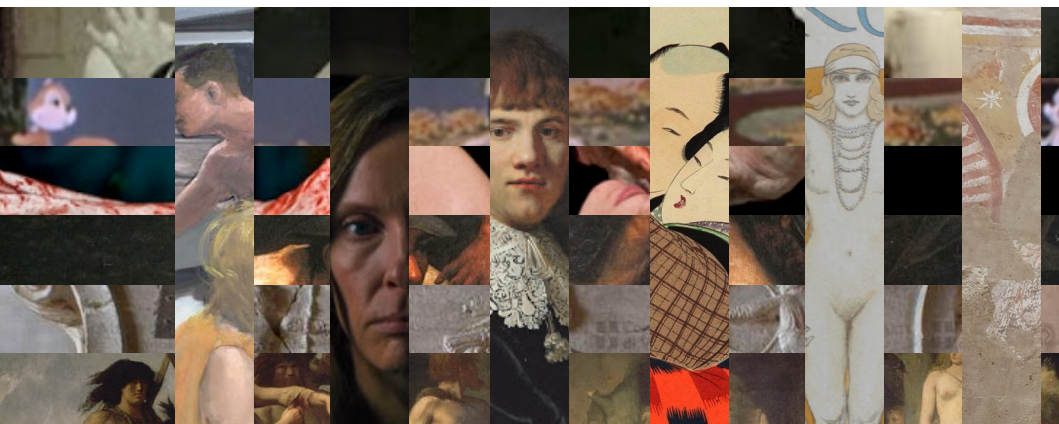


# AMÁVEL LEITOR

ensaios de arte e cultura



Martinho Alves da Costa Junior (org.)

  
EDITORA  
U F J F

# Amável Leitor

Ensaaios de Arte e Cultura

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFJF.

Amável leitor : ensaios de arte e cultura / Martinho Alves da Costa Junior (org.) -- Juiz de Fora : Editora UFJF/ClioEdel , 2019.  
586 p. : il.

ISBN 978-85-93128-43-1

1. História da arte. 2. História da Cultura. 3. Ensaio literário. I. Costa Junior, Martinho Alves da. II. Título.

CDU 7(091)

# Amável Leitor

ensaios de arte e cultura

Martinho Alves da Costa Junior (Org.)



Editora da UFJF / ClioEdel selo editorial  
1ª edição  
Juiz de Fora - 2019

# Sumário

Amável Leitor .....	8
---------------------	---

## Alexander Miyoshi

O artista que navegou com Darwin .....	11
A caça e o caçador (ou: de certa paixão por armas) .....	23
A imagem do museu .....	36
Dores invisíveis .....	44
Vulgo mulher .....	48
Ondas do ukiyo-e .....	54
Artista rifle .....	67
Gênio andante .....	80
Um pequeno grande museu .....	93
O mistério Rembrandt .....	102

## Aline Gomes

O cheiro dos homens .....	107
Vende-se amor .....	117
Em caso de dor, dance .....	126
Bazar Eleitoral .....	137
Pílades e Orestes .....	143

Peeping Tom.....	151
Sérgio e Baco .....	162
Chifres, falos e fantasias.....	173
Nossas roupas.....	183
De Ticiano a Pollock: outras chuvas douradas .....	192

### Felipe Martinez

Sem Amor, Van Gogh (ou o injustiçado Doutor Gachet) .....	203
O diabo é lindo .....	208
Um novo Rembrandt? .....	211
O espetáculo de Banksy.....	216
O silêncio de Scheveningen.....	219
Frans Hals e os modernos (ou como se fazer uma exposição) .....	223

### Jorge Coli

A moça e o mar .....	228
Uma perseguição política .....	235
Enigma na Pinacoteca.....	241
Arte e ciência.....	260
O que é um "Catalogue Raisonné" e para que serve .....	269
Beyoncé no Louvre .....	278
O assassinato de Winckelmann.....	291
Descobertas, divulgação, circulação internacional. ....	301

Só a cultura mestiça é boa, porque não há outra.....	307
O olhar fabrica o falso .....	319

### Letícia Badan

Arte em movimento .....	334
A casa da noite e a escuridão.....	342
O Teatro do Grand Guignol e a mulher das dez mil mortes.....	348
O ódio dos intolerantes .....	358
O belo horrível e a negação do belo .....	366
O sabor dos mortos: as mulheres e a decapitação.....	377
Marionetes do destino.....	386

### Martinho Alves da Costa Junior

A repugnância ao toque .....	395
A visão ofusca .....	400
O que é fundamental ao historiador da arte?.....	406
A esfera das formas .....	411
Eric Fischl e o hedonismo .....	416
A falência dos relacionamentos.....	421
Você gosta do Botero ?.....	428
Em cores. A escultura policroma na França 1850-1910 .....	437
O que esperar de uma retrospectiva? František Kupka no Grand Palais ...	446
A cena da dança: a fantasia combate o extremismo.....	460

## William Pereira

Comentários sobre o filme Pantera Negra .....	466
Os caminhos do lobisomem.....	470
Envelhecer, segundo Varda e Godard.....	485
Chaves, Chapolin e o mal-estar .....	493
Guerra Infinita e os seriados de cinema.....	503
A purificação pelo fogo – ou três ou quatro coisas sobre Fahrenheit 451	512
Hilda Hilst e o unicórnio .....	554
Walter Salles e Stanley Kubrick (ou, central do brasil e o iluminado) .....	560
E o muro se tornou espelho.....	577



## Amável Leitor

“Amável Leitor”, forma gentil e também chistosa para aproximar-se dessa figura ambígua e abstrata, pura possibilidade, para aqueles que, porventura, leem essas linhas. A solução engenhosa do título, que sugere e implica a sua participação, nasce do pequeno ensaio homônimo na abertura do livro *Psychologia Urbana*, de João do Rio, publicado em 1911. Livro com ensaios poderosos e anotações da cidade, por vezes ácidos, ou nas palavras do autor, “esses trabalhos [observam] certos estados d’alma da cidade, de modo aliás urbaníssimo”.

Dito deste modo, no singular, poderíamos reunir esforços e erguer um monumento aos moldes da tradição para o “leitor desconhecido”. Como o soldado, não sabemos quem é, mas mesmo assim temos certa ideia.

“Eu desejaria ter a segurança desses falecidos homens de letras, porque, com tranqüila certeza, diariamente sentar-me-ia á mesa, chamaria o Leitor amável, e assim seguro, discorreria na doce ilusão do seu bom conceito. Vícios, usos, costumes, defeitos, excessos alheios, teriam o crivo e o tiroteio de frases esmagadoras, quando a boa ação, tão rara de aparecer, não desse o ar de sua graça aborrecida. Porque é realmente muito aborrecido ao coração dos homens ler elogios ás ações alheias.”

Essa coletânea, nasce da junção de alguns nomes ligados à história da arte e da cultura. Primeiramente, são textos escolhidos a partir da

aventura compartilhada no blog *Amável Leitor*: Aline Gomes, Alexander Miyoshi, Felipe Martinez, Jorge Coli, Leticia Badan, William Pereira, além das limitações deste que escreve essas linhas iniciais. A escolha dos textos foi feita a pedido do organizador para os próprios autores que gentilmente, mas nem sempre de prontidão, aceitaram participar.

Ora, a proposta de escrever para um blog segue uma lógica muito diversa de um livro. Primeiro, é preciso levar em conta o caráter efêmero no qual a novidade de um outro texto suplanta quase imediatamente a importância de um anterior. Qual será a nova investida de Jorge Coli? Qual outra cabeça ensanguentada será apresentada por Leticia Badan? e assim por diante. A ideia de transformar o passo inicial em livro, nasce da vontade em isolar alguns desses pensamentos ali explorados, para fulgurar num meio outro que não seja o modo vaporoso de um blog.

Ah, Amável Leitor! seja bem-vindo. Aproveite, reclame, saia das páginas enraivecido ou vibrante, como puder. Mas por compaixão pelas letras e imagens aqui estabelecidas, o importante é não sair imaculado!

Martinho Alves da Costa Junior  
*Outubro de 2019*

Alexander Miyoshi

## O artista que navegou com Darwin

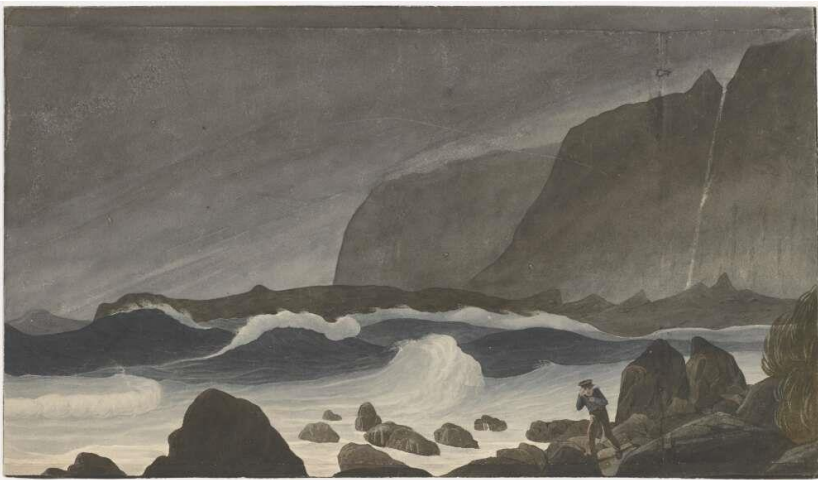
A Biblioteca Nacional da Austrália preserva um conjunto excepcional de 168 desenhos, em grande parte aquarelados e figurando paisagens. Os mais cativantes representam também pessoas e costumes. Foram feitos por um inglês de passagem pelo Atlântico, pelas Américas e Oceania. Seu nome é Augustus Earle.



Solitude, watching the horizon at sun set, in the hopes of seeing a vessel (autorretrato de Earle com seu cão Jemmy feito na ilha de Tristão da Cunha), 1824, aquarela, National Library of Australia

Earle nasceu em 1793, em Londres, onde estudou na Royal Academy. Nela, aos treze anos, expôs os primeiros trabalhos. Viajou por todos os continentes. É conhecido por ter acompanhado Charles Darwin no HMS Beagle, jornada abreviada, pois o artista precisou desembarcar em Montevidéu, em agosto de 1832, devido a problemas de saúde. São outros fatos, no entanto, que mais nos interessam.

Em 1820, Earle passou por Brasil, Chile e Peru. No mesmo ano, voltou ao Rio de Janeiro, ficando na cidade até 1824. Tomou um navio para Calcutá e uma tempestade o fez parar na ilha de Tristão da Cunha, no Atlântico Sul. Para esticar as pernas, Earle decidiu passear em terra com seu cão *Jemmy*. Entretanto com a paisagem vulcânica, viu ao longe o navio partindo e deixando-o, junto com o cão, na ilha. Passou a fazer companhia às pouquíssimas pessoas que a habitavam, ficando nela por oito meses, até que outro navio o levasse a outras paragens.



*A north easter, Tristan D'Acunha* (outro autorretrato, sem o cão *Jemmy*), 1824, aquarela, National Library of Australia

Em referência aos anfitriões, em Tristão da Cunha, anotou:

Sinto um prazer infinito em ouvi-los no relato de suas diversas aventuras na fraseologia própria e peculiar dos marinheiros. É uma coisa desejável, a única de se adquirir viajando, poder acomodar-se à sociedade à qual a Providência pôde nos lançar em meio a eles.

Na ilha, além de continuar desenhando, Earle trabalhou como capelão e professor. Seus relatos, juntamente com os desenhos e sobretudo os retratos feitos nos anos seguintes, parecem denotar um caráter fora do comum.



*A woman of New South Wales, c.1825, aquarela, National Library of Australia*



*A native of the Island of Tucopea [i.e. Tikopia], c. 1827, aquarela, National Library of Australia*



*Amoko, a New Zealand girl, c. 1827, aquarela, National Library of Australia*



*A New Zealand [i.e. Zealand] chief, c.1827, aquarela, National Library of Australia*

Os retratos mais fascinantes de Earle foram feitos entre 1825 e 1827, na Oceania. São pequenos, medindo por volta de um palmo: aquarelas com fundos ocres e marrons, destacando direta e frontalmente os bustos, a maioria detendo-se no rosto, ou melhor, na área que circunscribe olhos e boca, centrando-se especialmente em torno ao nariz.





A New Zealand chief from Terra Naky [i.e. Taranaki], c. 1827, aquarela, National Library of Australia

Em todos os retratos, mesmo nos mais estáticos e serenos, os olhos, nariz e boca formam uma espécie de tufão que magnetiza. O mais exemplar, nesse sentido, é o de um menino, *A New Zealander*.



*A New Zealander*, c. 1827, aquarela, National Library of Australia

Diferentes elementos contribuem para o movimento centrífugo que parte das áreas mais externas, como a roupa e o fundo levemente revoltos (românticos, poderíamos dizer) até a face, passando pela moldura dos cabelos. Os amplos arcos dos fios a transformam em uma corola. Nos detalhes do septo nasal, ladeados pelos penetrantes olhos e sobrancelhas, em meio às tramas da tatuagem *moko*, encontra-se algo como um receptáculo de sedutora planta exótica.



*The bat of Brazil*, 1822, aquarela, National Library of Australia

Semelhante jogo de tensões é visto em uma rara aquarela animalista de Earle, um morcego em tamanho real, isto é, com quase 70 cm de envergadura, sem as pontas das asas (elas sangram os limites do papel). Earle não pormenorizou o corpo de forma homogênea, como tampouco, via de regra, fazia nos retratos. Centrou-se na pequena cabeça, a parte mais escura da aquarela, não a mais aterradora (o que as grandes asas abertas talvez sejam), ainda assim inquietante, enquanto os membros do pobre animal estavam presos e, ele, esticado e aflito, provavelmente agitava-se de forma frenética.



Portrait of Bungaree, a native of New South Wales, with Fort Macquarie, Sydney Harbour, in background, c. 1826, óleo sobre tela, 68,5 x 50,5 cm, National Gallery of Australia

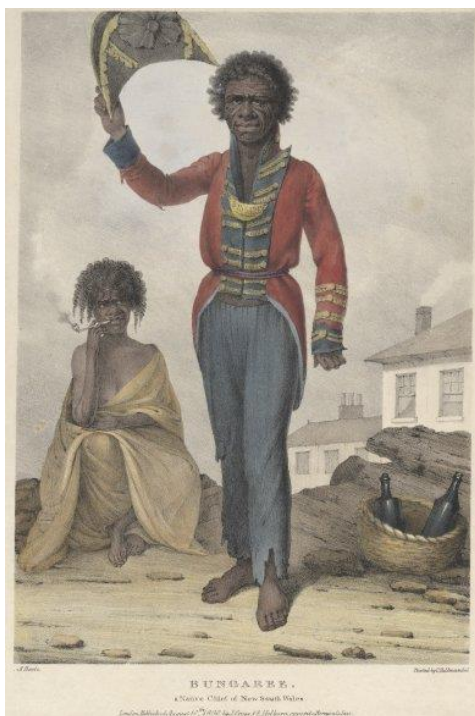
Alguns retratos feitos por Earle levam o nome do retratado. Um dos mais notáveis é o de Bungaree, nomeado pelos colonizadores “Rei do Povo de Broken Bay” para auxiliá-los em negociações com os nativos. Bungaree foi um dos mais famosos aborígenes de seu tempo, hábil em transitar entre a cultura dos colonizadores e a sua própria, graças à inteligência em assimilar costumes estrangeiros, imitar expressões e ao mesmo tempo ganhar a estima dos conterrâneos. Tão logo uma embarcação forasteira aproximava-se de Sydney, Bungaree rumava em seu barco pesqueiro, cercado das duas esposas para dar boas vindas aos tripulantes. Nessas ocasiões, vestia um vistoso chapéu bicórnio e um reluzente casaco militar, mas esfarrapado, além de estar descalço. Mantinha considerável influência sobre os aborígenes, participando de *corroborees* (cerimônias com música e dança) e rituais de batalha que, às vezes, viravam quebra-paus. Bungaree abandonava então os modos europeus, cobria-se de pigmentos rubros e empunhava armas tribais.

A imagem de Bungaree é baseada em esboços de Earle para um panorama, que circulou pela Grã Bretanha em 1829. O público inglês provavelmente esperava ver imagens selvagens, mas, ao invés disso, viram uma vila provinciana à beira-mar, cercada de azul, brisas refrescantes e sólidas edificações. É o que transparece também no retrato a óleo de Bungaree, incorporando ainda a idéia de um nativo pacífico, adaptado benevolmente à cultura colonizadora sem, no entanto, perder a modesta dignidade. É um retrato tocante e honroso, mostrando sem camuflagens, sem exageros e afetações o que há de pobre e rico nesse homem.



King Bungaree, King of the Aborigines of New South Wales, 1826, litogravura, Mitchell Library, Sydney, Australia

Há duas litogravuras oitocentistas reproduzindo o Bungaree de Earle. A primeira delas, ao que parece, é também o primeiro retrato litogravado em Nova Gales do Sul (onde havia apenas duas prensas litográficas, levadas em 1821 por Sir Thomas Brisbane, para imprimir cartas estelares do hemisfério sul, enfim não produzidas). Essa primeira (acima), aquarelada, foi feita no mesmo ano da pintura, 1826, reproduzindo-lhe o espírito. Embora as roupas estejam um pouco mais esfarrapadas, Bungaree continua nos acenando com o chapéu, sóbria e calmamente. Às suas costas, do mesmo modo, o porto de Sydney segue integrado à natureza e ao lugar, dando à personagem um sentido de domínio do espaço ao qual pertence.



*Bungaree, a native chief of New South Wales, 1830, litogravura, National Library of Australia*

Um tanto diferente é a lito de cima, produzida em 1830, em Londres, onde a figura de Bungaree é transformada: as roupas se desgastaram um pouquinho mais, assim como o sorriso é um tico abobalhado. A diferença maior, contudo, está no cenário: Bungaree é cercado por uma figura que o observa estranhamente e uma cesta com duas garrafas, sugerindo bebedeira e degradação. Além disso, ao invés do belo panorama do horizonte aberto da pintura, vemos um pequeno barranco e duas casas que o enclausuram, ou seja, não há sugestão de liberdade como nas versões anteriores, tampouco a dignidade, correspondendo mais à ideia que os ingleses provavelmente faziam da colônia e de seus nativos.

Depois da morte de Bungaree, em 1830, sua reputação como mímico, vagabundo e bêbado se consolidou. A sua participação voluntária na expedição de circunavegação da Austrália, em 1802, acompanhando um dos maiores cartógrafos do Pacífico Sul, Matthew Flinders, foi quase esquecida. Mas foi Bungaree quem o auxiliou no contato com os povos aborígenes, fato que recentemente vem sendo redimensionado e divulgado.

A caça e o caçador (ou: de certa paixão por armas)





O quadro é escuro. Representa uma mata fechada. Dois caçadores de corpo inteiro se destacam das sombras. Observam algo, decerto, que acaba de ser encontrado. Um deles se apressa a atirar; o outro parece contê-lo. Pede calma. É o mais experiente, como indicam os cabelos e a barba grisalhos, bem como a luz mais intensa no rosto, o posicionamento aberto, amplo na composição. Sua paciência contrasta a uma leve tensão, maior, do colega, cujas expressões, sobretudo os olhos, assombreados pela aba do chapéu, guardam alguma insegurança.

*Caipiras negaceando*, o imenso quadro do pintor ituano Almeida Júnior, recebeu o Prêmio Aquisição na Exposição Geral de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1890. Tem quase três metros de altura, servindo bem ao propósito de exibição para um grande público. Ele releva de maneira incomum, para a época, no Brasil, a representação pictórica de personagens anônimas e populares. Em 1888, exposto em São Paulo, teria sido ovacionado pelos partidários do regime republicano, que identificaram, por meio da obra, a expressão autêntica da arte brasileira.



A tela de Almeida Júnior corresponde, por outro lado, a uma moda do tema na pintura internacional, em particular de origem inglesa e francesa, cujo impulso se deu em meados do século XIX. A representação artística da caça, frequente desde inscrições rupestres, se multiplicou em frisas da antiguidade e encontrou um precursor moderno, abordando o assunto específico de que tratamos, talvez, no quadro que vemos acima, atribuído a um obscuro pintor irlandês do século XVIII, um tal John Butts, conhecido por falsificar paisagens flamengas. Nesse quadro, se comparado ao brasileiro, misturam-se o pitoresco e o sublime em um cenário que apequena os homens. Estes, porém, estão em maior número e mais espalhados, dividindo-se em dois grupos. Um rifle dispara, mas mesmo assim a mãe-natureza parece não dar a mínima ao acontecimento.

O título do quadro é *Poachers: View in the Dargle*. Refere-se a um vale próximo de Dublin e aos praticantes do *poaching*, isto é, a caça furtiva, que pode ser tanto o ato de disparar contra, capturar com armadilhas ou extrair animais silvestres (inclusive peixes – enguias, no quadro de Butts) de um local onde a prática é proibida, ou de propriedades particulares. Na Inglaterra, a fiscalização especializada foi instituída no século XVII por meio dos “guarda-caças” (*gamekeepers*), sendo um deles o que dispara a arma em *Poachers: View in the Dargle*. O *poaching* tornou-se então uma atividade cada vez mais complexa, com formações de bandos atentos aos guarda-caças e às suas artimanhas.



Na França, a prática leva o nome de *braconnage*. Em *Retour de chasse* (c.1861), de Évariste-Vital Luminais (acima), dois *braconniers* parecem tanto estar se escondendo da fiscalização quanto preparando-se em sua atividade. Um deles está em pé, espreitando por entre a vegetação, enquanto o outro, mais próximo da lebre inerte, com a espingarda ao solo, tem os ouvidos extremamente atentos.



Luminais usa de um artifício semelhante em um quadro que não representa uma *braconnage* e sim *Gauleses batedores*, no qual uma parte da pose e a face de um gaulês equivalem à do *braconnier* anterior.

Em geral, até o século XX, a caça furtiva foi mais ou menos aceitável quando o motivo era a subsistência. Jean Valjean, o herói de *Os miseráveis*, é representado no início do romance como um *braconnier*, um caçador furtivo, logo após tentar, sem sucesso, roubar um pedaço de pão para dar aos sobrinhos famintos. Nas palavras de Victor Hugo: “Contra os caçadores furtivos há um preconceito, até certo ponto legítimo: que o caçador furtivo e o contrabandista não distam um passo do salteador. O caçador furtivo vive nas matas; o contrabandista nas montanhas ou no mar. As cidades produzem homens ferozes porque os corrompem. A montanha, o mar e a mata, criam homens selvagens.” (tradução de José Maria Machado, Ed. Hemus, 2002, p. 39)



Luminais compôs outro *Retour de chasse* (Museu de Poitiers) que Alexis Mauflastre copiou (imagem acima). O quadro tem pontos em comum com o nosso *Caipiras*, os pés descalços, por exemplo, talvez para enfatizar a necessidade dos caçadores e, ao mesmo tempo, tal ideia de selvageria que lhes seria inata. Representa, por outro lado, a caça consumada, em cenário aberto com o cão farejador e simpático, todos rumando para a casa, embora com alguma apreensão.

John Mulvany produziu quadros que se aproximam mais ao de Almeida Júnior. Em *On the alert* (1876) até mesmo o gesto de contenção do tiro é semelhante, no entanto com uma inversão: é o jovem que parece deter o mais velho. Em *Scouts of the Yellowstone* (c.1881), embora possa não se tratar de uma caça, o clima tenso por sua vez é similar.



Briton Rivière é um dos pintores que mais se dedicaram ao tema de formas diversas. Nascido em Londres, Rivière pintou *Poachers* (1876), *Companheiros no infortúnio* (1883) e *Falcoaria* (1900), abaixo na sequência. Nesses quadros, não é tanto a ação da caça o mais importante, mas sim o que está à margem dessa ação.





Delacroix também empregou o tema em diferentes variações, dentre as quais no admirável *Caça ao leão no Marrocos*, de 1854, pertencente ao Museu de São Petersburgo. Sua narrativa é similar à do quadro brasileiro, com diferenças substanciais. Além de a arma estar nas mãos do mais velho, não do mais novo, vemos uma composição mais clara e descerrada, a inversão do ponto de vista (agora estamos às costas dos caçadores, não à frente deles) e principalmente a exibição da presa ali no gesto típico dos gatinhos, de se limpar com a própria língua, despercebida do que lhe sucederá em breve. Outros elementos como um cavalo (ele próprio aparentando estar assustado com a brutalidade dos homens) e o punhal longo jazendo brilhante e em repouso avivam este quadro que, a seu modo, capta algo do momento decisivo de que Cartier Bresson fala na fotografia.





Uma escultura, *Índio Caçador*, de John Quincy Adams Ward, apresenta a mesma situação de *Caipirus*, mas os protagonistas são outros: no lugar do homem mais velho, o nativo da América; no lugar do mais moço, o cão. É o mesmo tema do domínio da força pela razão, evidentemente mais acentuado no bronze do que no quadro de Almeida Júnior. O *Índio Caçador* também conheceu grande prestígio em seu tempo. Disso resultou a instalação de um bronze maior no *Central Park* de Nova York, já nos anos de 1890. A grande escultura, porém, mostra um índio um pouco menos amistoso do que o do pequeno bronze.





Seriam tantos os artistas brilhantes nessa seara: Courbet, de cuja notável produção sobre a caça destaca-se *Os caçadores na neve* (1864), também representando dois comparsas; Manet e seu *Pertuiset, caçador de leões* (1881), da coleção do MASP; e até mesmo Jean Renoir com *A regra do jogo* (1939), em que o *braconnier* Marcel e sobretudo as sequências de caça são essenciais ao filme.





O que dizer da ilustração científica de Heinrich Harder, dos anos de 1920, de dois homens primitivos se acercando a um gliptodonte?



Voltemos à produção de Almeida Júnior (recomendo, a propósito, a tese de doutorado de Fernanda Mendonça Pitta, *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*), pois se ele não pintou mais quadros de caçadores, além do *Caipiras negaceando* em dimensões menores, fez diversos outros nos quais instrumentos de trabalho ou armas brancas são verdadeiros protagonistas. Jorge Coli apontou em sua tese de livre docência e no livro *Como estudar a arte brasileira do século XIX?*, bem como no artigo “A violência e o caipira”, baseando-se nos estudos de Maria Sylvia Carvalho Franco, a presença de uma “falsa paz” tão reconfortante quanto enganadora na arte de Almeida Júnior (mas poderíamos dizer na sociedade brasileira). “Os motivos são os mais fúteis”, diz Coli sobre os rompantes, “e os efeitos da violência atingem os mais próximos, vizinhos, família.”



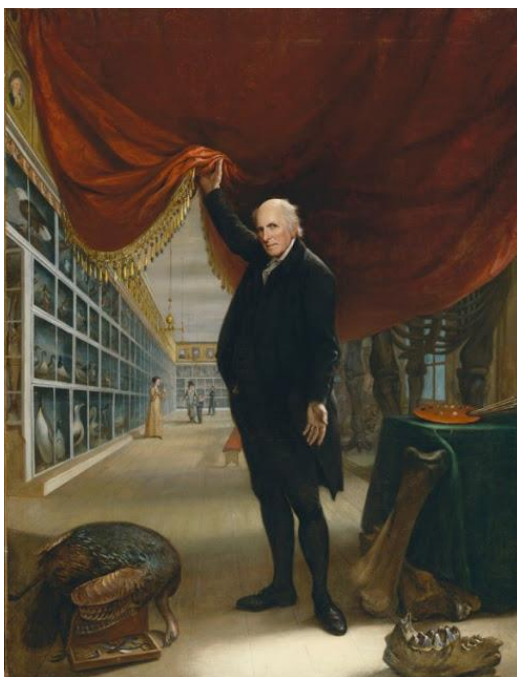
Encerro com o quadro acima de Almeida Júnior, *Pescando* (1893), talvez o mais exemplar em se tratando de um legado que os mais velhos possam deixar para os mais novos.

## A imagem do museu



Houve um tempo em que, ao se pensar em um museu, antes de tudo vinham imagens de coisas à cabeça. Museus, afinal, são coleções, por princípio, meio e fim. Mas quem hoje, quando se depara com o termo “Guggenheim Museum”, por exemplo, não constrói mentalmente e de imediato o colosso arquitetônico que o abriga, o de Wright ou o de Gehry? Que à menção do nome “Louvre” não imagine a pirâmide de aço e vidro concebida por Pei? Ou que, ao ouvir somente a palavra “museu”, não pense de bate-pronto em crianças passeando por suas salas?

A reviravolta na imagem do museu, sobretudo tido como prédio e ações, e menos como coleção, se consolidou no último quarto do século XX. É verdade que o processo iniciara-se nos albores dos oitocentos, quando surgiu a instituição nos moldes que conhecemos e para a qual se conclamou um edifício totalmente novo, adequado para os mais diversos labores. Os grandes museus, em particular os de arte e também os de ciências, passaram a ser tesouros reluzentes para as cidades e nações. Só para algumas delas, é claro



O acervo sempre foi o coração de um museu, daí a precisão de estrutura e aparatos técnicos e humanos muito bem preparados. Não é luxo: para além das necessidades de conservação e de representar a própria imagem de cidades e nações, os museus significam a consciência de um pacto com a existência, a manifestação material do *cogito ergo sum*, de um compromisso que temos, enquanto humanidade, para com o mundo.

03/09/18 09:10 03/09/18 13:37

Curtir 163 mil

Twitter

G+

## Em nota, Crivella fala em 'recompor' acervo do Museu Nacional e causa indignação



Portal Vermelho Dia: 04/09/2018 às 13:13:36

Brasil

### Marun sobre incêndio no museu: "Está aparecendo muita viúva"

O incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro, que destruiu praticamente todo o acervo histórico do país, provocando grande comoção nacional. Mas o ministro-chefe da secretaria de governo, Carlos Marun, em tom de deboche, criticou a comoção diante da tragédia que provoca danos irreparáveis ao país. Segundo ele, o incêndio foi apenas uma "fatalidade".

"Agora que aconteceu tem muita viúva chorando. Na televisão, por exemplo, eu não tenho visto ultimamente alguém destacando o museu e valorizando a história, para que ele se tornasse mais amado pela nossa população", disse ele em coletiva de imprensa.

"Está aparecendo muita viúva apaixonada, mas, na verdade, essas viúvas não amavam tanto assim o museu em referência", completou Marun, que disse que se pode fazer mais investimentos na área da cultura, sem que se tire de outras áreas, para respeitar a Lei de Diretrizes Orçamentárias.

Fabio Rodrigues Pozzebom/Agência Brasil



Talvez não sejam tão inesperados o desdém e o deboche com a tragédia do Museu Histórico Nacional nas redes sociais, assim como os depoimentos esdrúxulos das autoridades que evidenciam principalmente ignorância, descaso e estupidez. Perceber no seio de uma parte representativa da *intelligentsia* algo que, embora muito diverso, se alinha à matriz desses comportamentos é, por outro lado, um tanto perturbador.

Há em certas atitudes vanguardistas um princípio de destruição. O caso mais extremo e célebre é o dos futuristas que, liderados por Marinetti, clamavam por morte aos museus. Também naquele período e até aos anos de 1960 acentua-se o debate sobre a finalidade dos museus e por vezes de sua caduquice, se lhe associando a imagem de cemitérios e mausoléus. É quando se fortalece a ideia do “museu vivo”, centro de atividades múltiplas, função que passa a ser mais valorizada do que a de guarda e mostra das coleções. Coincide também, lembremos de novo, ao momento em que a arquitetura museal se sobrepõe cada vez mais ao acervo.

O edifício é sem dúvida muito importante para um museu, bem como é o conjunto de suas ações. Há no entanto um número de museus que são apenas cascas, pois sequer detêm verdadeiros acervos (no Brasil, alguns deles estão entre os mais cultuados e beneficiados tanto pelos poderes públicos quanto privados, ainda assim de maneira vergonhosamente mesquinha e corrompida). Outro ponto se conecta: a exaltação da cultura imaterial, que não deixa de ter seu lugar como patrimônio. Obviamente determinados museus ligados à imaterialidade podem ser relevantes, mas na medida em que as suas razões tendem a ser estranhas ou diáfanas eles podem também ser questionáveis.





Um museu que surgiu por vias da imaterialidade, ou melhor, da ficção literária, consubstancia uma nova modalidade de crítica aos grandes museus. Ele vindica os valores do comedimento e da simplicidade do dia-a-dia. O escritor Orhan Pamuk o criou em uma pequena casa que comprou em 2008 na cidade onde cresceu, Istambul, expondo lá objetos do cotidiano coletados por ele, segundo o próprio, ao longo de décadas. O museu foi idealizado em conjunto a um romance que ele publicou no mesmo ano de 2008 (no Brasil em 2011 pela Companhia das Letras, tradução de Sergio Flaksman). Foi o primeiro lançamento de Pamuk depois de ter ganho o Prêmio Nobel de 2006 e se intitula, assim como a instituição, *O museu da inocência*.



Pamuk redigiu ainda um “Manifesto Modesto para Museus” no qual expõe sua visão para a entidade em nosso tempo, concluindo com a frase “*The future of museums is inside our own homes*” e apresentando a singela tabela abaixo que resume a sua proposta.

