma manifestação poética, hoje. O lugar de fala é diferente, mas a conversa pode ser tentada.

Seria possível esboçar um diálogo entre a teoria e a oficina, mesmo dificultado pelas posições mais aguerridas de ambos os campos, que permanecem em suas trincheiras, sem se arriscar na terra de ninguém, ao contrário de Benjamin, avesso a ortodoxias. Ainda é muito arraigada a noção de artes mecânicas, entre quem não as pratica – e quem as pratica com miopia. A oficina é um lugar *onde as coisas devem dar certo no plano material. Portanto, operou com princípios pré-científicos antes da ciência ser estabelecida*. Interroga-se diretamente a matéria, suas respostas são interpretadas e incorporadas ao conhecimento, exigindo invenção e reflexão. É o lugar onde a resistência do mundo se manifesta da maneira mais inequívoca, mesmo para os maiores arroubos de dominar a matéria via ideia/emoção/teoria. É onde este atrito não pode ser ocultado, ao contrário da obra acabada, que tende a concentrar a atenção da história da arte.

Adotei uma diferença entre as fontes usadas na versão traduzida em pdf do texto de Benjamin, em Arial preto, e as minhas intervenções em Garamond cinza, para deixar claras nossas diferentes vozes. Os negritos e itálicos no texto original são do próprio autor.

As belas-artes e seus diferentes gêneros datam de um tempo bem diferente do nosso, no qual o poder dos homens sobre as coisas e sobre suas relações era insignificante em face do que possuímos hoje. O extraordinário crescimento que os nossos meios experimentaram em suas habilidades de adaptação e precisão impõem significativas mudanças, em futuro próximo, à antiga indústria do belo. Em todas as artes há um aspecto físico que não pode mais ser considerado ou tratado como no passado, pois não pode mais se furtar aos efeitos da ciência e da práxis moderna. Matéria, espaço e tempo não são mais o que eram há vinte anos. Inovações tão colossais, que alteram o conjunto das técnicas artísticas, acabam por influenciar a própria invenção e talvez terminem por modificar da forma mais extraordinária o próprio conceito de arte (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*. Paris: Editora x, p. 103-104).

(“A conquista da ubiquidade”)

## **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**

Walter Benjamin, *Obras Escolhidas*, vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

### **Reprodutibilidade técnica**

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (A partir da xilogravura o desenvolvimento é ininterrupto, apesar dos ritmos mutáveis, até hoje. Falando do Ocidente, como Benjamin, a estampa multiplicada surge através da xilogravura, em finais do século XIV, seguida pela gravura em metal, no início do XV. Até o surgimento da litografia, no fim

do século XVIII, não se usa outro meio de multiplicação da imagem. Mas daí em diante, como resultado do desenvolvimento científico e tecnológico, a introdução de novas possibilidades é contínua e acelerada, até nossos dias.). Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço para a palavra escrita (Do ponto de vista prático, é inevitável constatar que a reprodutibilidade altera profundamente palavra e imagem. As diferenças do desenho gravado e impresso justificam o interesse até o presente). Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa – a reprodução técnica da escrita. (Sim, a imprensa é de importância decisiva, *mas não se restringe ao texto: inclui a imagem*, embora esta a anteceda e extrapole.). Mas a imprensa representa apenas um caso especial, embora de importância decisiva, de um processo histórico mais amplo. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX (No início do século XIX, a gráfica foi plenamente industrializada, com as novas fontes de energia aplicadas à impressão, e a possibilidade de fabricação do papel em escala muito maior. Após a litografia, a ciência e a tecnologia introduziriam continuamente novas possibilidades de reprodução e geração de imagens e palavras. Fotografia, estereotipia, *diché*, linotipia, cinema, rádio, televisão, fotocomposição, xerox, raios X, fax, ultrassonografia, ressonância magnética, digitalização).

Com a litografia, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso que distingue a transcrição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob a forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana. Graças à litografia, elas começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. (A litografia não é mais precisa, a grande diferença é a velocidade. Dito em outras palavras, o pensamento científico continuava penetrando *diretamente* no campo da gráfica, de maneira muito mais profunda que na pintura e escultura, não através de conceitos, mas aplicado para a multiplicação da estampa, que, após cerca de 400 anos, dispunha de um novo *princípio*, não mais baseado na incisão existente desde as manifestações visuais pré-históricas, mas em reações químicas – na ciência, portanto. No século XVIII já se desenvolvera a tricromia e a quadricromia, associando a Teoria das Cores de Newton à gravura em metal. Continuando as gigantescas transformações provocadas pela imprensa, como apontado acima por Benjamin.

Tentando pensar como ele, múltipla por natureza, meio mais recente e rápido para imprimir em grande quantidade, voltada para ilustrar a vida cotidiana, a litografia era *obrigada a visar ao grande público, que tinha poucas notícias das novas ideias estéticas*. O público que as conhecia, mais culto e muito mais reduzido, tendeu a desprezar as estampas populares, coloridas e baratas.) Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (Afirmção típica de quem *não faz*. Delacroix acreditava que o artista deveria ser capaz de esboçar um corpo caindo do 4º andar, em tempo real. Elisabetta Sirani, conhecida por trabalhar com extrema rapidez, teria sido capaz desta apreensão, no século XVII. Mas o problema não é este. A reprodução de imagens só se acelerou grandemente ao associar a fotografia às *matrizes já conhecidas*. Por si só, a fotografia não teria conseguido se integrar aos processos industriais. O processo químico de revelação e ampliação era muito mais lento que as impressões em uso regular. Um grande exemplo é o jornal ilustrado, ilustrado pela xilogravura de topo, que podia ser impressa simultaneamente ao texto tipográfico, e incorporou a base fotográfica em suas matrizes. O *cliché* foi outro passo, usando a fotografia para dirigir a gravação em metal. A litografia, baseada em outros princípios, não permitia a associação com a tipografia, embora sendo de impressão mais rápida, e adequada à produção em massa. A mão de gravadores e impressores continuava a ter a mesma importância.) **Se o jornal ilustrado (imprensa, portanto) estava contido virtualmente na litografia (na verdade, na xilogravura de topo), o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos.** (Grifos meus, para destacar este ponto fundamental, pouco comentado. *A técnica reproduz transformando em outras materialidades ou princípios*. Chamamos facilmente demais de “fotografias” *reproduções fotográficas impressas, de fato profundamente transformadas*. As transformações podem ser suficientemente profundas para legitimar a “cópia” como “original”. Hoje, a voz de uma cantora pode ser gravada corrigindo as falhas evidentes, se não houvesse equipamento algum. Mas isso acontece desde a xilogravura.) Para estudar esse padrão, nada é mais instrutivo que examinar como suas duas funções – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica repercutem uma sobre a outra.

## Autenticidade

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa a reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica.* Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva –

ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou a câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo da obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. (Com transformações profundas. A experiência não é a mesma. O avanço tecnológico trouxe consequências imprevisíveis para Benjamin, como aponta Ismael Xavier: (...) Confesso que isso me inquieta, porque seria um pouco conservador partir da hipótese de que é um problema, mas realmente é uma mutação muito grande, que tem como um dos principais resultados a perda do lado social de partilhar a experiência numa sala. E acho também que a saturação das imagens está gerando uma espécie de banalização, que de um lado está nas imagens e de outro está na sensibilidade das pessoas. No sentido de que a pessoa que está vendo um filme no computador sabe que há um empobrecimento brutal da experiência visual, e não importa o tamanho, não importa a resolução da imagem, fazem-se hoje filmes no celular. Há uma mutação muito forte no estatuto da imagem, e é claro que o cinema, naquele sentido tradicional, aquela grande sala escura, aquele filme compartilhado continua, mas ele está virando uma espécie de espetáculo que seria como a ópera na tradição teatral. Não se vai

todo dia, é uma coisa rara e é uma coisa que “tem uma pompa”, digamos assim. A quantidade maior é de situações em que se vê o filme no computador, no celular, no DVD. A situação da sala é uma entre outras. (...)

(Ismail Xavier, entrevista a *O Popular*, Goiás, 4/7/2012)

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte em um núcleo especialmente sensível que não existe num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (Um ponto deve ser esclarecido. *Uma coisa é a reprodutibilidade técnica da obra única, outra o original múltiplo.* O foco hegemônico da História da Arte nas artes visuais maiores – pintura, escultura, arquitetura), leva a pensar a multiplicação de maneira subordinada, apenas como reprodução, diminuindo a aura da obra de arte, sempre única. Bem diferente é o original múltiplo, como a estampa, a fotografia e o cinema, onde a questão não existe.).

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. *Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido.* Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. Esse fenômeno é especialmente tangível nos grandes filmes históricos, de *Cleópatra* e *Ben Hur* até *Frederico, o Grande* e *Napoleão*. E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema... Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos todos os fundadores de novas religiões, sim, todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas” ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação.

## **Destruição da aura**

*No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente. A época das invasões dos bárbaros, durante a qual surgiram as indústrias artísticas do Baixo Império Romano e a Gênese de Viena, não tinha apenas uma arte diferente da que caracterizava o período clássico, mas também uma outra forma de percepção. Os grandes estudiosos da escola vienense, Riegl e Wickhoff, que se revoltaram contra o peso da tradição classicista, sob o qual aquela arte tinha sido soterrada, foram os primeiros a tentar extrair dessa arte algumas conclusões sobre a organização da percepção nas épocas em que ela estava em vigor. Por mais penetrantes que fossem, essas conclusões estavam limitadas pelo fato de que esses pesquisadores se contentaram em descrever as características formais do estilo de percepção característico do Baixo Império. Não tentaram, talvez não tivessem a esperança de consegui-lo, mostrar as convulsões sociais que se exprimiram nessas metamorfoses da percepção. Em nossos dias, as perspectivas de empreender com êxito semelhante pesquisa são mais favoráveis, e, se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações se tornariam inteligíveis.*

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ela deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas "ficarem mais próximas" é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reproduzibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade. *Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar "o semelhante no mundo" é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.* Assim se manifesta na esfera sensorial a tendência que na esfera teórica explica a importância crescente da estatística. Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição. (O conceito de aura poderia ser invertido, e pensado a partir não só da produção, mas também da destruição. Com efeito, o que a

indústria produz já implica na substituição por outro produto. O objeto massificado e banal, abandonado pelos grandes interesses econômicos, vai sendo descartado em favor da sedução do novo, sempre apresentado como superior e indispensável. Podem ganhar alguma aura e história os agora raros sobreviventes. Um Chevrolet Bel-Air 1954, nas ruas de Havana, hoje, não é a mesma máquina que saiu da linha de montagem e circulou pelos Estados Unidos, antes de aportar na ilha do Caribe. Grande parte das estampas guardadas por museus e bibliotecas são representantes de edições perdidas.).

## Ritual e política

A unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição. Sem dúvida, essa tradição é algo de vivo, de extraordinariamente variável. Uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo. O que era comum as duas tradições, contudo, era a unicidade da obra ou, em outras palavras, sua aura. A forma mais primitiva de sua inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. Essas formas profanas do culto do Belo, surgidas na Renascença e vigentes durante três séculos, deixaram manifesto esse fundamento quando sofreram seu primeiro abalo grave (*Formas profanas contemporâneas, portanto, do surgimento da estampa, em cujas folhas circularam.*). Com efeito, quando o advento da primeira técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária – a fotografia, contemporânea do início do socialismo – levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise, que só fez aprofundar-se nos cem anos seguintes, ela reagiu ao perigo iminente com a doutrina da arte pela arte, que é no fundo uma teologia da arte. Dela resultou uma teologia negativa da arte, sob a forma de uma arte *pura*, que não rejeita apenas toda função social, mas também qualquer determinação objetiva. (Na literatura, foi Mallarmé o primeiro a alcançar esse estágio.) É indispensável levar em conta essas relações em um estudo que se propõe estudar a arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porque elas preparam o caminho para a descoberta decisiva: *com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual: A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida* (No século XVI, com a impressão e circulação de textos e imagens já bem estabelecidas, muitos artistas já produziam desenhos para serem gravados e reproduzidos.

Era um novo mercado conveniente, tanto legal como clandestino.) A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política.

Nas obras cinematográficas, a reproduzibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. (A questão existe desde o estabelecimento do processo matriz/estampa, via xilogravura. Inicialmente com números modestos, a expansão da gráfica foi contínua, até se tornar industrializada, maciçamente difundida, antes da fotografia.) *A reproduzibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória* (A difusão também é obrigatória para a gráfica, na maioria dos casos.) *A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme* (Mas muitos que não poderiam pagar um quadro poderiam pagar uma impressão barata, além do ingresso do cinema.) O filme é uma criação da coletividade. Em 1927, calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas. É certo que o cinema falado representou, inicialmente, um retrocesso; seu público restringiu-se ao delimitado pelas fronteiras linguísticas, e esse fenômeno foi concomitante com a ênfase dada pelo fascismo aos interesses nacionais. Mais importante, contudo, que registrar esse retrocesso, que de qualquer modo será em breve compensado pela sincronização, é analisar sua relação com o fascismo. A simultaneidade dos dois fenômenos se baseia na crise econômica. As mesmas turbulências que de modo geral levaram à tentativa de estabilizar as relações de propriedade vigentes pela violência aberta, isto é, segundo formas fascistas, levaram o capital investido na indústria cinematográfica, ameaçado, a preparar o caminho para o cinema falado. A introdução do cinema falado aliviou temporariamente a crise. E isso não somente porque com ele as massas voltaram a frequentar as salas de cinema, como porque criou vínculos de solidariedade entre os novos capitais da indústria elétrica e os aplicados na produção cinematográfica. Assim, se numa perspectiva externa, o cinema falado estimulou interesses nacionais, visto de dentro ele internacionalizou a produção cinematográfica numa escala ainda maior.

## **Valor de culto e valor de exposição**

Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois polos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um

polo, seja a outro. Os dois polos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição. A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, e que elas existem, e não que sejam vistas. O alce, copiado pelo homem paleolítico nas paredes de sua caverna, e um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos outros homens: no máximo, ele deve ser visto pelos espíritos. O valor de culto, como tal, quase obriga a manter secretas as obras de arte: certas estátuas divinas somente são acessíveis ao sumo sacerdote, na *cella*, certas madonas permanecem cobertas quase o ano inteiro, certas esculturas em catedrais da Idade Média são invisíveis, do solo, para o observador. *À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.* A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo. A exponibilidade de um quadro é maior que a de um mosaico ou de um afresco, que o precederam. E se a exponibilidade de uma missa, por sua própria natureza, não era talvez menor que a de uma sinfonia, esta surgiu num momento em que sua exponibilidade prometia ser maior que a da missa. (A exponibilidade da estampa múltipla é maior que a do busto ou do quadro. A partitura da sinfonia circula impressa no papel.) A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um polo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribuiu-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária. Uma coisa é certa: o cinema nos fornece a base mais útil para examinar essa questão. É certo, também, que o alcance histórico dessa refuncionalização da arte, especialmente visível no cinema, permite um confronto com a pré-história da arte, não só do ponto de vista metodológico como material. Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas, seja como execução de atividades mágicas, seja a título de ensinamento dessas práticas mágicas, seja como objeto de contemplação, à qual se atribuíam efeitos mágicos. Os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu. Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou, mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.

## Fotografia

*Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição.* (Na verdade, o início do recuo é pré-fotográfico, com a industrialização da gráfica nas primeiras décadas do século XIX.) Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera, pela primeira vez o valor de culto. O mérito inextinguível de Atget é ter radicalizado esse processo ao fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está a sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhe indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. É evidente que esses textos têm um caráter completamente distinto dos títulos de quadro. As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas imagens anteriores.

## Valor de eternidade

Os gregos só conheciam dois processos técnicos par reprodução de obras de arte: o molde e a cunhagem. As moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis. *Por isso*, precisavam ser únicas e construídas para a eternidade. Os gregos *foram obrigados, pelo estágio sua técnica, a produzir valores eternos*. Devem a essa circunstância o seu lugar privilegiado na história da arte e sua capacidade de marcar, com seu próprio ponto de vista, toda a evolução artística posterior. Não há dúvida de que esse ponto de vista se encontra no polo oposto do nosso. Nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias. O filme é uma forma cujo característico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade. Seria ocioso confrontar essa forma em todas as suas particularidades, com a arte grega. Mas num ponto preciso esse confronto é possível. Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos

essencial de todos: a perfectibilidade O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. Para produzir **A opinião pública**, com uma duração de 3 000 metros, Chaplin filmou 125.000 metros. O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. O fato de que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos pode ser demonstrado por uma contraprova. Para os gregos, cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco. (Trata-se de apenas um aspecto da escultura, *tirare*, em expressão renascentista, quando se retira material. Não é menos escultórico o *porre*, ou seja, esculpir acrescentando material.) Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável.

## Fotografia e cinema como arte

A controvérsia travada no século XIX entre a pintura e a fotografia quanto ao valor artístico de suas respectivas produções parece-nos hoje irrelevante e confusa. Mas, longe de reduzir o alcance dessa controvérsia, tal fato serve, ao contrário, para sublinhar sua significação. Na realidade, essa polêmica foi a expressão de uma transformação histórica, que como tal não se tornou consciente para nenhum dos antagonistas. Ao se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reproduzibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia. Porém a época não se deu conta da refuncionalização da arte, decorrente dessa circunstância.