WE HAD

EPICS

REPRESENTATION

MONUMENTS

HISTORIES

NATIONS

GROUPS AND TEAMS

LARGE AND EXPENSIVE

WE NEED

NOVELS

EXPRESSION

HOMES

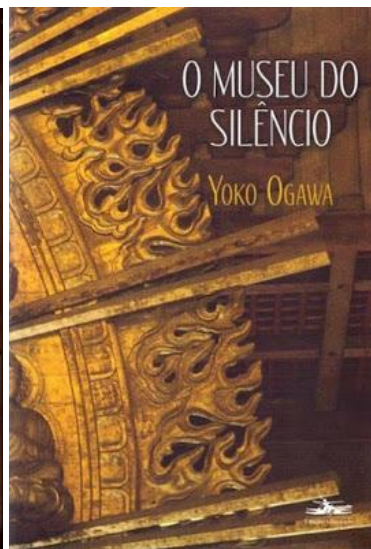
STORIES

PERSONS

INDIVIDUALS

SMALL AND CHEAP

O ingresso ao Museu da Inocência, que foi aberto em 2012, custa 40 liras turcas (cerca de 32 reais) e a meia entrada 15 liras turcas (12 reais). É possível também entrar com um bilhete que vem estampado no livro, que custa 39,50 reais.



Oito anos antes de Pamuk lançar *O museu da inocência*, a escritora japonesa Yoko Ogawa havia publicado *O museu do silêncio* (no Brasil em 2016 pela editora Estação Liberdade, tradução de Rita Kohl). É um romance ficcional no qual uma velha procura um museólogo para cuidar de sua extravagante coleção. Não houve, nesse caso, a construção real de um museu do silêncio, que se manteve no livro, portanto, de forma imaterial.

Um “museu” – muita ênfase nas aspas – afeito de fato aos sons é a banda Museu do Esquecimento. Formada por Amarildo Pereira, Carlos Aberto Bellini, Cleiton Custódio, Cleo Custeau, Guilherme Marin e Rafael Marin, a banda tem um nome que não é apenas uma brincadeira, já que as composições guardam o sentido concomitante de preservação e renovação da música brasileira, tal qual um museu deve ter em relação ao acervo.

Deixemos de lado a abstração, pois seriam tantos os museus poéticos, imaginários e imateriais. Pensemos naqueles que são concretos e nas ações centradas no acervo, ao invés de, por exemplo, confiná-lo anos a fio na reserva técnica em favor da exibição de peças que não lhe pertencem. É preciso encontrar uma forma equilibrada de expô-lo junto àquilo que lhe é externo e poderá um dia se lhe agregar, o que nos levaria a outra questão: até quando, onde e como conseguiremos guardar tantas coisas? Cada problema a seu tempo. Cuidar e expor dignamente, fomentar e promover as coleções existentes, antes de construir elefantes brancos, além de ponderar nos atos em que nós, acreditando estimular, ao contrário, minamos os museus são alguns dos imperativos para que não sucedam mais tragédias de conversão de acervos em apenas imagens.

## Dores invisíveis

Quem sente o sofrimento do outro? A pergunta paira em *Dor invisível*, curta metragem sobre o espinhoso tema do suicídio de universitários.



Feito por alunos de diferentes cursos da Universidade Federal de Uberlândia – artes visuais, teatro, letras e ciências sociais –, *Dor invisível* é um petardo desnorteante e artisticamente certo. São tantos os prós do filme que os contras se diluem, pouco expressivos, ante a força do conjunto.



*Dor invisível* é arrebatador na simplicidade, envolvente na trama e surpreendente na conclusão. Não oferece explicação ao problema de que trata e esse é um de seus méritos. É um exercício cinematográfico muito mais do que uma investigação aos meandros acadêmico-sociais e psicológicos do flagelo.



Ninguém, nem a universidade, embora ela seja o cenário principal do filme, é pintado como vilão. O ambiente íntimo dos estudantes tem importância equivalente ou ainda maior. As rugas e desabafos, as repúblicas nas manhãs tranquilas e nas festas agitadas, tudo se integra em espécie de coro de dissonâncias que sobreleva as aparências aos sentimentos ocultados.



A banalidade do cotidiano e a poesia ali contida são habilmente exploradas. Não constituem causa nem muito menos antídoto às enfermidades da alma. As coisas e os gestos não vão para além daquilo que são.



Um dos pontos altos é o encontro de Luiz, personagem encarnada brilhantemente por Cleiton Custódio, e Vaine, rapper fantástico que interpreta a si mesmo. A canção que os dois entoam é de cortar o coração.

*Dor invisível* derrapa um pouco em diálogos e situações (por exemplo, no atrito entre o aluno e o professor), assim como no som (em transições bruscas nos volumes e uma fala de Vaine incompreensível), mas nada que o macule como trabalho experimental de altíssimo nível, concebido por uma equipe de talentos jovens e promissores. Que mais produções da Mexido Filmes venham mexer conosco.

**Post Scriptum em 31/10/2018. Os realizadores disponibilizaram o curta na Internet, acesse [aqui](#).**

## SINOPSE

Cristina (Rubia Bernarsci). 25 anos. Estudante de biologia. Está fora de casa há mais de 5 anos. Luiz (Cleiton Custódio). 30 anos. Artista. Quer dizer o que sente através de suas pinturas. Daniel (Thiago Augusto). 27 anos. Formou-se recentemente no curso de Letras. Agora é professor na rede pública. Três amigos. Moram juntos há mais de 3 anos. São o apoio que às vezes não encontram nem em suas famílias. Mas, talvez por descuido ou distração, grandes coisas nos passam despercebidas. Algo que mudou a vida dos três aconteceu. Ninguém viu. Ninguém vê. Ninguém nunca sabe. Quem sente sua dor?

## DOR INVISÍVEL

Ano: 2018 | Gênero: Drama | Duração aprox.: 30 min.

Diretor e fotografia: Lucas Orsini

Roteiro: Rosy Ribeiro

Direção de Arte: Débora Borba

Montagem: Keynni Junior

Atores Coadjuvantes: Vitor Rodrigues, Barbara Morais de Figueiredo e estudantes da Universidade Federal de Uberlândia

Participação Especial: Vaine

Iluminação: Renan Fagundes | Foto divulgação: Thiago Paulino

Making of: Emílio Piruá

Som direto: Alexandre Melo

Trilha sonora: Cinema Invisível, Vaine, Pedro Nery, Lucas Orsini

## REALIZAÇÃO

Mexido Filmes

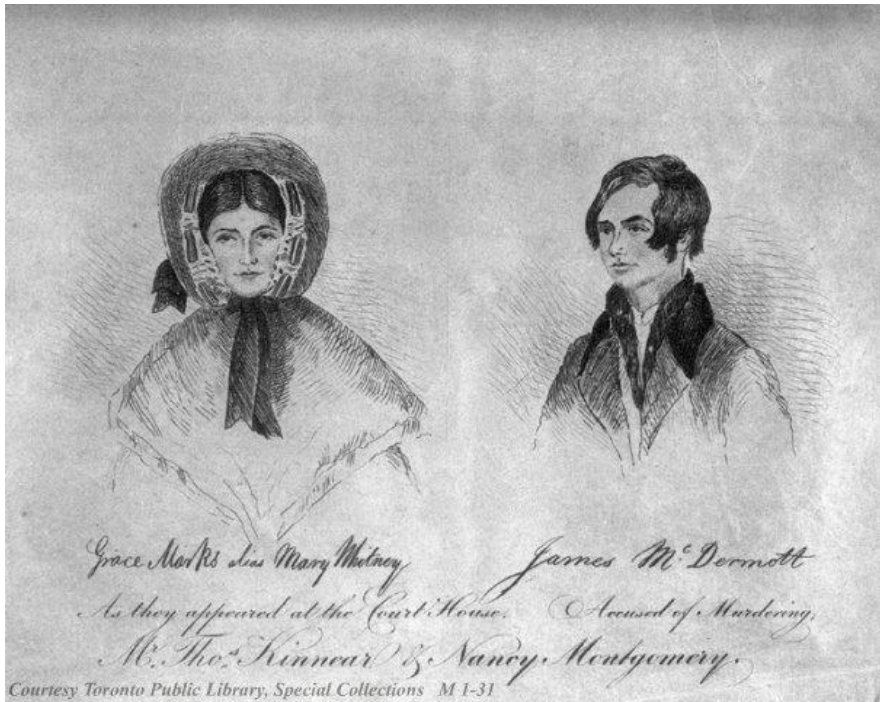
## APOIO

PROEXC-DICULT, PROAE, UFU (Pró-Reitoria de Extensão e Cultura, Diretoria de Cultura, Pró-Reitoria de Atendimento Estudantil, Universidade Federal de Uberlândia)

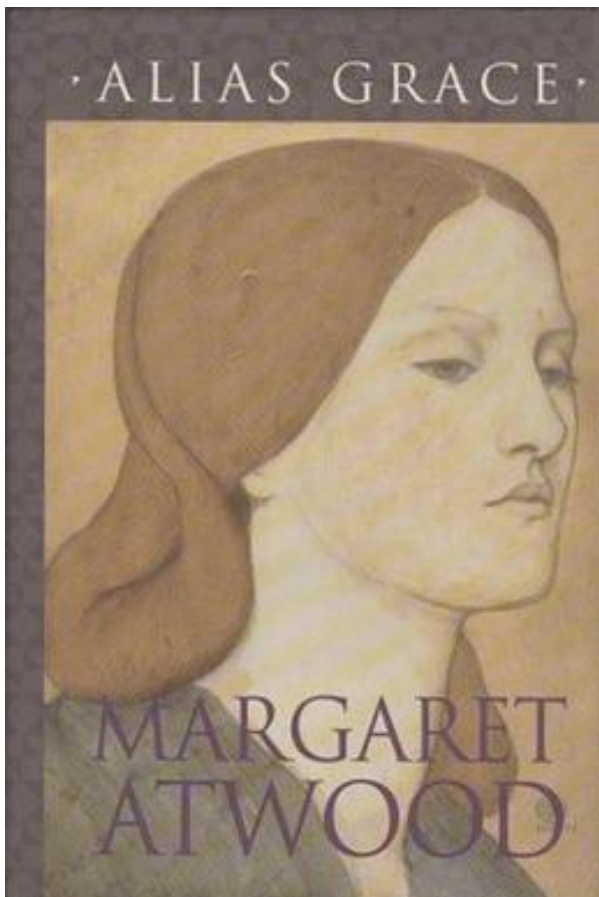


## Vulgo mulher

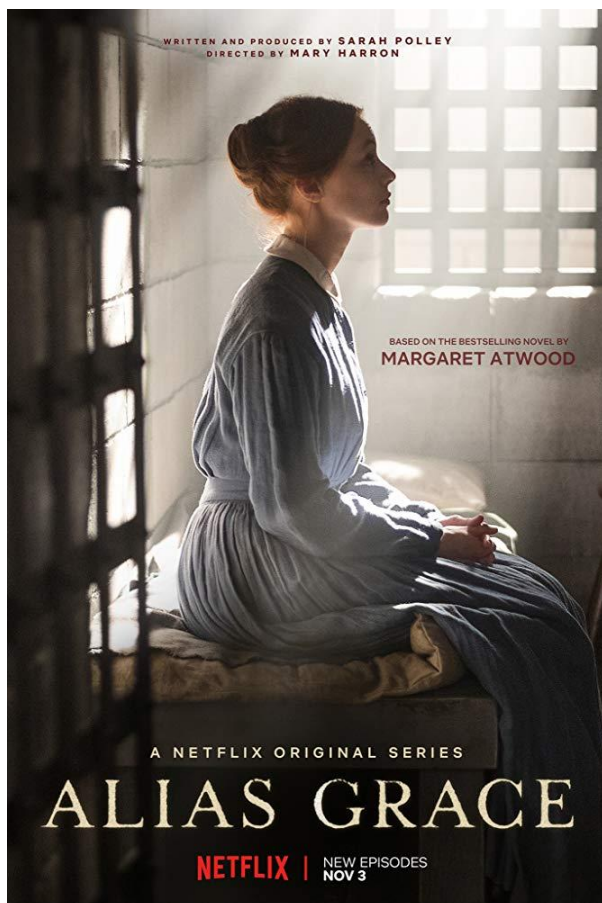
Em 1843, a justiça do Canadá condenou um homem e uma mulher por dois assassinatos. O homem foi executado. A mulher, tamanho seu magnetismo, acabou sendo poupada.



A história é verdadeira e os motivos do perdão são discutidos até hoje.



Em 1996, Margaret Atwood tomou o enredo e publicou um romance, *Alias Grace* (Vulgo Grace), de grande sucesso. O romance inspirou uma minissérie de TV, dirigida por Mary Harron, roteirizada e produzida por Sarah Polley. Os seis episódios estão disponíveis no Netflix.



Há sinopses em diferentes sites. Recomendo [este](#), com insight de Caio Delcolli.

As qualidades da série são muitas: imagens, narrativa e som impecáveis; excelentes direção, edição e atuações de um elenco com Anna Paquin e o diretor David Cronenberg, este quase irreconhecível e em performance fabulosa.



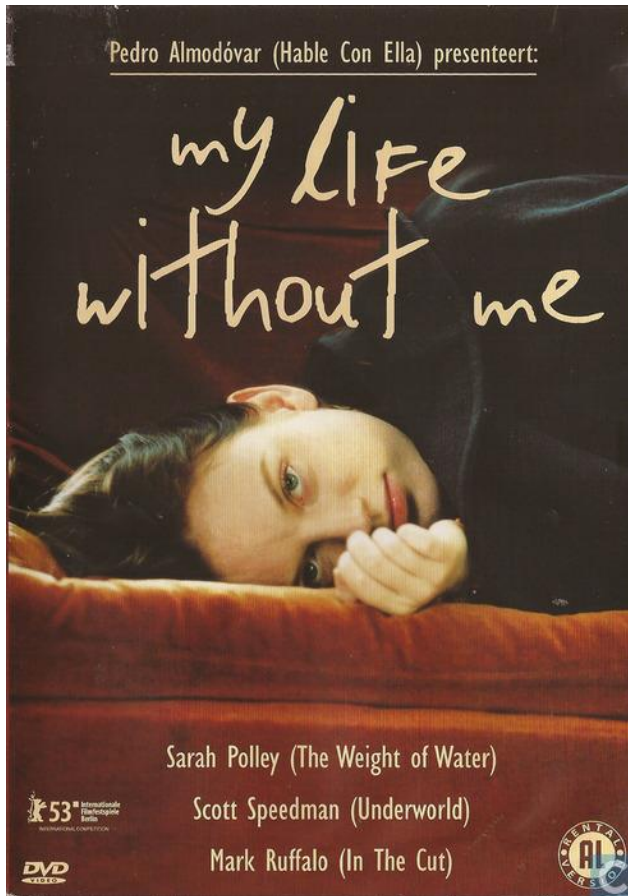
Três pontos, porém, estão entre os mais relevantes.

Primeiro, não se tratando propriamente de um *whodunit*, a série é capaz de segurar o espectador até o final na tentativa de desvendar os segredos e mistérios do caso.

Segundo, o século XIX transpira em todos os episódios, misturando-se de forma nada forçada com questões de hoje, como as tragédias que resultam da migração humana em massa e do aborto clandestino.

Terceiro e talvez o mais importante: o tratamento livre de moralismos e ao mesmo tempo atento à complexidade própria de cada dilema. Em outras palavras, não há dúvidas de que a série tenha um posicionamento, mas não há espaço para panfletagem. Aspectos fascinantes são bem explorados nesse sentido, como as relações entre patrões e empregados (à maneira de Shakespeare), o fluir dos sentimentos de culpa (como em Dostoiévski) e de homens e mulheres (sobretudo mulheres) com seus desejos e em busca de um lugar justo.

*Alias Grace*, a série, foi feita por muitas mãos e cabeças. Sua maior responsável, no entanto, é Sarah Polley.



Polley é também uma atriz excepcional, capaz de atuar em filmes tão distintos quanto o sublime *Minha vida sem mim* (2003), de Isabel Coixet, e *Madrugada dos mortos* (2004), de Zack Snyder, uma das obras primas sobre zumbis deste século.

WENN IN DER HOLLE KEIN PLATZ MEHR IST,  
KOMMEN DIE TOTEN AUF DIE ERDE ZURÜCK



UNIVERSAL

DD DIGITAL  
DIGITAL

Deutsch 5.1  
Englisch 5.1



Untertitel:  
Deutsch/Englisch

USA 2004  
105 Min.



Eine Seuche mit der Menschheit droht, doch die Toten drücken keine Karte. Von einem Gruppe nach Fälsch getötet, erheben sie sich auf mysteriöse Jäger auf die Gläubiger. Nur wenige können sich retten und so den Schutz in einem verlassenen Einkaufszentrum. Doch die Untoten haben die Witterung aufgenommen, und die Jäger sind zu einem Absturzgeheimen Aktiven.

"Dawn of the Dead" basiert auf dem gleichnamigen Zehnheiten von George A. Romero aus dem Jahre 1978.

**Bonus:**  
Das vollkommene Brand Spezial-Report Untere-Sonnen Die Toten erwecken Angriff der lebenden Toten Nervenwunde Kopfschmerzen Audio-Kommentar "Shout of the Dead" Trailer

UNIVERSAL PICTURES präsentiert SPIKE ENTERTAINMENT präsentiert "DAWN OF THE DEAD"  
SARAH POLLEY VING RHAMES JAKE WEBER und NEXUS PRIFER  
ausgeführt von TYLER BATES mit NIVEN HOWE Regie von JAMES GUNN  
Produziert von ZACK SNYDER



DAWN OF THE DEAD

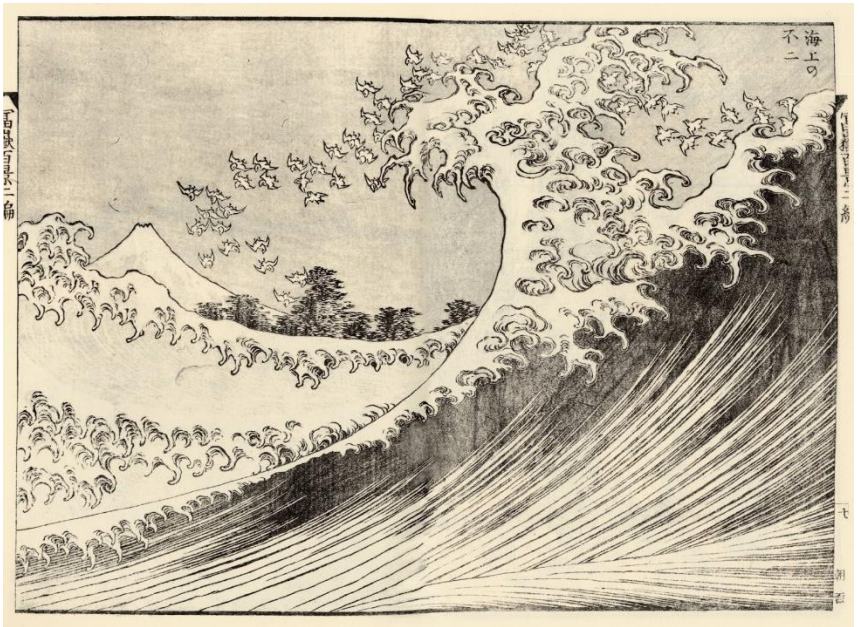
DAWN  
OF THE  
DEAD



Ondas do ukiyo-e



Retrai-se o mar, as espumas se levantam. Pássaros se misturam em movimentos que lembram uma luta ou dança extravagante. Carimbada no papel, a imagem conserva a energia das forças representadas, tanto as de elementos naturais quanto as do artista gravador. À distância, no lado esquerdo da composição, só um elemento está imóvel: é o monte Fuji, assistindo a tudo como um sábio que observa as crianças.



Hokusai, O Fuji desde o mar, 1834-5

A tradução de *ukiyo-e* é desenho do *ukiyo*, desenho do mundo flutuante. Antes do século XVII, *ukiyo* era um conceito budista, cujo sentido podia ser “este mundo de dor”, ou secundariamente “este mundo efêmero”. O conceito se transforma e passa a ser usado no intuito de valorizar o prazer, conforme expressam os versos do monge poeta Asai Ryōi em *Ukiyo monogatari* (*Contos do mundo flutuante*), de 1661:



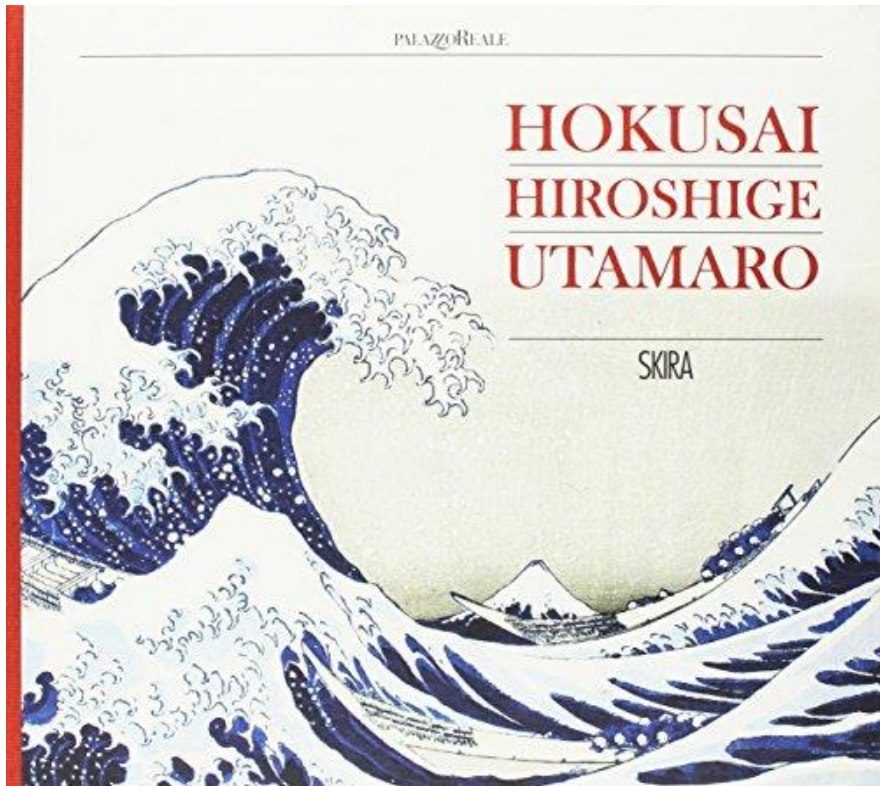
*viver apenas pelo momento presente,  
voltar toda a nossa atenção aos caprichos  
da lua, à neve, à cerejeira  
em flor, às folhas da nêspera, cantar,  
beber vinho, ter prazer em apenas vagar,  
vagar sem curar nem um pouco da  
miséria que nos olha no rosto,  
recusando-nos em deixá-la nos desencorajar,  
ser como uma abóbora que flana  
sobre a corrente do rio. Isso  
é o que chamamos  
o mundo flutuante.*

Não é de admirar que, a partir do século XIX, em mais uma transformação do conceito –fundindo-se agora à gravura japonesa –, o *ukiyo-e* tenha atingido a Europa como um tsunami e marcado a arte ocidental de forma decisiva e indelével.



Mary Cassatt, *La toilette*, 1890-1, ponta seca e água-tinta

Até hoje, ondas menores prosseguem em refluxo, celebrando o fascínio pelas estampas japonesas. Mostras e retrospectivas se beneficiam da abundância dos exemplares de excelente qualidade. Prevalece nelas a consagração dos autores máximos, Hokusai, Hiroshige e Utamaro, este último o mais apaixonado dentre os retratistas de mulheres.



Capa do catálogo de exposição no Palazzo Reale em Milão, 2016



Utamaro, da série *Combinando flores...*, c.1801

Embora menos famosos que Utamaro, há mestres que o ombreiam, de certo modo superando. Torii Kotondo renova o gênero com o belíssimo *Penteando os cabelos*.



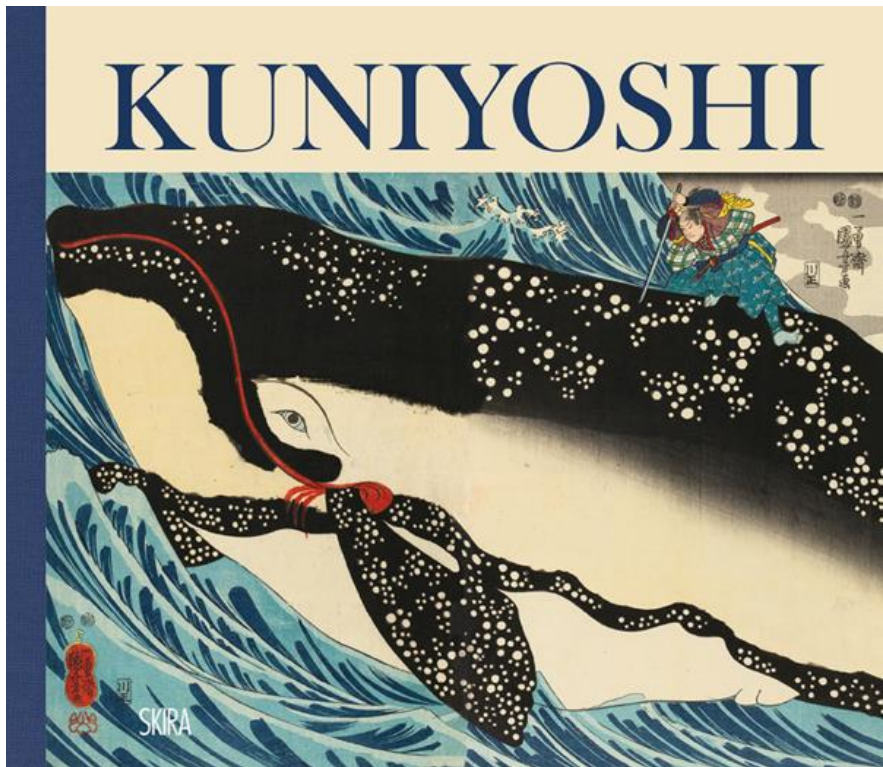
Torii Kotondo, *Penteando os cabelos*, 1929

A gravura de Kotondo teve a reprodução e a difusão proibidas no Japão nos anos 30 por ter sido considerada subversiva. De fato, para além do nu mais aberto (embora não mostre as partes íntimas), a mulher possui uma introspecção até então rara no *ukiyo-e*. Note-se ainda a profunda transformação no estilo, derivada da admiração reversa, isto é, do Leste pela arte do Oeste, que pode ser vista também no trabalho de Itô Shinsui.



Itô Shinsui, *Lavando os cabelos*, 1953

Outros nomes vêm se destacando e talvez Kuniyoshi seja o que mais se tem exaltado. Conhecido pelas gravuras de samurais e de estranhas caricaturas, além de gatinhos fofos, não é difícil entender seu atual sucesso crescente. Algumas imagens têm parentesco com os *animes* contemporâneos, enquanto outras, sobretudo de lutas com monstros e seres mágicos, se ligam às mitologias de Ultramen, Power Rangers e afins.



Capa do catálogo de exposição no Museo della Permanente, em Milão, 2017-8



Kuniyoshi, *Po/vo*, da série Caracteres caligráficos formados por gatos, c.1842  
 Kuniyoshi, O gato transformado em mulher



Kuniyoshi, *Dâ medo, mas é realmente uma boa pessoa*, c.1847



Kuniyoshi figurou também mulheres e parece relevar nelas qualidades que os colegas, em geral, não realçam. Vejam-se, por exemplo, o espírito de luta e a tenacidade da personagem principal da lenda japonesa das Jóias das Marés, bem como uma espécie de versão oriental e molhada da nossa cristã Madalena penitente.



Kuniyoshi, A princesa Tamatori rouba a joia sagrada do Palácio do Dragão, 1853



Kuniyoshi, Hatsuhanu em penitência na cachoeira Tonosawa, c.1842

Boa parte das obras reproduzidas aqui pode ser vista na ótima exposição *Giappone, storie d'amore e guerra*, até setembro de 2018 no Palazzo Albergati em Bolonha.



Ikeda Terukata, final do século XIX

Sites das mostras:

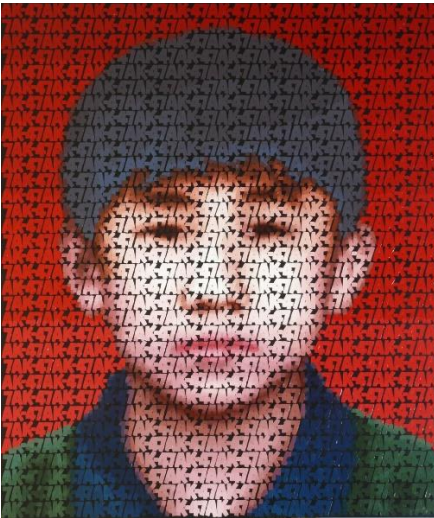
<http://www.mondomostreskira.it/archivio/hokusaimilano/>

<http://www.kuniyoshimilano.mondomostreskira.it/>

<http://www.palazzoalbergati.com/giappone-storie-d-amore-e-di-guerra/>

## Artista rifle

*“Quero ser forte e eficiente como esta arma. AK-47 é também o símbolo da violência da cidade contra os seus habitantes.”* As frases ditas pelo artista recebem os visitantes à mostra de seus trabalhos. Coladas na parede, elas ladeiam o monumental retrato de um menino que, sereno, tem o viso levemente melancólico. Percebe-se a sequência de uma sigla conformando a pintura, AK-47, nome do célebre rifle russo que, dizem, é a arma de fogo mais usada no mundo.



Zhang Dali, *AK-47 (H8)*, 2008, acrílica sobre tela



O autor da afirmação e da obra é Zhang Dali, que nos anos 90 intervinha nas demolições da cidade de Pequim. AK-47 era o seu codinome. Pixava com uma linha sinuosa um perfil humano, às vezes usado como contorno ao buraco que o artista abria nas ruínas, elas mesmas em breve derrubadas para a construção de novos edifícios.

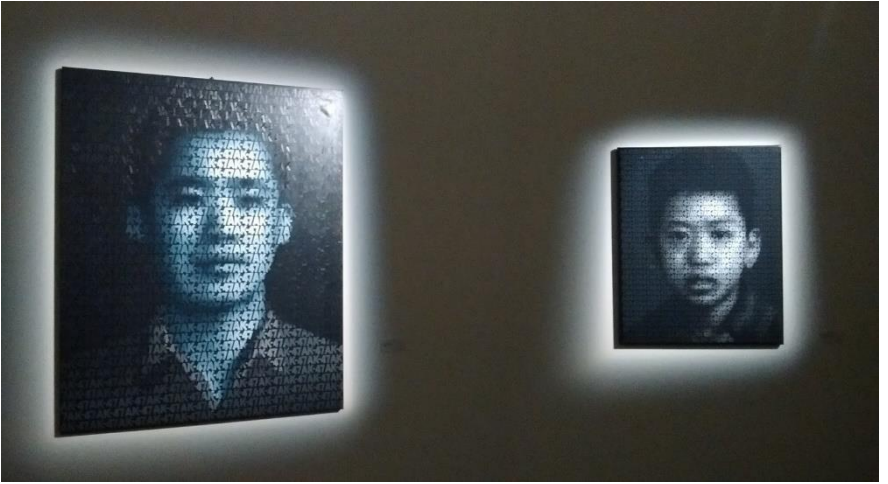






Zhang Dali, fotografias de demolições em Pequim, 1998

As fotografias das intervenções representam espectros paradoxalmente sólidos, em uma espécie de recorrência cíclica. Essa talvez seja uma marca que perpassa a obra de Zhang Dali. Os registros da transformação urbana, as pinturas da série *AK-47*, da série *Slogan* e em especial a produção mais recente de cianotipia tratam desse traço fantasmático de forte materialidade e presença que, mesmo na representação bidimensional, parece se transfigurar na coisa representada.



Zhang Dali, pinturas das séries *AK-47* e *Slogan*





Zhang Dali, cianotipia sobre algodão

É com a produção tridimensional, no entanto, que Dali obtém o resultado mais impactante na evocação de algo ao mesmo tempo natural e sobrenatural. As máscaras de fibra de vidro de *One hundred chinese*, para além da verossimilhança com o real, guardam uma *anima* e individualidades um pouco assustadoras – repare-se, no detalhe da foto, a veemência dos poros da pele e a presença de sobrancelhas que, postizas ou não, acentuam de forma ambígua artificialidade e morbidez (irresistível não associar as máscaras de Dali, por familiaridade, a um dos elementos mais extraordinariamente originais da saga televisiva *Game of Thrones*).





Zhang Dali, *One hundred chinese*, 2002 (fotos: Alex Miyoshi)



Poster promocional da 6a temporada de *Game of Thrones*, 2016

Outro axioma de Zhang Dali: “*A alma molda a matéria do corpo; a reprodução de cada corpo se torna modelo do próprio ser interior*”. Ele se refere à instalação *Chinese offspring*, na qual se exploram, além das expressões faciais, a corporeidade humana em diferentes gestos.