Ela não foi percebida, durante muito tempo, nem sequer no século XX, quando o cinema se desenvolveu. Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a *invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*. Hoje, os teóricos do cinema retomam a questão na mesma perspectiva superficial. Mas as dificuldades com que a fotografia confrontou a estética tradicional eram brincadeiras infantis em comparação com as suscitadas pelo cinema. Daí a violência cega que caracteriza os primórdios da teoria cinematográfica. Assim, Abel Gance compara o filme com os hieróglifos. "*Nous voilà, par un prodigieux retour en arrière, revenus sur le plan d'expression des Egyptiens... Le langage des images n'est pas encore au point parce que nos yeux ne sont pas encore faits pour elles. Il n'y a pas encore assez de respect, e culte, pour ce qu'elles expriment.*" Ou, como escreve Séverin-Mars: "*Quel art eut un rêve...plus poétique à la fois et plus réel. Considéré ainsi, le cinématographe deviendrait un moyen d'expression tout à fait exceptionnel, et dans son atmosphère ne devraient se mouvoir que des personnages de la pensée la plus supérieure, aux moments le plus parfaits et les plus mystérieux de leur course*".<sup>2</sup> É revelador como o esforço de

conferir ao cinema a dignidade da "arte" obriga esses teóricos, com uma inexcedível brutalidade, a introduzir na obra elementos vinculados ao culto. E, no entanto, na época em que foram publicadas essas especulações, já existiam obras como a opinião pública ou *“Em busca do ouro”*, o que não impediu Abel Gance de falar de uma escrita sagrada e Séverin-Mars falar do cinema como quem fala das figuras de Fra Angelico. É típico que ainda hoje autores especialmente reacionários busquem na mesma direção o significado do filme e o vejam, senão na esfera do sagrado, pelo menos na do sobrenatural. Comentando a transposição cinematográfica, por Reinhardt, do *Sonho de uma noite de verão*, Werfel observa que é a tendência estéril de copiar o mundo exterior, com suas ruas, interiores, estações, restaurantes, automóveis e praças, que têm impedido o cinema de incorporar-se ao domínio da arte. *“O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na sua facilidade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural.”*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *L'art cinématographique* 11. Paris, 1927. p. 101 e 102.

<sup>3</sup> Werfel, Franz. Ein Sommernachtstraum, Ein Film von Shakespeare und Reipihardi. *Neues WienerJournal*, citado por Lu, 15 de novembro de 1935.

## Cinema e teste

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No pioneiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. (Aqui se reproduz o raciocínio arraigado que excluía o gravador intérprete da arte, tido como desprovido do poder de criação através do *disegno*, limitando-se a copiar servilmente a criação de outro. Benjamin esquece *as profundas transformações da “cópia”*. Lembremos do texto de Giulio Carlo Argan *O Valor Crítico da Gravura de Tradução: (...)*:

A reprodução por gravura não surge apenas como um rigoroso método crítico para a leitura interpretativa das obras de arte, e, portanto, como um procedimento valorativo ou de juízo, mas também como o primeiro esforço da crítica no desenvolvimento operativo da história da arte.

O gravador – e o impressor, sempre esquecido – são obrigados a uma série de decisões cruciais na tarefa de transformar o original pictórico em uma imagem de dimensões

geralmente menores, realizada com linhas gravadas em metal, impressas em preto no papel branco. Compreende-se melhor o processo conceituando o resultado como cópia ou *outro original*? O fotógrafo e todos os envolvidos no tratamento da imagem herdam as decisões. Seria interessante ler em paralelo outro texto anterior de Benjamin, de 1923, *A tarefa-renúncia do tradutor*, conforme traduzido por Susana Kampff Lages.) Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado. Quais são esses acontecimentos não-artísticos reproduzidos no filme?

A resposta está na forma *sui generis* com que o ator cinematográfico representa o seu papel. Ao contrário do ator de teatro, o intérprete de um filme não representa diante de um público qualquer a cena a ser reproduzida, e sim diante de um grêmio de especialistas – produtor, diretor, operador, engenheiro do som ou da iluminação, etc. – que a todo o momento tem o direito de intervir. Do ponto de *vista social*, é uma característica muito importante. A intervenção de um grêmio de técnicos é, com efeito, típica do desempenho esportivo e, em geral, da execução de um teste. (É típica também da atividade gráfica. Um artista pode estar encarregado de conceber a imagem, um segundo poderá transformar a ideia em outro desenho destinado a orientar a gravação, que poderá ser realizada por mais de uma pessoa, e impressa por um ou mais impressores. Costuma-se reconhecer como artista apenas o primeiro. E poderá haver um editor supervisionando tudo). É uma intervenção desse tipo que determina, em grande parte, o processo de produção cinematográfica. Como se sabe, muitos trechos são filmados em múltiplas variantes. Um grito de socorro, por exemplo, pode ser registrado em várias versões. O montador procede então à seleção, escolhendo uma delas como quem proclama um recorde. Um acontecimento filmado no estúdio distingue-se assim de um acontecimento real como um disco lançado num estádio, numa competição esportiva, se distingue do mesmo disco, no mesmo local, com a mesma trajetória e cujo lançamento tivesse como efeito a morte de um homem. O primeiro ato seria a execução de um teste, mas não o segundo.

Porém a execução desse teste, por parte do ator de cinema, tem uma característica muito especial. Ela consiste em ultrapassar um certo limite que restringe num âmbito muito estreito o valor social dos testes. Esse limite não se aplica à competição esportiva, e sim aos testes mecanizados. O esportista só conhece, num certo sentido, os testes naturais. Ele executa tarefas impostas pela natureza, e não por um aparelho, salvo casos excepcionais, como o do atleta Nurmi, de quem se dizia que "corria contra o relógio". Ao contrário, o processo do trabalho submete o operário a inúmeras provas mecânicas, principalmente depois da introdução da

cadeia de montagem. Essas provas ocorrem implicitamente: quem não as passa com êxito, é excluído do processo do trabalho. Elas podem também ser explícitas, como nos institutos de orientação profissional. Num e noutro caso, aparece o limite acima referido. Ele consiste no seguinte: essas provas não podem ser mostradas, como seria desejável, e como acontece com as provas esportivas. É esta a especificidade do cinema: *ele torna mostrável a execução do teste, na medida em que transforma num teste essa "mostrabilidade"*. O intérprete do filme não representa diante de um público, mas de um aparelho. O diretor ocupa o lugar exato que o controlador ocupa num exame de habilitação profissional. Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas citaram os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.

## O intérprete cinematográfico

Para o cinema é menos importante o ator representar diante do público um outro personagem, que ele representar a si mesmo diante do aparelho. Pirandello foi um dos primeiros a pressentir essa metamorfose do ator através da experiência do teste. A circunstância de que seus comentários, no romance *Si gira*, limitam-se a salientar o lado negativo desse processo, em nada diminui o alcance de tais observações. Elas não são afetadas, tampouco, pelo fato de que está se referindo ao cinema mudo, pois o cinema falado não trouxe a esse processo qualquer modificação decisiva. O importante é que o intérprete representa para um aparelho, ou dois, no caso do cinema falado. "O ator de cinema", diz Pirandello, "sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio. A câmara representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmara."<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Citado por Leon Pierre-Quint: Signification du cinéma. In: *L'Art Cinématographique II*. Paris, 1927. p. 14-5.

Com a representação do homem pelo aparelho, a auto alienação humana encontrou uma aplicação altamente criadora. Essa aplicação pode ser avaliada pelo fato de que a estranheza do intérprete diante do aparelho, segundo a descrição de Pirandello, é da mesma espécie que a

estranheza do homem, no período romântico, diante de sua imagem no espelho, tema favorito de Jean-Paul, como se sabe. Hoje, essa imagem especular se torna destacável e transportável. Transportável para onde? Para um lugar em que ela possa ser vista pela massa. Naturalmente, o intérprete tem plena consciência desse fato, em todos os momentos. Ele sabe, quando está diante da câmara, que sua relação é em última instância com a massa. É ela que vai controlá-lo. E ela, precisamente, não está visível, não existe ainda, enquanto o ator executa a atividade que será por ela controlada. Mas a autoridade desse controle é reforçada por tal invisibilidade. Não se deve, evidentemente, esquecer que a utilização política desse controle terá que esperar até que o cinema se liberte da sua exploração pelo capitalismo. Pois o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle. Esse capital estimula o culto do estrelato, que não visa conservar apenas a magia da personalidade, há muito reduzida ao clarão putrefato que emana do seu caráter de mercadoria, mas também o seu complemento, o culto do público, e estimula, além disso, a consciência corrupta das massas, que o fascismo tenta pôr no lugar de sua consciência de classe.

*A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.* É óbvio, à luz dessas reflexões, por que a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator. Isso é confirmado por qualquer exame sério da questão. Desde muito, os observadores especializados reconheceram que "os maiores efeitos são alcançados quando os atores representam o menos possível". Segundo Arnheim, em 1932, "o estágio final será atingido quando o intérprete for tratado como um acessório cênico, escolhido por suas características... e colocado no lugar certo".<sup>5</sup> Há outra circunstância correlata. O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. Assim, pode-se filmar, no estúdio, um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subsequente será talvez rodada semanas depois, numa tomada externa. Exemplos ainda mais paradoxais de montagem são possíveis. O roteiro pode exigir, por exemplo, que um personagem se assuste, ouvindo uma batida na porta. O desempenho do intérprete pode não ter sido satisfatório. Nesse caso, o diretor recorrerá ao expediente de aproveitar a presença ocasional do ator no local da filmagem e, sem aviso prévio, mandará que disparem um tiro às suas costas. O susto do intérprete pode ser registrado nesse momento e incluído na versão final. Nada demonstra mais claramente que a arte abandonou a esfera da "bela aparência", longe da qual, como se acreditou muito tempo, nenhuma arte teria condições de florescer.

<sup>5</sup> Arnheim, Rudolf, *Film als Kunst*. Berlim, 1923. p. 176-7.

O procedimento do diretor, que para filmar o susto do personagem provoca experimentalmente um susto real no intérprete, é totalmente adequado ao universo cinematográfico. *Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação.* A exigência de um desempenho independente de qualquer contexto vivido, através de situações externas ao espetáculo, é comum a todos os testes, tanto os esportivos como os cinematográficos. Esse fato foi ocasionalmente posto em evidência por Asta Nielsen, de modo impressionante. Certa vez, houve uma pausa no estúdio. Rodava-se um filme baseado em *O idiota*, de Dostoievski. Asta Nielsen, que representava o papel de Aglaia, conversava com um amigo. A cena seguinte, uma das mais importantes, seria o episódio em que Aglaia observa de longe o príncipe Mishkin, passeando com Nastassia Filippovna, e começa a chorar. Asta Nielsen, que durante a conversa recusara todos os elogios do seu interlocutor, viu de repente a atriz que fazia o papel de Nastassia, tomando seu café da manhã, enquanto caminhava de um lado para outro. "*Veja, é assim que eu compreendo a arte de representar no cinema*", disse Asta Nielsen a seu visitante, encarando-o com olhos que se tinham enchido de lágrimas, ao ver a outra atriz, exatamente como teria que fazer na cena seguinte, e sem que um músculo de sua face se tivesse alterado.

As exigências técnicas impostas ao ator de cinema são diferentes das que se colocam para o ator de teatro. Os astros cinematográficos só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro. Ao contrário, em sua maioria foram atores de segunda ou terceira ordem, aos quais o cinema abriu uma grande carreira. Do mesmo modo, os atores de cinema que tentaram passar da tela para o palco não foram, em geral, os melhores, e na maioria das vezes a tentativa malogrou. Esse fenômeno está ligado à natureza específica do cinema, pela qual é menos importante que o intérprete represente um personagem diante do público que ele represente a si mesmo diante da câmara. O ator cinematográfico típico só representa a si mesmo. Nisso, essa arte é a antítese da pantomima. Essa circunstância limita seu campo de ação no palco, mas o amplia extraordinariamente no cinema. Pois o astro de cinema impressiona seu público, sobretudo porque parece abrir a todos, a partir do seu exemplo, a possibilidade de "fazer cinema". A ideia de se fazer reproduzir pela câmara exerce uma enorme atração sobre o homem moderno. Sem dúvida, os adolescentes de outrora também sonhavam em entrar no teatro. Porém o sonho de fazer cinema tem sobre o anterior duas vantagens, decisivas. Em primeiro lugar, é realizável, porque o cinema absorve muito mais atores que o teatro, já que no filme cada intérprete representa somente a si mesmo. Em segundo lugar, é mais audacioso, porque a ideia de uma difusão em massa da sua própria figura, de sua própria voz, faz empalidecer a glória do grande artista teatral.

## **Exposição perante a massa**

A metamorfose do modo de exposição pela técnica de produção é visível também na política. A crise da democratização pode ser interpretada como uma crise nas condições de exposição do político profissional. As democracias expõem o político de forma imediata, em pessoa, diante de certos representantes. O Parlamento é seu público. Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar "mostráveis", sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador.

## **Exigência de ser filmado**

A técnica do cinema assemelha-se à do esporte no sentido de que nos dois casos os espectadores são semiespecialistas. Basta, para nos convenceremos disso, escutarmos um grupo de jovens jornaleros, apoiados em suas bicicletas, discutindo resultados de uma competição de ciclismo. No que diz respeito ao cinema, os filmes de atualidades provam com clareza que todos têm a oportunidade de aparecer na tela. Mas isto não é tudo. Cada pessoa, hoje em dia, pode reivindicar o respeito de ser filmado. Esse fenômeno pode ser ilustrado pela situação histórica dos escritores em nossos dias. Durante século, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No fim do século passado, a situação começou a modificar-se. Com a ampliação gigantesca da imprensa (ocorrida na verdade desde as primeiras décadas do século XIX), colocando à disposição dos leitores uma quantidade cada vez maior de órgãos políticos, religiosos, científicos, profissionais e regionais, um número crescente de leitores começou a escrever, a princípio esporadicamente. No início, essa possibilidade limitou-se à publicação de sua correspondência na seção "Cartas dos leitores". Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. Num processo de trabalho cada vez

mais especializado, cada indivíduo se torna bem ou mal um perito em algum setor, mesmo que seja num pequeno comércio, e como tal pode ter acesso à condição de autor. O mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilitações necessárias para executá-lo. A competência literária passa a fundar-se na formação politécnica, e não na educação especializada, convertendo-se, assim, em coisa de todos.

Tudo isso é aplicável sem restrições ao cinema, onde se realizaram numa década deslocamentos que duraram séculos no mundo das letras. Pois essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo do cinema russo. Muitos dos atores que aparecem nos filmes russos não são atores em nosso sentido, e sim pessoas que se auto representam, principalmente no processo do trabalho. Na Europa Ocidental, a exploração capitalista do cinema impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido. De resto, ela também é bloqueada pelo desemprego, que exclui grandes massas do processo produtivo, no qual deveria materializar-se, em primeira instância, essa aspiração. Nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes. Seu êxito maior é com as mulheres. Com esse objetivo, ela mobiliza um poderoso aparelho publicitário, põe a seu serviço a carreira e a vida amorosa das estrelas, organiza plebiscitos, realiza concursos de beleza. Tudo isso para corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, a inquebrantável aspiração por novas condições sociais. Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado.

Toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, a técnica atua sobre uma forma de arte determinada. Antes do advento do cinema, havia álbuns fotográficos, cujas imagens, rapidamente viradas pelo polegar, mostravam ao espectador lutas de boxe ou partidas de tênis, e havia nas Passagens aparelhos automáticos, mostrando uma sequência de imagens que se moviam quando se acionava uma manivela. Em segundo lugar, em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. Antes que se desenvolvesse o cinema, os dadaístas tentavam com seus espetáculos suscitar no público um movimento que mais tarde Chaplin conseguiria provocar com muito maior naturalidade. Em terceiro lugar, transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte. Antes que o cinema começasse a formar seu público, já o Panorama do Imperador, em Berlim, mostrava imagens, já a essa altura móveis, diante de um público reunido. Também havia um público nos salões de pintura, porém a estruturação interna do seu espaço, ao contrário, por exemplo, do espaço teatral, não permitia organizar esse público. No Panorama do Imperador, em compensação, havia assentos cuja distribuição diante dos vários

estereoscópios pressupunha um grande número de espectadores. Uma sala vazia pode ser agradável numa galeria de quadros, mas é indesejável no Panorama do Imperador e inconcebível no cinema. E, no entanto, cada espectador, nesse Panorama, dispunha de sua própria sequência de imagens, como nos salões de pintura. Nisso, precisamente, fica visível a dialética desse processo: imediatamente antes que a contemplação das imagens experimentasse com o advento do cinema uma guinada decisiva, tornando-se coletiva, o princípio da contemplação individual se afirma, pela última vez, com uma força inexcedível, como outrora, no santuário, a contemplação pelo sacerdote da imagem divina.

## **Pintor e cinegrafista**

A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. Essa exclusão somente seria possível se a pupila do observador coincidissem com a objetiva do aparelho, que muitas vezes quase chega a tocar o corpo do intérprete. Mais que qualquer outra, essa circunstância torna superficial e irrelevante toda comparação entre uma cena no estúdio e uma cena no palco. Pois o teatro conhece esse ponto de observação, que permite preservar o caráter ilusionista da cena. Esse ponto não existe no estúdio. A natureza ilusionista do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, *no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade "pura", sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmera disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie.* A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica.

Esses dados, obtidos a partir do confronto com o teatro, se tornarão mais claros ainda a partir de um confronto com a pintura. A pergunta aqui é a seguinte: qual a relação entre o cinegrafista e o pintor? A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no polo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento do cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco graças à sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito sua distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que sua mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico (do qual restam alguns traços no prático), o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação. O mágico e o

cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade.