Zhang Dali, *Chinese offspring*, 2004-2010

O texto da mostra pode ser um tanto redutor ao observar que as esculturas “de cidadãos vindos à cidade em busca de trabalho” estão “de cabeça para baixo para significar a falta de controle que essas pessoas têm sobre a própria vida.” E ainda: “O título *Chinese offspring* (Descendência chinesa) pretende fazer refletir sobre a presente condição de um povo que perdeu os valores dos sábios e heróis do passado, reduzido a um estado subumano, engrenagem de uma máquina sobre a qual não há controle, privado de ideais e de finalidade que transcendam a mera subsistência cotidiana.” É inegável, de todo modo, a perturbação diante da obra. O material escultórico é mais uma vez a “fria” e industrial fibra de vidro, que parece aferir aos corpos uma fragilidade próxima à da carne.





Zhang Dali, esculturas em mármore da série *Permanence*, 2015

Se nas esculturas anteriores o material é mundano, em *Permanence* emprega-se um raro mármore branco que, segundo o artista, é composto por  $\text{Al}_2\text{O}_3$ ,  $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ,  $\text{MgCO}_3$ ,  $\text{SiO}_2$  e  $\text{CaCO}_3$ . Essa pedra chinesa – o *hanbaiyu* – difere dos mármore europeus e americanos por sua alvura peculiar, pela aparência estranhamente sintética e por apresentar pequeníssimos pontos prateados luminescentes que lhe dão um aspecto extraterreno. Na China, diz o artista, ela “*exprime um status elevado e o seu emprego era consentido somente nos palácios imperiais e nos templos de alto escalão.*” As estátuas de *Permanence* representariam ainda, de acordo com a informação de escolta, “*uma nova fase de pesquisa e elaboração sobre a relevância do corpo humano qual emblema e representação de uma sociedade e da sua ideologia prevalecente. Corpos de gente comum, trabalhadores migrantes, são expostos ao público realizados no material das estátuas clássicas, associado aos deuses e heróis do passado. Nessa nova forma, eles transmigram da impermanência à permanência e contemporaneamente se destacam da sua realidade cotidiana de ignorância e sofrimento.*”



Obras de Zhang Dali no Palazzo Fava em Bolonha, 2018

As obras de Dali estão na mostra *Meta-morphosis*, no Palazzo Fava, em Bolonha. O lugar agrega sentido por abrigar importantes afrescos dos Carracci, de corpos humanos volumosos, imponentes e enérgicos, contrapondo-se e articulando-se à arte chinesa contemporânea, em geral considerada no Ocidente como mera copiadora, em pé com a tradição italiana, mais propriamente bolonhesa do século XVII. Trata-se de um acerto que, não importa se da curadoria, do artista ou de outros, é fruto de quem sabe bem aonde está mirando.

Fontes:

<https://genusbononiae.it/mostre/zhangdali/>

<http://www.artbooms.com/blog/zhang-dali-metamorphosis-bologna-palazzo-fava>

<https://www.icp.org/browse/archive/objects/demolition-world-financial-center-beijing>



## Gênio andante

O adjetivo “genial” pode ser desgastado e um pouco fora de moda. Mas não consigo conceber outra palavra para designar o trabalho de Alex Majoli.



*Scene #8040, São Paulo, Brazil, 17 de junho de 2014, foto de Alex Majoli (divulgação)*

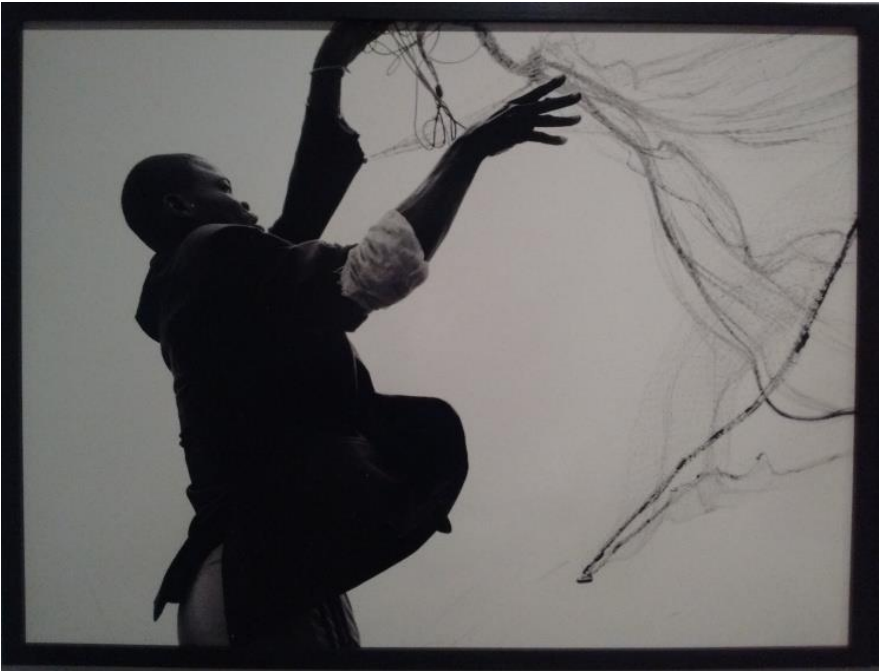
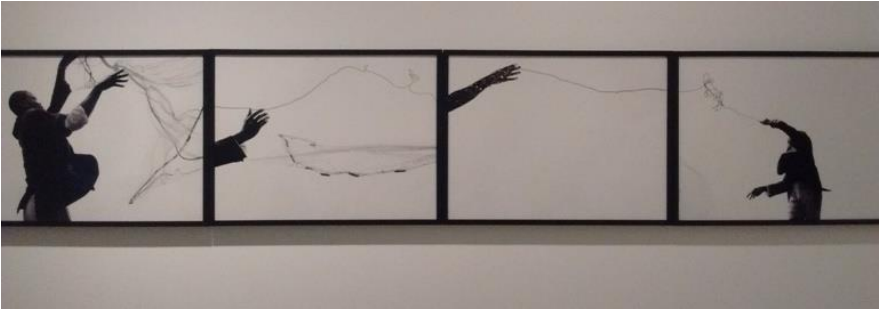
Majoli (a pronúncia é Maióli) nasceu em 1971, em Ravena, cidade dos luminosos mosaicos medievais. Lá, estudou artes e participou da agência fotográfica F45. Passou a atuar para imprensa autonomamente em países como a antiga Iugoslávia, Grécia, Brasil, China, República do Congo e Estados Unidos. Integra a agência Magnum e vem abordando desde questões manicomialis ou ligadas a conflitos armados até às de caráter mais ameno, do cotidiano e de situações intimistas.



Cartaz da exposição *Andante*, de Alex Majoli, no MAR de Ravena (divulgação)

Em abril de 2018 inaugurou-se no Museo d'Arte della città di Ravenna, o MAR, a exposição *Andante*, com vídeos e fotografias feitos por Majoli desde 1985.







Obras e salas da exposição *Andante* (fotos: Alex Miyoshi)

Curada por Majoli, a exposição ocupa três andares do museu, do qual o terceiro é dedicado à *Scene*, seção co-curada por Diane Dufour, David Campanyuno e Cyrill Delhomme.





Obras e salas da seção *Scene* da exposição *Andante* (fotos: Alex Miyoshi)



*Scene #3304, Yi Xian, China, 2016*, foto de Alex Majoli (divulgação)



Scene #1095, Pointe Noire, Congo, 2013, foto de Alex Majoli (divulgação)

O barroco vem à mente, seja na abordagem caravagesca ou em composições ao modo de Géricault e Delacroix. Percebe-se também, em toda a produção de Majoli, uma teatralidade que ele mesmo reconhece exaltar.

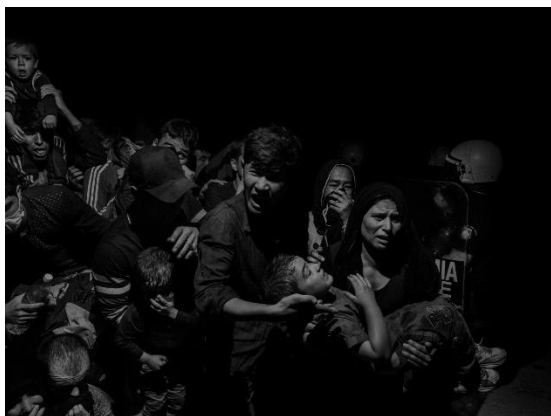


Scene #6404, Cairo, Egito, 11 de fevereiro de 2001, foto de Alex Majoli (divulgação, exposição SKÉNÉ, em Nova York)

A teatralidade em situações “reais” já havia sido explorada por Majoli na exposição *SKÉNÉ*, feita na Greenberg Gallery, de Nova York, em 2017. Ben Taub, da *New Yorker*, cravou a expressão: “O mundo como um palco do fotojornalista”.



*Scene #0435, Republic of Congo, 2013, foto de Alex Majoli (divulgação, exposição SKÉNÉ, Greenberg Gallery, Nova York)*



*Scene #60410, Lesbos, Greece, 2015, foto de Alex Majoli (divulgação, exposição SKÉNÉ, Greenberg Gallery, Nova York)*





*Scene #9539, Brazil, 2010,*  
foto de Alex Majoli (divulgação, exposição *SKÊNE*, Greenberg Gallery, Nova York)

Uma parte da crítica e o diretor do MAR, por sua vez, qualificam os registros de Majoli como mescla de realidade e ficção, o que sem dúvida lhes cabe. Há, porém, uma concretude esmagadora que quase não deixa espaço para abstração, um realismo que nega a si mesmo sem no entanto ser *non sense* nem surreal.









Brazil, Sao Paulo, 2014.

Obras e legendas da exposição *Andante* (fotos: Alex Miyoshi)

O sentido das imagens confunde-se também graças à solução no modo de expor obras e legendas. A mostra não prescinde das palavras e usa até mesmo frases de Pirandello, dentre outros, mas de forma comedida. As legendas não são dispostas individualmente sob cada quadro e sim em conjunto discreto de pequenos desenhos, quase infantis, postos no canto da sala como que criando outra obra, ou outra realidade. Nos auxiliam desse modo a compreender um pouco do quê, do onde e do quando cada situação foi fotografada. Com isso, outros aspectos se sobrepõem: o suspense, o drama, às vezes também o humor, presentes igualmente nos vídeos de Majoli. Assista-se, por exemplo, um trecho de *Mermaids*.

Única nota dissonante: o catálogo lamentavelmente não corresponde em qualidade à mostra, parecendo ser um livro independente dela. O projeto gráfico *cool*, exercício enfadonho de dobragem e desdobragem de papéis, inviabiliza a apreensão das sutilezas de *Andante*.



Catálogo da exposição *Andante* (divulgação)

Fontes:

<http://www.mar.ra.it/ita/Mostra/Andante.-Alex-Majoli>

<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/alex-majoli?all/all/all/all/0>

<http://www.tribune.com/arti-visive/fotografia/2018/04/video-alex-majoli-andante-mostra-mar-ravenna/>

<http://photographmag.com/reviews/alex-majoli-skene-at-howard-greenberg-gallery/>

<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/alex-majolis-skene-the-world-as-a-photojournalists-stage>

## Um pequeno grande museu

Na cidade de Treviso, no norte da Itália, uma boa surpresa: um museu de arte que, embora pequeno, guarda em abundância trabalhos grandiosos.



Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino benedicente*, 1470-90, Musei Civici di Treviso

É o Museo Civico di Santa Caterina, detentor de um conjunto artístico fabuloso, da idade média ao século XVIII. Aparte isso, sua museografia foi recentemente refeita, inspirada no altíssimo modelo do arquiteto Carlo Scarpa e com um resultado que pode até mesmo ser equiparado ao do mestre veneziano.



Uma das salas do Museo di Santa Caterina; à esquerda, a madona de Pier Maria Pennacchi, ao centro a de Bellini e à direita a de Cima da Conegliano

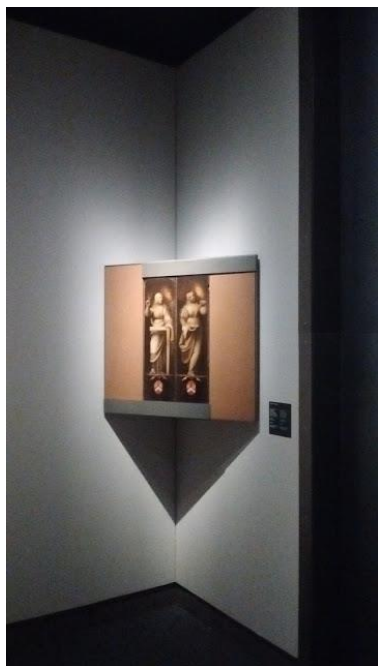
A pinacoteca foi fundada em 1851 e transferida para os antigos convento e igreja de Santa Catarina a partir de 1967. O museu foi reaberto em fevereiro de 2018, com projeto do Studiomas Architetti, com um raro senso de atenção ao patrimônio museal que o observa obra por obra, ao mesmo tempo considerando-o em grupo. Exemplo é a sala com diferentes madonas, a partir da qual a obra prima de Bellini, colocada em outra sala, é visível graças ao recurso extremamente simples e eficaz de se posicioná-la entre o recorte aberto das paredes.



Afresco com madona e menino, de Gentile da Fabriano

O admirável afresco de Gentile da Fabriano é exposto numa pequeníssima sala (perceba-se a dificuldade de fazer a fotografia acima, tomando a obra no suporte), na qual os arquitetos ousaram introduzir um arranjo um pouco ao modo de Mondrian, um pouco oriental – e sem dúvida ao de Scarpa –, que faz valorizar ainda mais a obra gótico-renascentista.





Alegorias da Geometria e da Hidráulica com emblemas da família Benaglio (século XVI) de Domenico Capriolo

Outro exemplo. Duas tabuletinhas constituem as *Alegorias da Geometria e da Hidráulica*, pintadas por Domenico Capriolo na primeira metade do século XVI e cuidadosamente colocadas na aresta de duas paredes, a 45°, apoiadas sobre um suporte feito especialmente para elas. Cores, luzes e formas, tanto as do pequeno conjunto quanto as da sala, convergem para fazer ver melhor e com o máximo de aproveitamento a pintura.



Painel com quadros do século XVII do Museo di Santa Caterina

Os temas são dispostos de modo sugestivo, como no painel sanfonado em que é possível observar, lado a lado, as iconografias de Judite e Davi vitoriosos com seus troféus.



*Sperone Speroni* (1544) de Tiziano



Leandro Bassano, *Retrato masculino*, século XVI



Francesco Porcia, *Retrato masculino*, século XVI

Os retratos da coleção parecem ser fruto de um garimpo finíssimo e ganham ainda mais vida no museu em decorrência da cuidadosa expografia.



Jan Mandjn São Cristóvão e inferno

Por fim, o estranho quadro de Jan Mandjn conjuga um São Cristóvão e um inferno que, dentro da sala escura do museu, ao lado de peças tão distintas mas de semelhante fascínio, reluz como joia meio assombrosa e meio divertida em um gabinete moderno de curiosidades.

## O mistério Rembrandt

Rembrandt van Rijn não é propriamente um pintor de esfinges. Ainda assim, como em um desafio, alguns de seus quadros incitam criadores em outros campos artísticos especialmente devido à força enigmática.



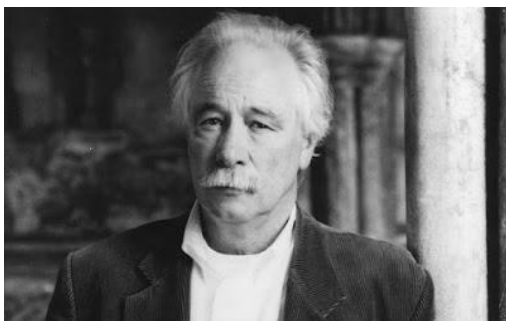
*A ronda noturna* (1642), de Rembrandt, no Rijksmuseum (foto de Urban Capture, 2013)

O cineasta inglês Peter Greenaway se obcecou por *A ronda noturna*. Precizou de dois filmes (*Nightwatching* e *Rembrandt's J'accuse*, de 2007 e 2008) para conjecturar que a pintura é uma incriminação. Por meio dela, seriam apontados os culpados de um assassinato, mas não só: a queda de prestígio social, artístico e econômico do artista holandês, segundo Greenaway, se daria como vingança de alguns retratados.



Peter Greenaway em shotscreen de seu filme-documentário *Rembrandt's J'accuse* (2008)

Os argumentos são fracos. Os filmes, porém, são um exercício envolvente de cinema e também uma defesa dos poderes maiores da imagem se comparados aos do texto, prova (até mesmo involuntária, pois Greenaway não consegue sustentar suas hipóteses) das deficiências generalizadas de interpretação visual no mundo de hoje.



W.G. Sebald (foto de Jerry Bauer)



Na literatura ficcional, o alemão W. G. Sebald toma da *Lição de anatomia do Dr. Tulp*. É também um retrato coletivo, como a *Ronda noturna*, encomendado para exibição de dotes.



*A lição de anatomia do Dr. Tulp* (1632), de Rembrandt (óleo sobre tela, 170 x 216 cm, Mauritshuis, Haia)

Há nele, além de médico e discípulos, o cadáver de um ladrão, Adriaan Adriaanszoon, vulgo Aris Kindt, executado horas antes da aula pública e espetacular registrada por Rembrandt. Sebald expõe, em análise fina, o que poderia ser um ponto de vista do pintor. Está em *Os anéis de Saturno*, de 1995. Eis um trecho:

“E essa mão é um caso particular. Não só está em grotesca desproporção quando comparada com a mão mais próxima do observador, está ainda totalmente deformada em termos anatômicos. Os tendões expostos, que, segundo a posição do

polegar, deviam ser os da palma da mão esquerda, são os do dorso da direita. Trata-se, portanto, de uma pura reprodução escolar, retirada obviamente sem muita reflexão do atlas anatômico, o que transforma essa pintura, de resto fiel à realidade, se assim podemos dizer, na mais crassa deturpação exatamente no centro de seu significado, lá onde as incisões já foram feitas. É muito pouco provável que Rembrandt tenha aqui se equivocado por uma razão ou outra. Antes, parece-me deliberada a falha na composição. A mão disforme é o sinal da violência cometida contra Aris Kindt. É com ele, a vítima, e não com a guilda que lhe comissionou a obra, que o pintor se identifica. Somente ele não tem o rígido olhar cartesiano, somente ele o percebe, o corpo extinto e esverdeado, somente ele enxerga a sombra na boca semiaberta e sobre o olho do morto.” (Companhia das Letras, 2010, tradução de José Marcos Macedo, páginas 25 a 26)



Aline Gomes

## O cheiro dos homens



Vitrine de loja em São Paulo, 2018.

Já reparou nas propagandas de perfumes masculinos?

As campanhas publicitárias desses pequenos frascos são encontradas em diversos formatos, são ensaios fotográficos elaborados, vídeos com trilhas sonoras e uma fotografia sofisticada, dignos de qualquer produção cinematográfica. Conjunto de close-ups de rostos masculinos com miradas intrigantes. Um modelo ou algum galã hollywoodiano do momento passeiam pelas telas, algumas vezes o roteiro adiciona uma figura feminina cheia de charme e beleza, apenas para fazer graça ao parceiro de cena. Nessas variações a figura masculina aparece como principal ornamento, um mundo onírico de promessas viris e de uma vida extraordinária.

Em 1966 Christian Dior lançou o *Dior Eau Sauvage*, uma fragrância a base de limão, alecrim, vetiver, manjeriço, musgo de carvalho, almíscar e talvez outras especiarias não reveladas. A campanha publicitária apresentou as elegantes ilustrações de Renato Zavagli Ricciardelli delle Caminate (1909-2004).

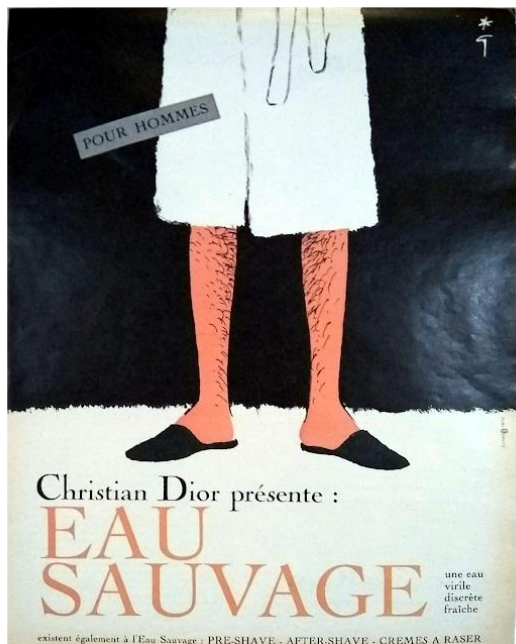


Ilustração de René Gruau. Campanha do perfume Dior *Eau Sauvage*, 1966.

A primeira ilustração criada em 1966 por René Gruau, nome adotado pelo artista, era no mínimo surpreendente. A imagem de um corpo masculino segmentado exibia apenas da cintura aos pés. O fundo escurecido limitado pelo tom mais claro demarca a linha do solo. Um par de pernas magras preenchidas por uma pilosidade sugerida por traços finos e curtos. Estes acompanham a parte interna das panturrilhas e seguem na mesma orientação pela canela. Coxas, sexo e quadril são cobertos por um roupão. Os pés abertos diagonalmente calçam chinelos de estilo confortável. A cena nos sugere frescor, insinuando que o modelo acabara de sair do banho. Além disso, um certo despojamento é criado pela vestimenta, e se por acaso o nó do roupão se desfizesse? Nosso modelo estaria nu! As pernas despidas e a nudez sugestiva talvez funcionassem para construir o “selvagem”, reforçado pelo slogan da campanha que apontava seu público alvo: “*uma colônia viril, discreta e fresca*”. A etiqueta inclinada na frente do roupão não deixa dúvidas: “pour hommes”.

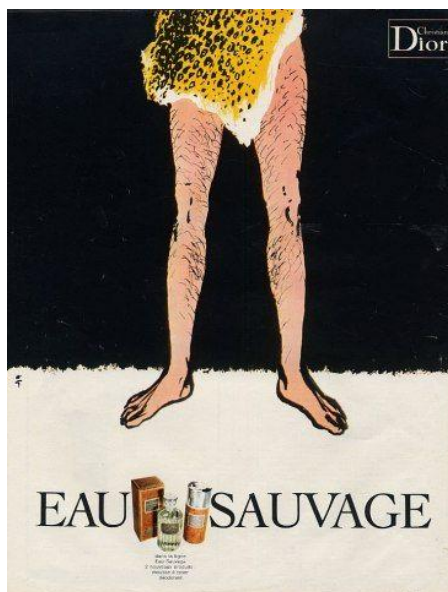


Ilustração de René Gruau. Campanha do perfume Dior *Eau Sauvage*, c.1967

A mesma cena ganha outras versões. O clássico roupão é substituído por um tecido com motivos que imitam a pele de um felino. Os pêlos se enumeram nas coxas, agora expostas, e os pés descalços acentuam aspectos de um homem menos sofisticado.

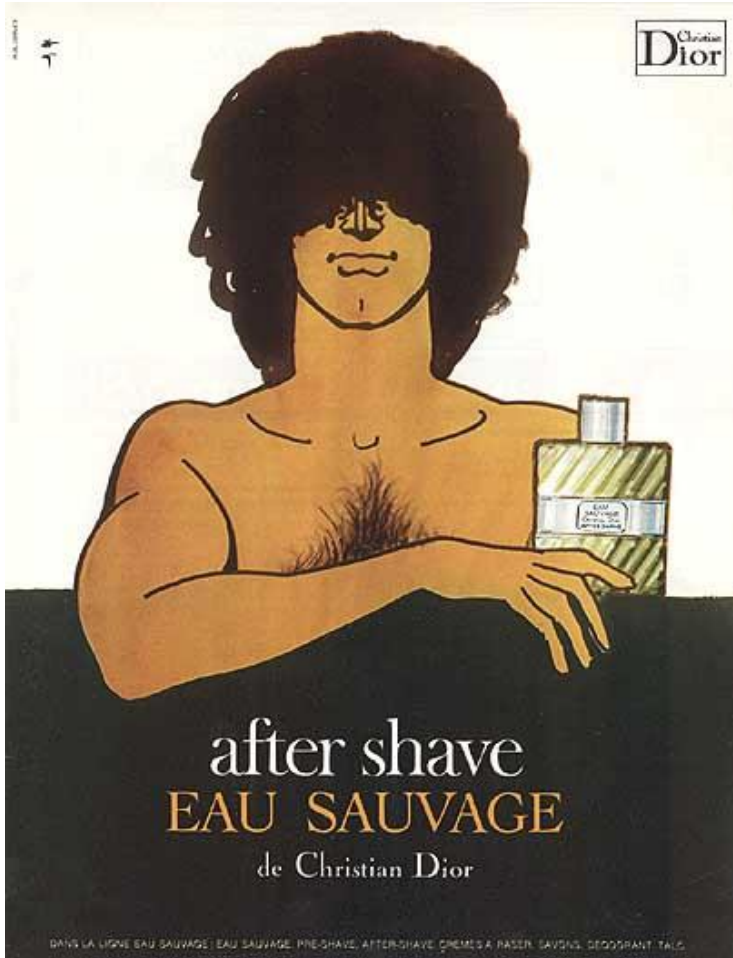


Ilustração de Rene Gruau. Campanha do perfume Dior *Eau Sauvage*, c. 1967

A pilosidade é detalhe importante nas primeiras ilustrações do *Eau Sauvage*. O rapaz de dorso nu com uma cabeleira negra e volumosa é um exemplo. Inevitável deixar de notar os cabelos negros que eclipsam o olhar do modelo e ainda o peitoral com uma penugem organizada em formato geométrico. Cabelos e pêlos reforçam elementos viris. Já o formato longilíneo dos dedos da mão direita conferem um toque delicado que se projeta até o frasco do perfume.

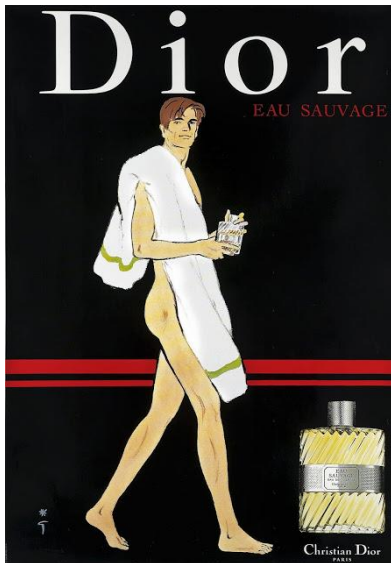


Ilustração de Rene Gruau. Campanha do perfume Dior *Eau Sauvage*, 1978 .

Na década seguinte o modelo perde a timidez. Caminha nu e descalço. Uma toalha repousa sobre o ombro direito e se prolonga sobre o tronco, cobrindo o sexo e exibindo o restante da silhueta masculina. O rapaz magro encara o observador segurando seu *Eau Sauvage*, elemento que se tornaria imprescindível nas ilustrações futuras de Gruau.



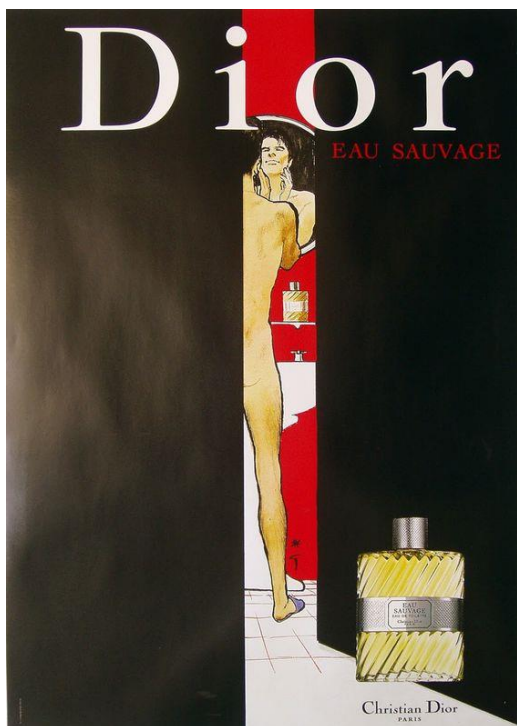


Ilustração de René Gruau. Campanha do perfume Dior *Eau Sauvage*, c.1967.

Em outra cena, René Gruau nos transforma em voyeurs. O cenário é composto por um espelho, uma prateleira com o frasco do perfume e uma pia. Estamos no banheiro, local de intimidade. A visão ainda é apenas de uma porção do corpo nu. Por uma fresta Gruau nos mostra o modelo de costas, olhando-se no espelho. O reflexo revela o rosto, as duas mãos que tocam as mandíbulas e a cabeça levemente inclinada para trás que acentua o queixo. Os olhos fechados sugerem a sensação de prazer e relaxamento. A nádega direita desenhada por um pequeno traço côncavo termina na porção da cena escondida.



Ilustração de Rene Gruau. Campanha do perfume Dior *Eau Sauvage*, 1978.

O esconde-esconde transforma uma cena cotidiana num jogo de sedução, o que se oculta torna-se tão sedutor quanto as cenas em que se revela tudo.

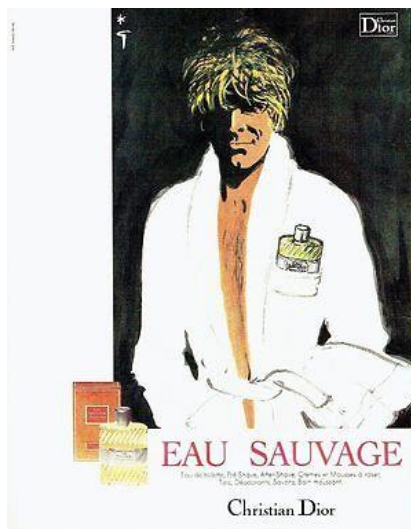


Ilustração de Rene Gruau. Campanha do perfume Dior *Eau Sauvage*.

No tempo do lançamento de *Eau Sauvage*, para vender perfumes masculinos, a moda era explorar a imagem de homens trabalhadores, pais e maridos devotados. A arte de René Gruau parece ter fugido dessas escolhas e se aproveitou da imagem atraente do *playboy*, do homem sedutor, um jovem mais interessado nos momentos de prazer do que nas obrigações.

Em 2015 a campanha do perfume usou cenas do filme *Les Aventuriers* (Os Aventureiros) de 1967 dirigido por Robert Enrico. O vídeo da *Dior* compilou as cenas que Alain Delon protagonizava no barco com a atriz Joanna Shimkus. A beleza de Delon seguia as escolhas dos jovens ilustrados por René Gruau.



Campanha de 2009 – *Dior Eau Sauvage*.

Hoje a marca aderiu aos corpos musculosos, lisos, sem pêlos, mas ainda apostando em recortes que exibem e escondem partes do corpo masculino. Em 2016 Dior fez um tributo ao perfume que virou referência da marca francesa.



Parece que a publicação mais recente sobre as ilustrações masculinas de René Gruau é de 2012 (infelizmente a edição não é muito fácil de ser encontrada no Brasil).

Um site que se diz [oficial](#) do artista possui pouquíssimas ilustrações:



E para quem quiser se aventurar a [Christie's](#) vende algumas das ilustrações de Gruau.

## Vende-se amor

Aplicativos de encontros amorosos podem ser a mania dos tempos atuais para encontrar um novo romance. Mas as facilidades promovidas por essas ferramentas tecnológicas seriam realmente novidade?



*La Venditrice di amorini*, afresco, Villa Arianna, Stabia, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Itália.

A imagem proveniente da Villa Arianna, conservada no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles apresenta três figuras femininas. Do lado esquerdo estão duas mulheres. Uma delas em pé e a outra sentada. Esta é tocada em seu ombro pela mão direita da mulher que a acompanha, quase como um gesto de parceria. As duas direcionam seus olhares para o evento que ocorre do lado oposto. Nela uma mulher sentada ergue o braço para exhibir, com certo desprendimento, uma figura infantil que é agarrada pelas asas. Já a mão esquerda se apoia no topo de uma estrutura de feixes espaçados, essa espécie de gaiola contém no seu interior outro exemplar das criaturas aladas. E ainda um terceiro personagem de asas encara as duas protagonistas do canto direito.

Talvez o título da obra (A vendedora de Cupidos), não surgiu por acaso. Na falta de um amor arranjado ao modo convencional, promovido pelo destino, contratos matrimoniais, etc, a solteira poderia adquirir um cupido para sanar a solidão. Bastaria negociar com uma vendedora, que tal?

O afresco foi descoberto somente no século XVIII. Mas a preocupação pela captura de um amante ou conquista da afeição do amado por qualquer subterfúgio era tema frequente nos textos da antiguidade. Ovídio (43 a.C. - 17 a. C.) dedicou-se a tarefa de auxiliar moças e rapazes na busca por um encontro. Em *Ars Amatoria* (A Arte de Amar) o texto garante ao leitor em detalhes diversas táticas para conquistar o(a) amado(a).

O tema também aparece nos epigramas de Meleagro de Gadara (130 a.C. - 60 a. C.), há a tentativa de vender Eros:

Que seja vendido, mesmo no colo da mãe dormindo,  
seja vendido. (...)  
É todo fera. É então vendido. Se algum mercador  
de partida deseja comprar este pequeno, aproxime-se.\*

\*(A. P. 5. 178)



Carlo Nolli, figura 7 do vol. 3 de *Delle antichità di Ercolano*, Nápoles, 1762.

Depois de encontrado, o afresco da Villa Arianna parece ter repercutido nas artes visuais do século XVIII. A cena foi reproduzida por Carlo Nolli (1710-1785) em uma publicação popular, uma das edições oficiais das escavações realizadas em Nápoles. Os volumes de *Delle antichità di Ercolano* provavelmente foram consultados por muitos artistas do período.





Joseph-Marie Vien. *La Marchande d'Amours*, 1763. óleo sobre tela, 117 x 140 cm, Musée National du Château, Fontainebleau

Há uma conhecida reinterpretação do afresco feita pelo pintor francês Joseph-Marie Vien (1716-1809). Não se sabe se Vien observou o afresco *in loco*, mas certamente sua proximidade com o antiquário Anne Claude Philippe de Caylus (1692 – 1765) promoveu o contato do pintor com a gravura de Carlo Nolli.



Henri Pierre Picou. *La Marchande d'amours à Venise*, 1893.

Henri Pierre Picou (1824–1895) retoma o tema colocando a vendedora de amores em local público. Aos modos de um vendedor das feiras populares, ela oferece aos fregueses seu produto de promessas amorosas.

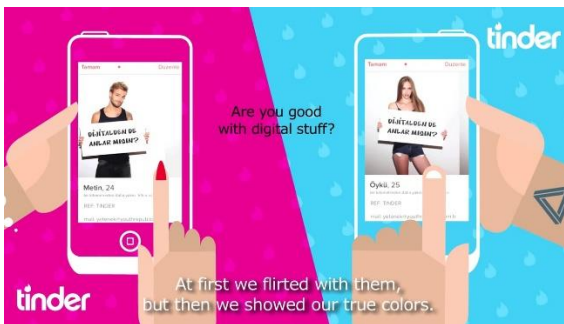


Johann Heinrich Fuseli. *Cupid Seller*, 1775–76. Black and red chalk on paper. 12 1/4 x 19 in. (31.1 x 48.3 cm). Center for British Art, B1982.8. Paul Mellon Fund.

Fuseli (1741–1825) cria uma vendedora de cupidos misteriosa, quase perigosa. Seu rosto coberto cria um tom de clandestinidade. A cliente inclina-se para o lado oposto da figura encapuzada se demonstrando reticente em aceitar oferta. Lembrando os contos de fadas em que a bruxa força a mocinha para aceitar a maçã envenenada, Fuseli não adere aos encantos do cenário clássico de Vien e nos avisa que o amor pode ser amedrontador.



identidade visual do aplicativo *Adopte un mec*



campanha publicitária do aplicativo *Tinder*

Perigoso ou não, a oferta dos encontros amorosos encontrou espaço nos aplicativos como *Tinder* ou *Adopte un mec*, que no Brasil ganhou o nome de *Adote um cara*.



vitrine na rue des Halles, em Paris, campanha da Adopte un mec, 2012.







As vendedoras de cupidos das ruas ou em domicílios, foram substituídas.

Em 2012 a empresa francesa *Adopte un mec* criou vitrines nos mesmos formatos das caixas que serviam de embalagem na comercialização das bonecas *Barbies* e a sua versão masculina, *Ken*. Em Paris na rue des Halles homens no interior dessas caixas se exibiam, posavam e acenavam para as transeuntes, as opções atingiam variados gostos: o nerd, o aventureiro, o surfista, et

c. Bastava colocar a sua compra no carrinho e passar no caixa.

## Em caso de dor, dance

Já ouviu falar de Kahlil Joseph antes?

Dois exemplares de sua obra são exibidos até a segunda quinzena de outubro/2018 na exposição *Histórias afro-atlânticas* do Masp. Para encontrar a sala de videos da mostra o visitante precisará ser curioso. É necessário caminhar pelo piso do restaurante do Masp e se dirigir ao corredor do lado oposto e, em frente a biblioteca encontrará a sala de exibição. Na entrada há uma cortina que separa o ambiente externo do interno. O interior é todo revestido por paredes pretas. Dois bancos posicionados perpendicularmente aos telões convidam timidamente o visitante a sentar. A luz escassa surge apenas das imagens refletidas nas duas telas. A ambientação favorece a concentração exclusiva e o observador tem uma experiência que se aproxima das salas de cinema.

Os curtas-metragens são exibidos em sequência, *The Model: chapter 2 – Osbun and the Dream* (2010) e [\*Flying Lotus: Until the Quiet Comes\*](#) (2013). Essa postagem se dedicará ao segundo trabalho.



Flying Lotus. *Until the Quiet Comes* (2013), direção de Kahlil Joseph.

Antes mesmo do título, a imagem exibida é apenas água. A câmera submersa, direcionada para a superfície, descreve uma dinâmica de bolhas e luzes acompanhada por tons esverdeados. A cena sofre um rápido corte e fragmentos de um corpo submerso surgem como uma aparição. O casaco de um vermelho poderoso parece antecipar algo que será revelado adiante.



Flying Lotus. *Until the Quiet Comes* (2013), direção de Kahlil Joseph.

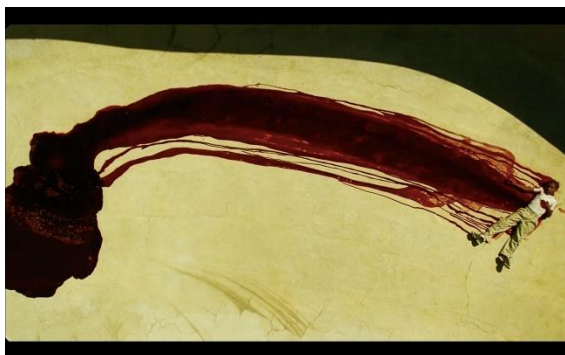




Flying Lotus. *Until the Quiet Comes* (2013), direção de Kahlil Joseph.

Na sequência o tom pastel e ocre contaminam a tela. O dia ensolarado ilumina uma grande piscina, funda e vazia, habitada apenas por uma criança. O garoto ergue seu braço e a pequena mão imita uma arma de fogo. Completando a fantasia atira em direção a borda da piscina. A bala, que antes não passava de uma brincadeira, perfura a parede ricocheteia e o atinge no peito.





Flying Lotus. *Until the Quiet Comes* (2013), direção de Kahlil Joseph.

As cenas são de uma plasticidade vigorosa. O piso da piscina é tingido por um vermelho rubro. O sangue escorre como a nascente de um rio, formando um grosso feixe, como um tapete que serve de caminho para que o observador prossiga para a próxima cena .



Flying Lotus. *Until the Quiet Comes* (2013), direção de Kahlil Joseph.

A narrativa segue com outros personagens. Revela momentos anteriores ao tiro. Crianças brincando, correndo, vivendo. Dois meninos correm em campo aberto. Em destaque o céu de coloração extraordinária

que alerta o observador: lazer e diversão em bairros da periferia de Los Angeles não terminam em *happy endings*.



Flying Lotus. *Until the Quiet Comes* (2013), direção de Kahlil Joseph.

Na cena seguinte o menino baleado é substituído por um homem. O rapaz de corpo esbelto e longilíneo, morto, está deitado sobre o cimento bruto, em posição desconfortável. Imobilidade não é uma opção. Como um truque de mágica, ele se levanta.



Flying Lotus. *Until the Quiet Comes* (2013), direção de Kahlil Joseph.

Seu corpo perfurado e com a roupa manchada de sangue, inicia uma dança sincronizada com as batidas da música. Seus movimentos apresentam contrastes. São leves, bem marcados e fluidos, mas também pesados, articulações contorcidas, músculos rígidos, um deslocamento desconfortável. A roupa se converte em barreira, mesmo a camiseta de regata, tecido fino e desgastado, parece atrapalhar a erupção de movimentos que emergem das formas corporais.



Flying Lotus. *Until the Quiet Comes* (2013), direção de Kahlil Joseph.

Uma mistura entre virtuosismo corporal e gestos mecânicos. Um balé às avessas, estranho ao olhar e ao mesmo tempo hipnotizante. [Storyboard P](#), é o nome artístico do bailarino. O dançarino, sempre um passo adiante, atrai a câmera que o segue como imã. A câmera torna-se um observador curioso. A lente tenta acompanhar toda plasticidade criada por esse corpo magro e flexível. É inevitável não segui-lo. A coreografia é tão extraordinária que os moradores do bairro, colocam-se imobilizados, enfileirados num muro e não reagem diante da presença do sublime

No final do percurso Storyboard é sugado pela janela de um carro e deixa a cena como em um conto de fadas. Um artista que não se despede do palco e do seu público ao finalizar o espetáculo.

O vídeo foi feito para o grupo de música eletrônica *Flying Lotus* e em 2013 foi premiado no festival de Sundance. O jovem diretor Kahlil Joseph, vem de uma família de artistas. O pai foi um entusiasta da produção de artistas negros e o irmão foi pintor que infelizmente teve sua carreira interrompida precocemente ao falecer em 2015. Embora a influência familiar tenha papel na formação do artista, Joseph pertence a uma geração na qual um canal de televisão muito popular durante as décadas de 1980-90 era o entretenimento preferido da juventude americana. A MTV apresentava 24 horas de vídeos de música. Foi a escola de uma geração de diretores de cinema. Produzir videocliques era a porta de entrada. No entanto, o canal perde sua popularidade com o surgimento do *youtube*, mas nem por isso as produções, feitas com o objetivo de promover e apresentar os trabalhos da cultura Pop, deixaram de existir. As obras tornaram-se mais elaboradas e transformaram-se em espaço de experimentação de muitos diretores. Surgiram discursos e formas fílmicas inovadoras, narrativas de autoria que trouxeram traços e marcas relevantes, dignas de fruição estética.

Não por acaso, *Lemonade* (2016), álbum de Beyoncé, teve a direção geral de Kahlil Joseph. Os [prólogos desses vídeos](#) são repletos de visualidade plástica, acompanhados de um texto intimista narrado pela cantora.

Além da busca pela excelência (alguns críticos usam o termo [black excellence](#)) essas produções transformaram o mote da violência, comumente utilizado em letras e imagens no hip hop para denunciar as injustiças sofridas pela população negra. Aparentemente as produções recentes não abandonaram a militância, mas encontraram um [eye emotional](#), tão tocante quanto muitas das cenas violentas antes exploradas com frequência.



Michael Kiwanuka. *Cold Little Heart* (2017), dirigido por David M. Helman.



Michael Kiwanuka. *Black Man In A White World* (2016), direção de Hiro Murai.

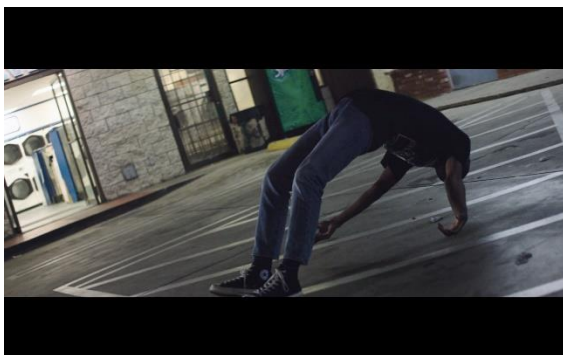
O grande protagonista dessas narrativas é o corpo masculino. No entanto, não é mais um corpo que ameaça, mas um corpo que dança. Dois vídeos realizados para canções do britânico Michael Kiwanuka: [\*Black Man In A White World\*](#), dirigido pelo diretor japonês Hiro Murai (o mesmo diretor do clipe de Childish Gambino – [\*This is America\*](#)) e [\*Cold Little Heart\*](#), dirigido por David M. Helman, são protagonizados por jovens negros dançando.

Assim como em *Until the Quiet Comes*, nos dois vídeos de Kiwanuka, a dor masculina é representada pelo movimento corporal. A perda, a violência, e a perseguição pelo outro, é enfrentada ou apenas suportada pela dança. Corpos negros traduzem o indizível. Pelo movimento misturam-se dor, liberdade, defesas e confrontos. A dança poderosa é capaz de sublimar a tragédia, faz o garoto de *Black Man In A White World* levitar e fantasticamente se afastar da violência iminente.



Vince Staples. *Lift Me Up* (2016), direção de David M. Helman

Um homem negro tão virtuoso que governa sobrenatural. Em [\*Lift me up\*](#) do rapper Vince Staples, a imagem explorada é a de um corpo leve, capaz de façanhas fantásticas. Dirigido por David M. Helman, o vídeo é protagonizado pelo cantor e incomoda o olhar ao elaborar posições corporais que desobedecem qualquer regra gravitacional. Ao inclinar-se para frente o artista cria um ângulo entre o solo e seu corpo que inflige nosso olhar, confere estranheza e admiração, um estímulo visual de caráter irracional.



Vince Staples. Lift Me Up (2016), direção de David M. Helman

Em outro momento o corpo masculino levita. O conjunto de membros inferiores, tronco e cabeça desenhavam um arco próximo do solo, reforça um tom fantasmagórico e até recorda as cenas de possessões demoníacas do cinema de horror.



Vince Staples. Lift Me Up (2016), direção de David M. Helman

Ângulos e enquadramentos desorientam o olhar e questionam as limitações corporais. Ao elevar o corpo a cena remete as imagens da ressurreição de Cristo, tão exploradas pelos pintores renascentistas. A sacralização do corpo negro torna-se evidente:



Aprendi a andar; desde então corro. Aprendi a voar; desde então não quero que me empurrem para mudar de lugar.

Agora sou leve, agora voo; agora me vejo no alto, acima de mim, agora um Deus dança em mim.\*

\*Friedrich Nietzsche em Assim Falava Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém, 1883-85.

## Bazar Eleitoral



Eu cá não metto-me em folias. Respeito muito aquellas piuvas. Vendo-as, mas não gasto. Queira Deos que o Patrão que por lá anda feito bobo, não soffra alguma investigação anatomica no costado. Deos louvalo, meu partido é o cobre; voto por aquelle que me der mais á ganhar. Isto faz muita gente boa. A época não está para graças. O dito, dito. Cautela e caldo de galinha nunca fez mal á ninguem.

Ângelo Agostini. Ilustração, publicada em *Cabrião*, ano 1, no. 18, São Paulo, c.1866.

A ilustração de Ângelo Agostini (1843-1910) foi publicada no semanário humorístico *Cabrião*. Editado pelo próprio artista, por Américo de Campos e Antônio Manoel dos Reis, *Cabrião* significa um indivíduo maçante, que está sempre importunando. Era exatamente o que a edição fazia. Apesar do tempo de vida curto, o semanário tirou o sono de muitas figuras da política, da sociedade e até de eclesiásticos ao retratar com inteligência ardilosa a São Paulo do século XIX (há uma ótima edição fac-símile do *Cabrião* pela editora da Unesp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo).

A cena apresenta um homem vestindo trajes formais, calças, gravata e cartola. Sentado, ligeiramente de perfil, mira o observador enquanto aponta para o canto direito. No primeiro plano é acompanhado por caixas com identificações, “Cedulas para Liberaes”. No segundo plano fileiras de armas organizadas lado a lado. Um pouco mais acima, um varal com pistolas e espadas suspensas. Uma espécie de tecido funciona como teto da barraca e uma faixa anuncia gênero do comércio: “Bazar Eleitoral (não se fia)”, que atua como complemento da alfinetada produzida pela imagem. E quando se lê na legenda “voto por aquelle que me der mais á ganhar”, transforma a charge em tema atual, imediatamente remete ao processo eleitoral que acabamos de presenciar.

Voto Secreto

Não sei, todos ficaram entusiasmados porquê as eleições em 3. Não lo correram na "maior ordem"... Talvez haja o que distinguir. É incontestável que juizes, polícia, donos de partidos, e a própria tendência para a boa disposição das coisas, que é tão da gente paulista, fizeram com que as eleições terminassem dentro da normalidade remanço-za dos nossos monotonos entusiasmos. Isso é incontestável. Mas porém tenho a impressão bastante melancolica de que, si as eleições correram na "maior ordem" prática, nem por isso deixou de ser enorme a desordem mental com que elas se processaram."

Voto secreto. É possível que um dia ainda a gente venha a usar, com direito de propriedade, deas presente subitaneo que nos deram. O presente ficou muito bonito lá pra fóra, pra nós podermos falar que tambem no Brasil já se emprega o tal. Mas aqui dentro, por enquanto, não fez foi despertar ou desenvolver um farrancho temível de mitos. Uma verdadeira mitomania vai grassando por aí, de variã fôrma. Mitomania não sómente no sentido em que as paixões partidarias deformaram, falsificaram, esconderam o instinto natural da verdade. Até neste sentido é que a nossa mitomania atual é mais perdoável = bonita. Su se convenci de que todos estão absolutamente convencidos de que estão com a razão. Si perreptatas como peccelistas deformaram, esconderam, falsificaram verdades, não fixeram nada disso intencionalmente. Pelo menos em geral. Acreditavamos que diziam ou faziam, ardentemente movidos pelo desejo de salvar (1) o Estado. Infelizmente se reuniu em criar mitos. E neste sentido é que grassa desastrosamente a "mitomania". Culpa do voto secreto.

Não duvido que a ideologia Democratism tenha tido seu valor, lá por 1879, na derrocada das monarchias. Mas hoje, por gasta ou por excessivamente inutil diante das exigencias do tempo, já nem se sabe mais o que é. É um mito, uma linguagem esquesa, tão adaptavel ao P.O. como ao P.R.P. O resultado disso é que o voto secreto ainda não conseguiu que adiantassem um passo sobre 1930. Não se discutiu ideologia, ninguém se dedicou por ~~alguma coisa~~ mas por indivíduos. Neves mitos tambem, feitas indivíduos! Não discute nem nego o valor de ninguém aqui. Mas os chefes de partidos cujas ideas já não conseguem mais se agrupar em it

Setenta anos depois Mario de Andrade escreve um pequeno ensaio sobre o voto secreto (uma versão do texto foi publicada em 1942 em *Os filhos da Candinha*). O ensaio datilografado encontra-se no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, não contém data e apresenta correções a próprio punho. Transcrevo aqui parte do manuscrito (com a acentuação contida no documento):

### *Voto Secreto*

Não sei, todos ficaram entusiasmados porquê as eleições em S. Paulo correram na “maior ordem...” Talvez haja o que distinguir. É incontestavel que juizes, polícia, donos de partidos, e apropriã tendencia para a bôã disposição das coisas, que é tão da gente paulista, fizeram com que as eleições terminassem dentro da normalidade remansosa dos nossos monotonos entusiasmos. Isso é incontestavel. Mas pôrem tenho a impressão bastante melancolica de que, si as eleições correram na “maior ordem” prática, nem por isso deixou de ser enorme a desordem mental com que elas se processaram. Voto secreto. É possivel que um dia ainda a gente venha a usar, com direito de propriedade, desse presente subitaneo que nos deram. O presente ficou muito bonito lá pra fora, pra nós podermos falar que tambem no Brasil já se emprega o tal. Mas aqui dentro, por enquanto, êle fez foi despertar ou desenvolver um farrancho temível de mitos. Uma verdadeira mitomania vae grassando por aí, de varia fôrma. Mitomania não sómente no sentido em que as paixões partidárias deformaram, falsificaram, esconderam o instinto natural da verdade. Até neste sentido é que a nossa mitomania atual é mais perdoavel e bonita. Eu me convenci de que todos estão absolutamente convencidos de que estão com a razão. Si perrepistas como peceistas deformaram, esconderam, falsificaram verdades, não fizeram nada disso intencionalmente. Pelo menos em geral. Acreditavam no que diziam ou faziam, ardentemente movidos pelo desejo de salvar (!) o Estado. Infelizmente a salvação se resumiu em criar mitos. E neste sentido é que

grassou desastrosamente a “mitomania”. Culpa do voto secreto. Não duvido que a ideologia democratica tenha tido seu valor, lá por 1879, na derrocada das monarquias. Mas hoje, por gasta ou por excessivamente inutil diante das exigencias do tempo, já nem se sabe mais o que é. É um mito, duma largueza aquosa, tão adaptavel ao P. C. como ao P.R.P. O resultado disso é que o voto secreto ainda não conseguiu que adiantassemos um passo sobre 1930. Não se discutiu ideologias, ninguem se dedicou por sistemas, mas por individuos. Novos mitos tambem, estes individuos! Não discuto nem nego o valor de ninguem aqui. Mas os chefes de partidos cujas ideas já não conseguem mais se agrupar em ideologias distintas, se viram guindados a deuses do Bem e do Mal. O chefe que pra uns era mito do Bem, pra outros era mito do Mal. Daí não haver meio termo possivel. Dedicções de fanaticos e ódios eruptivos de apostatas. Digo de apostatas, porquê neste nosso caso incolor de P.R.P. e P. C., constitui verdadeira apostasia deixar um partido por outro, quando ambos tinham a mesma religião! Mas é que ninguem seguiu ideas, seguiu homens. Homens convertidos em mitos pelos seus partidarios. Mitos do Bem e do Mal, da salvação ou da perdição inapelavel.

Embora o cenário político dos anos pós 1930, apresentasse diferenças se comparado aos dias de hoje, a crônica torna-se um bom retrato dos nossos últimos eventos eleitorais. Em tempos que o voto secreto não é novidade e assegurado por lei, as mídias sociais parecem fazer o serviço de desvelar a opção política das urnas. O uso do termo “mito”, que reapareceu na recente eleição não era novidade e é parte de uma importante crítica elaborada por Mario de Andrade. O dicotômico embate entre o “Bem” o “Mal”, se repetiu nos debates atuais. A ausência de discussões centradas nos programas de governos e direcionadas aos individuos também se repetem “Não se discutiu ideologias, ninguem se dedicou por sistemas, mas por individuos”.

Nuca foi tão adequada a imagem de um bazar para apresentar os embróglios eleitorais recentes.

O que sei, é que fui a minha seção para votar, mas achei a porta fechada e a urna na rua, com os livros e ofícios. Outra casa os acolheu compassiva; mas os mesários não tinham sido avisados e os eleitores eram cinco. Discutimos a questão de saber o que é que nasceu primeiro, se a galinha, se o ovo. Era o problema, a charada, a adivinhação de segunda-feira. Dividiram-se as opiniões; uns foram pelo ovo, outros pela galinha; o próprio galo teve um voto. Os candidatos é que não tiveram nem um, porque os mesários não vieram e bateram dez horas. Podia acabar em prosa, mas prefiro o verso: Sara, belle d'indolence, Se balance Dans un hamac... (Sara, bela indolente, se balança em uma rede...)\*

\*Machado de Assis. *Sobre a grande abstenção nas eleições 1892*. Gazeta de Notícias, de 24 de abril de 1892.

Seria o caos eleitoral retratado por Machado de Assis, com deboche e humor, tão distinto de hoje ?

## Píladas e Orestes

Machado de Assis publica em 1906 *Píladas e Orestes* na compilação de contos *Relíquias da Casa Velha*.

“Quintanilha engendrou Gonçalves”. É assim que Machado de Assis inicia o conto. A união entre os dois rapazes parece existir desde sempre, não foi forjada e só teria um percurso, caminhariam próximos um do outro: “Tinham estudado juntos, morado juntos, e eram barachareis do mesmo ano”. Embora seguissem, nas suas vidas adultas, caminhos distintos, Quintanilha tornou-se político de carreira curta e Gonçalves advogado, o cotidiano era compartilhado de maneira matrimonial (atrevo-me a dizer até de dar inveja em muitos casamentos por aí...) “A vida que viviam os dois eram a mais unida deste mundo. Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro.”

O título do conto é explicado em uma passagem que denota julgamento moralista sobre o amor dos dois: Tal união não passava despercebida aos olhos ardilosos da sociedade, “A união dos dois era tal, que uma senhora chamava-lhes os “casadinhos de fresco”, e um letrado de Píladas e Orestes.”

A referência vem do texto de Eurípides (480 – 406 a.C.). O enredo de Píladas e Orestes é apresentado no terceiro ato da peça *Ifigênia entre os Tauros* (aqui estou usando uma tradução portuguesa). Sucintamente, o que ocorreu é que Orestes deveria roubar a escultura da deusa Diana e levá-la até território ateniense, somente assim estaria absolvido do



assassinato da própria mãe. Acontece que a regra em Tauros é que nenhum estrangeiro é bem-vindo e aqueles que adentram a região deveriam ser sacrificados. Claro, os estrangeiros da vez eram Orestes e Pílates. Os dois são flagrados e levados imediatamente ao sacrifício. No momento das mortes, Pílates se oferece para ser morto no lugar de Orestes.

A ideia de que os dois homens fossem parceiros em qualquer empreitada aparece não só no texto de Machado de Assis. O escritor grego Luciano de Samósata (125-190 d. C) também apresentava a mesma união:

Orestes e Pílates, os quais, tendo tomado deuses [do amor] como mediador das suas paixões mútuas, navegaram juntos, como que no mesmo barco: ambos mataram Clitemnestra, como se ambos fossem filhos de Agamémnon; por ambos foi assassinado Egisto; foi Pílates quem mais sofreu, quando as Fúrias perseguiam Orestes, e foi ele quem o defendeu em tribunal; não limitaram a sua paixão amorosa às fronteiras de Hélade, mas navegaram até os remotos confins da Cítia, um doente, e o outro tratando dele

A dupla foi tema de esculturas, quadros e até peça de ópera. Em 1779, Goethe compôs a sua própria *Iphigénie auf Tauris*, em prosa, voltando a ela em 1786, ano em que a reescreveu em verso. No mesmo ano de 1779, Gluck compôs a sua *Iphigénie en Tauride*, ópera que teve o libreto de François Guillard.



Afresco. Pompeia, Casa de la Citarista, Acervo Museu Nacional de Nápoles.

O afresco de Pompeia exhibe do lado direito dois homens em pé. O homem nu, com um corpo atlético, a pele de uma coloração que lembraria o bronze, mãos que aparecem amarradas, mira o solo com olhar quase resignado. Na sua frente, o homem vestido possui o olhar dirigido acima do horizonte, mas com um semblante não menos preocupado. Segundo August Mau (1840-1909) em *Pompeii, ist life and art* (1899) seriam Orestes e Píades, e do lado oposto poderia ser Toas, o rei de Tauros. Não há como deixar de notar a proximidade física entre os dois corpos e a beleza escultórica daquele corpo nu que talvez seja Orestes.





Escola de Pasitéles. *Grupo Orestes e Pilades*. Acervo Museu do Louvre.

O museu do Louvre possui um grupo escultórico muito interessante. São dois homens jovens, nus. Apresentados um ao lado do outro, estão separados por uma estrutura rochosa que se estende verticalmente até a altura da cintura. Na parte superior, braço, ombro e parte do tronco se encostam. A mão erguida, a boca em direção ao ouvido do companheiro, que é correspondido com o olhar do outro direcionado ao solo, como se quisesse aproximar mais o ouvido para escutar algo de seu confidente, figuram gestos que refletem intimidade entre duas pessoas. A atribuição e a representação dos personagens ainda é incerta, mas o museu francês traz na legenda os dois rapazes como Orestes e Pílates.



Benjamin West. *Pylades and Orestes Brought as Victims before Iphigenia*, 1766. óleo sobre tela, Acervo Tate, UK.

No século XVIII o pintor anglo-americano Benjamin West (1738–1820) apresenta a cena em que Orestes e Píladés são capturados e levados até Ifigênia para serem sacrificados em nome da deusa Artêmis. Há alguma influência do neoclassicismo na composição do pintor. No primeiro plano destacam-se os corpos masculinos dos dois capturados. A vestimenta monocromática de cada um contrasta com a pele alva presente nos dois corpos. As cabeças abaixadas indicam resignação diante do destino que os levaria à morte. Ifigênia do outro lado da cena, separada dos rapazes pelo altar onde são realizados os sacrifícios, encara os estrangeiros que são apresentados pelos capatazes.



James Gillray. Publicação de Hannah Humphrey, Abril, 1797. *Pylades and Orestes*. Acervo: The Metropolitan Museum of Art.

O caricaturista James Gillray(1756-1815) subverte a tradição da apresentação do tema e ironiza a dupla ao exibi-los com roupas contemporâneas. As dimensões corporais não são mais semelhantes e nos parece divertido que um corpo tão frágil guie um homem tão corpulento pelo braço. Os olhos fechados do homem de casaco azulado indicariam confiança ou apenas cegueira causada pela paixão?

## Peeping Tom

Vai me dizer que você nunca espiou alguém indevidamente?

No francês há um termo particular para o ato de observar outra pessoa sem autorização, o *voyeur*. Se consultarmos o dicionário de francês antigo (datado de 1881-1902) de Frédéric Godefroy, a expressão se origina de *veor*, que significa aquele que vê, testemunha ocular.

A língua inglesa também tem uma expressão específica para a espiadela indevida: *Peeping Tom*. A expressão vem de uma crônica da história medieval, século XIII, o texto de *Flores Historiarum* foi redigido em latim e traduzido para o inglês por Roger of Wendover. A anedota é no mínimo intrigante, para não dizer absurda. Conta-se que o conde Leofric de Chester administrava a pequena Conventry. Sua esposa, a condessa Godiva, muito devota, rezava com afincio em nome da Mãe de Jesus para que o marido parasse de cobrar altas taxas dos habitantes da cidade. O conde proibiu Lady Godiva de atormentá-lo com tal assunto e promulgou que só voltaria a pensar no pedido da esposa com uma condição: ela deveria montar em seu cavalo, nua, e percorrer toda a cidade despida diante do povo. E não é que ela cumpriu a tarefa do marido!

Na versão de Roger of Wendover não há menção da expressão *Peeping Tom*. Com o tempo a crônica foi ganhando outra versão e em algum momento entre os séculos XVI -XVII surge uma exigência feita por Lady Godiva, ela pedia para que todos os moradores da cidade ficassem em



suas casas com as janelas fechadas enquanto ela percorresse o trajeto com o corpo descoberto. No entanto, o alfaiate Tom não resiste e espreita a condessa, nuazinha e bela, cavalgando pelas ruas. Algumas versões contam que por causa disso Tom teria ficado cego como um castigo de Deus e em outras o próprio povo de Coventry teria cegado o alfaiate.



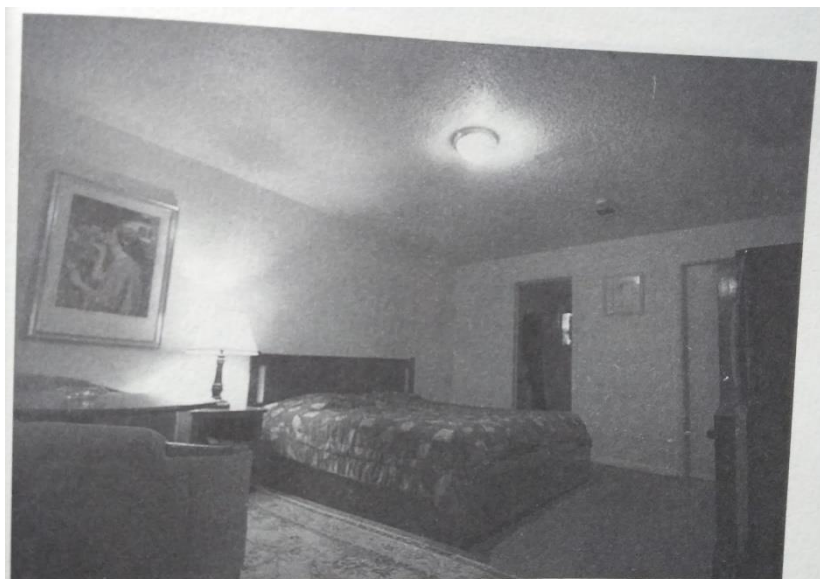
Adam van Noort. *Goodiva (Lady Godiva)*, 1586. Óleo sobre tela. Acervo: Herbert Art Gallery and Museum.

Na versão de Adam van Noort (1562-1641) Lady Godiva aparece em primeiro plano. A condessa montada em seu cavalo adornado se apresenta nua, como se posasse para uma foto. Os longos cabelos contornam sua silhueta e seu olhar se desvia do observador. Ao fundo, no canto superior do lado direito da imagem, na janela de uma estrutura arquitetônica há um vulto, seria o curioso Tom espiando a senhora passar.

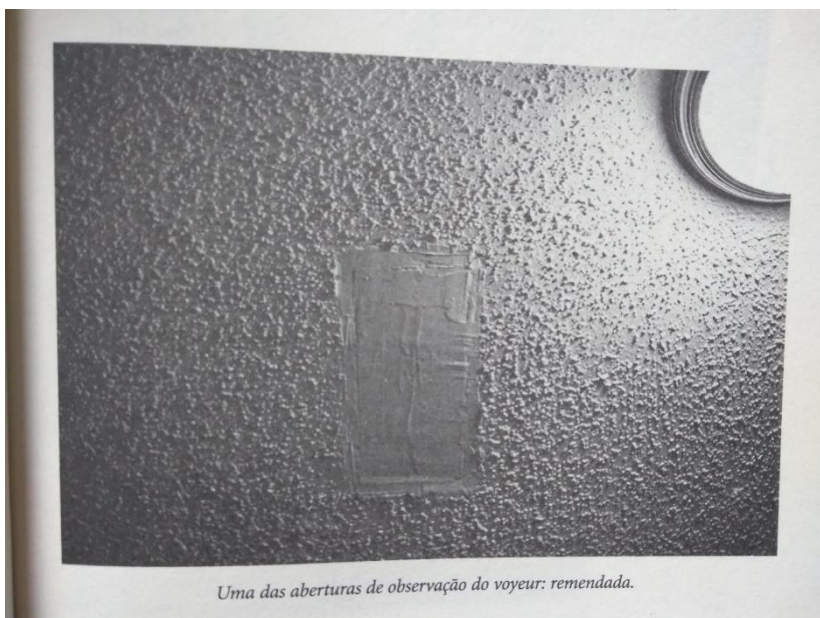


*La Milo in Lady Godiva procession, Coventry, 1907.* cartão-postal, artista desconhecido, 8.8 x 13.8 cm. Acervo National Portrait Gallery, Canberra.