## Recepção dos quadros

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social. Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica, como se evidencia com o exemplo da pintura. Desfruta-se o que é convencional, sem criticá-lo; critica-se o que é novo, sem desfrutá-lo. Não é assim no cinema. O decisivo, aqui, é que no cinema, mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo em que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente. De novo, a comparação com a pintura se revela útil. Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas. A contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi determinada apenas pelo advento da fotografia, mas independentemente dela, através do apelo dirigido às massas pela obra de arte. (A comparação com a estampa também seria útil. Desde o século XVI estava bem organizada a interpretação e difusão da pintura pela xilogravura, e principalmente pela gravura em metal, além de um grande número de desenhos visando diretamente a multiplicação. A pintura se difundia através da estampa, atravessando fronteiras. No século XIX, com a multiplicação exponencial da circulação de imagens possibilitada pela industrialização da imprensa, o escândalo era gerado nos apreciadores eruditos da pintura pelas imagens vulgares, que todos eram obrigados a ver. De maneira mais discreta, os detratores da *Olimpia* de Manet podiam apreciar privadamente, fora dos salões de Belas Artes, a pornografia impressa clandestinamente, sempre disponível para os interessados. Enquanto as estampas orientais

alimentavam o *Japonisme*, os *posters* litográficos atraíam dos tapumes, oferecendo champagne, peças de teatro, pílulas contra a tosse, revoluções e reações. E o cinema.)

Na realidade, a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva, como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopeia, e como hoje é o caso do cinema. Embora esse fato em si mesmo não nos autorize a tirar uma conclusão sobre o papel social da pintura, ele não deixa de representar um grave obstáculo social, num momento em que a pintura, devido a certas circunstâncias e de algum modo contra a sua natureza, se vê confrontada com as massas, de forma imediata. Nas igrejas e conventos da Idade Média ou nas cortes dos séculos XVI, XVII e XVIII, a recepção coletiva dos quadros não se dava simultaneamente, mas através de inúmeras mediações. A situação mudou e essa mudança traduz o conflito específico em que se envolveu a pintura, durante o século passado, em consequência de sua reprodutibilidade técnica. Por mais que se tentasse confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não podia de modo algum, na recepção das obras, organizar-se e controlar-se. Teria que recorrer ao escândalo para manifestar abertamente o seu julgamento. Em outros termos: a manifestação aberta do seu julgamento teria constituído um escândalo. Assim, o mesmo público, que tem uma reação progressista diante de um filme burlesco, tem uma reação retrógrada diante de um filme surrealista.

## **Camundongo Mickey**

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e a aparelho. O cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo, graças a esse aparelho. Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e unsuspeitado espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento se torna mais vagaroso com a câmara lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige ao olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundo em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar, mas nada sabemos sobre o que se passa

verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias (*expressão derivada da indústria gráfica*), transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmara correspondente aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro. Se levarmos em conta as perigosas tensões que a tecnização, com todas as suas conseqüências, engendrou nas massas – tensões que em estágios críticos assumem um caráter psicótico –, perceberemos que essa mesma tecnização abriu a possibilidade de uma imunização contra tais psicoses de massa através de certos filmes, capazes de impedir, pelo desenvolvimento artificial de fantasias sadomasoquistas, seu amadurecimento natural e perigoso. A hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa. A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constitui um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo. Os filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, produzem uma explosão terapêutica do inconsciente. Seu precursor foi o excêntrico. Nos novos espaços de liberdade abertos pelo filme, ele foi o primeiro a sentir-se em casa. E aqui que se situa Chaplin, como figura histórica.

## **Dadaísmo**

Uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde. A história de toda forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico, isto é, numa nova forma de arte. As extravagâncias e grosserias artísticas daí resultantes e que se manifestam sobretudo nas chamadas "épocas de decadência" derivam, na verdade, do seu campo de forças historicamente mais rico. Ultimamente, foi o dadaísmo que se alegrou com tais barbarismos. Sua impulsão profunda só agora pode ser

identificada: o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema.

Toda tentativa de gerar uma demanda fundamentalmente nova, visando à abertura de novos caminhos, acaba ultrapassando seus próprios objetivos. Foi o que ocorreu com o dadaísmo, na medida em que sacrificou os valores de mercado intrínsecos ao cinema, em benefício de intenções mais significativas, das quais naturalmente ele não tinha consciência, na forma aqui descrita. Os dadaístas estavam menos interessados em assegurar a utilização mercantil de suas obras de arte que em torná-las impróprias para qualquer utilização contemplativa. Tentavam atingir esse objetivo, entre outros métodos, pela desvalorização sistemática do seu material. Seus poemas são "saladas de palavras", contêm interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção. Impossível, diante de um quadro de Arp ou de um poema de August Stramm, consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação, como diante de um quadro de Derain ou de um poema de Rilke. Ao recolhimento, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento antissocial, opõe-se a distração, como uma variedade do comportamento social. O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador. E com isso esteve a ponto de recuperar para o presente a qualidade tátil, a mais indispensável para a arte nas grandes épocas de reconstrução histórica. O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o libertou desse invólucro. Em suas obras mais progressistas, especialmente nos filmes de Chaplin, ele unificou os dois eleitos de choque, num nível mais alto.

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. A associação de ideias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais*

*mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente.

## **Recepção tátil e recepção ótica**

A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. A quantidade converteu-se em qualidade. O número substancialmente maior de participantes produziu um novo modo de participação. O fato de que esse modo tenha se apresentado inicialmente sob uma forma desacreditada (*grande parte da gráfica industrializada do século XIX, antes do cinema*) não deve induzir em erro o observador. Afirma-se que as massas procuram na obra de arte distração, enquanto o conhecedor a aborda com recolhimento. Para as massas, a obra de arte seria objeto de diversão, e para o conhecedor, objeto de devoção. Vejamos mais de perto essa crítica. A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo. O exemplo mais evidente é a arquitetura. Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas.

Os edifícios acompanham a humanidade desde sua pré-história. Muitas obras de arte nasceram e passaram. A tragédia se origina com os gregos, extingue-se com eles, e renasce séculos depois. A epopeia, cuja origem se situa na juventude dos povos, desaparece na Europa com o fim da Renascença. O quadro é uma criação da Idade Média (*de cujo final datam as xilogravuras mais antigas do Ocidente*), e nada garante sua duração eterna. Mas a necessidade humana de morar é permanente. A arquitetura jamais deixou de existir. Sua história é mais longa que a de qualquer outra arte, e é importante ter presente a sua influência em qualquer tentativa de compreender a relação histórica entre as massas e a obra de arte.

Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito. No que diz respeito à arquitetura, o hábito determina em grande medida a própria

recepção ótica. Também ela, de início, se realiza mais sob a forma de uma observação casual que de uma atenção concentrada. Essa recepção, concebida segundo o modelo da arquitetura, tem em certas circunstâncias um valor canônico. Pois as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito (como o de folhear publicações ilustradas). Mas o distraído também pode habituar-se. Mais: realizar certas tarefas, quando estamos distraídos, prova que realizá-las se tornou para nós um hábito. Através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas. E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz, hoje em dia, no cinema. *A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado* (mas este processo já tinha sido deflagrado pela gráfica desde o início do século XIX). E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. É na arquitetura que ela está em seu elemento, de forma mais originária. Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do eleito de choque de suas sequências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.

## **Estética da guerra**

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do mesmo processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê sua salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos seus direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, *que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas*. Nos grandes desfiles, nos comícios gigantescos, nos espetáculos esportivos e guerreiros, todos captados pelos aparelhos de filmagem e gravação, a massa vê o seu próprio rosto. Esse processo, cujo alcance é inútil enfatizar, está estreitamente ligado ao desenvolvimento das técnicas de reprodução e registro. De modo geral, o aparelho apreende os movimentos de massas mais claramente que o olho humano. Multidões de milhares de pessoas podem ser captadas mais exatamente numa perspectiva a voo de pássaro. E, ainda que essa perspectiva seja tão acessível ao olhar quanto à objetiva, a imagem que se oferece ao olhar não pode ser ampliada, como a que se oferece ao

aparelho. Isso significa que os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma do comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. *As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o Fascismo permite que elas se expressem conservando, ao mesmo tempo, essas relações.* Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. A política se deixou impregnar, com d'Annunzio, pela decadência, com Marinetti, pelo futurismo, e com Hitler, pela tradição de Schwabing (bairro boêmio de Viena). *Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra.* A guerra, e somente a guerra, permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações de produção existentes. Eis como o fenômeno pode ser formulado do ponto de vista político. Do ponto de vista técnico, sua formulação é a seguinte: somente a guerra permite mobilizar em sua totalidade os meios técnicos do presente, preservando as atuais relações de produção. É óbvio que a apoteose fascista da guerra não recorre a esse argumento. Mas seria instrutivo lançar os olhos sobre a maneira com que ela é formulada. Em seu manifesto sobre a guerra colonial da Etiópia, diz Marinetti: "Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: ... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e os odores de decomposição. A guerra é bela, porque cria novas arquiteturas, como a dos tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica, das espirais de fumaça pairando sobre aldeias incendiadas, e muitas outras. Poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura!".

Esse manifesto tem o mérito da clareza. Sua maneira de colocar o problema merece ser transposta da literatura para a dialética. Segundo ele, 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, que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade. Em seus traços mais cruéis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego e pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em "material humano" o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob a forma dos exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. "*Fiat ars, pereat mundus*", diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais

perfeita do *art pour l'art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.* (O famoso final do texto de Benjamin tende a ser interpretado *tematicamente*, quando a maior politização é justamente a *multiplicidade*. A Revolução Francesa já tinha reconhecido claramente o grande potencial político da imagem multiplicada, cuja difusão podia ser um obstáculo à propagação dos seus ideais. O vômito da propaganda e *marketing* assumiu muito mais que a arte o poder político da multiplicidade, com a onipresença audiovisual prometendo sempre o novo, a fim de preservar o estabelecido, anestesiando, mas “dinamizando” a economia. Manifestações artísticas reivindicatórias de mudanças sociais incisivas, por vezes optam pelo uso do pensamento simplificador e polarizado da propaganda, mas não os *meios*. O público das exposições já está majoritariamente de acordo com o artista, ou, numa proporção menor, não tem interesse algum em alterar as estruturas sociais vigentes.)

\*\*\*

(...) O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é a comunicação, não é o enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. Mas aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado ( e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial) não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o “poético”? Aquilo que o tradutor só pode restituir ao tornar-se, ele mesmo, um poeta? (...)

(...) A história das grandes obras de arte conheceu sua descendência a partir das fontes, sua configuração, na época do artista, e o período da continuação de sua vida, fundamentalmente eterna, nas gerações posteriores. Quando surge, essa continuação da vida das obras recebe o nome de fama. Traduções que são algo mais do que meras transmissões surgem quando uma obra alcança, ao longo da continuação de sua vida, a era de sua fama. Por isso, elas não estão tanto a serviço de sua fama (como costumam alegar os maus tradutores em favor de seu trabalho), quanto lhe devem existência. Nelas, a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento. (...)

A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Cidade: Vivavoz, UFMG, p. 66 e 69. A tarefa-renúncia do tradutor, na tradução de Susana Kampff Lages. Disponível em:  
<http://www.lettras.ufmg.br/site/elivros/Tarefa%20do%20Tradutor,%20A%20-%20de%20Walter%20Benjamin.pdf>.

(Em Benjamin, a tradicional ignorância da pessoa culta, em relação às “artes mecânicas”, estabelecida em épocas de alfabetização restrita e amplos trabalhos manuais e escravos, vistos à distância, de maneira alguma chega ao desprezo – que perdura no presente. Mas ele deixa de perceber na reprodução por imagem, que envolve procedimentos materiais mais visíveis – *aparentemente ausentes* da escrita – o que já tinha visto na tradução do texto.)

## Multiplicação e Miopia 14

### *clichés*

Estereotipado e *cliché* são palavras derivadas da indústria gráfica. Estereotipia era um processo usado para multiplicar matrizes iguais. Podiam então ser impressas simultaneamente, aumentando enormemente a velocidade de produção. *Cliché* é a convergência de muitos esforços ao longo do século XIX, visando a reprodução da imagem a partir da fotografia. Associada aos conhecimentos desenvolvidos na xilogravura, gravura em metal e tipografia, a imagem fotográfica, com profundas transformações, podia estar presente em todo canto, desejada ou indesejada.

Continuando a industrialização da imprensa do início do século XIX, estes dois termos continuam sendo sinônimos de lugar comum, falta de originalidade, repetição de padrões.

Os impressos são simulacros e objetos no mundo.

Têm espectadores mais garantidos que a obra de arte na galeria ou museu.

\*\*\*

Nos estudos sobre o cubismo, é quase um *cliché* destacar a importância de introduzir objetos do mundo na superfície pictórica. Parte deles eram *impressos*, retirados de seu meio natural, transplantados para a obra de arte.

Há poucas dúvidas de que uma pintura cubista é muito mais interessante e representativa de seu tempo que qualquer ilustração ou propaganda. Mas a conclusão poderia ser mais cuidadosa: buscamos o exemplo na melhor pintura cubista, e o seu oposto na massa incalculável de imagens industrializadas, mal conhecidas. Geralmente, não é a mesma pessoa a estudar as duas manifestações de artes visuais.

Se a pintura cubista busca se colocar no presente pela visão simultânea de vários ângulos, informada pela vulgarização da teoria da relatividade, o faz mantendo as posições mais tradicionais da arte, restrita a pequenos círculos. A vulgar imagem da propaganda e

ilustração está simultaneamente presente em todas as regiões de Paris, e já tinha produzido há décadas a fragmentação perceptiva ilustrada pelo cubismo. Ambos expressam seus tempos.

\*\*\*

A introdução de elementos da indústria gráfica continua no Pop. A desprezada retícula dos *clichés* torna-se pintura, oriunda da seleção de imagens estereotipadas realizadas pelos artistas também saídos da indústria gráfica. A cor da propaganda migra para as telas, ao contrário do ocorrido no Cubismo.

\*\*\*

Esta transposição dá *status* de arte a elementos gráficos corriqueiros em seu contexto original, passando agora a habitar as galerias, regidas por outras estratégias comerciais, voltadas para a obra única e não para a multiplicação em grande escala.

\*\*\*

Será possível reconhecer a arte em qualquer lugar que se encontre, sem transformá-la em distinção?

## Multiplicação e Miopia 15

No belo “Sobre a Arte Moderna”, de 1924, Paul Klee, refletindo sobre as artes visuais e o artista moderno, termina constatando sua ainda escassa relação com a sociedade, o público. Mas haveria uma vasta área das artes visuais a ser também considerada, e outros tipos de artista moderno.

O terreno que as vanguardas pretendiam conquistar já estava ocupado pela indústria gráfica moderna, que há quase um século, satisfazia os interesses e afetos visuais da grande maioria da sociedade de massa. Esta expressão desumanizante oculta as enormes diferenças de educação, posses, ocupação, psicologia de uma sociedade agitada, em expansão e urbanização. Queiramos ou não, a produção industrial já vinha moldando as atitudes visuais da sociedade de massas. Não existe público absoluto, mas muitos, que podem se ignorar – e até desprezar.

É inevitável pensar nas mudanças geradas pela industrialização na sensibilidade humana. A mais óbvia, visualmente, junto com as paisagens tornadas acessíveis pela velocidade do trem, é a gráfica plenamente industrializada.

Mas os círculos mais cultos e avançados não conseguiam (ou não querem) perceber e aceitar, que na produção multiplicada em grande escala, atendendo e dirigindo o gosto muitas vezes vulgar dos muitos públicos, pudesse haver também manifestações artísticas legítimas.

Na Paris do século XIX, eram as ilustrações circulantes em publicações de todos os níveis e quantidades a informar, construir, moldar e deformar o pensamento e a ingenuidade visual do cidadão, que flanava ou seguia os roteiros ditados pelas obrigações, nos novos *boulevards* e galerias, nas travessas, vielas e becos ameaçados, observando as vitrines, os cartazes litográficos, a propaganda, participando do movimento, talvez colecionando as imagens comerciais que mais o atraíam. A pintura impressionista, mesmo exposta em galerias menos refratárias que as de hoje, tinha grande chance de ser ignorada.

O século XIX é o século da gráfica. A fotografia não teria o mesmo impacto se não se tivessem desenvolvido técnicas para associá-la às matrizes de madeira e metal já existentes há séculos, e à recente pedra litográfica, para multiplicar estampas em papel. Pela lenta

revelação e ampliação química, a imagem fotográfica não poderia ter se associado plenamente à indústria; alterou-se profundamente, aperfeiçoando por fim o *cliché*, que a tornou uma presença inevitável.

Adoraria ter uma aquarela de Klee.

## Multiplificação e Miopia 16<sup>5</sup>

### *Sideman, sidewoman*

É quase automático, mas arriscado, associar um único nome próprio a um percurso artístico, como se costuma fazer nas artes visuais. Na música é comum a presença menos perceptível do *sideman*, *backing vocals*, acompanhante, que ajudam a estrela – geralmente cantando – a brilhar. Talvez satisfeitos com tal posição, querendo ser artista sem ser centro. O *session man*, atuante em estúdios de gravação, aparece como um nome nos créditos. No palco, na capa, na imagem, o vistoso intérprete musical, talvez autor, a estrela, é na verdade uma empresa que atende por nome próprio, parecendo garantir isoladamente o sucesso e as vendas.

Os olhares convergem para o solista, ainda mais se cantor. O espectador atento percebe as qualidades musicais dos invisíveis, não através de nomes, mas pela *performance*. Nas margens do palco, o bom músico/empregado, tocando o que não desejaria, acompanhando o cantor/fantasia, ainda consegue manifestar alguma qualidade para o ouvido capacitado, como o grande músico tocando para os clientes distraídos do bar ou da pizzeria.

Mantegna, Rafael, Ticiano, Rubens, grandes artistas cujo nome oculta um número razoável de colaboradores que os ajudou a brilhar, trabalhando nas pinturas atribuídas unicamente ao mestre, ou multiplicando estampas que fizeram a pintura imóvel circular. Se a obra é mais importante que qualquer autor, um reconhecimento dos papéis desempenhados por astros e coadjuvantes é justiça, e rigor de pesquisa.

O caso mais conhecido é Marcantonio Raimondi, que irritou Dürer ao copiá-lo sem autorização, além dos Alpes, sem respeitar a propriedade intelectual da obra de quem já tinha uma concepção moderna de artista. Fez a mesma coisa com Rafael, mais próximo, em Roma. Este, talvez ainda mais moderno que o alemão, resolveu tê-lo como colaborador, vislumbrando a divulgação de suas pinturas através do meio múltiplo, trabalhado com qualidade comparável.

---

<sup>5</sup> Este texto incorpora várias sugestões da atenta leitura de Mariana Leme.

Pode-se aceitar a atitude, até de adoração, dos fãs, do público menos preparado. Mais difícil aceitar a ignorância de vastas áreas das artes visuais múltiplas, justamente as mais inseridas na sociedade, por parte de quem pesquisa a capilaridade das estruturas sociais com a obra de arte.

\*\*\*

A despeito das estrelas, *sidewoman* é uma condição mais estrutural e menos optativa. Como artista, musa, modelo, primeira-dama. Nem tanto nas artes visuais contemporâneas, bolha que tende a respeitar mais seus próprios critérios de exclusão, e menos os sociais, longe de provocar a mesma tragédia. A manutenção do academismo com outros nomes, e seus interesses, leva à automática inferioridade de quem se adapta mal à ordem estabelecida. Mesmo nas revisões *a posteriori* na História da Arte, buscando estabelecer maior justiça social, de gêneros e etnias, *as hierarquias vigentes no mundo artístico são mantidas*. Artistas reconhecidas em seu tempo podem desaparecer nas revisões. Atrás do politicamente correto, do discurso igualitário, a exclusão é decidida, por poucas pessoas, pela adesão às formas dominantes do histórico e do contemporâneo – suas artes maiores.

E introjetadas e confirmadas pelos próprios artistas. Não é incomum alguém se declarar ilustrador e artista visual, investigando com seu trabalho as desigualdades contemporâneas.

\*\*\*

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual. Mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo*, p. 38-39).

\*\*\*

### **Quem é Meryon?**

Em 1957, o pintor (e gravador) Edward Hopper, concedeu uma entrevista. Apesar de desaconselhado pela esposa Jo, também pintora (e modelo do marido), respondeu à clássica pergunta indagando as principais admirações: “Rembrandt, Goya, Degas, Eakins,

Meryon”. Em cinco artistas, quatro pintores, quatro gravadores, um fotógrafo. Ao nome Meryon, o interlocutor indagou: “Quem?”.

Hopper respondeu mostrando um livro com as estampas de Meryon sobre a Paris de meados do século XIX, reconhecidas de pronto, mesmo que o nome do artista não fosse lembrado. Mas algum espanto perdurou, pela menção do gravador junto aos outros “gigantes”.

Os dois primeiros tiveram suas vidas filmadas, não apenas como documentários especializados. Se Hopper interessou ao cinema como luz, o grande e famoso artista atrai o público cinematográfico talvez mais como biografia, personagem, que pela obra. A grande vida fora dos padrões do espectador, hoje menos romanceada e fictícia (mas que biografia não é também ficção?), confirmando a imagem canônica do “artista”: inquieto, contestador, atormentado, em conflito com os papéis sociais, o mercado, os mecenas, criativo, viciado, alcoólatra, louco, falido, excluído. Nunca limitado, estudioso, discreto, metódico, paciente, chato – o que não excluiria a contestação. Obscuro apenas como incompreendido temporário. O rico Degas não daria um personagem tão atraente, talvez gerando um filme para públicos restritos. Modigliani, Gauguin, Basquiat, Michelangelo, Claudel, e principalmente van Gogh, justificam o investimento necessário para uma filmagem destinada a um público mais amplo que o das artes visuais, para haver boas possibilidades de retorno do investimento.

Charles Meryon teria uma vida sob medida para ser filmada. Marinheiro, pode ter se iniciado no desenho quando ainda exigido na formação dos oficiais de marinha. Viajou para os mares do sul muito antes de Gauguin, com escala no Brasil, permanecendo vários anos na Nova Zelândia. Foi reconhecido por um crítico como Baudelaire, que tinha um olhar também para as artes gráficas. Pela afinidade temática parisiense, houve a intenção de um livro em comum, juntando águas-fortes e poemas, frustrado pelo comportamento problemático de Meryon. Sua carreira artística se dividiu com modestos trabalhos de encomenda para pagar as contas, e foi interrompida em várias ocasiões por problemas mentais, até falecer em 1868, internado em Charenton, centro de tratamento avançado na época. Parece juntar van Gogh e Gauguin numa vida só. Mas não era pintor nem escultor.

\*\*\*

No início da história da estampa no ocidente, antes da instauração completa da noção renascentista do artista criador, é comum encontrar obras identificadas apenas por iniciais do artista desconhecido, ou por alguma característica das imagens sobreviventes: mestre do ano de 1446, mestre das Cartas de Baralho, mestre das Bandeirolas, mestre dos Jardins do Amor, mestre do Monte do Calvário, e grandes artistas como mestre do Gabinete de Amsterdam e mestre E.S. A alta qualidade da obra deste último é fundamental também para melhor compreender o brilho de Dürer. Sem ter na verdade certeza, acredita-se que todos eram homens.

## Multiplicação e Miopia 17

### Dentro e fora

Arquitetura, *graffiti* e escultura ao ar livre estão constantemente expostos. Pinturas públicas mais especificamente artísticas demandam resguardo maior. Ser exposta é condição excepcional para a grande maioria das obras de arte, intocáveis e protegidas por alarmes, impondo distâncias mínimas, embora permitindo-se as piores fotografias – sem *flash*. Mas mesmo as obras/atração turística precisam de conservação periódica, talvez por longos períodos, para continuar atraindo os públicos. É frustrante, mas comum, não encontrar a obra desejada no museu, em restauro, ou talvez emprestada a outra instituição.

A maior parte do acervo permanece oculta nas reservas técnicas. Para obras em papel, como desenhos e estampas, esta é a condição possível. Sem poder suportar uma exposição constante à luz, esta parte fundamental dos acervos é exibida periodicamente por períodos relativamente curtos, quando possível em salas específicas, com luz cuidadosamente projetada. Nem todos os museus as possuem, e o público menos avisado pode percorrer todo o edifício, e sair levando a certeza que artes visuais são pintura e escultura. O muito mais reduzido público especializado sabe se dirigir aos gabinetes de desenhos e estampas, quando existem, e passar horas em contato próximo com trabalhos tão importantes quanto os de exposição permanente, sem a companhia de turistas.

Mas há trabalhos em papel e outros suportes cujo contato é restrito, mesmo em salas de estudos climatizadas. A visão direta é reservada aos grandes estudiosos. Resta a digitalização, apesar de possibilitar uma experiência reduzida.

Quando algo é reconhecido como arte, começa a exigir proteção, induz reverência, cria uma distância. Foram e são muitas as tentativas de superar a aura. A mais efetiva e menos retórica é o conhecimento.

\*\*\*

A exposição é constante e maciça para os produtos visuais da indústria e do poder. Nada é único, tudo pode ser descartado e substituído por um simulacro mais novo e mais sedutor. A hiper exposição é um dos véus que mantém o poder real e suas intrincadas

relações cuidadosamente ocultos. Ambiguamente, cria-se uma proximidade com a arte que não existia, circulando sem o destaque da galeria, múltiplo no meio dos múltiplos descontrolados e controlados.

\*\*\*

Nada de novo: “(...) Entre os inúmeros gestos de comutar, inserir, acionar, etc., especialmente o “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências óticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inerções fazem-no estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, descrevendo a experiência do choque, ele chama esse homem de “um caleidoscópio dotado de consciência”. (...) A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa”.

Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Obras Escolhidas* vol. III, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 124-125.

\*\*\*

*Marketing, branding, fake news.* Como saber se uma curadoria num museu público não visa valorizar os mesmos artistas nas coleções privadas? Se a multiplicação de museus de arte contemporânea em áreas degradadas não visa valorizá-las, e alavancar a especulação imobiliária? Se grandes nomes das artes maiores não aceitam o papel de cereja do bolo de grandes empreendimentos, mascarando suas intenções predatórias? Se a presença assegurada no grande evento artístico não tem como objetivo principal o leilão, tempos depois? É sempre difícil comprovar o provável.

\*\*\*

Esteja onde estiver, arte não tem garantia. Apesar da resiliente mentalidade de Belas Artes, mesmo sem a nítida instituição oficial, mas com formas nebulosas e mutantes. E muito menos comprovação empírica.

## Multiplificação e Miopia 18

### ir, passar, ficar

As estampas nas coleções, em grande parte, são *sobreviventes*, único exemplar de uma edição total cujo número desconhecemos. O resto, após circular pelo mundo, foi sendo descartado, como meros produtos menos dignos de reverência que pinturas e esculturas. O tempo de vida de muitas estampas, divididas entre arte, ciência, informação, propaganda, é tão curto quanto o interesse pela notícia, novidade, produto, moda, curiosidade, piada. Muito antes do WhatsApp.

Algumas foram poupadas do descarte por afetos pessoais ou interesses imprevisíveis. Ou reconhecidas como obras de arte.

\*\*\*

Uma edição de estampas impressas a partir da mesma matriz se compõe de imagens muito semelhantes, mas não idênticas. Os gestos humanos não são mecânicos. As escolhas do impressor, a qualidade de papel e tinta, os equipamentos empregados, afetam cada impressão. Só os envolvidos na impressão – gravador, impressor, editor, artista – podem observar as diferenças, pois dispõe de todas as cópias simultaneamente. Depois, o trabalho será observado isoladamente, excetuando raras exceções.

Uma impressão industrializada produz cópias mais regulares, mas a competência, os equipamentos, o papel e a tinta continuam produzindo diferenças que podem ser acentuadas, e até certo ponto, compensadas.

A fotografia é afetada, primeiramente, pelo equipamento usado na captação da imagem. São óbvias as alterações provocadas pelas lentes. A revelação depende dos químicos utilizados, e das características do negativo. A ampliação depende também dos químicos, do papel selecionado e do ampliador disponível. As escolhas e competência do fotógrafo e técnico de laboratório ditam todos os resultados. Entregando o filme a um laboratório, antes de tudo isso, existe a disposição em manter todo o processo em bom nível de qualidade, dedicando-lhe o tempo necessário, nem sempre a melhor opção comercial.

O filme projetado a partir do rolo industrializado ou do arquivo digital será visto de maneira sensivelmente diferente em cada cinema. Proporções, tamanho e qualidade da tela, características do projetor, público esperado e conseqüente preço do ingresso influenciam a projeção da possível obra artística.

As telas digitais de celulares, televisões, computadores, geram visualidades diferentes conforme o fabricante, o nível de preço, a tecnologia empregada, sempre em mudança acelerada. Só os profissionais se preocupam em calibrá-las. A mesma imagem é vista de maneiras infindavelmente diversas.

O nível de desgaste das matrizes físicas é determinante para qualquer resultado. As matrizes consideradas artísticas tendem a ser mais respeitadas, as demais podem ser alteradas sem maiores preocupações, ou simplesmente destruídas. No entanto, a linha divisória entre arte e o resto está sujeita a mudanças de todas as ordens.

\*\*\*

### **Autenticidade**

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. E nessa existência única, e somente nela, que se desdobra à história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os vestígios das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os vestígios das segundas são o objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. *A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica* (Walter Benjamin, op. cit., p. 166.).

\*\*\*

Outro atributo do múltiplo inibe minha livre escolha entre essas riquezas: pode-se sempre vislumbrar o ideal, uma combinação de excelências, para qualquer composição, pois

pode-se ver uma ou outra dessas excelências em exemplos reais. Com a devida atenção dada às conseqüências da combinação – esse tom de placa funcionaria bem nesse papel colorido? – pode-se compilar o perfeito na imaginação. Por tal padrão, e até mesmo pelo padrão de impressões de imagens em outras coleções, as obras-primas convencionais de Rembrandt na coleção de estampas do Fogg falham. Um é rasgado, outro cortado, um terceiro retocado. E alguns, embora representativos de uma grande composição, são impressões medíocres. Se eu selecionasse obras-primas entre os desenhos ou pinturas do Fogg Museum – objetos únicos – seria perverso o anseio por outros exemplos, até mesmo qualidades, que vejo representados em outras coleções. Uma vez que eu estou olhando para estampas – múltiplos – inevitavelmente sou capaz de evocar sua melhor realização em outro lugar.

(Marjorie B. Cohn, curadora de estampas do Fogg Museum, justificando suas escolhas para as imagens reproduzidas no livro *Harvard's Art Museum's – 100 years of collecting*, 1996, p. 246-247.)

(...) Meus dois ideais pessoais entre as gravuras de Rembrandt, *Paisagem com Árvores, Edifícios Agrícolas e uma Torre* e *O Cristo Ressuscitado Aparecendo aos seus Discípulos*, que, entre eles, expressam tudo o que pode ser dito sobre o mundo real da terra e do espírito, são guardados pelo Fogg em impressões apenas medianas; e assim sendo, selecionei nosso Abraham Francen. Para mim, personaliza o mundo dentro de uma única imagem, representa a capacidade imaginativa do grande artista de superar convenções técnicas, e mantém até hoje o brilho, o tom e a tonalidade que ela tinha nas mãos de seu criador. Além desses atributos, que seriam compartilhados por qualquer impressão excelente preservada em um estado decente, o Francen do Fogg está impresso, exclusivamente, em pergaminho. Assim, minha escolha sinaliza que me alinhei com esse tipo de colecionador de impressão que há séculos tem procurado contrariar a virtude principal do múltiplo, sua acessibilidade, por uma busca pela raridade. Sendo a impressão uma obra-prima ou não em todos os seus aspectos, se for rara será desejável em virtude mesmo de não estar disponível para todos. (idem, ibidem) <sup>6</sup>.

\*\*\*

A reprodutibilidade técnica gera mais dúvidas que certezas.

---

<sup>6</sup> A revisão de Madalena Hashimoto deu legibilidade à minha tradução dos trechos de Marjorie B. Cohn.

## Multiplificação e Miopia 19

A covid-19 expôs uma série de fatos surpreendentes.

Idosos, pessoas com doenças pré-existentes e pobres são mais frágeis e expostos a doenças. Existem favelas com pessoas amontoadas. Nem todos têm instalações sanitárias. O estado e os serviços públicos são necessários. Os pobres precisam de apoio do governo. As condições de trabalho de entregadores e motoboys são degradantes. Alguns correm mais riscos que outros, devido à posição social. Existe uma grande quantidade de presos com AIDS e tuberculose. A ciência tem um papel fundamental na sociedade. A exclusão permite pessoas que sequer são alcançadas pelas notícias, e nem sabem o que acontece. O menor tráfego de veículos melhora a qualidade do ar. O artista, ao contrário da noção comum, tende a ser um desconhecido necessitando de apoio. A solidariedade é um valor fundamental.

A vida vale mais que a economia.

\*\*\*

A covid-19 levou ao fechamento, suspensão, adiamento de espetáculos presenciais: olimpíadas, campeonatos, museus, concertos, galerias, circos, cinemas, teatros, shows, festivais.

Com os espetáculos indisponíveis, aconselham-se inúmeras atrações culturais *online* para manter a saúde mental das pessoas confinadas, como se fosse possível se preparar rapidamente para o imprevisível viver, e construir em pouco tempo uma formação, um salutar pensamento crítico, refletir sobre nossas ações, pensamento e lugar no mundo. Como se não fosse urgente nos dias normais. Como se evento presencial, cultura e arte *online*, fossem coisas separadas.

\*\*\*

“Apresentamos o XX/Festival de Vídeos Online, um conjunto de vídeos atuais e históricos, que traça um panorama na história da videoarte no Brasil e no mundo. Além de ser uma mídia flexível, que nos permite acesso de onde e quando quisermos, o vídeo talvez seja a mídia que mais assimilou as transformações da contemporaneidade, assumindo seu

lugar definitivo nas artes visuais. O festival quer tornar acessível ao público um conteúdo importante para a história da arte e que faz parte do acervo da XX Galeria, com trabalhos de artistas representados além de outros convidados”.

# Museu ou Bienal X em casa!

\*\*\*

Em tempos normais, a lógica da obra única é imposta ao múltiplo por natureza. O vídeo artístico, longo ou curto, tornado indisponível na internet, pode ser assistido em locais determinados, em pé ou sentado em pouco mais que um caixote, enquanto as melhores salas de cinema se orgulham de seus confortáveis assentos. Como se inutiliza a matriz da gravura artística de edição limitada, para elevar o preço e garantir aos possuidores sua exclusividade. A covid-19 – enquanto for uma ameaça mortal – influi na decisão de permitir o acesso ao que já poderia ser acessível.