A partir do século XVII uma procissão anual reproduz a história da condessa na cidade de Coventry. Na imagem acima a famosa atriz La Milo (Pansy Montague), como Lady Godiva, cavalga perfilada por uma multidão de apreciadores. Apesar do registro distante, percebemos que La Milo não está nua. A procissão é representada até hoje.



*Um quarto do Manor House Motel pouco antes de ser demolido.*



Uma das aberturas de observação do voyeur: remendada.

Imagens retiradas da edição em português de *O Voyeur*, 2016. Companhia das Letras

Voltando para a figura do *Peeping Tom*. Em 2016 foi publicada a história de um voyeur profissional, narrada pelo jornalista americano Gay Talese no livro *The Voyeur's Motel* (O Voyeur). O livro começa com a seguinte revelação:

Conheço um homem casado, com dois filhos, que comprou um motel de 21 quartos perto de Denver, há muitos anos, a fim de se tornar um voyeur-residente. Com a ajuda de sua esposa, ele fez buracos retangulares no teto de uma dúzia de quartos (...) cobriu as aberturas com persianas de alumínio que simulavam grelhas de ventilação, mas eram, na verdade, aberturas de observação

Todo esse segredo foi revelado em uma carta anônima que Talese recebeu em 1980. O *peeping Tom* profissional era Gerald Foos que observou por aproximadamente 15 anos a vida íntima dos hóspedes que

passaram pelo seu estabelecimento. Foos fez um diário onde registrava todos os tipos de observações que julgasse importante. Semelhante ao olhar de um pesquisador descrevia a forma física dos hóspedes, a duração das relações sexuais, os orgasmos (ausentes ou não) e os comportamentos antes e depois do sexo. Durante o tempo que atuou como *voyeur-residente* ele notou mudanças sociais, como o aumento de casais inter-raciais, ressaltou o tédio na vida sexual de muitos casais e até presenciou um homicídio. Foos fez parte da vida de centenas de pessoas sem que elas soubessem, ele nunca foi descoberto. A Netflix produziu um documentário sobre o caso, mas o livro é incrivelmente mais interessante.



cena do filme *Peeping Tom* (A Tortura do Medo), 1960.

O cinema tem o famoso personagem de Hitchcock com *Rear Window* (Janela Indiscreta) de 1954. Mas gostaria de tratar do *Peeping Tom* (A Tortura do Medo) filme de 1960, dirigido pelo inglês Michael Powell (1905-1990). Com o roteiro de Leo Marks, a trama apresenta Mark Lewis (interpretado por Carl Boehm) um jovem adulto e solitário, que trabalha

na indústria de cinema inglês. Lewis passa seu tempo livre trabalhando no que ele chama de “documentário”. Ele anda pelas ruas perseguindo mulheres para registrar com sua câmera que possui uma ponta de lança escondida em uma das pernas do tripé, aparato que é usado como arma para assassinar mulheres. Lewis ainda obriga suas vítimas a assistirem o próprio terror, por um espelho instalado na câmera que assustadoramente reflete o rosto da vítima enquanto ela é esfaqueada até a morte.

Aqui a atividade de espiar é subvertida, a excitação não vem mais do ato de observar sem ser percebido. Ao contrário, o voyeur é identificado pelas mulheres. O desejo está em registrar o medo no rosto de cada figura feminina.





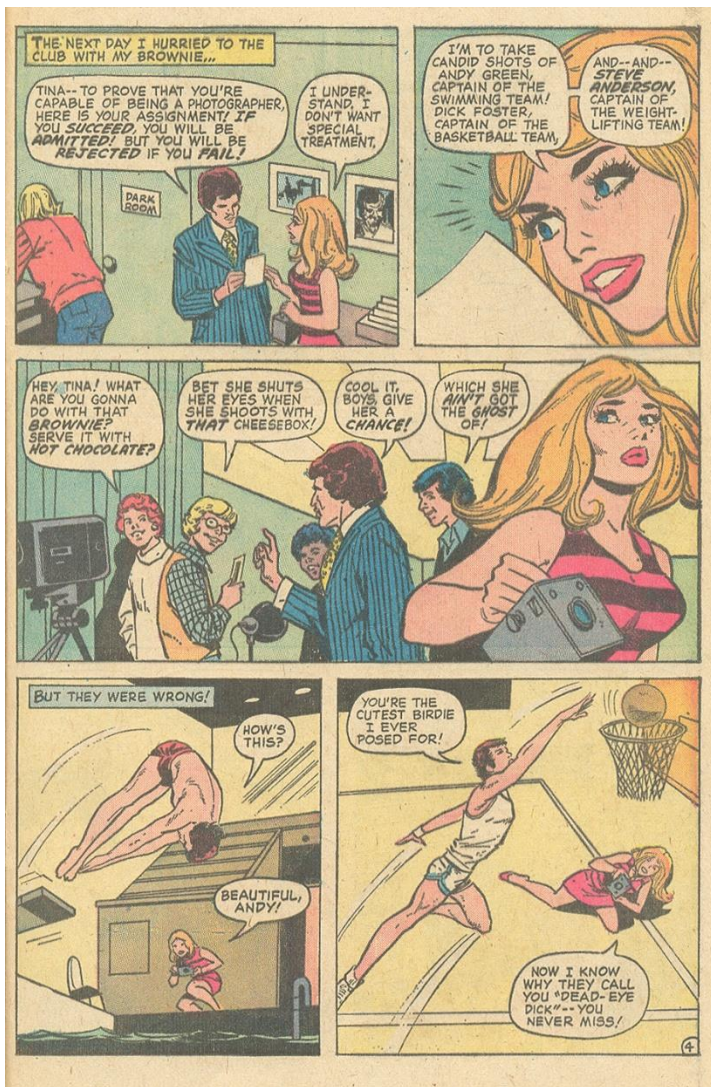
Cenas do filme *Porkys*, 1981.

Nos anos oitenta Bob Clark dirige *Porkys* e realiza a cena inesquecível de três adolescentes espiando o banho das garotas no colégio. Os rapazes são descobertos quando um dos voyeurs, que não conseguiu um campo de visão muito privilegiado, se irrita e acaba gritando, obviamente, é escutado pelas moças que aproveitam a situação para pregar uma peça nos espões.



Peeping Tom predominantemente é uma figura masculina, mas em 1973 a história em quadrinhos de dois artistas importantes do HQ americano, Art Saaf e Vince Colletta, transforma o personagem em uma moça, loira, com seios grandes, boca carnuda e pernas esculturais.





Art Saaf e Vince Colletta. "Miss Peeping Tom!", *Young Romance*, no. 193, abril/maio 1973.

Tina é *Miss Peeping Tom*, uma fotógrafa tímida que acredita que sua timidez só seria superada caso se tornasse uma Miss Peeping Tom. Influenciada por uma amiga, Tina decide entrar no clube de fotografia da escola. O grupo que só admitia rapazes, impõe um teste para a fotógrafa, tirar boas fotos de todos os atletas de destaque do colégio (nada mal por sinal!). Tina acaba se apaixonando por um dos atletas, o mesmo que a flagra tirando fotos sem o consentimento prévio do moço.



Miguel Angel Rojas. *Sobre porcelana – El Freddy*, 1979



Miguel Angel Rojas. *Sobre porcelana – Paquita*, 1976

Em 2010, na 29ª. Bienal de Arte de São Paulo, o trabalho do colombiano Miguel Ángel Rojas apresenta uma sequência de fotografias tomadas através de orifícios dos banheiros do cinema *Mogador* na capital colombiana, Bogotá. As imagens foram realizadas em um ambiente de pouca luz, portanto, as fotografias ganham um tratamento peculiar. As longas exposições da teleobjetiva no ambiente de penumbra criaram imagens imprecisas, gestuais e de alguma maneira sombrias. Nessa espécie de ambiente nebuloso são revelados traços de atividade sexual, surpreendendo o olhar do espectador e conservando uma atmosfera clandestina e anônima aos encontros. Os contornos circulares das cenas trazem a possibilidade de espiarmos pelo buraco da fechadura como um verdadeiro voyeur.

Seria Acteon, aquele que surpreende Diana no banho, também um peeping Tom? Bem, esta seria outra história...

## Sérgio e Baco

A *Bibliotheca Hagiographica Graeca* (BHG) de 1624 aponta que Sérgio e Baco foram dois soldados do período de Galerius Maximianus (305–311 d. C.) Existem controvérsias quanto ao período de atuação dos dois mártires, a discussão da data você pode encontrar no artigo de David Woods

A lenda diz que Sérgio era um oficial superior, um *primicerius*, dentro de uma das unidades de guarda-costas imperial, a *schola gentilium*, na qual Baco também servia como um de seus colegas oficiais, o *secundocerius*. Ao que parece, a dupla era uma das preferidas do imperador Maximiano, claro, isso despertou a inveja de outros membros da *schola gentilium*. Os invejosos logo espalharam o boato que Sérgio e Baco seriam cristãos. Lembrando que a lei de Maximiano exigia que todos adorassem os deuses pagãos, a fofoca ainda os acusava de persuadirem outros guardas a se converterem ao cristianismo. O imperador não acreditou nos informantes, mas decidiu fazer um teste. Promoveu uma oferenda de sacrifício ao templo de Zeus ordenando que toda sua escolta o acompanhasse na cerimônia. Estavam todos presentes, exceto Sérgio e Baco. Como castigo, o imperador obriga Baco e Sergio a voltarem ao palácio acorrentados e com roupas femininas. Ambos foram presos, torturados e condenados à morte.

Há um livro polêmico, menos pelo tema e mais pelo tratamento das fontes e documentos, publicado em 1994 pelo historiador John

Boswell(1947-1994). Em *Same-Sex Unions in Premodern Europe* Boswell afirma a união amorosa entre homens era sancionada pelas igrejas Romana e Bizantina.



Arca dei santi Sergio e Baccho, 1179, autor desconhecido, pedra. Acervo: Museu de arte do Castelvecchio, Verona, Itália.

No museu de arte do Castelvecchio há um sarcófago dos mártires cristãos. O trabalho tenta narrar a trajetória dos dois homens.



Detalhe do sarcófago de Santo Sergio e Baco, 1179, pedra. Acervo: Museu de arte do Castelvecchio, Verona, Itália. Imagem de Getty Images.



Detalhe do sarcófago de Santo Sergio e Baco, 1179, pedra. Acervo: Museu de arte do Castelvecchio, Verona, Itália. Imagem de Getty Images.

No sarcófago há ainda a cena da captura (talvez já vestidos com roupas femininas) e também o enfrentamento com o imperador até a decapitação de um dos soldados.



Capela Abu Serga and Bakha (Santos Sergio e Baco), século XIII, Cairo, Egito.



Detalhe da Capela Abu Serga and Bakha (Santos Sergio e Baco), século XIII, Cairo, Egito.

No Cairo, Egito, há uma igreja dedicada a São Sérgio, chamado de Abu Serga. Aos modos da cultura bizantina, a imagem plana exhibe dois homens em pé, ornamentados com vestes clericais, possuem fisionomias muito semelhantes, sendo diferenciados pelas roupas e gestos. Entre os dois modelos um pequeno suporte para acomodar um livro aberto. Os dois seguram uma cruz na altura do peito e possuem olhares que se desencontram.





Tempera em madeira, autor desconhecido, c. 1300. Wadi el-Natrun, Monastério Sírio .

A imagem dos dois santos propagou-se e a mudança perceptível é que os corpos se aproximaram conforme o tempo.



Santos Sérgio e Baco, autor desconhecido, c. 1280, Sinai, Egito.

Montados em cavalos, a dupla passou a ser apresentada não mais como duas figuras estáticas, mas alguma ideia de movimento contaminou as representações dos santos.



Mar Sarkis (São Sérgio) em Maalula, Síria

Outros personagens entram em cena. As posturas ganham ornamentos e roupas suntuosas, esquecemos as menções de torturas pelas quais passaram os dois homens.



O fotógrafo britânico, Anthony Gayton, conhecido por recriar temas bíblicos, não deixou de fora os dois mártires. A cena criada é explicitamente erótica. Sérgio tem seus braços amarrados acima da cabeça. Parece não suportar o peso de seu corpo que se projeta para a

pilastra, os joelhos flexionam como sinal de fraqueza. Ele olha para cima como se esperasse a ajuda divina. Baco está do lado oposto da cena, ajoelhado, tem as mãos atadas atrás das costas. Seu tronco se inclina para o lado direito da cena. Sua boca semiaberta se direciona na altura do quadril de Sérgio, inevitavelmente tocará o sexo do parceiro. A cena de felação estaria pronta, bastaria desnudar Sérgio. Acima dos dois santos, Gayton apropriadamente insere dois salmos:

89:33 “But I will not take my love from him, nor will I ever betray my faithfulness.” (Mas nunca abandonarei o meu amor leal por ele. Nem serei desleal à minha promessa).

E o salmo 119:86 “All thy commandments are faithful, they persecute me wrongly; help thou me.” (Todos os teus mandamentos são confiáveis. Sou perseguido sem nenhum motivo. Ajuda-me!)

## Chifres, falos e fantasias



Foliões nos carnaval carioca, 2018. Foto de Henrique Coelho/G1:  
<https://g1.globo.com/carnaval/2018/noticia/fotos-unicornio-cai-no-gosto-dos-folhoes-pelo-pais.ghtml>

Recentemente imagem do unicórnio tomou o imaginário infantil com produtos diversificados de entretenimento e logo se espalhou como tema para roupas, decorações e fantasias até para adultos. A moda contaminou muitos foliões nos últimos carnavais. Mas essa criatura com um único chifre no centro da cabeça já aparecia na cultura indiana muito antes das festividades carnavalescas.

*Mahabharata* de Krishna-Dwaipayana Vyasa começou a ser escrito no século IV a.C. e compreende uma enciclopédia de 18 livros. A obra menciona um andarilho das florestas com as características do unicórnio: “*Rishyasringa, dedicado a penitências, sempre passava os seus dias na floresta. Ó rei, havia um chifre na cabeça daquele santo magnânimo e por essa razão com o tempo ele veio a conhecido pelo nome Rishyasringa*” (trecho retirado do livro 3 - Vana ou Aranyaka Parva - O Livro da Floresta)



An Illustrated Chronological Biography of Confucius (*Kongzi Shengji zhi tu*), edição Jifu, adaptada de Sima Qian by Zhu Jianjun, c. 1506. Xilogravura, Acervo: Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia.

O unicórnio pode ser também uma importante premonição. O nascimento de Confúcio, o grande filósofo da cultura chinesa, foi anunciado por um *qilin*, uma mistura de dragão com equino que geralmente é associada ao unicórnio. A mãe de Confúcio recebe da boca de um *qilin* a mensagem de um bom futuro para o filho que nascerá.



An Illustrated Chronological Biography of Confucius (Kongzi Shengji zhi tu), edição Jifu, adaptada de Sima Qian by Zhu Jianjun, c. 1506. Xilogravura, Acervo: Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Bequest of the Hofer Collection of the Arts of Asia.

Ao ser ferido, o unicórnio chinês é o presságio de algo ruim e anuncia a morte de Confúcio.

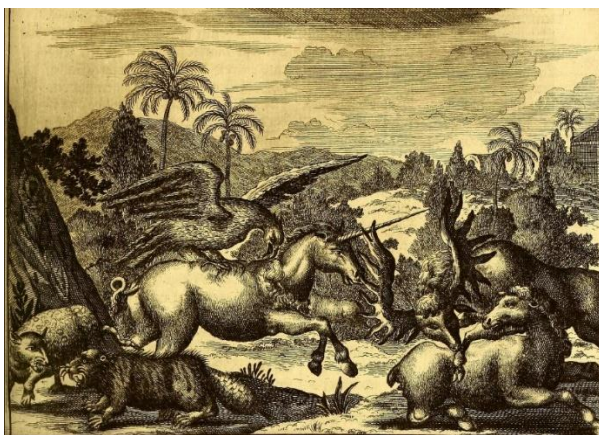


Ilustração do livro Die unbekante Neue Welt de Olfert Dapper, 1673, p. 145. Disponível em: <https://archive.org/details/dieunbekanteneue00mont/page/145>

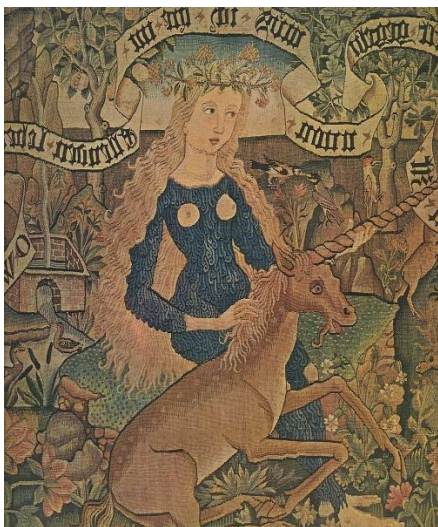


A lenda do equino com um chifre também ganhou os viajantes do novo mundo. No século 16 o relato de viagem do alemão Olfert Dapper (1636 -1689) aponta ter encontrado, nos limites do Canadá, animais que lembravam cavalos, com crinas ásperas, um chifre longo e reto na testa.



Martini Francesco di Giorgio. Detalhe da primeira página do Codex De Animalibus, Chastity with the Unicorn (Castidade com unicórnio), 1463. Acervo: Convento dell'Osservanza, Siena.

O Renascimento deu um toque especial ao tema. E o unicórnio transforma-se em elemento sedutor. O mundo feminino é atraído pelos encantos do animal que se converte em verdadeiro sedutor das virgens.



Wildweibchen Mit Einhorn (Mulher selvagem com unicórnio). Tapeçaria de Strasbourg, c.1500-1510. Autor desconhecido. Acervo: Historisches Museum, Basel, Suíça.

Na tapeçaria dos séculos 15 e 16 cenas com unicórnios se repetem em muitas peças. A imagem acima, que servia como capa de uma almofada, exhibe uma mulher sentada com o unicórnio no colo. No segundo plano a paisagem é repleta de plantas, aves e outros animais que habitam a mata diversificada atravessada por um riacho. Descalça, a modelo usa uma vestimenta que cobre seu corpo, exceto os seios. Os cabelos longos e loiros são adornados por uma coroa de flores. As mãos acariciam suavemente a crina e o chifre do animal. A boca aberta e olhos estatelados da criatura indicam o efeito hipnotizante dos carinhos da moça.



Altar Antependium "Marientepich" c. século XV. Tapeçaria, Gelnhausen, Alemanha.

Encontramos gesto semelhante em outra tapeçaria do período. A modelo não é mais uma mulher selvagem, mas uma figura feminina sacralizada. A cena é da Anunciação, mas ao invés de sussurrar no ouvido da futura mãe, o anjo Gabriel usa um chifre para dar a notícia do filho que Maria geraria. Os cães do anjo são contidos pelas coleiras que ele sustenta. Uma pequena cerca separa a virgem do ambiente externo. Maria recebe a notícia sem muito entusiasmo e parece mais entretida com o unicórnio em seu colo. Ela repete o gesto da mão que acaricia o chifre estreito e de comprimento notável. A criatura a encara com olhos lânguidos e com a boca entreaberta. O unicórnio, como a pomba ou o vento, transforma-se no transmissor da Palavra de Deus, que de tão poderosa pode engravidar a virgem.



Cena do filme *Legend* (A Lenda), 1985. Direção: Ridley Scott

Ridley Scott cria um cenário bucólico e místico, no qual a protagonista atrai o unicórnio com a suavidade de sua voz. O animal vai ao encontro de Lili, interpretada por Mía Sara, e no momento em que a jovem ganha a confiança do unicórnio, ao ponto de quase ser tocado, ele é atingido por uma zarabatana. O animal ferido é mais uma vez presságio de coisas ruins que acontecem na sequência da trama.



sala de exibição da exposição *The Lady and the Unicorn* (2018) na Art Gallery of New South Wales, Australia.

A família francesa *Le Viste* encomenda seis peças de tapeçaria que foram descobertas somente no século 19 por Prosper Mérimée (o mesmo escritor de *Carmen*). Parte do conjunto pode ser visto como a representação dos cinco sentidos: olfato, paladar, visão, tato e audição. A sexta peça da série trata das vontades, do livre-arbítrio e talvez não se enquadre muito bem ao tema dos cinco sentidos.



*Touch*, da série *The Lady and the Unicorn*, c. 1500, Musée de Cluny, Musée National du Moyen Âge, Paris.

Todas as cenas trazem a presença de uma jovem mulher e um unicórnio, algumas vezes com a adição de outros personagens. Na maioria das peças o animal é apenas um coadjuvante, mas adivinhe em qual dos sentidos ele é mais importante? No tato! A cena apresenta a moça em pé tocando gentilmente o chifre do equino ao mesmo tempo em que segura o mastro de uma bandeira. Poderia o unicórnio ser um substituto para o amante da moça?

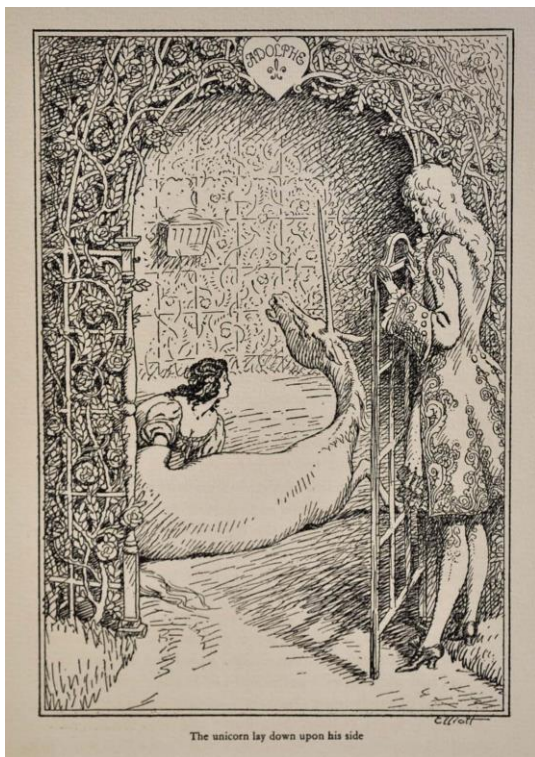


Ilustração de Bertram R. Elliott para o livro de Aubrey Beardsley, *A história de Vênus e Tannhäuser*, edição de 1927.

No romance de Aubrey Beardsley, *A história de Vênus e Tannhäuser* (1891), o capítulo oito é sobre Adolphe, o unicórnio de estimação de Vênus. O pet é ciumento e tem a exclusividade de receber visitas apenas de sua dona. Pelas manhãs Vênus masturba o unicórnio e bebe seu sêmen como um aperitivo antes do desjejum.

Em alguns idiomas a gíria usada para expressões de sentido erótico se originam da palavra “chifre”. No inglês *horn*, que significa chifre, recebe um sufixo para originar a expressão que indica desejo sexual (tesão), *horny*. Em italiano, a palavra *cornio* (chifre) é o jargão para pênis.



Tribo de Papua-Nova Guiné, imagem de Vincent Prévost.

Tribos da Papua-Nova Guiné têm a tradição de cobrir o sexo masculino com chifres de comprimentos extravagantes. Os chamados *horim* ou *koteka* imediatamente lembram os chifres dos unicórnios pelo formato e comprimento.

E claro, se o leitor fizer uma rápida pesquisa na rede vai notar que a indústria dos brinquedos sexuais já explora a relação do chifre do unicórnio com o falo.

## Nossas roupas

“Assim, há forte fundamento para a opinião de que são as roupas que nos usam, e não nós que as usamos; podemos lhes dar o feitiço de um braço ou de um busto, mas elas moldam nossos corações, nossos cérebros e nossas línguas a seu bel-prazer.”

O trecho acima é de *Orlando*, obra de Virginia Woolf publicada em 1928. A citação reflete o momento em que o protagonista começa a se acostumar com o uso das roupas femininas. A maestria da escrita de Woolf indica ao leitor a importância dessa mudança e a dimensão do quanto as novas vestimentas transformaram a postura e a gestualidade de Orlando.

O modo como embalamos nosso corpo interfere nas relações sociais, exceto nos casos em que se vive em comunidades de nudismo ou naturismo. As vestimentas, além de protegerem ou cobrirem o corpo, podem expressar identidades.





Cartão-postal, autor desconhecido. ?Hardi Simon?, c. 1903-1920. Acervo Rare Book and Manuscript Collections, Cornell University Library, NY, EUA.

Há um conjunto de cartões-postais alemães no acervo da universidade americana Cornell University (felizmente disponível para consultas online). A imagem acima exhibe no centro uma figura masculina com roupas formais. Nas duas fotos laterais, o mesmo modelo aparece com vestimentas femininas. A inscrição “?Hardi Simon?” brinca com a ambiguidade da composição.



Cartão-postal, autor desconhecido. ?Zwegaly?, c. 1903-1920. Acervo Rare Book and Manuscript Collections, Cornell University Library, NY, EUA.

No acervo da universidade americana este conjunto recebeu o título de Postais de travestis alemães. São aproximadamente 35 imagens explorando o mesmo tema e em muitas delas o ponto de interrogação acompanhando os nomes dos modelos se repete.



Cartão-postal, autor desconhecido. Ernst Loretto , c. 1903-1920. Acervo Rare Book and Manuscript Collections, Cornell University Library, NY, EUA.



Cartão-postal, autor desconhecido. ?Friedel Schwarz?, c. 1903-1920. Acervo Rare Book and Manuscript Collections, Cornell University Library, NY, EUA.

As poses imitam o repertório gestual dos retratos femininos do século 18, são bustos, perfis, modelos sentados, encarando ou desviando o olhar do observador.



Marcel Duchamp como Rose Sélavy, fotografia de Man Ray, c.1920-21. Acervo Philadelphia Museum of Art.

Alguns artistas exploraram esse embate entre imagem e identidade, Marcel Duchamp talvez seja o caso mais conhecido. Nos anos de 1920, retratado pelo fotógrafo Man Ray, posou usando roupas femininas com o nome Rose Sélavy. O artista abusava de casacos, golas esvoaçantes,

penugens e chapéus. No retrato acima, o gesto das mãos, que pressionam a estola volumosa, cobre ainda mais o corpo, mas nem por isso deixa de indicar sensualidade.



Christopher Makos. Altered image, 1981

Nos anos 1980 Christopher Makos realiza uma série de retratos de Andy Warhol. Altered Image suscita reflexões, seriam apenas as roupas elementos capazes de subverter identidades? Nos retratos de Makos, o modelo não usa saia, vestido ou outras peças tradicionalmente referenciadas às mulheres. Warhol veste camisa social, calça jeans e gravata. De fato, a peruca loura e a maquiagem são itens diretamente aludidos ao mundo feminino. Mas é o gesto do modelo o principal

artifício de sensualidade. As pernas cruzadas e as mãos gentilmente pousadas sobre o sexo masculino, criam um jogo que oscila entre o pudor e erotismo.



Benard Buffet. Le travesti, 1953. Óleo sobre tela.

Nos anos cinquenta o pintor Bernard Buffet (1928-1999) compõe um retrato expressivo. *Le travesti* (O travesti) é melancólico. As formas geométricas dão aspectos de dureza ao rosto. A boca cerrada e os olhos que se abrem pouco, perdem vivacidade. A pele é preenchida por um azul tênue que contrasta com o restante da composição. As cores da roupa, dos cabelos, do chapéu, das flores e do verde que compõe o fundo não se ajustam com a introspecção e tristeza do modelo.



Cena do filme *Some Like It Hot*, 1959. Atores Tony Curtis e Jack Lemmon, direção de Billy Wilder.

Usar roupas que subvertem códigos normativos possibilita experiências, vivenciar o outro, criar uma segunda identidade. O cinema tem muitos exemplos, *Some Like It Hot* (Quanto mais quente melhor), de 1959, tem dois personagens que usam roupas femininas para participarem de um grupo musical composto só por mulheres. Participando do grupo os dois se salvariam, pois não seriam descobertos por uma perigosa máfia que os perseguia pelo fato de terem testemunhado um assassinato cometido pelo bando. Já em *Tootsie* (1982), protagonizado por Dustin Hoffman, também o personagem usa roupas e gestos femininos, desta vez para conseguir um papel em uma novela.

Nestes casos o uso de roupas femininas funcionava exclusivamente para alcançar objetivos que só seriam atingidos subvertendo a imagem normativa masculina.



Yasumasa Morimura. Self-portrait as Marilyn in Tokyo University, Komaba Campus, 1995.

Desde o início dos anos 80, o artista japonês Yasumasa Morimura produz autorretratos referenciando diretamente figuras da história da arte, mídia e cultura popular. Suas fotografias simultaneamente celebram e satirizam personagens icônicos. Morimura usa maquiagem, figurinos e próteses para se transformar nos protagonistas que escolheu retratar. Na fotografia acima, ele recria a famosa cena de *The seven Year Itch* (O Pecado Mora ao Lado) de 1955. Ao invés do cenário urbano de New York utilizado no filme, o artista transforma o segundo plano da cena colocando uma plateia de estudantes sentados em uma grande sala-auditório da Universidade de Tokyo. A provocação é evidente: um homem de vestido esvoaçante no meio acadêmico é no mínimo conflitante com os costumes rígidos do sistema educacional japonês.

As escolhas e os modos de usar roupas transformam-se em determinados códigos que, de acordo com o momento, significam afiliações de gênero, classe, etnia, nação, profissão, orientação sexual, etc.



Laerte. Manual. Publicado no blog Muriel Total em 16.03.2009.

Encarnar Orlando ou Muriel, como na tirinha de Laerte, podem conspirar para conceber uma nova vida, tão desejada e potente, mesmo que algum ministério proclame o contrário.



## De Ticiano a Pollock: outras chuvas douradas

Fazer xixi, mijar, urinar, tirar a água do joelho. O assunto esteve em pauta no encerramento de nossas festividades carnavalescas deste ano.

A ciência nos fala do sofisticado sistema de filtragem do corpo, que recicla subprodutos úteis do metabolismo e concentra o que restou nesta solução dourada que contém água, ureia, sais, amoníaco e outros resíduos químicos. Alguns desses resíduos tornaram a urina muito atrativa. Se dermos uma folheada na compilação do estudioso do século XIX, John Gregory Bourke (1846-1896), no seu livro sobre *rituais escatológicos*, publicado em 1891, veremos que o xixi tinha diversas utilidades, até livrava pessoas de bruxaria: bastava urinar na aliança do amaldiçoado para libertá-lo do feitiço. Em outros momentos, na ausência do sabão, para lavar a pele, cabelos e roupas, preservar e embranquecer os dentes, nada como uma boa porção de urina! Alguns reis eram untados de urina nas suas coroações.

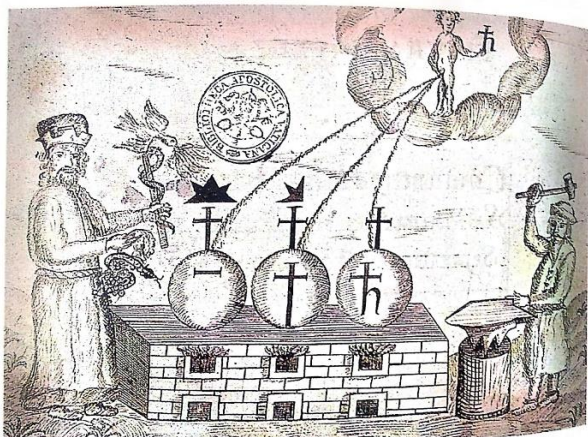


Ilustração do manuscrito alquímico *Speculum Veritatis*, autoria atribuída a Eirenaeus Philatheles, século XVII.

Para a alquimia aspecto dourado da urina simbolizava algo precioso. A fluidez e acidez deram ao líquido o caráter de solvente, um agente de transformação. A biblioteca do Vaticano possui um compêndio de alquimia do século XVII que contém a ilustração acima: um pequeno homem, sustentado por nuvens, habilidosamente urina nos três recipientes de experimentos dos alquimistas. A urina fornece a substância para o trabalho de transformação dos alquimistas.

Na mitologia hindu, a urina de um deus poderia ser algo desejado pelos seus devotos. Em uma das invocações à divindade Rudra, no texto *Rig Veda*, recita-se o seguinte: *“Que alcancemos ao teu favor, Oh governante de heróis, criador da bondosa água... Tu que abençoaste com as águas de teu corpo, sê piedoso com os nossos filhos e netos”*

O xixi ou o ato de urinar também aparecem como tema em obras de arte e, ao contrário das recentes atitudes alucinatórias do presidente do Brasil, o fluido corporal foi instrumento de debates e confrontos importantes promovidos por alguns artistas.



Andy Warhol. *Oxidation Painting*, 1977-1978.

Em 1978 Andy Warhol apresenta uma elegante série de telas que ele chamou de *Oxidation Paintings*. Depois de serem cobertas por camadas a base de cobre e tinta, as telas recebiam jatos de urina. O líquido oxidava a tinta e os resultados transformavam as cores. Os jatos formaram elementos abstratos. Os resultados são diversificados, os respingos de urina criaram formas variadas e cores iridescentes. Entre uma tela e outra, as composições nunca se repetiam. O que se diz é que não era só Warhol

que fazia xixi nas obras. Bob Colacello, em seu livro *Holy Terror*, de 1990, afirma que o artista até pagou um amigo mais próximo para urinar nos quadros. Colacello também afirma que Warhol preferia a urina de seu modelo Ronnie Cutrone, porque o xixi dele continha o teor de acidez mais alto, transformando com intensidade a superfície da tela. Na anotação de 28 de junho de 1978 de seu diário Warhol diz: “Não mijei em nenhuma tela esta semana. Isso é para as pinturas “Piss”. Pedi que Ronnie não mijasse quando acorda de manhã – que tentasse segurar até chegar ao escritório, porque ele toma uma porção de vitamina B e as telas ficam com uma cor linda quando é o mijo dele”.



Robert Mapplethorpe. *Jim and Tom, Sausalito*, 1977. Fotografia. Acervo J. Paul Getty Museum.

Um ano antes da série de Warhol, Robert Mapplethorpe fotografou *Jim and Tom, Sausalito*. A cena é ousada. Um homem em pé, sem camisa, usando uma máscara - típico apetrecho das atuações sado masoquistas - veste calças e botas do mesmo material. Para posicionar melhor o jato de seu pênis, ele inclina o tronco para trás enquanto direciona a urina na boca de outro homem. O parceiro de cena está ajoelhado e olhos fechados. A luminosidade lembra as iluminações cênicas. A escada de ferro, a parede pichada e revestida por um concreto grosseiro, e ainda o chão com restos de pedras e alguma sujeira, indicam um local urbano, um beco ou um local abandonado, subterrâneo talvez. Mapplethorpe desvela o que não se espera ser exposto: a intimidade sexual.



Charles Demuth. *Three Sailors urinating*, 1930. Aquarela e caneta sobre papel. Coleção particular.

Embora seja um momento de intimidade, a anatomia masculina inevitavelmente expõe o órgão sexual ao urinar. Observar um homem fazendo xixi pode funcionar como elemento para jogos de sedução. O trabalho de Charles Demuth trata desse erotismo.



Alair Gomes. Fotografia, s/d. Acervo Robson Phoenix.

Assim como Demuth, o fotógrafo Alair Gomes também capturou o tema. Na cena acima, é evidente o interesse do caráter erótico na exibição do pênis no momento de urinar.

Para Jung, a urina denota urgência de expressar-se. Também para o psicanalista junguiano Edward Christopher Whitmont (1912-1988), tal urgência é fluxo que necessita ser externalizado. Talvez por isso, na história da arte o tema foi protagonista de muitas obras.



Harmenszoon van Rijn REMBRANDT. *Abduction of Ganymede*, 1635. Óleo sobre tela, 171 x 130 cm. Acervo: Gemäldegalerie, Dresden.

Na cena de Rembrandt o medo de Ganímedes ao ser levado por Zeus, transformado em águia, é evidente. Além da impressionante expressão facial de desespero da criança, Rembrandt exhibe a urina que é liberada como consequência desse pavor sofrido pelo pequeno Ganímedes.

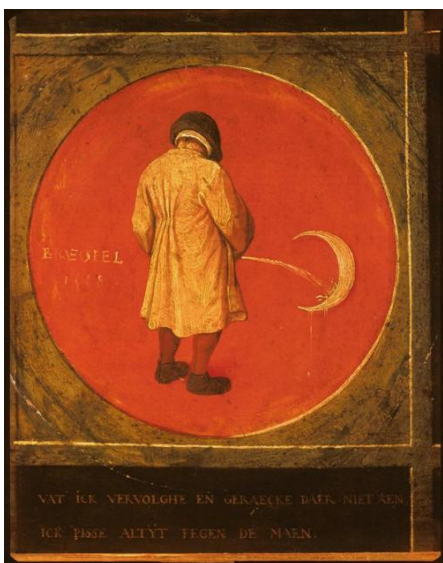


Vecellio Tiziano. *Bacchanal of the Andrians*, 1523-24. Óleo sobre tela, 175 x 193 cm. Acervo: Museo del Prado, Madrid



Vecellio Tiziano. *Bacchanal of the Andrians*, 1523-24. Detalhe. Óleo sobre tela, 175 x 193 cm. Acervo: Museo del Prado, Madrid

No caso da cena de Ticiano, fazer xixi apresenta outro aspecto. A cena retrata a festinha de recepção a Baco, que retornaria para a ilha de Andros. Observamos diferentes graus de embriaguez e muitas garrafas de vinhos sendo ingeridas. Não há desaprovação moral e o humor é elegíaco e tolerante. Ticiano não hesita em descrever com humor os aspectos mais orgânicos de um bacanal. No detalhe, o cupido levanta as vestes para direcionar melhor no solo o seu delicado jato de urina.



Pieter Bruegel. *Twelve Proverbs*, 1558. Painel de madeira, 75 x 98 cm. Acervo: Museum Mayer van den Bergh, Antwerp.

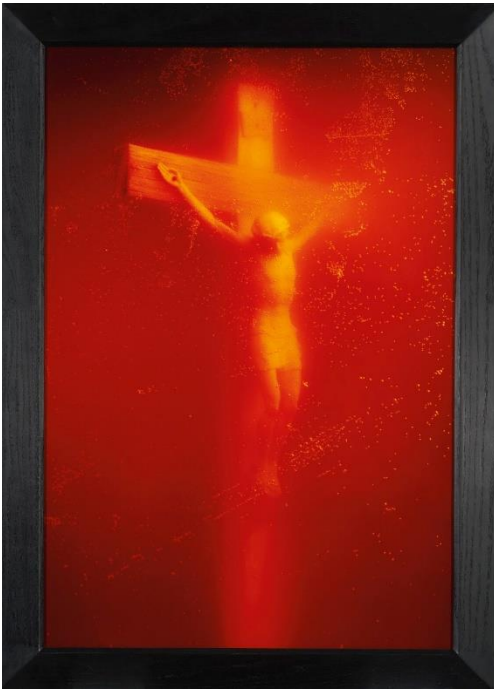


Pieter Bruegel. *Pissing Against the Moon*, 1559, óleo sobre painel. Coleção privada.



Bruegel retrata mais de uma vez um homem de costas urinando na lua. Abaixo da cena, o provérbio inscrito diz: “*O que quer que eu faça, eu não me arrependo, continuo mijando contra a lua*”. O símbolo lunar que recebe o xixi, aparece no brasão do quadro *Provérbios holandeses*, de 1559. Aqui a urina não representa mais o medo ou prazer. Mijar na lua é uma crítica, com humor ácido (literalmente!), chama atenção para a teimosia e para a insensatez.

Fazer xixi como protesto, remete ao rumor propagado na biografia de Jackson Pollock - escrita por Steven Naifeh e Gregory White Smith, *Jackson Pollock: an American saga* (1989) – que diz que o pintor urinava nas telas antes de entregá-las, caso o destinatário fosse alguém que ele não gostasse.



Andres Serrano. *Piss Christ*, 1987. Fotografia. Imagem da Sotheby's

Andres Serrano causou muito debate ao expor uma série de fotografias nas quais objetos tradicionais da cultura judaico-cristã aparecem mergulhados em um tanque de vidro preenchido pela urina do próprio artista. As cores são um elemento à parte. O amarelo, que remete ao dourado, se sobrepõe ao fundo vermelho destacando a imagem de Jesus crucificado. O rearranjo entre líquido e cores cria profundidade, lembram esses objetos perdidos no fundo do mar. Se o título não denunciasses o material usado para compor a obra, teria causado tanta polêmica?

A urina é quente, intensa. Pode representar ressentimento, fúria. No inglês há a expressão “*pissed off*”, usada em situações em que se está muito bravo, furioso.

Talvez o trabalho de Serrano, ao urinar em símbolos religiosos, tenha algo de fúria. Quando a obra foi exibida pela primeira vez o artista disse: “*Piss Christ* é uma reflexão sobre meu trabalho, não só como artista, mas como cristão.”

Serrano ainda ressalta: “Se *Piss Christ* incomodou você, talvez seja bom pensar sobre o que aconteceu na cruz.” A sugestão também serviria para um presidente tão incomodado com o tema...

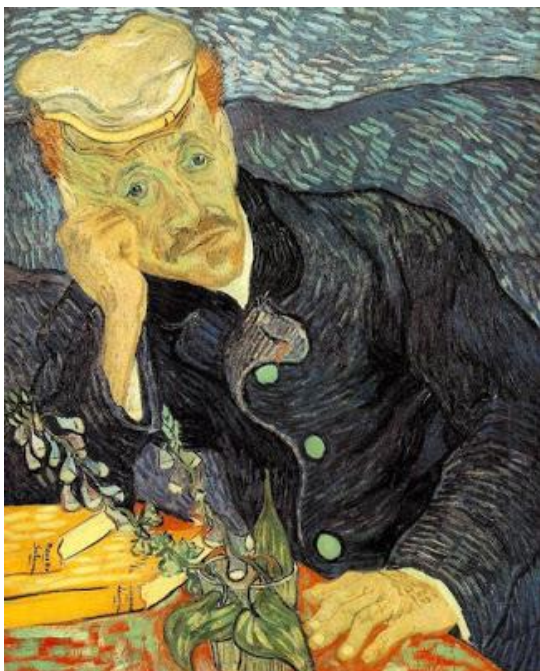
Felipe Martinez

Sem Amor, Van Gogh (ou o injustiçado Doutor Gachet)



Justiça seja feita ao doutor Paul Gachet. O simpático senhor de olhos melancólicos, que parece estar se dissolvendo nos dois retratos feitos por Vincent van Gogh em 1890, é uma das figuras mais difamadas na mitologia do artista holandês. Apesar de ter cuidado do pintor nos meses que antecederam seu suicídio, o pobre doutor tem sido maltratado por filmes e livros que ora o pintam como um artista frustrado, ora como pai ciumento; ou, pior: como um médico frio, insensível, pronto para podar as inclinações artísticas de van Gogh com sua medicina moderna, psiquiátrica, controladora, burguesa.

Em primeiro lugar, não há nada que permita concluir que o doutor Gachet tenha levado a sério a ideia de ser um pintor profissional. Especulações aqui e ali são possíveis, é claro, mas nenhuma delas leva à conclusão de que ele tivesse inveja de outros pintores. Muito pelo contrário; além de Vincent, o doutor também era bom amigo de Pissarro e Cézanne, de quem tinha pinturas em sua coleção. Ora, esses pintores – a julgar pelo gosto corrente – eram pouco dignos de inveja. Cézanne só conheceu a celebridade no final da vida e Pissarro mal conseguia se sustentar. De Vincent, bem, não havia muito a invejar.



Também circula por aí, em um filme de animação bastante popular, que o pobre doutor teria ciúme não só da profissão de seu paciente, mas também do relacionamento do pintor com sua filha, Marguerite Gachet. A hipótese é descabida. Apesar de ter feito uma pintura da moça ao piano, há pouquíssimas menções à filha do doutor nas cartas do artista. O filme chama mais atenção por ser uma animação com pinturas do que pela história. Ainda assim, confesso que já estava com sono após 20 minutos: as pinceladas de van Gogh, quando se mexem, são hipnóticas. A fantasiosa paixão de van Gogh pela filha do doutor também aparece em outro filme, igualmente ruim, de Robert Altman, chamado *Vincent & Theo*. Nele, o artista é retratado como um garanhão incompreendido que não hesita sequer em flertar com a cunhada, como se fosse impossível para qualquer mulher não estabelecer uma tensão sexual instantânea com o pintor. Nada mais longe do soturno Vincent.

A terceira via de difamação do doutor - essa mais poderosa - diz que Gachet foi um médico que limitou a criatividade do artista e contribuiu para seu suicídio. Ela está em grande medida ancorada no livro de Antonin Artaud, *O Suicídio da Sociedade*, de 1947. Artaud, ele próprio um paciente psiquiátrico, pinta Gachet como um vilão inveterado, frio o bastante para não socorrer de imediato o artista após o tiro no peito que levou à sua morte. Pura injustiça. A terapia de Gachet era a mais heterodoxa possível e se resumia a: pintar. Além de projetar suas próprias experiências como paciente no pintor, Artaud não poupa nem Theo van Gogh, que surge como um homem interessado apenas em dinheiro e indiferente ao irmão, ainda que o tenha sustentado a vida toda e também sofrido de problemas nervosos.



Marguerite Gachet ao piano

O fato é que a mitologia que envolve van Gogh se emancipou dos dados concretos em boa parte de seus vários livros e filmes, como bem demonstrado pela socióloga Nathalie Heinich, no livro *La Gloire de Van Gogh*. Para se ter uma ideia da relação entre pintor e doutor, nada melhor do que buscar as cartas do artista. Nelas, Gachet é descrito como “um amigo já pronto e algo como um novo irmão – tal nos parecemos fisicamente e moralmente” ou como “alguém mais doente do eu,..., pelo menos tanto quanto”. Longe de ser um vilão, Gachet era um bom amigo, cúmplice de seu paciente na melancolia e no sofrimento; nas palavras de van Gogh: “quando um cego conduz outro cego, não caem os dois no fosso?”



## O diabo é lindo

O diabo é lindo. Mais precisamente tem 1,91m de altura, pesa 80kg e fala com sotaque britânico. Ou pelo menos é como o diabo é caracterizado pela série *Lúcifer*, disponível no Netflix (acho que originalmente de algum canal por assinatura). Pessoas lindas, aliás, não faltam na série. A detetive que faz par romântico com o diabo é também linda, o irmão mais velho do tínoso também é lindo, e sua mãe – sim, o diabo tem mãe! – é uma das mulheres de meia-idade mais lindas que poderiam ter encontrado para o papel. Ela não é velha o bastante para ser a mãe de *Lúcifer* e de seu irmão anjo. Mas quem se importa? Seres celestiais envelhecem aos milênios e podem escolher o corpo do mortal que quiserem.



Lúcifer (interpretado por Tom Ellis)

A figura de Lúcifer foi parcialmente inspirada nos quadrinhos da série Sandman, de Neil Gaiman. No mais, a história é simples: o diabo cansou do inferno e abriu uma boate em Los Angeles, onde todos bebem o dia inteiro e querem transar com ele. Por obra do acaso (ou de Deus) conhece a detetive Decker e com ela passa a resolver crimes. Uma série romântico-policia com pitadas angelicais e divertidas barbeiragens teológicas.

A ausência de Cristo e a caracterização excessivamente humana dos seres celestiais - que além de encherem a cara, também se apaixonam e vão à terapia - faz pensar nos deuses do mundo antigo. Eles se envolviam com mortais, gozavam a vida, se metiam em guerras e eram caprichosos ao extremo. A relação da mãe de Lúcifer - uma deusa sem nome - com Deus remete à relação entre Hera e Zeus. O inferno não é um lugar quente com labaredas e tormentos, mas um território gélido cercado por grandes portões, onde a neve cai constantemente. Qualquer semelhança com a mansão de Hades não é casual.



O diabo, seu irmão e sua mãe

Não sei como um cristão rigoroso reagiria às caracterizações dos personagens. Eu, historiador da arte-economista-atheu, acho um deleite. Especialmente com pipoca e coca-cola. A começar pelo herói, o adorável-apolíneo diabo. E pelo antagonista: Deus-todo-poderoso, um ser egocêntrico, vingativo e muito pouco generoso. Ele não tem forma humana, nem aparece em nenhum momento da série (pelo menos até a temporada 2), mas sabemos que todas as mazelas dos personagens vêm de seu lado caprichoso, demasiadamente humano. Nada mais apropriado para quem nos criou a sua imagem e semelhança.



Lúcifer e a detetive Decker

## Um novo Rembrandt?

A velha história sobre atribuição em Rembrandt se repete. Está exposto no Museu Hermitage em Amsterdã até 15 de junho, o "Retrato de Jovem", uma pintura recém-descoberta do mestre holandês. Pelo menos é o que diz o marchand Jan Six, que comprou a obra em um leilão realizado na Christie's em 2016 por cerca de 185 mil dólares. Uma pechincha se de fato se tratar de um Rembrandt. Pintado entre 1630 e 1635, o quadro foi atribuído a um seguidor do mestre na ocasião da compra. Six, aliás, tem um antepassado homônimo, imortalizado pelo pintor no célebre "Retrato de Jan Six".

Agora, a missão do marchand é provar que a tela foi de fato tocada pelos pincéis do artista. Para isso, publicou um livro mostrando que se trata de uma pintura "genuína", no qual aponta detalhes como a fatura da renda da gola, ou a subjetividade no olhar do modelo. Também foram realizados estudos nos pigmentos e radiografias. Mesmo sem evidências definitivas, os argumentos de Six foram endossados pela maior autoridade na obra de Rembrandt, o octogenário pesquisador Ernst van de Wetering.



O recém-descoberto "Retrato de Jovem", 1630-35, 94x73cm



Retrato de Jan Six, 1654, 102x112cm - Six Collection

Van de Wetering é o último membro vivo do Rembrandt Research Project, uma comissão formada nos anos 60 que se dedicou a reduzir a obra de Rembrandt quase pela metade, incluindo o “Autorretrato com corrente de ouro” do acervo do MASP. O quadro do museu paulista, também feito entre 1630 e 1635, traz algumas semelhanças com a nova pintura, como detalhes nas sobrancelhas e nos olhos e a luminosidade na região do nariz. Pergunto-me se a pintura recém-descoberta teria passado pelo crivo da comissão nos anos 80, quando o retrato do MASP foi desatribuído.



Autorretrato com corrente de ouro, 1635, 64x45cm, MASP

Mas ainda que importantes especialistas como Petria Noble, chefe de conservação do Rijksmuseum, peçam mais estudos antes de uma conclusão, ninguém mais parece ter dúvidas de que se trata de um legítimo Rembrandt. Alardeada como a maior descoberta sobre o artista nos últimos 44 anos, a promoção da pintura segue um roteiro de espetáculo, que dá grande destaque para a “descoberta” e deixa em segundo plano qualquer debate sério sobre autoria. Se o marchand estiver mesmo certo, o valor do quadro deve passar a marca de 100 milhões de dólares.

Six já anunciou que pretende vender a pintura, mas disse a uma rede de televisão que apesar do benefício financeiro ser fantástico, não é essa a razão que o motiva. A despeito de suas nobres motivações, o que começou em um de leilão deve terminar em um leilão. E só uma coisa é certa: Six vai sair dessa história alguns milhões mais rico.



O marchand Jan Six, rindo à toa com sua descoberta. François Lenoir, Reuters



## O espetáculo de Banksy



Uma obra de Banksy se autodestruiu instantes após o martelo ser batido em um leilão da Sotheby's no último dia cinco de outubro. Essa destruição se deu por meio de um dispositivo acoplado à moldura, que funcionou como uma espécie de picotador de papel, mas que manteve metade da imagem intacta. Além disso, após o espetáculo, a obra mudou de nome de "Girl with Balloon" para "Love is in the Bin".

A compradora que arrematou a pintura por um milhão de libras até tentou fingir certa surpresa, mas pouco tempo depois da venda, não parece estar nada chateada com "seu pequeno pedaço de história da arte", como definiu em entrevista recente.

Muito se falou sobre como o suposto ato anti-establishment de Banksy poderia ter lesado seu comprador; ninguém perde um milhão de libras e fica satisfeito. No entanto, especialistas afirmam que o valor da obra pode até ter dobrado depois do feito. Ganhou Banksy e sua marca, ganharam aqueles têm obras do artista e, principalmente, ganhou a colecionadora que comprou "Girl with Balloon" e levou "Love Is The Bin".

O chefe de arte contemporânea da Sotheby's, Alex Branczik, declarou que o artista não destruiu uma obra, mas criou uma. Não poderia estar mais certo: misturam-se os espaços de venda e de criação em uma suposta transgressão. Seria ingênuo demais acreditar que qualquer coisa possa, de fato, chocar ou subverter o mercado de arte contemporânea sob os holofotes de uma grande casa de leilão.

Representantes do artista divulgaram um vídeo em que afirmam que o dispositivo deveria ter picotado a obra toda, mas que por um capricho do acaso parou de funcionar no meio do caminho. Difícil acreditar. Mesmo que assim fosse, a própria destruição da imagem de uma garotinha segurando um balão (marca registrada do artista), como tentativa de autodesconstrução de Banksy e seu status atual, continuaria sendo valiosíssima.



Não é de hoje que o mercado engloba a arte que se pretende transgressora, como uma espécie de tradição contestatória remunerada aos milhões. Mais do que isso, neste caso, a geração de valor se dá no próprio espetáculo da venda, consagrado pela produção imagens, reportagens, vídeos e outros elementos que contribuem para sua celebração.

Fica uma pergunta: como estarão os preços de Banksy em um próximo leilão, com a expectativa de que algo semelhante aconteça após o lance final? Provavelmente maiores: um “pequeno pedaço de história da arte” com certeza vale mais do que um milhão de libras.

## O silêncio de Scheveningen



Estive ontem na praia de Scheveningen. Foi lá que pintores como Willem Mesdag, Anton Mauve e Jacob Maris, membros da chamada Escola de Haia, pintaram boa parte de suas obras - uma espécie de floresta de Fontainebleau para os holandeses do final do século 19. Fazia frio e, apesar da grande quantidade de pessoas que visitava o lugar, a praia não parecia um destino turístico. Tinha algo de silencioso no ar, um clima oposto ao espírito ensolarado das praias brasileiras que também deve habitar Scheveningen no verão.

A mais célebre representação da praia foi feita em 1881 por Willem Mesdag, que soube captar esse silêncio com precisão. O Panorama de Mesdag foi feito em uma época na qual pinturas do gênero eram bastante populares. A despeito disso, serviu como um manifesto contra o projeto de nivelar o caminho para Scheveningen e torná-la um resort internacional. Para a façanha de pintar as dezoito telas que formam o panorama em cerca de três meses, Mesdag contou com a ajuda de sua esposa Sientje Mesdag-van Houten, de Bernard Bloomers, de Théophile de Bock e de George Hendrick Breitner (os dois últimos foram próximos de Van Gogh).





Há algo de uma viagem no tempo quando se visita o Panorama de Mesdag. O silêncio local - no qual se incluem o barulho artificial do mar e das gaivotas - transporta o visitante para uma praia que se perdeu, quando ainda não havia o grande hotel Kurhaus, nem o pier e nem a roda gigante. Na pintura, é possível identificar algumas das principais edificações de Haia, como a torre da velha igreja protestante, e de algum modo estar próximo das pessoas daquela época: preciosas miniaturas que parecem levar suas vidas a despeito do que ocorre fora do prédio que abriga a obra.

Engana-se quem pensa que o panorama de Scheveningen é apenas uma pintura. A obra está para além das pinceladas de Mesdag, Bloomers e Breitner; funciona como uma instalação na qual são imprescindíveis objetos como botas, cordas e baldes, todos espalhados pela areia que se torna pintura conforme se aproxima da tela. De algum modo, um pequeno templo dedicado a uma praia do passado para a qual viajamos por meio do silêncio.



## Frans Hals e os modernos (ou como se fazer uma exposição)



Não é novidade que Frans Hals tenha sido uma inspiração para os artistas modernos. O Museu Frans Hals, em Haarlem, cidade do mestre holandês, resolveu explorar essa relação na exposição “Frans Hals and the Moderns”, em cartaz até o final de fevereiro. Fez isso de maneira inteligente, sem forçar explicações e deixando que as obras falem por si próprias, por meio de uma expografia simples e eficiente.



Em vez de eixos temáticos como nomes esdrúxulos nos quais as obras parecem não se encaixar, o museu optou por expor as pinturas lado a lado e deixar que suas relações falem mais ao espectador do que as ideias do curador – no caso, a jovem historiadora da arte, Marrigje Rikken. Para começar, há relações imediatas, como cópias feitas por artistas do período, a exemplo da surpreendente versão de Malle Babbe feita por Gustave Courbet e exposta ao lado da original. Ou a cópia de um dos porta estandartes de uma obra de Hals, Banquete dos Oficiais da Guarda de São Jorge, feita por John Singer Sargent em 1880.



Esquerda: Hals; Direita: Corubet

Em outros casos, as relações se apresentam de modo menos direto, mas nem por isso menos claro. Caso de um retrato do prefeito de Hamburgo, feito por Max Liebermann em 1891, após uma temporada em Haarlem: as semelhanças com os retratos que Hals pintou dos burgomestres de sua cidade

são imediatas. Estão na pintura de Liebermann a mesma técnica alla prima, a utilização da cor preta como elemento de coesão sem formar uma superfície opaca, e o dinamismo típico do mestre de Haarlem, que fez com que Manet declarasse que se “alguém entendia de pintura a óleo, esse alguém era Hals”. Ao que parece, o prefeito de Hamburgo não gostou. Manet também aparece na exposição com três obras, entre elas seu Bon Bock, feito depois de uma visita à cidade holandesa.



Max Liebermann, O Prefeito Carl Friedrich Petersen, 1891

Em relação a Van Gogh, há uma breve descrição de sua admiração por Hals, comprovada por trechos de cartas distribuídos pela sala. São acompanhadas por retratos feitos pelos dois artistas, como o retrato de Garoto Sorrindo, de Hals, próximo ao retrato Marcelle Roulin segurada por sua mãe. As obras não precisam da explicação das cartas: o dinamismo das pinturas do moderno também aparece nas pinturas do mestre do século 17, assim como o mesmo espírito de criança irrequieta está presente nos dois retratos. Ele é o vínculo visível, material, que poupa o visitante de um longo texto explicativo.



A mostra é um belo exemplo de como se montar uma exposição sem subestimar o público, e uma maneira inteligente de lidar com noções de formas e estilo que se propagam no tempo, sem precisar recorrer a explicações teóricas obscuras. Em suma: a inteligência do visitante é respeitada e o museu cumpre seu papel - sempre tão negligenciado mundo afora - de gerar conhecimento.

Jorge Coli

## A moça e o mar

Vamos esquecer as Venus que brotam das ondas, em pé, surfando numa concha. Nos anos de 1860 houve uma febre de mulheres alongadas diante do mar. A - relativa - novidade é o paralelismo entre as ondulações femininas e o ondeamento das águas.



A primeira obra de impacto foi *A pérola e a vaga*, de Paul Baudry (1862, Museu do Prado). É um soberbo quadro: sutileza da linha, nuances de colorido, modelado sólido e suave ao mesmo tempo, delicadeza da epiderme. Os críticos de vanguarda detestaram. Castagnary, amigo de Courbet, comentou que ela parecia "uma modista parisiense, deitada para esperar algum milionário

que se perdesse nesses ermos". Era uma crítica à falta de nobreza do personagem. É verdade que Baudry deu a ela um corpo moderno, nada clássico, inserindo detalhes realistas, como o calcanhar, os artelhos escuros e a maravilhosa dobra do ombro.

A moça está entre a terra e a água, num lugar implausível, desconfortável e pouco convidativo, com algas, conchas e arestas. Mas suas formas se ligam à ondulação do mar.



No ano seguinte, 1863, Cabanel expôs *O nascimento de Vênus* (Museu d'Orsay). O corpo é irreal e contrasta com os volumes palpáveis e o pé sujo da *Pérola* de Baudry. Rosenblum escreveu a seu respeito: "Sua Vênus flutua em algum lugar entre uma deidade antiga e um sonho moderno". Rosenblum lembra também os olhos entreabertos, num falso sono que é um verdadeiro convite erótico. O quadro é divulgado hoje nos manuais em contraposição à *Olimpia* de Manet, exposta em 1865, como o exemplo perfeito de pintura "acadêmica". O Imperador Napoleão III comprou a tela por um preço enorme. Zola, amigo dos impressionistas, foi impiedoso: "A deusa, afogada num rio de leite, tem o ar de uma deliciosa cortesã, não de carne e osso - o que seria indecente - mas feita com uma espécie de pasta de amêndoas branca e cor-de-rosa."



Em 1865, o grande Corot também sacrificou ao gênero, com uma *Bacante* (Metropolitan Museum, NY): o contorno é depurado, a grande anca curvilínea evoca a *Moema*, de Victor Meirelles, que está por vir. Ela é identificada como bacante por causa da pele sobre a qual está deitada - os leopardos eram os animais de Baco. O grande arco do corpo contrasta com a linha do horizonte, mas tudo se integra numa atmosfera sutilíssima, que permite, sem pôr em evidência, que o sexo da moça seja escurecido.



O erotismo das ondulações femininas, dos longos cabelos, esse vínculo entre a mulher e o mar que é fonte de vida - Afrodite foi engendrada por suas espumas - ganha um tom necrofilico com a *Moema*, de Victor Meirelles (1866, MASP).



A índia, afogada, foi atirada à praia. Meirelles faz eco entre suas perfeitas formas curvas, que se elevam à dignidade da abstração, e o desenho da praia. A horizontalidade do corpo é retomada por um recife que aflora. Os cabelos negros e úmidos se abrem como um cocar.



É René Magritte quem radicaliza o erotismo com uma inquietação. O sonho da moça no mar se transfigura em atração e repulsa.



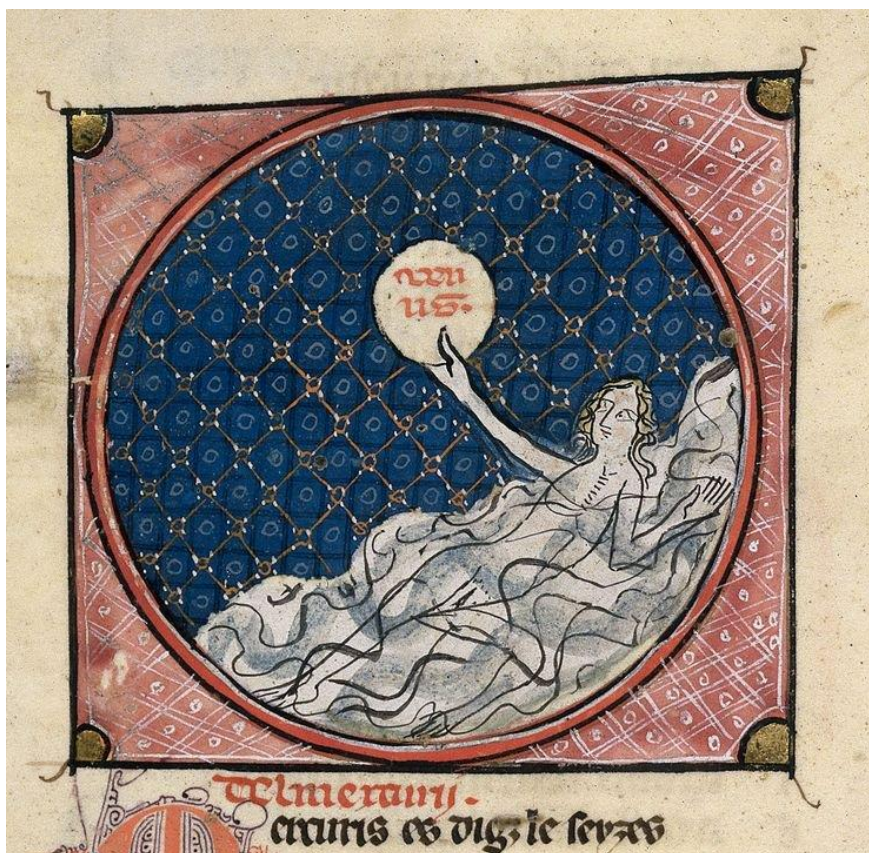
René Magritte - *Invenção coletiva* - 1934 - Museu de Dusseldorf

Para concluir, duas imagens muito antigas, precursoras do abandono feminino junto ao mar. Duas Vênus.

A primeira é um afresco queorna a parede do jardim naa Villa Venus Marina, em Pompéia (séc. 1 a. C.). A deusa se alonga numa concha, que avança sobre as águas, empurrada pelo vento e por dois amores. Ela expõe sua delicada beleza, ornada apenas por um colar de pérolas.



A segunda está no Museu Britânico, e data do início do século 14. Ilustra o *Breviari d'amor*, de Matfre Ermengau, de Béziers, na França. Está escrito em ocitano, e explica de que maneira o mundo é uma emanção do amor.



Maravilhosa iluminura: o corpo de Vênus, esquemático, traçado pelo contorno, mistura-se com as águas, figuradas com o mesmo tipo de grafismo. A deusa e o mar têm a mesma substância. O mar é sexualizado por essa divina mulher, que está de pernas abertas, revelando seu sexo firmemente traçado. Ela tem nas mãos um círculo onde está escrito "Vênus". As descrições referem-se a ele como um espelho. Eu prefiro pensar que se trata da estrela vespertina, o planeta Vênus, que se levanta do mar. Com seu gesto, a Vênus da iluminura une seu lugar no firmamento e nas águas.