Na alimentação, o delivery atende um público menos vulnerável. Em arte, esporte, turismo e cultura, a multiplicação a distância é a opção de todos que não podem se permitir estar presentes ao evento raro, único, distante, magnífico. As telas vulgares e banais são o grande espaço expositivo contemporâneo, onde imagens e sons de todas as naturezas competem. Como o desenho, a pintura, a gráfica, exposição não se limita à arte. Muito antes da imprensa, a efigie de reis e imperadores circulava em moedas, além de sua presença monumental na praça.

\*\*\*

Na Atenas clássica, eram aproximadamente 30.000 os cidadãos plenos e democráticos. O teatro de Dionísio comportava cerca de 17.000 espectadores. O espetáculo, após seu encerramento naquele local, continuava reverberando, com duração indefinida, em cada espectador.

Qual é a relação, hoje, entre os assentos teatrais e seu preço, disponíveis em São Paulo, capital, e a totalidade dos habitantes da metrópole, que vivem os conflitos da democracia real? Quantos podem pagar um ingresso de cinema? Quantos não se sentem intimidados pela arquitetura de locais de acesso gratuito?

A noção de espaço público é continuamente mutável, afetada pelo desenvolvimento científico/tecnológico, pelo urbanismo, pelas possibilidades de circulação e comunicação. Quando a *polis* cresce até a escala da metrópole – que seus próprios habitantes deixam de compreender – comporta espaços que jamais percorreremos, e uma miríade de imagens e textos circulantes. A estátua do cidadão ilustre na praça só será vista por quem ali passar.

Mas os espaços públicos da cidade – ruas, praças, arquitetura, rios, céu, nuvens – continuam mentalmente. Em algum momento, o íntimo torna-se político, e vice-versa.

## Multiplicação e Miopia 20

Além de gravar a inesgotável *Melancolia*, estrela de uma das maiores obras gráficas, Dürer participou de operações de propaganda patrocinadas pelo imperador Maximiliano I, que desejava estar presente em muitos pontos do Império, em forma de retrato e triunfo. Como tantos antecessores, o monarca percebera o valor da imagem multiplicada, agora impressa em papel, com o moderno meio xilográfico.

A fama – passageira ou permanente, por qualquer motivo – é uma das maiores alavancas para a multiplicação da imagem – passageira ou permanente.

Reis, imperadores, papas, presidentes, deuses, políticos, bandidos, assassinos, guerreiros, heróis de todos os tipos, beldades, cadáveres, paisagens tidas como belas, produtos, marcas, artistas, são repetidos em estampas, moedas, notas, selos, embalagens, pixels, camisetas, etc., etc., etc. Só uma pequena parte merece pinturas e esculturas. A imagem digital expandiu a multiplicação do insignificante até o ponto de tudo ficar oculto, pelo excesso de exposição.

As fronteiras entre arte, propaganda, numismática, design, imagem científica são porosas. As velhas hierarquias da arte ocidental replicam a fama encarnada em figura humana: religiosa, histórica, mitológica, retrato, paisagem, natureza morta.

\*\*\*

Há um número excessivamente pequeno de seres capazes de julgamento independente, e um número menor ainda julga com desinteresse. Arte não é nitidamente definível, mas estimulante dúvida.

As lojas chamadas galerias, mais que artigos de arte, vendem nomes e marcas. São um tanto paradoxais: não se fala francamente de preços, e a afluência média de público preocuparia quase todos os outros ramos do empreendedorismo. Da rua, mais ocultam que expõem seus produtos. Os quais, sem dúvida, exigem uma proteção muito maior que os multiplicados pela indústria.

\*\*\*

Nem todo artista vivo se preocupa, está disposto, tem condições ou habilidade, dedica tempo suficiente às atitudes sociais que favorecem a construção da fama. Nem todo artista vivo se preocupa, está disposto, tem condições ou habilidade, dedica tempo suficiente, se compromete de fato com um trabalho que pode pedir o isolamento, pelo menos parcial, para alcançar a dignidade da apresentação.

A qualidade artística do trabalho, seja lá o que for isso, seria o principal critério para uma possível fama, e deveria ir se acentuando com o correr do tempo. O artista morto é esquecido, ou nunca foi conhecido. Uns poucos são considerados grandes, seus nomes permanecem associados a obras, são estudados e continuam sendo vendidos, tornam-se fundações, perpetuam a noção de artista como celebridade, constituem a História da Arte. Reconhecimento e interesses continuam *post mortem*, embora sujeitos a abalos imprevisíveis.

Na rede de relações sociais, a fama desponta ou não. A multiplicação serve também a propósitos menos pessoais, como o conhecimento.

\*\*\*

Os públicos são numerosos. Poucas famas atingem todos. A notoriedade em um pode ser anonimato, desconhecimento, ignorância, em outros. Mas só um público pode pretender ser modelo para todos. Conforme a situação política, o melhor público pode ser o clandestino.

\*\*\*

Um primeiro jeito de reduzir o acesso à arte é torná-la posse exclusiva de alguém. Mas pode significar a salvação de um trabalho importante para muitos mais.

Um segundo é dificultar o acesso com preços, ingressos, distâncias, arquiteturas intimidatórias. Mas a conservação da delicada obra única ou rara, significativa para tantos, exige condições adequadas, gera gastos inevitáveis e justificados.

Definitivo é não disponibilizar o conhecimento que poderia torná-la acessível apesar das outras restrições. Mas trata-se de um direito de todos.

\*\*\*

Porque seria menos digna a arte dita comercial, destinada a ser de fato vendida, por um preço com algum grau de realidade, em relação à arte que é vendida e leiloadada para pouquíssimos, comissionada por organizações promotoras de espetáculos, patrocinadas por organizações desinteressadas em mudanças sociais significativas, ou a arte que atende governos autoritários, ditaduras, propaganda pessoal e do poder?

O mercado de arte é o mercado, cujas estratégias variam conforme o público alvo. Vender muitos para muitos, a preço mais baixo. Vender um para um, com preço inimaginável. Acontece o mesmo com automóveis e roupas. A linha de montagem para o corriqueiro, o artesanato para a exclusividade. É reduzida a probabilidade de apreciação na rua ou na estrada.

O raro custa mais, seja arte, ouro, diamantes, drogas ou boi no pasto. Não faltam estratégias para tornar raro o que não seria.

\*\*\*

A paisagem é mais única que qualquer obra: muda a todo momento, sem se repetir. Faz parte dos cálculos das imobiliárias, mas não pode ser materialmente vendida, como uma extensão de terra. Mesmo destruída, continua sendo paisagem. A multiplicação gera continuamente padrões, direcionando os olhares, que podem aceitar a banalidade. Para quem continua capaz de ver, a paisagem é gratuita.

## Multiplicação e Miopia 21

A Capela Sistina, local sagrado, não foi originalmente concebida para a afluência do público artístico/turístico, com ingresso pago, que a mantém permanentemente no limite de capacidade, comprometendo o contato com a famosíssima obra, talvez irritando os mais apaixonados e conscientes. Paciência. A experiência de observar *in loco* aquelas figuras projetando-se para fora das paredes, impondo ao ser humano a reflexão sobre si mesmo, deve ser acessível a todos. Pelo menos os todos que podem se dirigir a Roma, têm algum interesse pela arte, e reservam uma parte da permanência na cidade aos museus vaticanos e sua fila de ingresso.

Michelangelo, ao pintar, levou em conta a distância dos espectadores, cujos olhos, do solo, transformariam em passagens as manchas pinceladas do afresco, claramente visíveis para o artista, pintando à distância de seu braço, ou nas reproduções disponíveis na internet, em grandeza natural ou ampliadas. Mas não se poderia prever e controlar um público futuro e inesgotável, num espaço de culto de acesso restrito, reservado naquele momento ao Papa, altos dignitários da Igreja Católica, nobres e alguns artistas que lá trabalharam, ou conseguiam acesso mais para apreciar a obra de arte do que para praticar a oração.

Lugar de acesso restrito e controlado, a Capela Sistina, justamente célebre já no século XVI, era mais vista naquela época através das estampas em preto e branco, multiplicadas a partir das matrizes de metal, gravadas por artistas como Giorgio Ghisi, hoje conhecidos apenas por um público estudioso, nos discretos gabinetes de estampas, que sabe reconhecer não apenas o relevante papel de tornar acessível a um público maior a grande obra reservada a poucos, mas a qualidade artística da estampa em si, como trabalho independente. E a atitude crítica indissociável da transformação do grande ambiente pintado a cores, aplicadas sobre superfícies, em linhas gravadas em encavo, onde se depositaria a tinta negra transferida para o papel, em dimensões radicalmente reduzidas.

A versão contemporânea e mecanizada da imagem famosa da grande obra é facilmente adquirida na saída, impressa em papel, ou encontrada em forma digital na internet, junto com as imagens gravadas no século XVI. No interior da Capela Sistina, lugar de culto, afinal, procura-se impedir, com sucesso discutível, o ato narcísico desejado por muitos visitantes: uma fotografia inevitavelmente muito ruim, dadas as condições, mas “tirada por

mim”. Os tantos apaixonados obrigatórios, preparados por tantas imagens e discursos circulantes antecedendo a visita à Capela, chegam a arriscar um *selfie*, tendo o grande Michelangelo como fundo de si mesmos, a fim de, talvez, postar a imagem nas redes sociais.

“No photos!” é repetido à exaustão pelos vigias vaticanos. A imagem multiplicada continua sendo de controle problemático.

## Multiplificação e Miopia 22

### Grifos meus

Seguem-se trechos extraídos de Jonathan Crary, *Técnicas do Observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 (originalmente publicado em 1990 em Cambridge pelo Massachusetts Institute of Technology).

Este é um livro sobre a visão e sua construção histórica. Embora discuta sobretudo eventos e desenvolvimentos anteriores a 1850, foi escrito em um momento no qual a natureza da visualidade se transformava provavelmente de modo mais radical do que na época da ruptura entre a imagética medieval e a perspectiva renascentista. O rápido desenvolvimento, em pouco mais de uma década, de uma enorme variedade de técnicas de computação gráfica é parte de uma drástica reconfiguração das relações entre o sujeito que observa e os modos de representação. Tal reconfiguração invalida a maior parte dos significados culturalmente estabelecidos para os termos observador e representação (p. 11).

Este livro não trata diretamente dessas questões, mas procura reconsiderar e reconstruir uma parte de seus antecedentes históricos. **Ele o faz ao examinar uma reorganização mais antiga da visão na primeira metade do século XIX, delineando alguns eventos e forças, sobretudo nas décadas de 1.820 e 1830, que produziram um novo tipo de observador e foram condições decisivas para a abstração da visão, em curso, acima esboçada. Embora as repercussões culturais imediatas dessa reorganização tenham sido menos dramáticas, foram profundas.** Assim

como agora, os problemas da visão eram fundamentalmente questões relativas ao corpo e ao funcionamento do poder social (p. 12).

**No início do século XIX, a ruptura com os modelos clássicos de visão foi muito mais do que uma simples mudança na aparência das imagens e das obras de arte, ou nas convenções de representação. Ao contrário, ela foi inseparável de uma vasta reorganização do conhecimento e das práticas sociais que, de inúmeras maneiras, modificaram as capacidades produtivas, cognitivas e desejantes do sujeito humano.**

**Neste estudo, apresento uma configuração relativamente desconhecida de objetos e acontecimentos do século XIX: nomes próprios, conjuntos de conhecimento e invenções tecnológicas que raramente aparecem nas histórias da arte ou do modernismo.** Uma razão para fazê-lo é escapar das limitações de muitas das histórias hegemônicas da visualidade nesse período, evitando as diversas descrições do modernismo e da modernidade que partem de uma avaliação mais ou menos semelhante sobre as origens da arte e da cultura visual modernistas nas décadas de 1870 e 1880. Apesar de numerosas revisões (que incluem obras conceituadas do neomarxismo, do feminismo e do pós-estruturalismo), **permanece inalterado um relato central, baseado em características “essenciais” do período. Algo como: com Manet, o impressionismo e/ou o pós-impressionismo, surge um novo modelo de representação e percepção visual que constitui uma ruptura com outro modelo de visão, de séculos anteriores, vagamente definível como renascentista, de perspectiva ou normativo.** A maioria das teorias da cultura visual moderna permanece sujeita a uma ou outra versão dessa “ruptura” (p. 13).

(...) Permanece, assim, um modelo confuso da visão no século XIX, que se bifurca em dois níveis: em um deles, um número relativamente pequeno de artistas mais avançados criou um tipo de visão e de significação radicalmente

novo, enquanto no nível mais cotidiano a visão permaneceu inserida nas mesmas limitações “realistas” gerais que a haviam organizado desde o século XV. O espaço clássico parece ser revogado por um lado, mas persiste por outro. Tal divisão conceitual induz à noção errônea de que uma corrente chamada realista dominou as práticas de representação populares, enquanto experimentações e inovações ocorriam em uma arena distinta (ainda que permeável) da criação artística modernista.

Examinado mais de perto, o impacto cultural e social da celebrada “ruptura” do modernismo é consideravelmente mais limitado do que dá a entender o alarde que o cerca. Segundo seus defensores, a suposta revolução perceptiva da arte avançada, no final do século XIX, é um acontecimento cujos efeitos vieram de fora dos modos de ver predominantes. De acordo com a lógica desse argumento, trata-se de uma ruptura que ocorre à margem de uma vasta organização hegemônica do visual, que se torna cada vez mais forte no século XX com a difusão e a proliferação da fotografia, do cinema e da televisão (p. 13-14).

Não basta tentar descrever uma relação dialética entre as inovações dos artistas e escritores de vanguarda no final do século XIX, de um lado, e o “realismo” e o positivismo concorrentes da cultura científica e popular, de outro. Ao contrário, é fundamental ver os dois fenômenos como componentes superpostos de uma única superfície social, na qual a modernização da visão tinha começado décadas antes. **Sugiro que no início do século XIX ocorreu uma transformação mais ampla e muito mais importante na constituição da visão. As pinturas modernistas nas décadas de 1870 e 1880 e o desenvolvimento da fotografia após 1839 podem ser vistos como sintomas tardios dessa mudança sistêmica crucial que já estava em curso em torno de 1820** (p. 14).

**Ao longo do século XIX, o observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais das viagens de trem, do telégrafo, da produção industrial e dos fluxos da informação tipográfica e visual. A identidade discursiva do observador, como objeto de reflexão filosófica e de estudo empírico, passou por uma renovação igualmente drástica (p. 20).**

Mas a fotografia não é o tema deste livro. Por mais decisiva que possa ter sido para o destino da visualidade no século XIX e adiante, sua invenção é secundária para os acontecimentos que pretendo detalhar aqui. **Minha tese é que uma reorganização do observador ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia. O que acontece entre 1810 a 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura. Se a câmara escura, como conceito, subsistiu como base objetiva da verdade visual, vários discursos e práticas – na filosofia, na ciência e em procedimentos de normatização social – tendem a abolir essa base no início do século XIX. Em certo sentido, ocorre uma nova valoração da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante (p. 22).**

Um tema não foi analisado por Benjamin: a pintura do século XIX, que não constitui parte significativa do campo do qual ele fornece um rico inventário. Essa omissão implica muitas coisas. Entre elas, indica que, para ele, a pintura não era um elemento fundamental na reformulação da percepção no século XIX. **O observador de pinturas nesse século sempre era também um observador que simultaneamente consumia uma variedade crescente de experiências ópticas e sensoriais. Em outras palavras, as pinturas eram produzidas e assumiam um significado não em algum isolamento estético, de resto impossível, ou em uma tradição contínua de códigos pictóricos, mas como um dos muitos elementos consumíveis e efêmeros em um caos cada vez maior de imagens, mercadorias e estímulos (p. 28).**

(...) Após 1830, o isolamento da pintura como categoria viável e autossuficiente de estudo torna-se altamente problemático, para dizer o mínimo. A circulação e a recepção de todas as imagens visuais estão tão intimamente inter-relacionadas até a metade do século, que qualquer meio ou forma de representação visual individual deixou de ter uma identidade autônoma significativa. Os significados e efeitos de qualquer imagem estão sempre muito contíguos a esse ambiente sensorial plural e sobrecarregado, no qual o observador habita. Benjamin, por exemplo, via o museu de arte em meados do século XIX como um dos muitos espaços de sonhos, que o observador experimentava e atravessava de maneira não diferente de como fazia nas passagens, jardins botânicos, museus de cera, cassinos, estações de trem e lojas de departamentos (p.31).

(...) A modernidade, nesse caso, coincide com o colapso dos modelos clássicos de visão e seu espaço estável de representações. Em vez disso, a observação torna-se, cada vez mais, uma questão de sensações e estímulos equivalentes, desprovidos de referência espacial. **O que tem início nas décadas de 1820 e 1830 é um reposicionamento do observador, fora das relações fixas de interior/exterior que eram pressupostas pela câmara escura e que vai em direção a um território não demarcado, no qual a distinção entre sensação interna e sinais externos torna-se definitivamente opaca. Se alguma vez houve uma “liberação” da visão no século XIX, é nesse momento que ela ocorre pela primeira vez.** Na ausência do modelo jurídico da câmara escura, há uma emancipação da visão, um desmoronamento das estruturas rígidas que a formaram e constituíram seus objetos (p. 32).

No primeiro capítulo de *Técnicas do Espectador: visão e modernidade no século XIX*, Jonathan Crary deixa claro o papel da imagem impressa, multiplicada em massa a partir das

primeiras décadas do século XIX, alterando os padrões clássicos de visão, *antes* da fotografia. O autor discorda da ideia predominante que aponta a pintura de Manet, impressionistas e pós-impressionistas como marcos iniciais da modernidade nascente. Pinturas que, naquele momento, *poucos viram*.

A invasão da vida pelas imagens é pré-fotográfica. É inevitável apontar a industrialização, a velocidade possibilitada pela energia a vapor, as ferrovias, a cidade como metrópole, a circulação urbana como fatores cruciais para as alterações na percepção. Não se aponta com a mesma clareza que a gráfica *se tornou plenamente indústria* no início do século XIX, após 4 séculos renunciando a multiplicação em grande escala. *Tudo que hoje chamamos media era impresso*, e ao longo daquelas décadas a tecnologia aplicada à impressão produziu um crescimento exponencial na circulação de imagens, começando a impor a *visão do indesejado*, com as consequências político/sociais resultantes.

Já era clara a radicalidade da transformação para William M. Ivins Jr., curador de estampas do Metropolitan Museum of Art de Nova York, publicando o livro *Prints and Visual Communication* em 1953, um dos textos mais fundamentais a respeito da gráfica. Este autor, dedicado ao estudo da imagem impressa e multiplicada, detalha a introdução das técnicas que possibilitaram a gigantesca expansão, apontando o potencial conhecimento ao alcance das massas dali em diante.

Não consta da bibliografia de Crary. Livros específicos sobre estampas raramente são lidos por teóricos, críticos, historiadores, curadores – e artistas. O pensamento das artes visuais fica sujeito a enganos e lacunas limitantes.

Seguem-se trechos extraídos de William M. Ivins Jr., *Prints and Visual Communication*. Boston: Harvard University Press, 1953 (tradução minha).

No final do século XVIII e início do século XIX, várias invenções notáveis foram feitas. Vou mencionar apenas três. Primeiro, Bewick, na década de 1780,

desenvolveu a técnica de usar o buril, ferramenta de gravura em metal, na madeira de topo (cortada transversalmente), de modo que se tornou possível produzir, a partir desta matriz, linhas muito finas e tons delicadamente graduados, desde que impressa em papel liso e não muito duro. Em seguida, em 1798, Robert, na França, inventou, e pouco depois, na Inglaterra, Fourdrinier aperfeiçoou uma máquina de fabricação de papel, operada por energia, de água ou vapor, que produzia papel por um processo contínuo. Também possibilitou a produção de papel com uma superfície mais lisa do que qualquer outra que já havia sido feita anteriormente na Europa. Quando equipada com calandras a máquina produziu um papel tão suave que era brilhante. Finalmente, pouco antes de 1815, Koenig, um alemão residente na Inglaterra, criou para o (London) *Times* uma impressora que era operada por energia e não pela força das costas dos homens. Junto ao renascimento da invenção anterior de Ged da estereotipia, essas invenções revolucionaram a impressão e publicação. Os historiadores da impressão atentaram à confecção de livros finos e caros, e ao fazê-lo têm negligenciado a grande função dos livros como veículos de informação. A história do livro ilustrado barato e seu papel na autoeducação da multidão ainda não foi escrita (p. 18-19).

**Levou relativamente pouco tempo para essas três ou quatro invenções se espalharem pelo mundo. Ao se tornarem familiares, houve uma inundação de livros informativos ilustrados e baratos como nunca havia acontecido. Nada semelhante tinha sido visto desde o século XVI. Em apenas algumas décadas, editoras de todos os lugares começaram a produzir livros desse tipo a preços muito baixos. Em pouco tempo, o mundo deixou de falar sobre a "arte e o mistério" de seus artesanatos. Na França afirmou-se que a lei revolucionária abolindo as guildas abriu as carreiras para os talentos, mas na verdade foram esses livros informativos ilustrados e baratos a abrir o ofício para todos, não importando se pobres ou sem estudo, desde que soubessem ler e entender imagens simples. Como exemplos, posso citar o conhecido *Manuels Roret*, cuja publicação remonta a 1825, e a inglesa *Penny Cyclopaedia*, que começou em 1833. Deve-se notar que por muito tempo,**

no século XIX, as classes mais altas e os tradicionalmente educados fizeram poucas contribuições para a lista crescente de novas invenções, e que muitas dessas invenções foram feitas pelo que na Inglaterra até anos muito recentes eram condescendentemente chamados de "autodidatas". O fato é que a educação classicizante dos homens que não eram autodidatas os impediu de fazer invenções. Na Renascença tinha-se encontrado uma solução para o dilema dos botânicos gregos, como descrito por Plínio. **No século XIX, livros informativos com ilustrações úteis, trazendo conhecimento visual cuidadosamente reproduzível, tornaram-se disponíveis para a massa da humanidade na Europa Ocidental e na América. O resultado foi a maior revolução no pensamento prático e na realização que já se conheceu. Esta revolução foi importante tanto dos pontos de vista ético e político quanto dos mecânicos e econômicos.** As massas começavam a obter a grande ferramenta de que mais precisavam para resolver seus próprios problemas. Hoje, as bancas de jornal em nossas menores cidades estão empilhadas com revistas ilustradas baratas às quais as pessoas educadas torcem seus narizes, mas nessas pilhas estão expostas com destaque longas séries de revistas dedicadas a problemas mecânicos e formas de fazer as coisas, e seria bom para os cultos se eles pensassem um pouco sobre o significado disso (p. 19-20).

**Com o século XIX, chegamos a um período em que se pode dizer que a imagem impressa chegou à maioria. Não só usou todos os processos mais antigos, como inventou outros mais novos em número maior do que em toda a história anterior. Provavelmente o número de imagens impressas produzidas entre 1800 e 1901 foi consideravelmente maior do que as produzidas antes de 1801. Foram feitas para todas as classes da sociedade e para todos os propósitos concebíveis. No final do século, a manifestação gráfica exatamente repetível havia se tornado um lugar comum nos livros, nos periódicos e nos jornais diários. Espalhou-se em paredes externas para publicidade e propaganda, e em interiores para decoração. Tornou-se uma necessidade absoluta na fabricação e engenharia de todas as variedades. O desenvolvimento mais importante do século foi a descoberta e**

exploração da fotografia e do processo fotográfico. Primeiro eliminou o desenhista, e então eliminou o gravador da criação de manifestações gráficas exatamente repetíveis, e depois disso continuou desenvolvendo maneiras para repetir tais manifestações em quantidades ilimitadas. Tais manifestações não estavam mais restritas à durabilidade de uma única superfície de impressão. **À medida que a comunidade se engolfava em imagens impressas, buscou nelas a maior parte de suas informações visuais. Mesmo os especialistas em museus que têm as obras de arte originais à mão são capazes de fazer suas comparações justapondo reproduções fotográficas em vez de colocar os originais lado a lado. À medida que as pessoas se habituavam a absorver suas informações visuais a partir de imagens fotográficas impressas na tinta das impressoras, não demorou muito para que esse tipo de registro visual impessoal marcasse o que a comunidade pensava ver com seus próprios olhos. Começou a ver fotograficamente, parou de falar sobre distorção fotográfica, e finalmente adotou a imagem fotográfica como a norma da veracidade na representação. Uma fé foi colocada na fotografia que nunca tinha sido e não podia ser colocada nas imagens artesanais mais antigas. Houve muitas revoluções no pensamento e na filosofia, na ciência e na religião, mas acredito que nunca na história dos homens houve uma revolução mais completa do que a que ocorreu desde meados do século XIX na visão e registro visual (p. 93-94).**

## Multiplicação e Miopia 23

### Chuva, vapor, velocidade

O pintor da vida moderna ainda poderia ser um pintor, no século XIX?

Um dos meus poetas prediletos, o inteligentíssimo, culto, sensível, o aristocrático Charles Baudelaire, propõe o pintor dos tempos modernos, caracterizando-o como um “cidadão do mundo”, num sentido muito amplo, ávido por novidades, imerso nos acelerados fatos cotidianos, que não gosta de ser chamado de “artista”. Este, entendido em sentido muito restrito, “especialista, homem preso à sua paleta como o servo à sua gleba”. Com poucas exceções, os artistas seriam “uns brutos muito hábeis, simples trabalhadores braçais, inteligências interioranas, mentalidades de arrabalde” (*O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 22-24). Meros fazedores, praticantes das artes mecânicas, continuando a miopia que negava o direito de cidadania ao artesão na *polis*, mas aceitavam o escravo, necessário para a dedicação de uma minoria ao conhecimento liberal.

Se Baudelaire acerta ao denominar o artista moderno como Sr. G. (na verdade Constantin Guys), à maneira dos mestres anônimos da gravura, talvez suas próprias qualidades intelectuais o tornassem menos apto a reconhecer toda a dimensão moderna não só de Guys, mas da rede da qual era parte. O poeta foca a individualidade tradicional do artista, através do desenho e não da pintura, realizado quando necessário junto aos fatos, como um repórter acompanhando a história contemporânea, mantendo a denominação de “pintor”, paradigma tradicional do ser criativo. Mas o grande público só é alcançado pelo anônimo “Sr. G.”, por se tratar da face mais refinada de um processo industrial chamado *London Illustrated News*, onde editores recebem os desenhos, repassando-os a obscuros xilógrafos, que, transformando-os profundamente, preparam as matrizes aptas à reprodução em grande escala, com impressores multiplicando estampas em equipamentos movidos a vapor, encadernadas no periódico de ampla venda e fácil acesso. Baudelaire não ignora o processo – é um escritor que publica – cita-o várias vezes, longe do destaque concedido ao desenhista, único ser criador tradicional na cadeia produtiva. Ainda foca na figura do artista, e não destaca tanto o papel coletivo e anônimo presente na industrialização da imagem. O pintor da vida moderna deveria ser um artista gráfico, tendo de lidar com as expectativas do público menos educado, e as exigências comerciais.

Na pintura do século XIX, a indústria aparece mais como fumaça de carvão na paisagem, trajas contemporâneas, novas estações ferroviárias em Paris, consequência da ampla reurbanização haussmaniana. As ruínas que a acompanham, não mais românticas, passageiras, mas constantemente repetidas até o presente, menos fugazes que o reflexo do céu na água, pouco se encarnam em óleo sobre tela. Mas aparecem regularmente em estampas e fotografias, fora de galerias. A indústria, mesmo não sendo tema, é a própria gráfica predominante, mudando a sensibilidade dos públicos.

É compreensível, nas atitudes de tantos intelectuais e artistas do século XIX, o desespero frente à enxurrada de vulgaridade despejada pela indústria, o desprezo pelo público e a ironia defensiva. O dândi não quer entender que a democratização do conhecimento tem como um dos motores o empresário interessado no lucro, que a imagem multiplicada em grande escala tem uma lógica comercial diferente da loja chamada galeria, que a cultura mais esmerada não alcançou a todos. E, após décadas de indústria, no século XX, como projetar uma diluição da arte na vida sem ser uma diluição de fato? Sentimentos semelhantes rondam hoje, agigantados na medida dos meios tecnológicos contemporâneos, a quem não consente em apenas chafurdar no vômito neoliberal/autoritário, de vulgaridade insidiosa inimaginável até na primeira revolução industrial. Como contemplando uma paisagem, à qual não queremos pertencer, sem termos como escapar, procuramos conservar alguma humanidade, e não aderir às facilidades do pensamento polarizado.

## Multiplicação e Miopia 24

### “A la Zaga”

Folheei pela primeira vez o texto de Hobsbawm em espanhol, numa livraria, durante uma viagem. Atraíu-me a surpresa irônica do autor, ao expor a incompatibilidade de projetos de mudar em alguma medida o mundo, de algumas vanguardas do século XX, através da obra de arte única. Mas não comprei o livrinho: uma bela edição autônoma daquele texto, com capa dura coberta de pano, me pareceu um gasto excessivo por um único texto, contabilizando estupidamente o conhecimento. Mas continuei pensando na colocação do autor, o texto não existia no Brasil, e voltando no ano seguinte à mesma cidade, procurei a mesma livraria, com poucas esperanças de encontrar o livro. Sem certeza de estar no local correto, lá estava ele, na estante. Já psicologicamente preparado, e dispondo de mais fundos, comprei o exemplar, achando que talvez não teria outra chance. Mesmo o múltiplo pode se tornar raro e inacessível. Posteriormente, o texto foi editado no Brasil numa coletânea de Hobsbawm, com o título *Os fracassos da vanguarda*, num objeto menos belo, sem a agradável sensação da capa com tecido. Hoje, encontra-se em pdf, gratuito e possivelmente ilegal.

Pode ser interessante a manifestação sobre artes visuais por pessoas inteligentes de outras áreas. A leitura mais calma fez cair outras fichas. Mais fichas caem, porém, pelos equívocos, que repetem os vigentes entre os pequenos grupos de artistas, pesquisadores, estudiosos, vendedores e gestores das artes visuais.

Mesmo quando artistas concordavam que o século era essencialmente uma “era da máquina”, ou — cito Picabia em Nova York em 1915 — que “através da maquinaria a arte deveria encontrar uma expressão mais vívida”, ou que “os novos movimentos de arte só podem existir numa sociedade que absorveu o ritmo da cidade grande, a metálica qualidade da indústria” (Malevich), as respostas são na maioria triviais ou retóricas.

“Os Fracassos da Vanguarda”, in HOBBSAWN, Eric. *Tempos Fraturados – Cultura e Sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 177).

É realmente espantoso como o reconhecimento do papel central da ciência, tecnologia e indústria na sociedade moderna, pretende se expressar nas artes visuais com o apego à obra única, mesmo sem ser pintura ou escultura, cujas contestações já surgiam. Mas a grande contestação anônima e coletiva – a multiplicação – existia desde o século XV, plenamente industrializada quase 100 anos antes da época das Vanguardas.

A segunda falha foi muito mais aguda nas artes visuais do que noutros lugares: tratava-se da cada vez mais evidente incapacidade técnica do principal veículo da pintura desde o Renascimento — a pintura de cavalete — para “expressar a época”, ou, na verdade, para competir com novas maneiras de executar muitas de suas funções tradicionais. A história das vanguardas visuais no século atual é a luta contra a obsolescência tecnológica (id., *ibid.*, p. 177).

As grandes figuras artísticas do Renascimento e o conceito de “artes maiores” desviam de fatos mais fundamentais para as mudanças em curso naquela época: o início da multiplicação da imagem e a imprensa, e sua plena difusão no século XVI, com conseqüências muito maiores para o pensamento em todos os domínios. Ali se expressava a época de maneiras novas. Já começava a surgir uma questão que continua: o lixo multiplicado representa menos uma época que as mais belas realizações do espírito?

Qualquer estudo das artes visuais não utilitárias do século XX — refiro-me à pintura e escultura — deve partir da observação de que elas são interesse de uma minoria. Em 1994, 21% das pessoas deste país tinham visitado um museu ou uma galeria de arte ao menos uma vez no último trimestre, 60% leram livros ao menos uma vez por semana, 58% ouviram discos e gravações ao menos uma vez por semana e quase todos os 96% de telespectadores supostamente viam filmes e equivalentes com regularidade (id., *ibid.*, p. 178).

Provavelmente o público interessado em pintura e escultura é de fato minoritário. No entanto, nota-se a comparação de museus e galerias, que exigem a presença física do espectador, com a leitura de livros, a audição de música em discos e gravações, e filmes assistidos por telespectadores – meios múltiplos. Mesmo o interesse pelo cinema não é estimado pela frequência à sala de projeção. Então por que excluir a multiplicação impressa do contato com a pintura e escultura, já que em 1994 a internet ainda não era tão desenvolvida, mas a impressão industrial já tinha ótimo nível e grande difusão? Qual seria a porcentagem do público avaliada por este critério? E se em lugar da exclusão *a priori* – aparentemente como artes utilitárias – incluirmos nas artes visuais os originais múltiplos, como estampas, ilustração e histórias em quadrinhos, o público continuaria minoritário?

Mas é preciso também começar com outra observação. Mais que qualquer outra modalidade de arte criativa, as artes visuais têm sofrido de obsolescência tecnológica. Elas, e em particular a pintura, têm sido incapazes de se entender com o que Walter Benjamin chamou de “a era da reprodutibilidade técnica”. A partir de meados do século XIX — ou seja, da época em que podemos reconhecer movimentos conscientes de vanguarda na pintura — embora o termo ainda não tivesse entrado no discurso corrente das artes —, elas tinham ciência da competição da tecnologia, na forma da câmera, e da própria incapacidade de sobreviver à competição (id., *ibid.*, p. 179).

A exclusão das artes visuais utilitárias acarreta este equívoco. A partir *do início* do século XIX, antes da câmera, a indústria se integrou plenamente à produção de textos e imagens, reconhecendo a existência de uma sociedade de massas e seu potencial de lucro. Enquanto as estampas mais exclusivas eram editadas em tiragens limitadas, na escala de dezenas, ou mesmo experimentais e únicas, as imagens visando o grande público – menos educado e com menor poder aquisitivo, alvo da propaganda – atingiam a centena de milhar. Dirigir-se a um público seletivo gera uma possibilidade experimental que o grande público compromete. A arte já tinha se industrializado antes do cinema, que concentra em si todos os níveis artísticos, do filme pornográfico a Godard. No meio da enxurrada, olhares mais atentos pescavam posters de Chéret e Mucha, antes de ser afixados nos tapumes, recortavam

xilografuras de publicações semanais, e litografias de Daumier nas publicações de esquerda, colecionando a baixo preço. A miopia é causada pelo desprezo aristocrático pelo pouco exclusivo, que acaba contaminando inadvertidamente um grande historiador marxista.