## Uma perseguição política

Ele lutou a vida inteira pelos direitos dos mais pobres. Fez com que ninguém mais passasse fome. Bateu-se com toda a garra pela reforma agrária. E para que a cidadania não fosse um privilégio de poucos.

Dos irmãos Graco, Caio e Tibério, o que se conhece mais é um episódio da infância. Cornélia, filha de Cipião o Africano, recebeu a visita de uma dama romana vaidosa e cheia de joias preciosas, de que tinha muito orgulho. Quando a visita pediu para ver as joias de Cornélia, ela chamou seus dois filhos, Caio e Tibério, dizendo: "aqui estão minhas joias". Foi assim que o escultor Jules Cavalier a retratou em 1861, numa escultura que está no museu d'Orsay.

Os irmãos não decepcionaram. Tornaram-se o que se chamou, na Roma antiga, de *populares*: líderes políticos que favoreciam a causa dos plebeus, sobretudo os mais pobres. Os ricos aristocratas fizeram tudo para barrar os projetos que hoje nós considerariamos sociais. Tanto que, em 133 AC, Tibério Graco foi morto a pauladas no Capitólio.

Seu irmão, Caio, prosseguiu com as mesmas convicções políticas. Eleito tribuno da plebe em 123 AC, fez aprovar uma lei ambiciosa de reforma agrária, outra de investimento em estradas, outra que proibia a condenação à pena capital sem processo regular, outra que distribuía pão subvencionado aos mais carentes, outra determinando que o estado deveria pagar os equipamentos militares individuais e que ninguém abaixo dos 18 anos pudesse ser convocado.

O senado terminou autorizando a eliminação de Caio Graco por qualquer meio. O tribuno fugiu, perseguido por seus inimigos. Para não se entregar, pediu a seu escravo Filócrates que o matasse. 3000 de seus aliados e apoiadores foram também assassinados.





Nunca antes os artistas investiram de modo tão direto nos acontecimentos contemporâneos como no momento da Revolução Francesa. Foi o caso de François-Jean-Baptiste Topino-Lebrun. Jovem pintor em Roma durante esse período, viu-se acochado pela polícia papalina, que reagia com violência às ideias vindas de França. Fugiu para Paris, onde foi abrigado por David.

Era benevolente, humano e de grande bondade, como testemunham os que o conheceram e os documentos que se possui sobre ele. Wicar fez-lhe o retrato em 1791, um desenho circular em que o pintor é mostrado de perfil: nariz forte, lábios espessos. Estava com 27 anos.

Topino tinha espírito independente. Não era homem de partido, mas se empenhou em atividades revolucionárias. Suas idéias sociais, generosas, fez com que ele tivesse simpatia por Babeuf, teórico, jornalista e revolucionário. A França se encaminhava para posições conservadoras. Babeuf articulou um movimento contra as repressões que aumentavam e em favor do retorno à constituição do Ano I, terminando com o Diretório. Pretendia também instaurar a coletivização das terras e dos meios de produção. O "babouvismo", ou seja, suas teorias, eram baseadas sobretudo no princípio da igualdade.

Babeuf articulou uma revolta conhecida como "A conjura dos iguais". Mas a polícia descobriu e prendeu os revoltosos. Para evitar manifestações populares, o julgamento foi transferido para fora de Paris.

Babeuf havia tomado o nome de Graco, seu grande predecessor que também lutara pela reforma agrária. Ao ouvir sua condenação à morte, tentou se suicidar, seguindo assim seu modelo romano. Foi impedido e levado, moribundo, para a guilhotina no dia 28 de maio de 1797.

Abalado pelo processo dos babouvistas e pela morte de Babeuf, Topino-Lebrun apresentou, em 1798, um grande quadro, de aproximadamente 4 m x 6 m, representando *A morte de Caio Graco* (Museu de Marselha).



O quadro é enérgico. Nele se vê os romanos aproximando-se de Caio Graco para massacrá-lo. O tribuno, de torso nu, apoia-se em seu escravo, que o ajudou no suicídio e que se mata também. A multidão furiosa, colérica, irracional, é concentrada nos violentos personagens do primeiro plano, mas ela se prolonga ao longe: percebe-se, no fundo, partidários de Caio Graco sendo atirados no Tibre.



O quadro era uma alusão clara aos acontecimentos que envolveram Babeuf e um eloquente documento sobre as simpatias de Topino.

Ora, no ano de 1800 houve um atentado para assassinar o general Bonaparte, então Primeiro Cônsul. Mas foi uma encenação, uma falsa agressão, um simulacro, permitindo que a oposição de esquerda, os jacobinos, comesçassem a ser neutralizados. Sob falsas acusações, militantes foram guilhotinados depois de uma paródia de julgamento.

Há um pequeno desenho de Duplessis-Bertaux que inscreve o nome de Topino-Lebrun e que representa os condenados diante da escada conduzindo ao cadafalso. O jovem carrasco indica a direção. Topino-Lebrun deve ser o primeiro, perto dele.

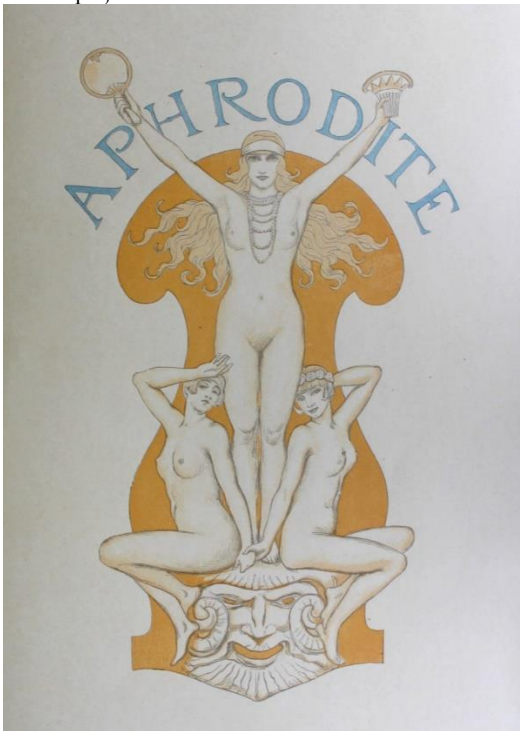




Marx disse que a história se repete como farsa. Talvez não seja assim. Talvez ela se repita, apenas.

## Enigma na Pinacoteca

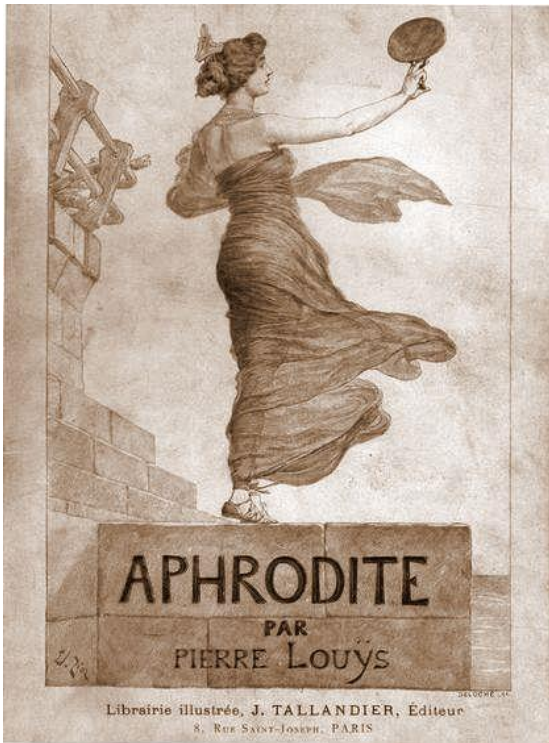
"Depois ela tirou do pedestal o espelho de prata, mirou-se nele e viu nele seu triunfo, seus olhos iluminados pelo orgulho, suas espáduas ornadas com os despojos dos deuses".



Pierre Louÿs é um autor meio esquecido em nossos dias. Mas seu sucesso já foi imenso. Suas obras tiveram considerável impacto sobre a cultura.

Três de suas *Canções de Bilitis* foram transformadas em música por Debussy - e mais tarde inspirariam um filme a David Hamilton sobre a beleza na puberdade. Seu romance *A mulher e o fantoche* conheceu várias adaptações para o cinema, incluindo duas muito ilustres, uma por Sternberg, intitulada *The devil is a woman*, com roteiro de John dos Passos e tendo Marlene Dietrich como estrela (1935, em português *Mulher satânica*), outra por Luis Buñuel, sob o título de *Cet obscur objet du désir*, com Carole Bouquet (1977, em português, *Esse obscuro objeto do desejo*).

Mas o que importa aqui é seu outro romance: *Afrodite*. Acima, sua capa de 1931, do importante ilustrador art-déco Philippe Ray, e abaixo, a capa plenamente *belle-époque*, de 1900, desenhada por Édouard Zier.



O romance foi inicialmente publicado em capítulos, como folhetim, com o título de *A escravidão*, no jornal simbolista **Mercure de France**, em 1895-96. Logo depois saiu num volume pela editora de mesmo nome, à qual o jornal estava associado. Seu enorme sucesso alavancou o **Mercure de France**, tanto o jornal quanto a editora. Esta adquiriria grande importância durante o século XX.

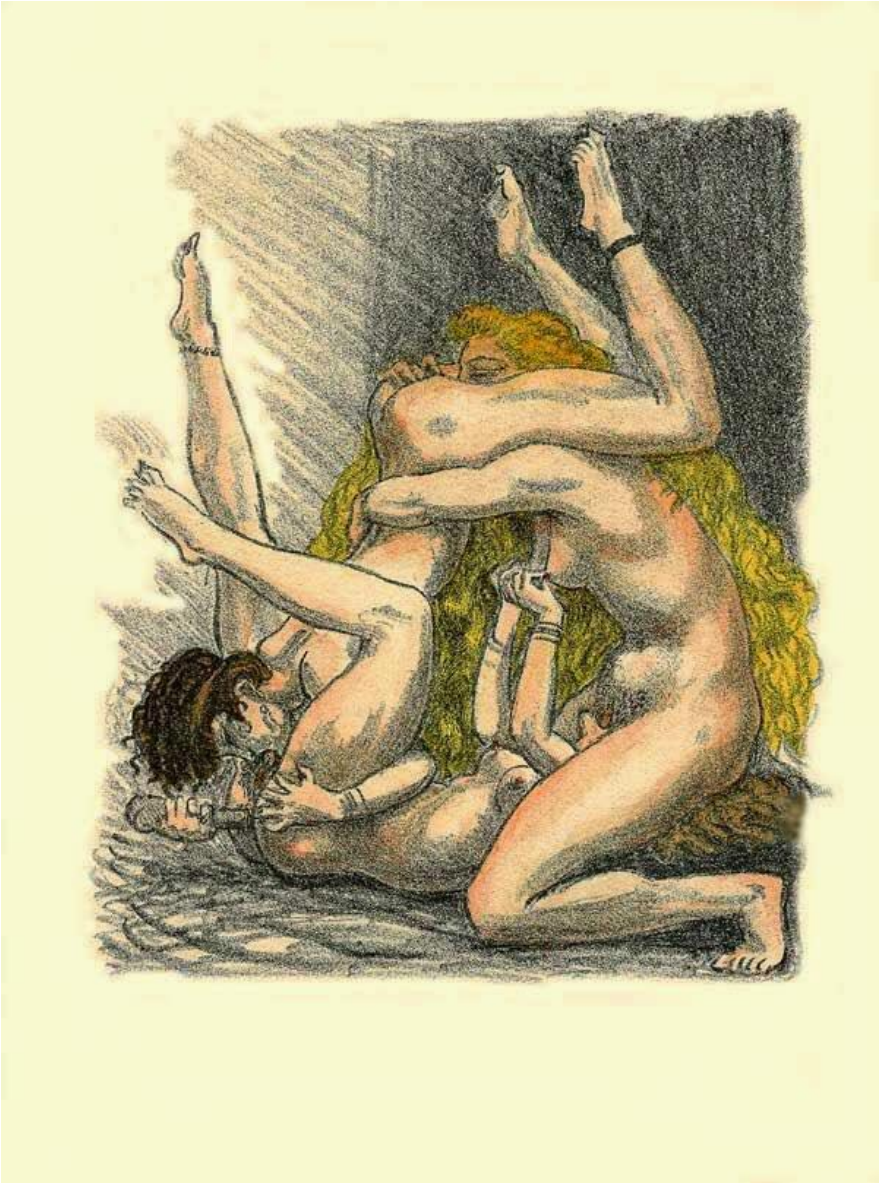
A celebridade de *Afrodite* foi tanta que Lalique criou, em 1931, uma tampa de radiador em cristal para carros sofisticados que figura a protagonista do romance: Chrysis. De joelhos, ela se dobra para trás e deixa a cabeleira celebrada por Pierre Louÿs ser levada pelo vento: é uma pose aerodinâmica.



*Afrodite* é um romance erótico, foi mesmo o grande romance erótico da *belle-époque*. Os ilustradores se multiplicaram, para levar o erotismo além da sugestão contida no texto, como Philippe Rey, na edição de 1931.



Ou Georges Villa que, em seus maravilhosos desenhos, não hesitou diante do escabroso (1938):



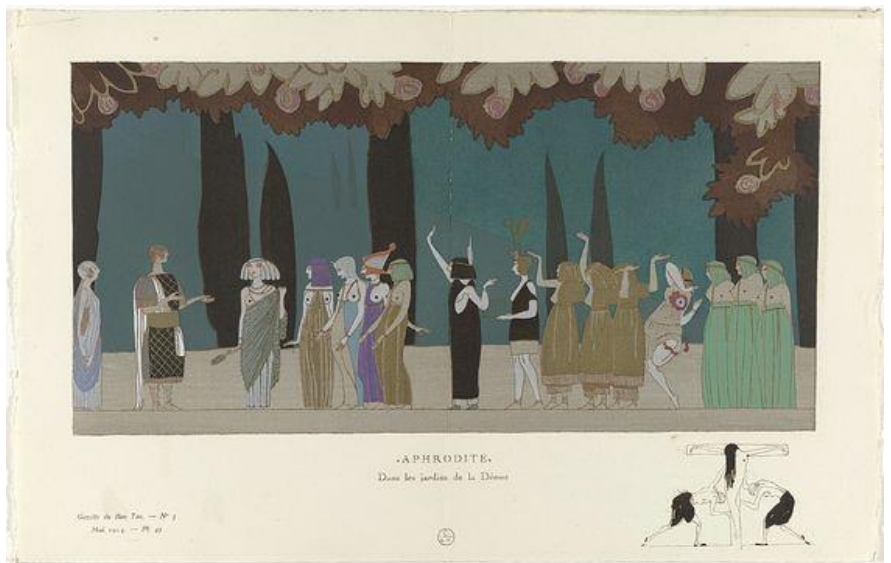
O tremendo sucesso levou o compositor Camille Erlanger - hoje bem esquecido (afora um solo sempre solicitado nos concursos para trompete) a compor uma ópera a partir do romance. Sua protagonista foi a grande Mary Garden, primeira Mélisande de Debussy. Abaixo, ilustração de uma cena na estréia, em 1906.

Mary Garden no papel de Chrysis, da *Afrodite* de Erlanger:



Escarafunchando no Google, consegui descobrir uma velhíssima gravação do prelúdio para o quarto ato dessa ópera. Ele é concebido com solo para violino, fazendo pensar na "Meditação" da *Thais*, de Massenet. Uma pequena amostra que pede mais.

*Afrodite*, o romance, teve as honras de um espetáculo fenomenal em 1914. Transformada em peça de teatro por Pierre Frondaie, escritor e homem de teatro importante, amigo de Pierre Louÿs, ela teve música de cena e balés de Henry Février. As danças ficaram a cargo dos *Ballets Russes*, de Diaghilev, os figurinos foram desenhados por Paul Poirier:





COMEDIA ILLUSTRÉ

voleto, ne peut passer sur quelques erreurs? Est-ce en commettre une que d'accéder à la Renaissance sans adaptations de l'Alphonsine de Pierre Louys? Ce petit roman rigou... n'est pas un roman; ses phrases, ses dialogues, n'ont rien de nous; ils ont un parfum très doux; on les dirait écrits par une femme. Dédicés aux jeunes filles de la société future, elles ont décliné leur sommeil. C'est que chaque page est remplie d'allusions (trembles). La parfaite connaissance... écrit René de Gourmont — que M. Pierre Louys a des religions et des mœurs... adaptations lui a permis de créer ses personnages de nous et de costumes véritablement anciens; mais il faut lire ce livre dépourvu de ses préoccupations qui ne sont si, ainsi qu'en plus



Mlle DE FOUILLOUX (Romaine) Photo Fernand

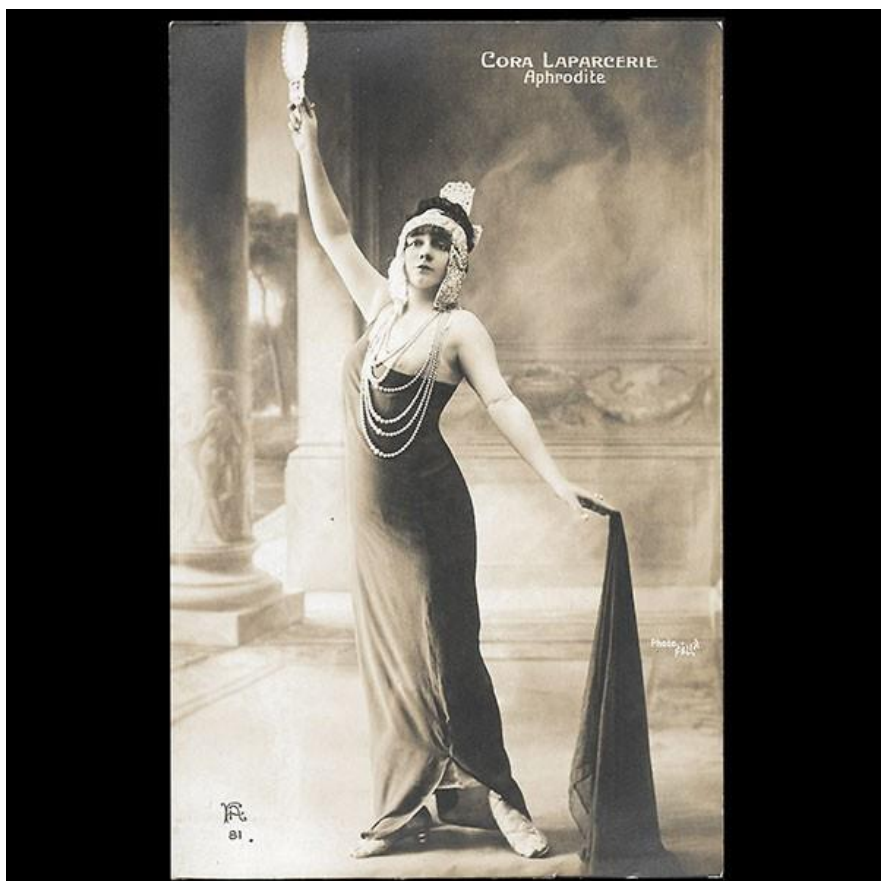
d'un roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, que le paravent idéal d'historiques philologues derrière lequel s'agitent des amours, des goûts et des désirs d'un incalculable aujourd'hui.

Ces adaptations philologiques ont été sous la direction de Mlle Laparcerie. Habile adaptateur, M. Frontaine reconnaît l'expérience des ressources qu'offre au dramaturge l'art visuel et scénariste de Pierre Louys, ses vécus complais

M. PUYLAGARDE (Thémis) Photo MICHELLE (1<sup>re</sup> édition de la Renaissance)

Mlle ALBA DE T... Photo MICHELLE

Cora Laparcerie.com 39 anos, assumiu o papel de Crys. Na foto, com o vestido de Poirier:



Cora Laparcerie, estrela e empresária do teatro, teve a idéia de pedir nem mais nem menos que a Auguste Rodin uma escultura de Afrodite - estátua que tem papel essencial na trama, sendo criação fictícia do personagem masculino principal, o escultor Démétrios - para o templo onde se passam algumas cenas. Rodin ampliou em gesso um estudo que já tinha feito, e sua Afrodite foi venerada no palco. Abaixo, uma fotografia reproduzida na revista **Comoédia** de um momento com a estátua de Rodin. Apesar da má qualidade, vê-se que o colar - objeto de maior importância - não foi pendurado no pescoço, mas nos braços erguidos.



Em 2016, o Museu Rodin, de Paris, adquiriu a versão em bronze dessa escultura. Rodin deve ter pedido ao modelo para que se pendurasse numa corda. Como resultado, o corpo se estira numa posição instável, contorcida.



Pierre Louys, em *Afrodite*, conta a história de uma cortesã de Alexandria, nos tempos helenísticos. Ela se chama Chrysis. É uma dessas heroínas fatais decadentistas. Sua beleza torna Démétrios, o escultor, escravo do desejo que sente por ela.

Chrysis exige que ele lhe ofereça três objetos: o espelho de prata de uma cortesã rival, o pente de marfim de uma sacerdotisa, e o colar de pérolas que orna a estátua da deusa em seu templo. Démétrios mata e comete os roubos sacrílegos. Chrysis mostra-se em público, nua, apenas com os três ornamentos, diante do imenso farol. Culpada de afronta à deusa, é condenada a beber cicuta. Démétrios tomará seu cadáver como modelo para criar uma estátua da Vida Imortal.

No ano seguinte à publicação do livro, em 1897, o escultor Joseph Carlier concebeu um grupo mostrando Chrysis e sua serva Djalah. Emprega mármore, ônix, um mosaico simulando tecido e dois acessórios em metal: o pente e o espelho. Sua escultura se intitula *O espelho*, mas é também conhecida pelo nome da cortesã. Pertence ao museu de Cambrai, que a adquiriu em 1898.



E chegamos ao enigma da Pinacoteca. Uma estátua particularmente linda de seu acervo foi esculpida por André Laoust, artista da leveza e da elegância

Aqui abaixo, dois exemplos de sua obra, antes de tratarmos da que está na Pinacoteca: *Ganai, cantor indiano* (pequena versão de um bronze que ornava uma fonte em Lamalou-les-Bains, e que foi fundido durante a segunda guerra mundial):



e o expressivo *Pierrot*, cujo gesso está no museu da piscina de Roubaix (1889):



A estátua da Pinacoteca traz um nome em grego inscrito no pedestal: Chrysis. O pé se apoia sobre o cofre que continha os objetos. Ao lado dele, um leque de plumas.



Em torno de seu pescoço, as muitas voltas do colar de pérolas, tal como descreve o romance:





Linda, graciosa, ela corresponde à cortesã de Pierre Louÿs.



Ergue os braços, num gesto quase de dança.

E aqui trago um testemunho pessoal. *Afrodite* foi o grande livro erótico de minha adolescência. Quando eu ia à Pinacoteca, nos velhos tempos de Tulio Mugnaini, meu coração se acelerava diante dessa Chrysis, encarnação em pedra do romance que eu lia e relia. Lembro-me de ter visto nas suas mãos o pente e o espelho, em metal, como Carlier acrescentara à sua escultura. Duas décadas depois da cortesã de Carlier, Laoust retomou o mesmo princípio, concedendo o pente e o espelho à sua Chrysis. Mas, em algum momento de sua história na Pinacoteca, esses acessórios desapareceram.

Tal como está, o gesto é elegante, mas sem significação. Só a presença dos objetos ofereceria a compreensão de que ela se mira no espelho, ao mesmo tempo que põe o pente nos cabelos.



Há outro ponto. A estátua foi realizada nos anos em que se preparava e se apresentava a peça *Aphrodite*, que Cora Laparcerie estrelou. Ora, é muito impressionante a semelhança entre o rosto da atriz e o da *Chrysis* que está na Pinacoteca. Laoust certamente se inspirou na beleza daquela parisiense que dava vida, no palco, à hetaira de Pierre Louÿs.





Mais pesquisa traria a confirmação documental e precisa das circunstâncias em que a criação da obra ocorreu

## Arte e ciência

Houve uma época em que a arte foi seduzida pela ciência.



Auguste Biard - A caça às morsas pelos groenlandeses em mar polar - 1841  
- Musée du Chateau de Dieppe

Isso ocorreu aproximadamente na segunda metade do século 19 e inícios do século 20. O cientificismo, a crença em uma ciência todo poderosa, o positivismo, conduziram muitos criadores a posturas que consideravam como científicas. O naturalismo inventou uma literatura sociobiológica, ou biossociológica. Os pontilhistas, ou divisionistas, entre outros, regravam-se por leis óticas. Pouco importa se isso tudo era pouco mais ou menos fantasioso e falso. Acreditava-se nesse rigor da ciência.

Outros propunham-se a produzir verdadeiros documentos científicos. Assim, Auguste Biard, incansável pintor viajante, que esteve um bom período no Brasil, foi para a Groenlândia, e executou quadros com fabulosas paisagens de gelo, de formas surreais, ao mesmo tempo que figurava a caça em meio a essas ondas congeladas.



Outros criaram obras didáticas, como Oscar Pereira da Silva, em 1886, com seu *A Palavra aos Surdos-Mudos*, que está no Museu Nacional de Belas Artes.

Podia-se também figurar, artisticamente, situações exóticas, com o cuidado de reproduzir tipos físicos e detalhes autênticos. Louis-Ernest Barrias, excelente escultor, realizou *Os caçadores de crocodilos ou Os Núbios*, (1884) cujo gesso está em Orsay, e o bronze foi destinado a ornar o Museu de História Natural de Paris.



Barrias, por sinal, concebeu a mais bela alegoria positivista que se possa imaginar, *A Natureza que se descobre para a ciência* (1899 - Musée d'Orsay). Foi encomendada pela nova Faculdade de Medicina, da cidade de Bordeaux.





Fernand Cormon especializou-se na pré-história. Pintou um enorme *Caim fugindo com sua família* (1880), Musée d'Orsay, em que a história bíblica se torna laica. Todas as referências religiosas são excluídas, e a cena propõe uma visão épica das grandes migrações naquelas eras recuadas.



Cormon criou também soberbas decorações, de dimensões colossais, reconstituindo cenas "autênticas" da humanidade em seu passado remoto. Fez isso para a sala de arqueologia comparada do Musée d'Archéologie de Saint Germain en Laye. Abaixo, seu *Retono de uma caçada ao urso. Idade da pedra polida* (1883).

Cormon foi um esplêndido colorista e desenhista. Um estudo para a figura da velha sentada mostra a força de seu traço, e nos faz lembrar que ele, mesmo brevemente, foi professor de van Gogh.



Um caso singular é o da escultura *Gorila raptando uma mulher*, 1859, de Emmanuel Fremiet. No *Salon* daquele ano era exposta por trás de uma cortina, porque foi julgada obscena. Animalidade, sexo, selvageria, o tema era chocante. A estátua, realizada em gesso, foi destruída em 1861.



Em 1887, Fremiet volta ao tema. 30 anos depois, a nova versão do rapto não causa escândalo, mas sucesso. O gorila é executado com grande realismo.

Fremiet queria que o estado a comprasse para o Museu de História Natural de Paris, mas não conseguiu a venda. Um amador americano financia a fundição em bronze, assim como réplicas pequenas, destinada a colecionadores. A obra fez furor nos Estados Unidos. Ela instaura e propaga a idéia do grande símio atraído pela beleza feminina. Está aí a origem de um poderoso mito cinematográfico.

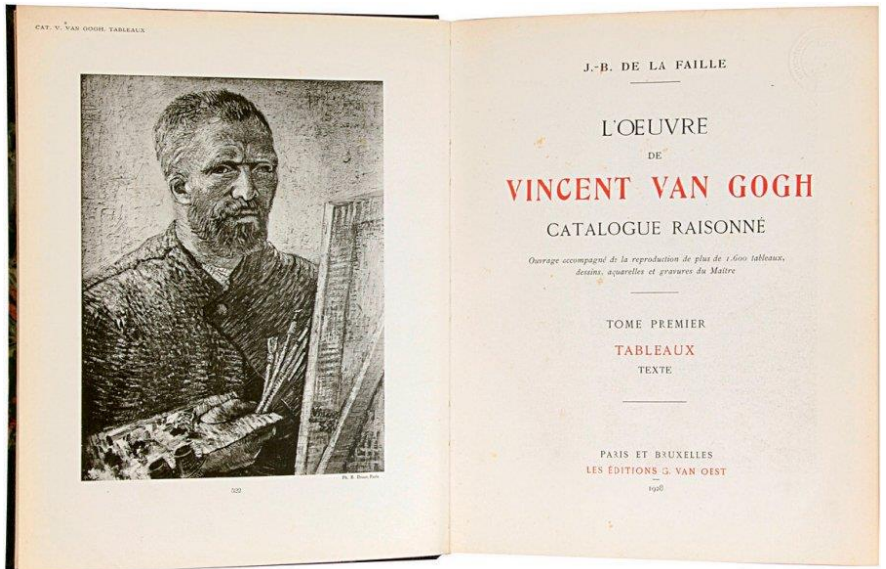




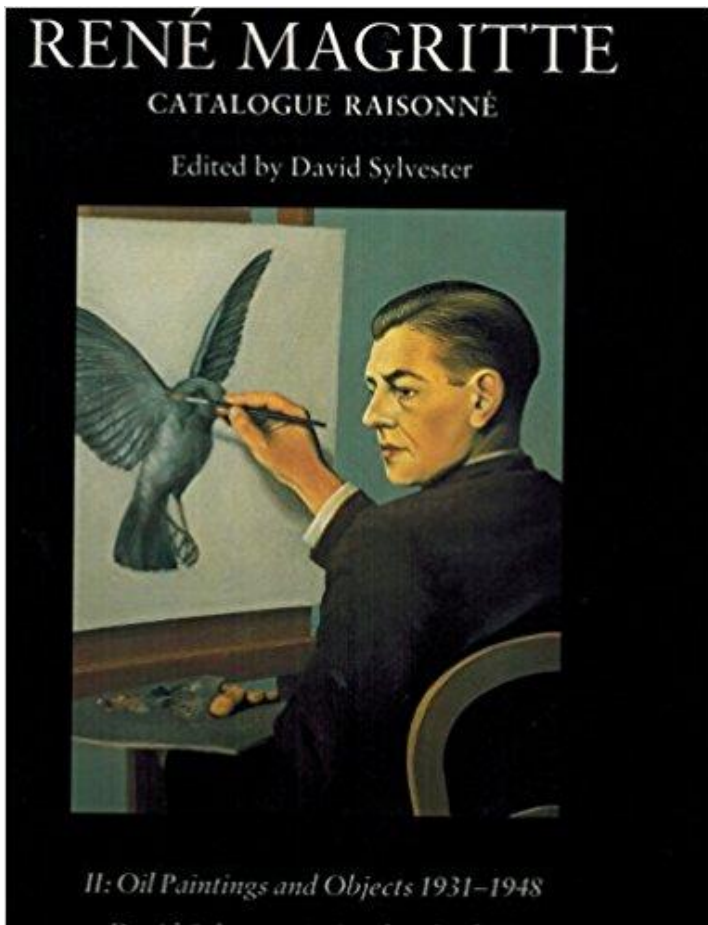
Não existe, até hoje - pelo menos no meu conhecimento - um estudo aprofundado e amplo sobre esse namoro entre arte e ciência, que deu resultados numerosos e complexos.

O que é um "Catalogue Raisonné" e para que serve

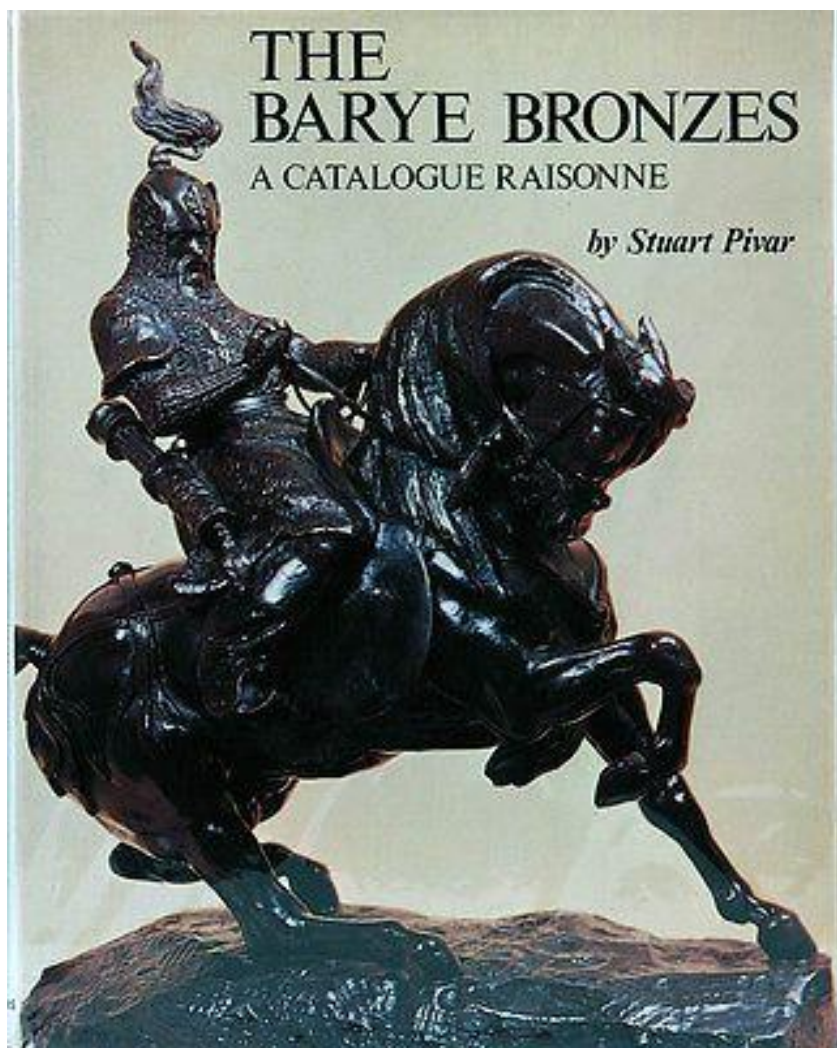
Há uma expressão francesa que se tornou internacional, significando "catálogo arrazoado", ou "catálogo raciocinado": é "catalogue raisonné". Trata-se, em absoluto, do instrumento fundamental para o conhecimento com rigor de qualquer artista.