Um crítico conservador de fotografia comentou, já em 1850, que ela ameaçava seriamente “setores inteiros da arte, como gravuras, litografias, pinturas de gênero e retratos”. Sessenta anos mais tarde, o futurista italiano Boccioni sugeriu que a arte contemporânea precisava se expressar em termos abstratos, ou através de uma espiritualização do objetivo, porque “a representação tradicional agora está a cargo de meios mecânicos” (*in luogo della riproduzione tradizionale ormai conquistata dai mezzi meccanici*). Dadá, ou ao menos era o que Wieland Herzfelde proclamava, não tentaria competir com a câmera, nem ser uma câmera com alma, como os impressionistas, confiando, como eles haviam feito, na menos confiável das lentes, o olho humano. Jackson Pollock, em 1950, disse que a arte tinha que expressar sentimentos, porque produzir imagens de coisas agora era feito com câmeras. Exemplos semelhantes poderiam ser tirados praticamente de qualquer década do século, até o momento atual. Como observou o presidente do Centro Pompidou em 1998: “O século XX pertence à fotografia e não à pintura” (id., *ibid.*, p. 179).

Um trecho de confusões. Enquanto a fotografia não incorporou plenamente o digital – ou seja, no século XXI –, dependeu dos processos que permitiam, com profundas alterações, transformá-la em estampas impressas em papel, em grande escala. A fotografia revelada e ampliada quimicamente é de multiplicação limitadíssima, lenta e trabalhosa. Só associando-se a “setores inteiros das artes, como gravuras e litografias”, seria possível afirmar que “a representação tradicional agora está a cargo de meios mecânicos”. A lente da câmera é só início de um processo. O século XIX pertence à gráfica e não à pintura. Muito antes dos primeiros passos do cinema como diversão popular, a gráfica já assumia este papel.

É o modo de produção com o qual o artista plástico estava comprometido, e do qual achava difícil ou mesmo impossível escapar. Era a produção, mediante trabalho manual, de obras únicas, que não pudessem literalmente ser copiadas, a não ser pelo mesmo método. A rigor, a obra de arte ideal é vista como totalmente irreproduzível, uma vez que sua exclusividade é autenticada por assinatura e proveniência. Havia, é claro, muito potencial, incluindo muito potencial econômico, em obras destinadas à reprodução técnica, mas o produto único e exclusivo, atribuível a um único e determinado autor, continuava sendo o alicerce do status de arte visual de alta classe e do “artista” de status elevado, em contraste com o artesão diarista ou “mercenário”. E pintores de vanguarda insistiam também em seu status especial como artistas. Até quase o dia de hoje a estatura de pintores tende a ser proporcional ao tamanho da moldura de seus quadros. Esse modo de produção pertence tipicamente a uma sociedade de patrocínio ou de pequenos grupos que competem em gastos ostensivos, e, na realidade, essas ainda são as fundações do negócio de arte realmente lucrativo. Mas é profundamente inadequado para uma economia baseada na demanda não de indivíduos isolados, ou de algumas dezenas ou vintenas, mas de milhares, ou mesmo milhões; em resumo, para a economia de massa deste século (id., *ibid.*, p. 179).

Dois grandes acertos de Hobsbawm, ao apontar que uma cópia mais satisfatória deveria usar o mesmo meio do original, como a pintura copiando a própria pintura, o que não provoca as profundas alterações da reprodutibilidade técnica. E as atitudes típicas das decisões de pequenos grupos, pouco comentadas no mundo das artes visuais. Neste parágrafo ele confirma a consciência das divisões sociais que influem nos modos de produção de artes visuais. Porque, então, excluir de antemão as “artes visuais utilitárias”? A divisão entre artes utilitárias e pintura/escultura dificulta a compreensão das manifestações visuais, e a *diferente exposição das camadas sociais*.

O que é utilitário? Não é difícil lembrar de grandes obras de pintura e escultura que, sem perder autonomia, tinham também como finalidade propagar a fé, a esperança na revolução, o culto da personalidade, a ameaça aos pecadores, a edificação dos seres humanos, o conformismo, a glorificação de nobres e burgueses, etc.

Porque um trabalho “comercial”, abertamente visando a venda, é necessariamente menos digno que atender encomendas e interesses de nobres, papas, ditadores, governos autoritários, assassinos? Um problema permanente é manter a integridade artística, no meio de todos os pactos.

É claro que a repetição invariável não era possível, nem muito apreciada, nessas artes, antes do século XX, quando a reprodução mecânica rigorosa se tornou viável. A literatura, por fim, resolveu o problema da arte numa era de reprodutibilidade séculos atrás. A imprensa libertou-a dos calígrafos, e de sua subclasse, os copistas (id., *ibid.*, p. 180).

Não creio que um historiador tenha a obrigação de saber que a multiplicação da imagem antecede a imprensa, mas os estudiosos de artes visuais e artistas, sim. A divisão das artes visuais em “maiores”, “não utilitárias”, “não comerciais” provoca uma série de equívocos, principalmente entre os não frequentadores de oficinas. As artes “menores”, “utilitárias”, “comerciais” estão com um pé fora da esfera “artística”, como a imprensa, a fotografia e o cinema, e justamente por isso *não podem* sofrer de obsolescência tecnológica. Devem atender ao público mais amplo, e assim que a ciência e a tecnologia surgem com uma nova alternativa, mais rápida e barata, o “tecnologicamente obsoleto” é relegado sem muitas considerações para a “arte”, onde o público comprador é tão reduzido que tecnologias obsoletas continuam sendo suficientes. O campo artístico, tido por invariavelmente “progressista”, foi refratário às novas possibilidades fotomecânicas que a indústria já tornava disponíveis no século XIX. Pouquíssimos “artistas” utilizaram o vulgar *cliché*, e por isso a figura do mexicano Posada é tão notável. O tempo da arte, claro, não é o mesmo da indústria, mas isso não cria uma muralha absoluta. Antes da fotografia e do cinema, a indústria da imagem já existia.

Em resumo, é impossível negar que a verdadeira revolução das artes no século XX foi realizada não pelas vanguardas do modernismo, mas fora do alcance da área formalmente reconhecida como “arte”. Foi realizada pela lógica

combinada da tecnologia e do mercado de massa, ou seja, pela democratização do consumo estético. E, principalmente, é claro, pelo cinema, cria da fotografia e arte central do século XX. *Guernica*, de Picasso, é incomparavelmente mais expressiva como arte, mas, falando tecnicamente, *E o Vento Levou*, de Selznick, é uma obra mais revolucionária. E, por falar nisso, os desenhos animados da Disney, embora inferiores à beleza austera de Mondrian, foram mais revolucionários que a pintura a óleo, e comunicavam sua mensagem com mais eficiência. Comerciais e filmes, desenvolvidos por camelôs, mercenários e técnicos, não só impregnaram de experiência estética a vida diária, mas converteram as massas a ousadas inovações de percepção visual, que deixaram muito para trás os revolucionários do cavalete, isolados e em grande parte irrelevantes. Uma câmera numa plataforma de maquinista comunica bem melhor a sensação de velocidade do que uma tela futurista de Balla. O mais importante com relação às verdadeiras artes revolucionárias é que elas foram aceitas pelas massas porque precisavam se comunicar com as massas. Só nas artes de vanguarda o meio era a mensagem. Na vida real, o meio passou por uma revolução em benefício da mensagem (id., ibid., p. 183-184).

Claro. Mas isso começou no século XIX, com a indústria gráfica. As “ousadas inovações de percepção visual”, que continuam acompanhando a tecnologia, de fato diluíram e diluem, em todos os sentidos, a arte na sociedade, mas tiveram como efeito ainda mais central levar a ignorância e a alienação a níveis dificilmente imagináveis.

## Multiplificação e Miopia 25

### Sumiço

A cópia não tem independência total, mas é autônoma, como o desenho ou a fotografia em relação à referência. Uma reprodução pode ter a força de motivar a viagem para estar frente ao original, ainda desconhecido. O original pode ser tão único que já desapareceu.

\*\*\*

O original múltiplo – filme, história em quadrinhos, música gravada em estúdio – não remete ao original único. A suposta cópia parece depender desse original, comparada com o qual seria apenas um pobre reflexo. Mas a comparação raramente é feita na prática.

\*\*\*

A cópia que nos alcança passou por processos que transformaram profundamente o original: fotografia, gravação, digitalização, impressão, tradução. A dimensão se reduz, a materialidade se transforma, as cores se traduzem em preto e branco, as telas digitais não são idênticas, as convenções introduzidas no processo fotográfico pela indústria – sem sabermos – apresentam algo tão diferente do original, que a cópia só existe devido à confiança do espectador.

Mesmo assim, não é absurdo pensar que a história desse espectador pode deixá-lo mais próximo da arte através da cópia, enquanto outro, com sua história, permanece distante frente ao original.

\*\*\*

A comparação cópia/original pode ser impossível. O original único desaparece definitivamente, o múltiplo tem mais vidas.

O registro do desaparecido nas estampas foi um dos seus tantos papéis. *A Batalha de Anghiari*, pintura mural desaparecida de Leonardo, só é parcialmente conhecida pela estampa usada por Rubens para pintar a obra admirada e inexistente. O herético *Juíço Final* de

Pontormo, provavelmente destruído por razões políticas, só é conhecido em sua configuração geral por uma estampa. Na Paris gravada de Meryon, alguns edifícios de pouco prestígio já tinham sido apagados pela reforma haussmaniana da Paris real. As paisagens se alteram continuamente de modo radical, enquanto a paisagem/imagem só se altera pela resistência do meio usado à ação do tempo.

\*\*\*

A cópia multiplicada pode ser efêmera. Respeita-se um papel impresso menos que uma pintura, qualquer imagem digital pode ser deletada, até por engano.

Muitas obras contemporâneas só sobrevivem em imagens, não aspiram à imortalidade. Duram alguns meses, um dia, minutos. Ou podem estar em locais de acesso mais difícil que o turístico museu. Com os interesses que envolvem a arte famosa, o controle das imagens que a fazem circular continua importante como no tempo de Rubens. Através de imagens e discursos controlados – sem sabermos – julgamos.

## Multiplicação e Miopia 26

### Terra de samba e pandeiro

No Brasil, a impressão esteve proibida pela Coroa Portuguesa até a fuga da família real, em 1808. Exceto por algumas poucas e mal estudadas iniciativas, só no século XIX começou a atividade gráfica, no campo tido como utilitário, cuja figura mais conhecida é Angelo Agostini. No campo tido como artístico, exceto Modesto Brocos, pelo apurado até agora, só no século XX temos as primeiras manifestações. Esquece-se facilmente Carlos Oswald, não alinhado ao Modernismo, o primeiro a praticar e ensinar de forma contínua a gravura em metal no Brasil, localizando os primórdios da gravura nos anos 20, com três figuras incontornáveis: Lasar Segall, Osvaldo Goeldi e Lívio Abramo.

\*\*\*

O surgimento tardio da gravura na cena artística brasileira gerou várias particularidades. Com pouca atenção à gráfica do século XIX, e a Carlos Oswald, a gravura parece ter começado exclusivamente artística e modernista, e pós-fotográfica. Tivemos uma relação muito mais curta com a imprensa, aqui atrasada em 350 anos, e as questões de interpretação da pintura e a escultura não marcaram a gráfica brasileira. Com pouca presença fora do campo editorial no século XIX, a estampa não viveu aqui os debates opondo a gravura de interpretação e seu gravador especialista, contra a estampa original, e o *peintre-graveur*, artista criador, concepção que acabou por prevalecer na arte moderna. Mas nem tanto no Brasil, e aí está talvez o maior paradoxo.

Entre os quatro pioneiros citados acima, temos dois *peintres-graveurs* (Oswald e Segall), e dois *gravadores* (Goeldi e Abramo). Três se comprometeram prolongadamente com o ensino: no Rio de Janeiro, Oswald (gravura em metal) e Goeldi (xilogravura). Em São Paulo, Abramo (xilogravura). A competência dos três deu a base inicial para a possibilidade de uma formação centrada na gravura, mas não como o especialista presente nos séculos de história da gravura europeia, voltado para a gravação de imagens concebidas por outro artista, que seriam confiadas ao impressor. Há cerca de 100 anos, quando começava a haver alguma visibilidade para a gravura brasileira entendida como manifestação artística, a reprodução já tinha sido assumida por técnicas mais industrializadas. Por outro lado, impressores e oficinas

voltadas para a arte eram – e continuam sendo – escassos. A formação do gravador no Brasil inclui obrigatoriamente a autonomia na concepção de imagens e sua impressão. Todo o processo pode ser considerado desenho, mas concentrado numa única pessoa que, artesanalmente, deve ser capaz de conceber, projetar, executar, julgar. Um processo de pensamento sem confiar demasiado nas possíveis habilidades.

Há poucas oportunidades de trabalho colaborativo, tão destacado pelos artistas em outros pontos do mundo – por isso é tão importante o ateliê nas escolas. O artista não pode esperar convites para trabalhar num ateliê bem equipado, com assistência constante de técnicos e impressores, capazes de resolver qualquer problema. O gravador brasileiro não costuma entrar no ateliê como convidado, e *a atitude é completamente diversa* do pintor ou escultor que trabalha a gráfica de modo descontínuo e assistido. A opção por um trabalho visual centrado na gravura, evidentemente, não restringe qualquer outra manifestação que a poética solicite.

\*\*\*

Outro paradoxo foi um lugar central nas artes visuais, inesperado para a gravura. Em nenhum outro lugar se declarou, como fez Ferreira Gullar, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, em 1º de dezembro de 1957: “A gravura está em foco, não há dúvida nenhuma. Nos últimos anos, leigos e entendidos, encontram um ponto de acordo nesta frase: “A melhor coisa que se faz atualmente no Brasil é a gravura”. Foi o momento de maior visibilidade, com prêmios internacionais, destaque em exposições no Brasil e a valorização da gravura de cordel. Provavelmente, dada a precariedade do meio, as hierarquias das artes visuais, herdadas da Academia, com pouca discussão, pelo Modernismo, não tinham ainda restabelecido suas fronteiras com nitidez.

No Brasil, é claro, qualquer consolidação é problemática. Artistas, críticos e historiadores continuam pouco aparelhados para a compreensão da gráfica, quase não há curadores especializados e gabinetes de estampas, os acervos existentes são pouco vistos e conhecidos. muitos entusiastas – alguns entrincheirados – insistem em tratar a gravura como um mundo à parte, infalivelmente ética, e resistente aos modismos e interesses do mercado.

\*\*\*

A pouca consciência da gráfica não é uma manifestação apenas local e provinciana. Mas por aqui gerou ou repetiu alguns conceitos característicos, que se fossem pelo menos considerados em conjunto se anulariam, iniciando talvez uma discussão mais interessante.

### **1 – O intimismo da gravura**

Baseia-se principalmente nas dimensões reduzidas da gravura praticada no Brasil até certo momento, sua presença como ilustração de livros, exposta em molduras e vitrines. Ecoando tendências internacionais, principalmente norte-americanas, de crescimento da superfície impressa, com maior impacto nas paredes das galerias, defendeu-se aproximar a escala da estampa da pintura, num momento em que já existia *land art*, denegrindo boa parte da arte impressa brasileira com base nas dimensões físicas, como se fossem medida de grandeza em arte. Passa-se por alto pelas diferentes condições econômicas que permitem ou impossibilitam os investimentos para uma gráfica em escala maior, a existência de galerias adequadas para recebê-la, e o preço de venda radicalmente limitador da circulação dessas grandes estampas de edição limitada. Não se considera o potencial de presença social das estampas pequenas, baratas e multiplicadas em grande escala, já que *a priori* não se trata de arte. Dentro da arte inequívoca, esquece-se das atrozes estampas de guerra de Callot, Goya e Dix, de pequenas dimensões, que seriam intimistas, nesta ótica míope.

### **2 – A democracia da gravura**

Considera-se a multiplicidade automaticamente democrática, sem pensar no número de estampas da edição, seu preço variável em função da fama do artista e das complexidades da impressão, as possibilidades de compra e o nível de renda da sociedade. É óbvio que, pelas leis de mercado, a obra única do mesmo artista custa muito mais que o múltiplo, mas sem torná-lo acessível, numa sociedade como a brasileira. Estampas pequenas, baratas e multiplicadas em grande escala continuam automaticamente não sendo arte.

### **3 – Toda imagem impressa é gravura**

Pretende ser uma crítica aos preciosismos das posições anteriores. Mas ignora as diferenças radicais entre os processos de gravação e impressão, fundamentais no seu uso artístico, que usados com inteligência e precisão sustentam as tentativas de aproximação à poesia. Embora com uma argumentação teórica geralmente mais sofisticada, não se abandona a postura de Belas Artes, excluindo tudo que possa ser caracterizado como *kitsch*,

indústria cultural, ilustração, propaganda, sem usar mais detidamente discriminação e crítica também neste vasto campo.

#### **4 – A gravura como escultura**

É uma posição mais moderninha, em busca da contemporaneidade fácil. Constata o óbvio: existem operações escultóricas na gravação de matrizes. Acontece desde sempre, mas não em todas as matrizes: apenas na xilogravura e na gravura em metal, baseadas no princípio ancestral da incisão, subtraindo matéria. A não ser que se considere escultórica a lisa e pesada pedra litográfica, a máscara serigráfica esticada na moldura de madeira, a máquina de impressão *offset* que imprime a partir das finas chapas de metal. Esta posição invalidaria a noção de que todo impresso é gravura, mas nunca são consideradas em conjunto.

\*\*\*

Por aqui o gravador precisa abranger todo o processo artístico: conceber (desenhar, talvez pintar, talvez fotografar, selecionar imagens), gravar, ser impressor, historiador e crítico. Talvez editor, assumindo prejuízos. Talvez curador. Mas não especialista. E esta formação em gravura capacita para muitas outras coisas.

## Multiplicação e Miopia 27

### A cozinha da gravura

*A crença na inspiração.* – Os artistas têm interesse em que se creia nas intuições repentinas, nas chamadas inspirações; como se a ideia da obra de arte, do poema, o pensamento fundamental de uma filosofia, caísse do céu como um raio de graça. Na verdade, a fantasia do bom artista ou pensador produz continuamente, sejam coisas boas, medíocres ou ruins, mas o seu *juízo*, altamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina; como vemos hoje nas anotações de Beethoven, que aos poucos juntou as mais esplêndidas melodias e de certo modo as retirou de múltiplos esboços. Quem separa menos rigorosamente e confia de bom grado na memória imitativa pode se tornar, em certas condições, um grande improvisador; mas a improvisação artística se encontra muito abaixo do pensamento artístico selecionado com seriedade e empenho. Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar e ordenar (NIETZSCHE, Friedrich. *Humano Demasiado Humano* – Um Livro para Espíritos Livres. Trad. Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 119.)

\*\*\*

A reflexão do filósofo, provavelmente apoiada em sua formação musical, é igualmente válida para as artes visuais. Anotações e esboços, ou seja, desenhos, são a manifestação mais imediata e fundamental da construção do pensamento, cuja manifestação “final” ou oficial poderá ser menos interessante.

No Brasil, no período de maior visibilidade da gravura local, surgiu o conceito de “cozinha da gravura”, referindo-se às atividades visíveis de gravação e impressão, algo misteriosas para quem não as conhece. “Cozinha”, atividade menos valorizada intelectualmente, embora apreciada pelos sentidos, parece uma aproximação adequada, com algum humor e benevolência, para o que não se chega a compreender. Na verdade, revela os preconceitos de uma sociedade ainda profundamente marcada pela escravidão. Pouco disposto a conceder que a inteligência humana é a mesma em qualquer atividade, e a admitir que não basta o modelo predominante calcado na palavra e no número, o observador das

atividades gráficas transfere sua ignorância para aquele que aparentemente se entrega a operações “manuais”. Cordialmente, mantém seu poder.

\*\*\*

Robert Motherwell, ao ser abordado no museu, frente a uma sua pintura, por alguém perguntando o que “significava”, constatou haver “umas dez mil pinceladas nela, e que cada pincelada é uma *decisão*”.

(*Robert Motherwell*, catálogo de exposição. Nova York: Abbeville Press, 1987).

Quando concebido como matriz/estampa, o processo gráfico de pensamento assume um aspecto *indireto*: as ações na matriz só aparecem mais claramente após a impressão. A decisão de cada pincelada de Robert Motherwell deixa de ser instantânea. A impressão da estampa causa algum grau de surpresa: é difícil prever seu resultado durante a gravação. O resultado provisório, inevitavelmente diverso do gravado, leva imediatamente ao juízo e a retrabalhar a concepção da imagem.

Para o observador externo, e para quem separa fazer e refletir, parece haver uma interrupção no que é um único processo. Não se pode exigir que o visitante do ateliê consiga acompanhar um processo de pensamento visual, para ele pouco íntimo, simultaneamente abstrato e concreto, que enquanto conduz operações na *gravação* antevê resultados na posterior *impressão*, visando, mais além, a poesia. Não surpreende a supervalorização da parte observável, mesmo sem compreensão, e que a ignorância tenda a ser imputada ao gravador. As operações, que estiveram próximas da impressão industrial, tornaram-se ainda menos familiares com as mudanças técnicas, restringindo seu uso apenas à arte, cujo paradigma é a pintura – vista, com miopia, apenas como aplicação de tinta na tela, mesmo reconhecendo que é *cosa mentale*. Os equipamentos indispensáveis à imagem impressa multiplicada ainda causam surpresa, levando a sua valorização desmedida, que não parece inseparável do pensamento.

\*\*\*

Rembrandt e Segers, no século XVII; Degas, Whistler, Gauguin, Munch, Kirchner, Goeldi, Jardim, e muitos outros, a partir do XIX, acentuaram, entre os potenciais intrínsecos da gravura, a possibilidade experimental, compreendendo a matriz como campo de ação para multiplicar estampas únicas, arriscando mais que na edição regular, de originais muito

semelhantes. A chamada “prova de estado”, geralmente impressa para avaliar o andamento do trabalho de gravação, visando um estado definitivo a ser multiplicado, ganha outro protagonismo, participando mais intensamente da concepção contínua da imagem em processo. Evidencia-se que tanto gravar como imprimir são passos de uma única busca da imagem. Nesta atitude, as experiências acentuam a necessidade da crítica aos resultados, através do desenho, descartando um número ignorado de impressões, que pesquisa alguma será capaz de determinar. Um processo desta natureza exige o desenvolvimento de técnicas pessoais, o uso pouco ortodoxo de materiais comuns, a incorporação de técnicas e materiais eventualmente estranhos, preparação cuidadosa de tintas, seleção de papéis inesperados, lentas impressões. A cozinha da gravura.

\*\*\*

(...) Ele me recebia em um cômodo comprido, sob o telhado, com ampla face envidraçada (com vidros pouco lavados) onde a luz e a poeira estavam felizes. Lá amontoavam-se o lavatório, a banheira de zinco fosco, os robes sem frescor, a bailarina de cera com tutu de gaze verdadeira, em sua gaiola de vidro, e os cavaletes carregados de criaturas feita a carvão, perfis, torsos segurando um pente em torno de sua espessa cabeleira esticada pela outra mão. Ao longo da vidraça vagamente varrida pelo sol, corria uma mesinha estreita, toda amontoada com caixas, frascos, lápis, pedaços de pastéis, pontas e coisas sem nome que sempre podem servir...

Ocorre-me por vezes achar que o trabalho do artista é um tipo muito antigo de trabalho; o próprio artista é uma sobrevivência, um operário ou artesão de uma espécie em vias de extinção, que fabrica fechado em seu quarto, usa procedimentos muito pessoais e muito empíricos, vive na desordem e na intimidade de suas ferramentas, vê o que quer e não o que o cerca, usa potes quebrados, sucata doméstica, objetos condenados... Talvez essa condição esteja mudando, e vejamos opor-se ao aspecto dessas ferramentas improvisadas e do ser singular que se acomoda nelas o quadro do laboratório pictórico de um homem rigorosamente vestido de branco, com luvas de borracha, obedecendo a um horário muito preciso, armado de aparelhos e instrumentos estritamente especializados, cada qual com seu lugar e uma oportunidade exata de uso?... Até aqui, o acaso ainda não foi eliminado dos atos; o mistério, dos procedimentos; a embriaguez, dos horários; mas não garanto nada.

(VALÉRY, Paul. *Degas, Dança, Desenho*. Trad. Celia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 41-42.).

## Multiplicação e Miopia 28

### Miopia e Multiplicação

É uma opinião antiga e fundamental que uma obra de arte deve influenciar todas as pessoas, independentemente da idade, status ou educação (...) todas as pessoas podem entender e sentir prazer com uma obra de arte porque todas têm algo de artístico dentro de si (...) existem muitos artistas dispostos a não fazer arte apenas para um pequeno círculo de iniciados, que querem criar para o povo. Isso soa democrático, mas em minha opinião não é democrático. Democrático é transformar o pequeno círculo de iniciados em um grande círculo de iniciados. Pois a arte necessita de conhecimento. A observação da arte só poderá levar a um prazer verdadeiro se houver uma arte da observação. Assim como é verdade que em todo homem existe um artista, que o homem é o mais artista dentre todos os animais, também é certo que essa inclinação pode ser desenvolvida ou perecer. Está contido na arte um saber que é saber conquistado através do trabalho

(BRECHT, Bertolt. *Observação da Arte e Arte da Observação*. Cidade: Ed., ano, p. x.).

A transformação apontada por Brecht cabe mais ao professor que ao artista, que nem sempre coexistem num único ser. Arte é apenas um dos importantes conhecimentos para construir uma cultura, uma maneira mais consciente e responsável de estar e ser no mundo. Tarefa permanente, com pouca chance de produzir resultados palpáveis através de manifestações bienais ou passageiras, espetáculos patrocinados por grandes interesses pouco comprometidos com mudanças reais e acentuadas, em atitude próxima ao assistencialismo populista de aproximar a arte do “povo”. O público atingido é quem já concorda com uma mudança, sem saber bem nem qual nem como, ou os beneficiados pela manutenção das diferenças e distinções.

As maiores consequências da pouca atenção à imagem múltipla se encontram fora do restrito meio artístico. Manifestam-se na sociedade – se ainda existir. Com a atomização de interesses, comportamentos, fontes de informação, é possível acreditar-se informado,

recebendo apenas o que corrobora desejos pessoais. Mas, no mundo cotidiano, ainda encontramos seres que não são médias, estatísticas, massa. Existem. Psíquico, político, social, econômico, se misturam e sobrepõem como as imagens em disparada.

Ainda existe algo em comum?

O papel crítico do espectador deveria crescer, na experiência contemporânea, quando tudo se torna uma imagem fugidia numa miríade, numa aceleração desconhecida para Brecht. Cada um está sendo afetado profundamente pela hiperatividade improdutiva, no nevoeiro<sup>7</sup> produzido pela multiplicação caótica, que impede o pensamento, a visão e a leitura, onde a arte se dilui.

As pessoas tendem cada vez mais a simplesmente reagir, afastadas da reflexão e emoções menos primárias. Arte que solicita esforço e tempo, sem impor o espetáculo, tende a ser pouco notada. Décadas de imediatismo e imbecilização neoliberal reduziram a disposição para o tempo mais dilatado, necessário à arte.

Não se pode esperar da arte tamanho poder transformador. É a escola que deveria assumir seu papel de formação crítica, já nos níveis básicos de ensino. A miopia especializada não é uma consequência trágica. Mas a ausência da arte entre os conhecimentos solicitados nos questionáveis exames vestibulares acarreta consequências políticas, que escapam às visões edulcoradas aproximando arte e educação.

Por não existir tal solicitação, o ensino da arte é desqualificado nos níveis de ensino anteriores ao universitário. No já problemático panorama do ensino brasileiro, o professor de arte tem ainda menos reconhecimento que os colegas de outras áreas, as aulas são ministradas em espaços e tempos inadequados, julgando – se não explicitamente, de fato – que o conhecimento em arte é menos importante que todos os outros, e talvez dispensável.

Este é o ponto principal: admitir que arte é um conhecimento como outros, sem criar privilégios e mistificações. Apenas direito fundamental de todos os seres humanos, não só de artistas ou público especializado.

---

<sup>7</sup> A palavra é tomada de empréstimo do livro de Guilherme Wisnik *Dentro do Nevoeiro*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

Com a precária presença da arte nos níveis mais básicos do ensino, deixa-se de criar um senso crítico visual mínimo, permanecendo a porta aberta para todas as ingenuidades. Quem se aproxima da arte – e são quase todos, em diferentes aspectos e principalmente níveis – aceita ao menos em parte as atrações, sugestões e propostas sedutoras emanadas por organizações, cujos interesses são menos evidentes que seus produtos audiovisuais. Não nos referimos apenas à indústria: seu papel é importante para atingir um público mais amplo, e veicula também realizações de nível. Mas a falta de capacidade crítica em arte, nas pessoas que se dedicam prioritariamente a outras atividades, faz com que predomine uma noção decorativa, de entretenimento e diversão, que, sendo muito mais visível, passa por ser única. A curiosidade, os anseios, a sensibilidade do grande público se satisfazem com esta vertente, que o abastece com infundáveis produtos tendentes ao conformismo. Um público mais consciente poderia ser capaz de optar por outras realizações, também disponíveis, capazes de contribuir para uma formação mais autônoma.

Nas noções mais correntes e ingênuas de arte, tende-se a destacar, como se fossem os únicos valores, a sensibilidade, criatividade, beleza, e até uma certa rebeldia, na verdade cuidadosamente controlada. Tudo encarnado, geralmente, num único ser inigualável, de enorme exposição, numa estratégia similar aos esportes.

Muito menos perceptíveis para o apreciador leigo são o cálculo, os recursos técnicos, o papel dos muitos profissionais invisíveis atrás da figura famosa, os investimentos. Tudo, afinal, que possibilita as linguagens artísticas e suas experimentações. A inteligência e precisão no uso das linguagens poéticas que provoca reações imprevisíveis no espectador, inclusive emoções fáceis, repulsa, apoio entusiasmado, de acordo com as histórias individuais, conceitos e preconceitos de cada ser humano.

Mas os aspectos mais profissionais da linguagem artística não passam despercebidos aos operadores menos éticos da informação, da propaganda e do marketing, que vão se apropriando das experimentações menos diretamente interessadas dos artistas, adaptam-nas às suas finalidades, procurando controlar e tornar previsíveis as reações do espectador.

Aspecto não necessariamente ausente na arte de alto nível. Grandes edifícios sempre foram também afirmações de poder. Construções mirabolantes assinalam hoje o surgimento de novos centros de riqueza e poder, com a sucessão de prédios mais altos do mundo. Notem-se as franquias do Museu do Louvre e do Guggenheim no Oriente Médio, juntamente com as corridas de Fórmula 1. Grandes pinturas e esculturas em locais públicos

comemoraram feitos supostamente heroicos, deuses, reis, políticos e assassinos. Representações, concertos e eventos englobando todas as artes eram montados para receber reis e imperadores.

Mas com o desenvolvimento da tecnologia a propaganda adquiriu o poder de acompanhar constantemente a vida da pessoa comum. Numa democracia, do eleitor. A partir da imprensa, no século XV, os meios disponíveis foram se tornando mais abrangentes, poderosos e sofisticados. Sem eles é inimaginável o atual nível de exposição audiovisual de cada indivíduo. Imagens, textos, música, atuações constantemente presentes na avalanche midiática se apoiam nas linguagens artísticas de todas as épocas, para produzir efeitos no presente imediato e futuro próximo, como emoções fáceis, repulsa e apoio entusiasmado. Sem reflexão, e talvez com fanatismo.

Não é difícil perceber que recursos de linguagem artística como edição, enquadramento, cor, claro escuro, interpretação, trilha sonora, influenciam ou determinam o resultado de eleições, vendem produtos de toda ordem, inclusive inúteis, ou condenam pessoas através da imagem, sem aguardar o pronunciamento do Poder Judiciário.

O conhecimento das linguagens artísticas é um direito de todos e condição para a democracia e a cidadania.

## Multiplicação e Miopia 29

### Narciso

Em português, denomina-se “gravura”, simploriamente, uma imagem impressa em papel. Na verdade, um *processo*, onde existe um elemento em princípio único – a matriz – e outro em princípio multiplicável – a estampa. A matriz pode ser ou não ser uma gravura, e pode ser multiplicada se necessário. A estampa pode ser ou não ser em papel, e pode ser única, de acordo com as intenções do artista. Em princípio, a matriz não visa a exposição, a estampa sim. Ambas têm a mesma importância como trabalho artístico, e são profundamente diferentes.

Uma primeira surpresa, após gravar a matriz, é constatar a inversão da imagem impressa.

\*\*\*

Nunca vemos nosso rosto, apenas suas imagens. Acostumados com o espelho e a luz cotidiana do banheiro, não registramos a mudança constante. Tênuê, mas perceptível.

Outro espelho e outra luz geram profundas transformações, nem sempre registradas pelo olhar desatento, em busca da boa aparência, de acordo com padrões, vistos em outras imagens – múltiplas.

O *selfie* altera profundamente o rosto de quem empunha a tela, onde se reconhece, distraído(a). Com a mudança de tela no aparelho mais novo, talvez de outro fabricante, tudo muda, com a tecnologia mais recente. Mas acredito ser sempre eu mesmo.

A minha imagem produzida por mim é limitada pelos ângulos de visão possíveis, pouco numerosos, e pela extensão constante do braço, mesmo prolongado pelo pau de *selfie*. Quando a imagem de mim é registrada por outro, que me vê de ângulos e distâncias impossíveis para meus olhos, a surpresa poderia ser maior, pela transformação mais profunda. Mas ser fotografado é posar, imitando outra imagem, sem conhecer sua história. O instantâneo sem aviso pode causar indignação. “Não parece comigo”: reação comum ao bom retrato.

\*\*\*

Suspeitar da imagem de si poderia ser um passo inicial para ver o mundo, com espanto.

\*\*\*

Imagem. Enigma.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Empresto a expressão de Ricardo Fabbrini, professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

## Multiplicação e Miopia 30

### Ex-libris

Uma velha fotografia do afundamento do *Graf Spee*, em 1939, no Rio da Prata, contida em um livro usado recebido de presente, na década de 60, me levou a gravar *atacamachaça 41*, em 2016. Com profundas transformações, a imagem dirigiu a gravação da matriz de cobre, que imprimiu estampas com tinta preta em papel branco, e com tinta branca em papel preto.