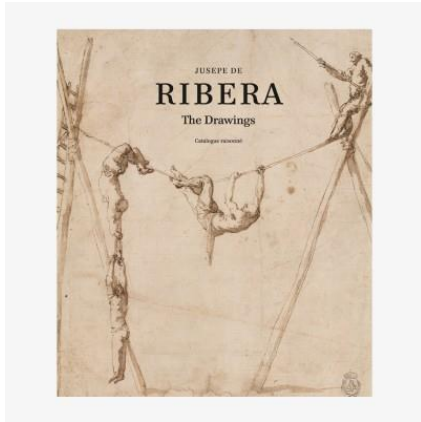
Antes de tudo, o catalogue raisonné é um inventário, o mais completo possível, da obra de um artista. Cada item vem acompanhado de dados precisos: tamanho, técnica, localização, data. Há também informações sobre seu percurso: proprietários, exposições em que figurou, onde foi publicado e outros. Inclui-se nele documentos informativos ou probatórios. Discute-se também autenticidade e atribuições. Faz-se listas de obras duvidosas ou falsas.



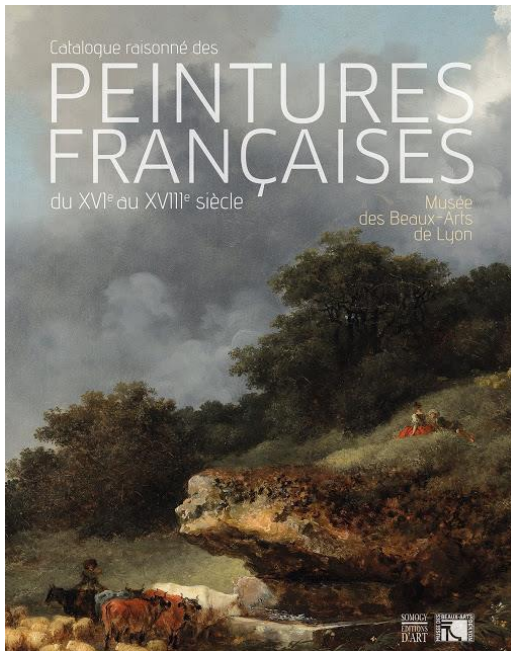
O catalogue raisonné pode cobrir ainda a obra parcial de um artista, por período, ou por técnica: pinturas, gravuras, desenhos, bronzes, mármore, etc.







Há também o catalogue raisonné de coleções: trata-se então de verificar cada uma das obras a que compõem.



O catalogue raisonné nasceu com o desenvolvimento do mercado das artes no século 18. Era necessário separar o verdadeiro do falso. O rigor científico dava as mãos à lógica do mercado. Seu criador foi Edme-François Gersaint, marchand célebre por causa de um quadro, pintado por Watteau, que tem seu título associado a ele: *L'enseigne de Gersaint*, em português: *O cartaz (ou o anúncio) de Gersaint*.



Gersaint tinha se instalado há pouco como galerista em Paris. Amigo de Watteau, pediu a ele uma obra que servisse como outdoor para sua loja. Watteau pintou em 1720 essa suntuosa tabuleta de 1,63 x 3,06 m. Uma tarefa de oito dias. A obra ficou do lado de fora, protegida por um toldo. Não por muito tempo, porque o sucesso foi enorme, e a tela se vendeu rapidamente. Está hoje nas coleções do palácio de Charlottenburg, em Berlim.

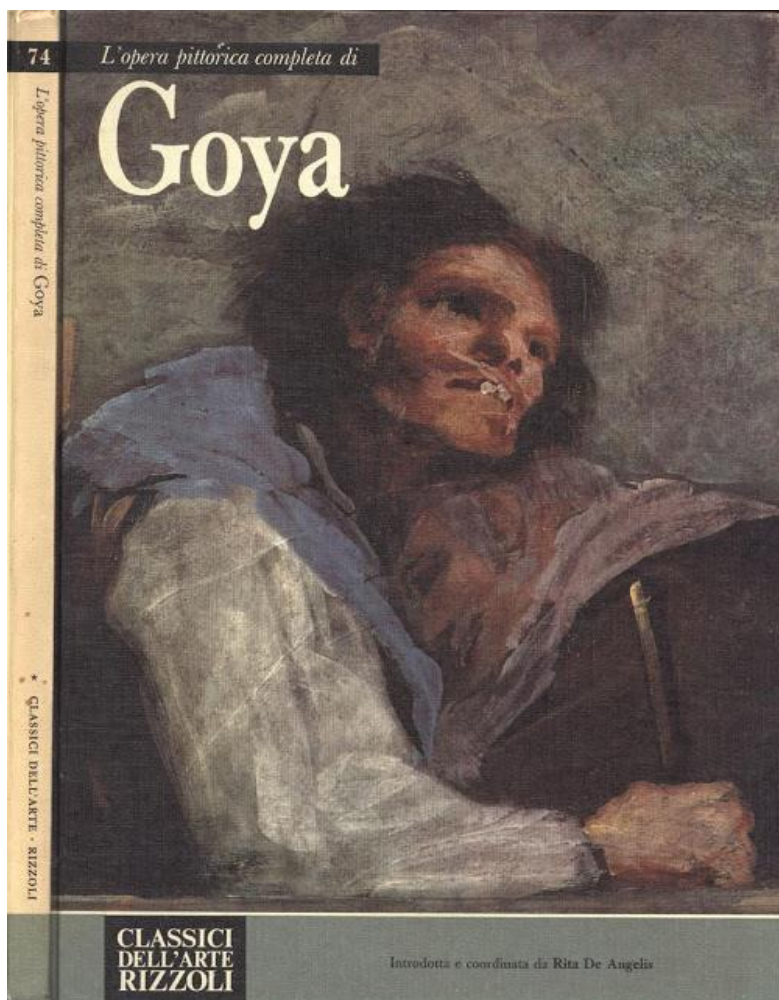
Gersaint tinha espírito sistemático, e estabeleceu o primeiro catalogue raisonné que se conhece, intitulado *Catalogue raisonné de toutes les pièces qui forment l'oeuvre de Rembrandt*, ou seja, *Catalogue raisonné de todas as peças que formam a obra de Rembrandt*. "Peças", aqui, está significando obras gráficas, excluindo pinturas. Esse catálogo foi publicado postumamente, com revisões e acréscimos.



Estabelecer um catalogue raisonné é um trabalho enorme e literalmente interminável. Porque novas obras surgem, outras têm as precedentes atribuições discutidas e modificadas. O autor pode ser uma única pessoa, ou uma comissão. Essa comissão, ou comitê, pode ser permanente, discutindo e julgando obras, e tornar-se responsável pela edição.

Assinalo um trabalho de caráter excepcional: a publicação, nos anos de 1960 e 70, da coleção *Classici dell'arte*, pela editora Rizzoli, de Milão. Na Itália, esses livros eram vendidos em bancas de jornal, por um preço ínfimo. 111 volumes traziam, de maneira precisa, com rigor acadêmico, a identificação,

descrição e estado da questão de cada obra de um artista, ou seja, um verdadeiro catalogue raisonné. Um projeto científico, mas também humanista, que não foi igualado. É fácil encontrar, e há alguns na Estante Virtual. Custam barato e constituem formidáveis instrumentos de pesquisa.



As possibilidades oferecidas pela computação estão transformando, de modo radical, os catalogues raisonnés. Porque, quando publicado em livro, torna-se imediatamente obsoleto, já que informações e obras novas vão aparecendo e sendo discutidas. A grande vantagem da informática é que o catalogue raisonné se torna plástico, podendo ser modificado a cada instante. Assim, por exemplo, o catalogue raisonné [das gravuras de James McNeill Whistler](#).

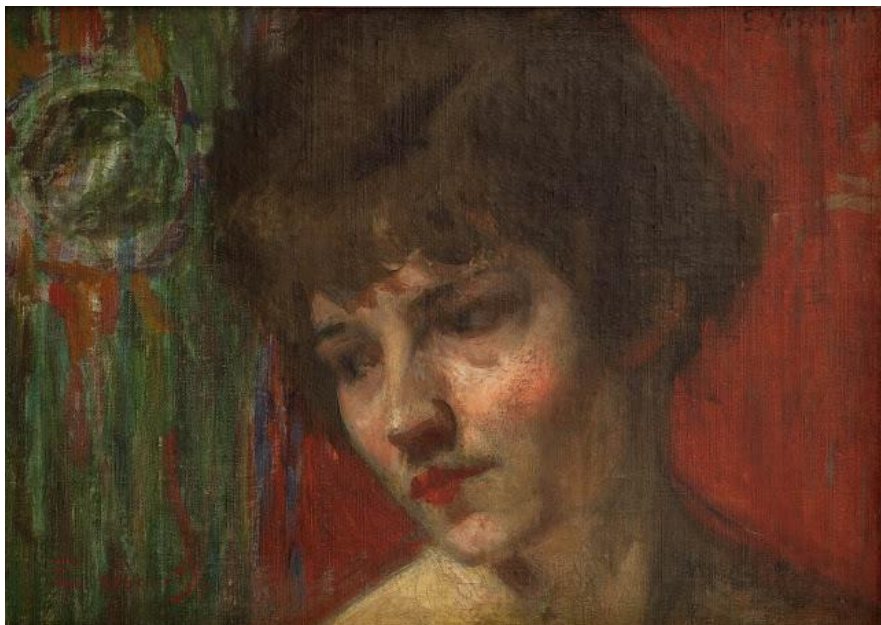
A história da arte brasileira sofre de um deserto quase total de catalogues raisonnés. É desesperante para quem quer desenvolver um estudo rigoroso. Nas universidades, há um preconceito que vem da má informação. "Um catálogo?", costuma-se ouvir com muchocho. Ora, o catalogue raisonné vale por várias teses, porque enfrenta questões muito espinhosas que o pesquisador deve destrinchar. E, sem os catalogues raisonnés, os estudos interpretativos ficam limitados.

No Brasil, eu conhecia apenas o catalogue raisonné de Portinari, que foi publicado em livro.



Fruto do excelente projeto Portinari, [tem uma versão online](#).

A grande e bela notícia recente é que também Eliseu Visconti ganhou o seu, [inteiramente online](#). É um esplêndido trabalho de rigor, que nasceu da pesquisa de Mirian Nogueira Seraphin, realizada na Unicamp, e dos estudos de Tobias S. Visconti, neto do artista.



Para que os estudos de história da arte no Brasil sejam feitos com o rigor necessário, os catalogues raisonnés são fundamentais. É imperativo que pesquisadores se dediquem a essa tarefa.

## Beyoncé no Louvre

Aprendi muita coisa com o clip de Beyoncé no Louvre.



Eu só conhecia o nome de Beyoncé e sabia que ela é uma cantora muito famosa. A música do clip foi a primeira que eu ouvi dela. Descobri que seu parceiro se chama Jay-Z e que é, ele também, muito famoso e muito rico.

O mundo da história da arte me é mais familiar. É por isso que me atrevo a comentar esse clip.

Tudo começa de modo enigmático, à noite. Um anjo, ou um gênio, vestido com calças jeans, de cócoras, nos recebe ao som de ruídos urbanos distantes e de um sino. Como se uma cerimônia fosse começar.

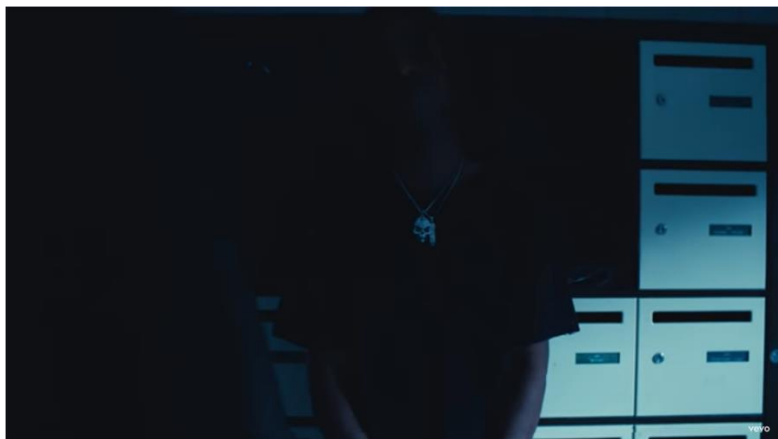


Esse tom misterioso pontua o vídeo, seja transformando os dançarinos em sombra:

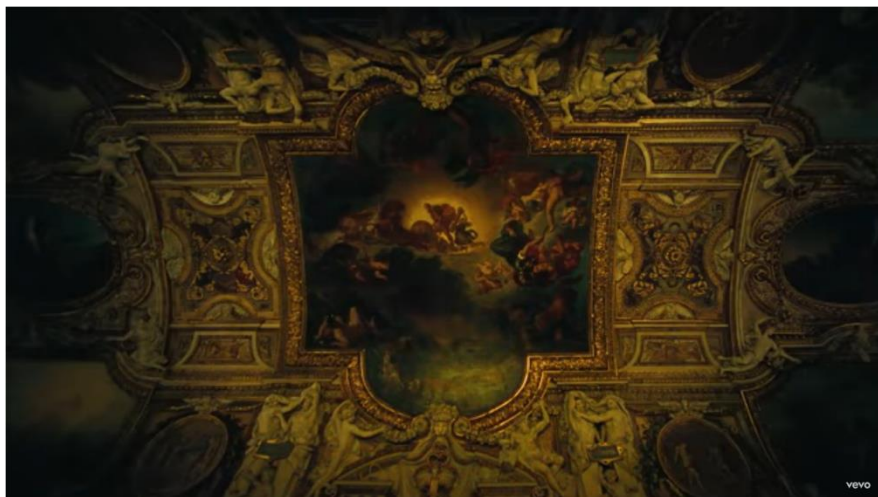




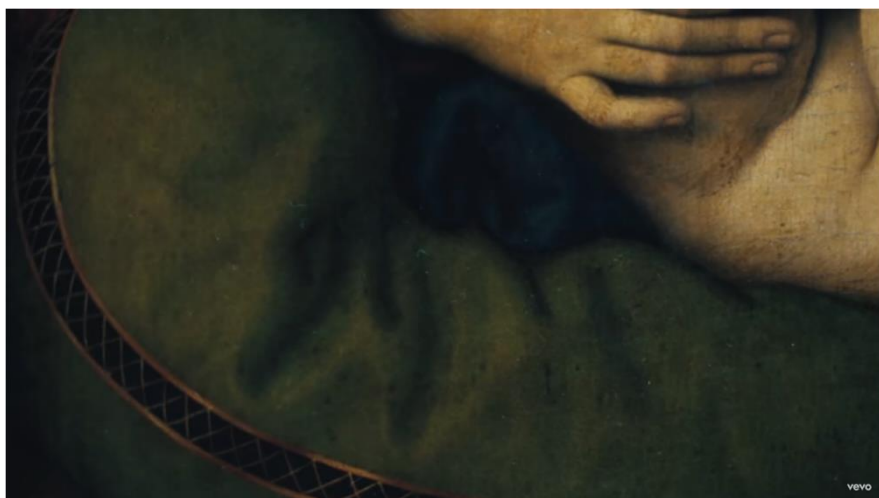
Seja penetrando nos bastidores do museu, em lugares em que ninguém vai.



Porém, logo depois do início, surge a pintura de Delacroix que decora o teto da galeria de Apolo. Seu título é *Apolo vencendo a serpente Píton*. Píton é a noite, a escuridão; Apolo é o sol, a luz.



Em seguida, aparecem obras, mas nunca em suas integridades. É um modo também misterioso de nos pôr em contato com elas. As duas primeiras imagens mostram apenas isto:

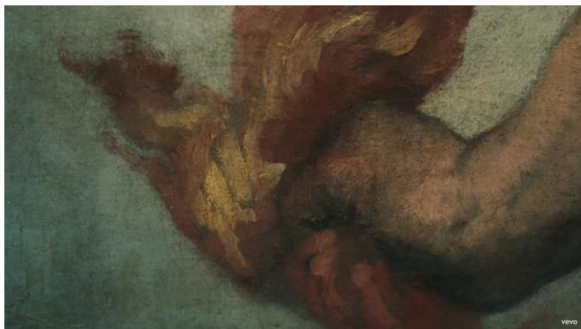


E a *Virgem da almofada verde*, pintada por Andrea Solario, jamais será vista no seu todo.



Está clara a vontade de intrigar por meio de fragmentos. Que pertencem a uma pintura longe de estar entre as mais célebres daquele museu.

Certos closes radicalizam, e fazem captar uma intimidade visual implausível feita de manchas, de pinceladas, de cores.



Esse modo de abordar pelo detalhe fascina. Nenhuma obra será mostrada por inteiro, ou sem perturbações. Não estamos no Louvre para uma aula, mas para uma sedução íntima.

Insinuam-se relações sugestivas entre os participantes do clipe e o acervo do museu. Para mim, a mais bela é esta:



A mais comovente, para mim, é a sucessão, pela montagem, do enlace entre Paolo e Francesca, no quadro de Ari Scheffer, e a aproximação afetiva de um casal.



Há um momento em que vários jovens perfilados levantam o braço direito para o alto. Eles retomam os gestos nobres das obras neoclássicas que significavam solene juramento. Este gesto, depois, tomou nova e péssima significação, graças a nazistas e fascistas. Como se o diretor do clipe estivesse atento a essa transformação, os jovens de braço erguido não mostram a mão espalmada, mas o dedo indicador apontando para a noite.



A associação mais espetacular é a roupa soberba de Beyoncé cujas dobras contagiam-se com o magnífico impulso da *Vitória alada de Samotrácia*.



O casal está vestido de branco junto ao branco mármore clássico. Todo o espírito do vídeo, nas poses, nas danças, é apolíneo e clássico. Nada de descontrole dionisíaco ou, apenas, talvez, um rápido instante, que surge como uma pontuação engraçada. No mais, tudo é ordenação e harmonia.

As bailarinas são regradas pelas paralelas exatas da grande escadaria:



Ou são dispostas, com rigor, repetindo de modo controlado os mesmos passos, diante da *Sagração de Napoleão*, pintada por David. Estão em frisa, como os personagens dentro do quadro enorme.



Ou, perfiladas em frente à *Vitória de Samotrácia*, elas se alinham em coreografia também rigorosa:



A beleza de Beyoncé vem comparada à beleza da Vênus de Milo.





Narcisismo? Não creio. Beyoncé e Jay-Z deixaram de ser espectadores das obras: magníficos, soberbos, semideuses, eles próprios se tornaram obras também.



Um casal negro é obra como as obras. O clipe introduz, sem insistir, imagens de negros que estão nas pinturas.

As costas magníficas pintadas por Géricault no topo da pirâmide humana juntada n' *A balsa da Medusa*.



Os negros presentes em *As bodas de Caná*, de Veronese:



E a obra-prima pintada por Marie-Guillemine Benoist, aluna de David.



Procurei pelo nome do diretor do clipe, encontrei dois diferentes. Fiquei perdido e acabei sem saber: quem souber me ajude. Em todo caso, seja quem for, fez um trabalho notável.

Procurei também a letra da música. Ela é feita de associações mais ou menos livres, mas sublinham a vida privilegiada que os cantores possuem: Lamborghini, jatinhos G8, diamantes, Alexander Wang (estilista do qual eu desconhecia absolutamente tudo, e agora sei o nome). Têm consciência do que são: "Hang one night with Yoncé, I'll make you famous". Cultura bling-bling que soube ser profunda neste clip.

Muito simpáticas as frases de espanto e agradecimento, diante do próprio clip (suponho):

"I can't believe we made it (this is what we made, made)  
This is what we're thankful for (this is what we thank, thank)  
I can't believe we made it (this a different angle)"

Há uma sequência muito célebre de visita ao Louvre na história do cinema. Está no filme *Bande à part*, de Godard (1964). Sami Frey e Anna Karina desembestam pelo museu, numa crítica à cultura superficial de nosso tempo.

O clipe de Beyoncé e Jay-Z não critica nem denuncia: funde-se com o grande museu numa homenagem. Estimula o olhar e a inteligência. Convida à beleza das obras.

## O assassinato de Winckelmann

Há, na cidade de Trieste, um monumento que mostra, na sua parte inferior, um baixo relevo. Seu autor é Antonio Bosa. Foi terminado em 1822. Antonio Canova teria visto e aprovado o projeto.



O relevo mostra sete alegorias. A primeira, sentada e buscando escrever em um enorme alfarrábio, é a Archeologia. De pé, avançam a Filosofia, a Crítica e a História, a Arquitetura, a Pintura e a Escultura. Elas seguem, atentas,

interrogantes, um homem que ilumina esculturas e medalhas da antiguidade. Esse homem é Winckelmann.



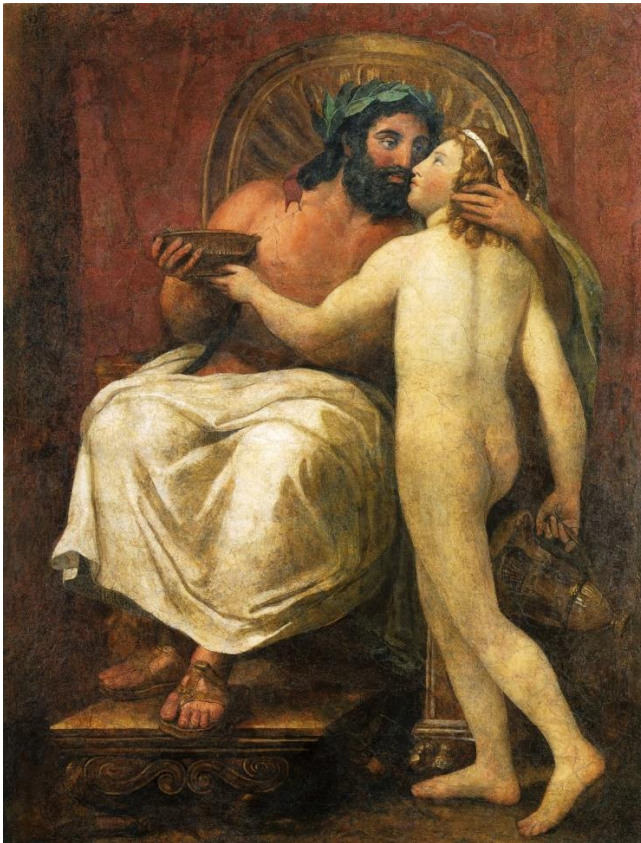
Winckelmann foi o fundador da moderna história da arte, em que o raciocínio se faz a partir das obras, e não pela biografia dos artistas. Seus escritos tornaram-se o suporte teórico para a arte neoclássica. Sua concepção da arte greco-romana como paradisíaca, produto de uma eterna primavera que pairava então sobre o espírito humano, banhada em "nobre simplicidade e tranquila grandeza", como escreveu em fórmula que se tornou muito célebre, teve um impacto enorme sobre a cultura do ocidente, e imenso sobre a cultura alemã. Não creio que o princípio apolíneo de Nietzsche pudesse existir sem Winckelmann, e o *pathosformel* de Warburg criou-se, estou convencido, em reação a Winckelmann.

Em 1768, Winckelmann tinha 50 anos. Era famoso. Acumulava as funções de Bibliotecário do cardeal Albani, Prefeito das Antiguidades Pontifícias, Secretário da Biblioteca Pontifícia, Antiquário da Câmara Apostólica, Superintendente das Antiguidades de Roma. Havia feito uma viagem para Viena, onde fora recebido pela imperatriz Maria Teresa, que o honrou com valiosas medalhas de ouro e de prata.



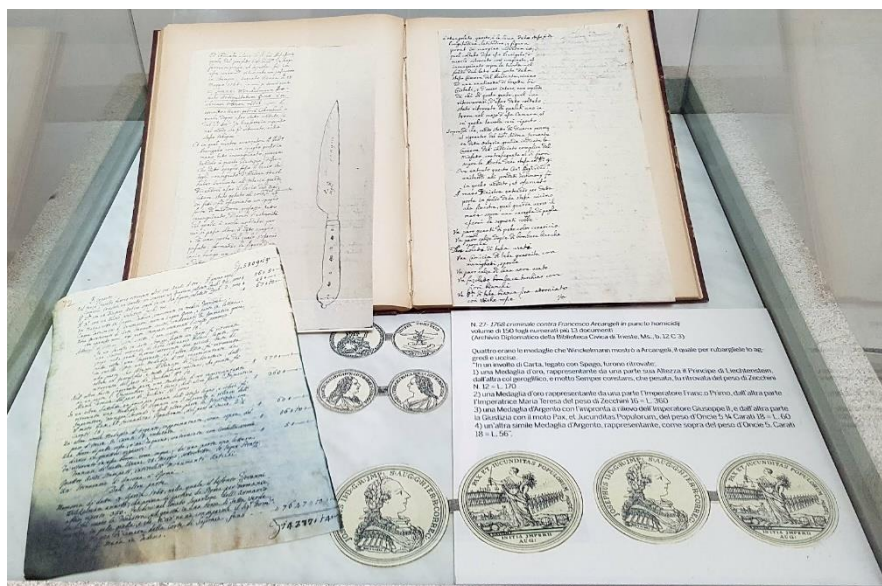
Em agosto de 1767, Anton von Maron, pintor da mais sofisticada aristocracia, retratou Winckelmann no seu momento mais glorioso, com um robe de chambre em seda arrematado por peles preciosas. No fundo um busto, talvez de Homero, simbolizando a cultura antiga. Sobre a mesa, a gravura de um jovem efebo, de torso nu.

Essa alusão justifica-se porque o grande erudito era o maior especialista da arte clássica no seu tempo. Mas ela também sugere outro traço que o caracterizava. Winckelmann era homossexual.



É bem conhecido o episódio em que seu amigo, o pintor Anton Raphael Mengs, querendo mostrar-se a altura dos grandes artistas da Roma antiga, pintou um afresco e apresentou-o como descoberta arqueológica a Winckelmann, que se entusiasmou pela pintura, ratificando-a não apenas como autêntica, mas como verdadeira obra-prima. Para melhor seduzir Winckelmann, Mengs escolheu de propósito uma cena homoerótica: Júpiter beijando Ganimedes,

Winckelmann teve paixões, às vezes platônicas, às vezes não, por belos jovens. Por isso mesmo, sua morte possui algo de estranho.



Winckelmann voltava da Áustria. Teve que parar em Trieste, esperando algum navio que pudesse conduzi-lo a Ancona, e assim prosseguir para Roma. Hospedou-se anonimamente na Osteria Grande, na praça que se abre para o porto. Engraçou-se por um seu vizinho de quarto, de nome espiritual: Francesco Archangeli. Uniram-se em estreita amizade. Faziam as refeições no quarto, saíam juntos para passear, tinham longas conversas a dois. Winckelmann não revelou sua identidade a Archangeli, mas contava histórias fantasiosas nas quais dava a entender que tinha um estatuto de agente secreto.



Winckelmann lhe mostrou as medalhas em metal precioso que a imperatriz lhe havia oferecido - elas foram copiadas no processo (vide acima) Archangeli comprou uma corda e uma faca. Foi ao quarto de Winckelmann e pediu para ver as medalhas de novo. Winckelmann recusou, Archangeli tentou enforcá-lo. Como não conseguiu, deu-lhe várias facadas. Um camareiro, atraído pelos gritos, entrou no quarto. Archangeli fugiu, e buscaram um médico. Sete horas depois, Winckelmann morria.

Archangeli era italiano, cozinheiro, e fora à Áustria para trabalhar. Roubou na casa que servia, foi preso, condenado a quatro anos de galés. A pena foi encurtada para um ano, e o réu banido do império austríaco. Voltara clandestinamente para a Itália.



Tudo isso parece compreensível. Seduzido por um jovem criminoso, Winckelmann foi sua vítima.

O estranho, no caso, é que esse Francesco Arcangelo, de 34 anos, é descrito como de traços grosseiros e marcado pela varíola. Nada em comum com a beleza elevada, ideal, dos jovens retratados na escultura antiga. Podemos imaginar que o ano passado nos trabalhos forçados não devia melhorá-lo

fisicamente. Sem contar o contraste mental entre o grande sábio e o cozinheiro quase analfabeto.

Como compreender essa atração? Nem arrisco explicar. Apenas penso no rosto tosco e arruinado pelas cicatrizes da doença: haveria ali algo de equivalente às esculturas machucadas pelo tempo que a arqueologia encontrava? Uma imperfeição que pressupõe a perfeição melhor, porque ideal, imaginária?

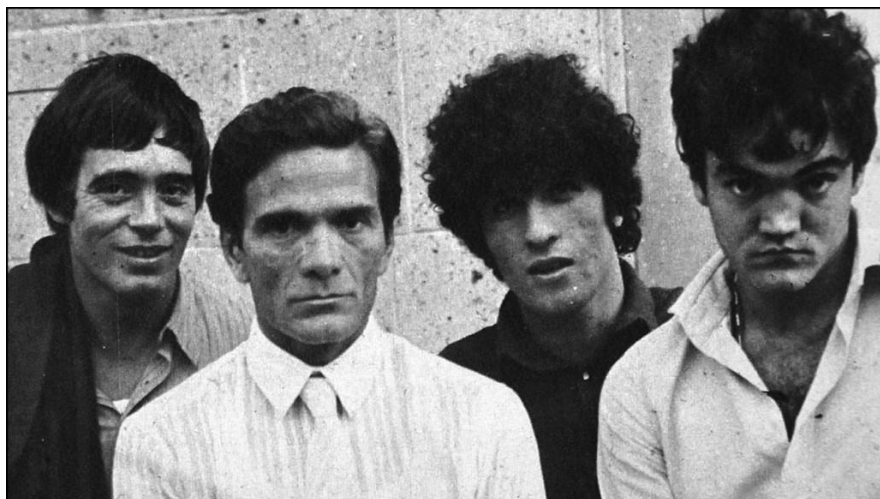
O caso de Winckelmann encontra um paralelo na morte de Pasolini, ocorrida em 1975. O arqueólogo e o cineasta tinham aproximadamente a mesma idade. Pasolini não se interessava por jovens sofisticados e de beleza fina, como Alain Delon e Helmut Berger atraíram Visconti. Ia à caça de rapazes populares que se prostituíam na Stazione Termini de Roma, como Pino Pelosi, seu assassino.



Pelosi também era semianalfabeto, de origem popular. Ele lembra o ator favorito de Pasolini, Nineto Davoli.



Uma fotografia de Pasolini com seus atores parece demonstrar que qualquer um deles poderia encarnar o papel de Francesco Archangeli.



Francesco Archangeli foi capturado e condenado ao suplício da roda. Diante da Osteria Grande, onde cometera o crime um mês e meio antes, teve seu corpo desarticulado até morrer. O corpo de Winckelmann, enterrado na cripta de catedral, foi depois transferido para a fossa comum.

Seu monumento, em Trieste, é um cenotáfio, ou seja, um memorial fúnebre, e não um túmulo. Foi inaugurado em 1833.

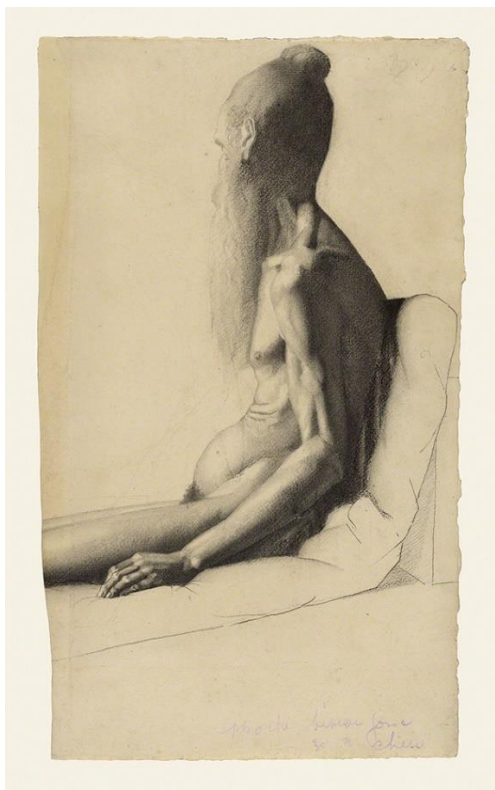


Foi instalado no jardim lapidário de Trieste, hoje compreendendo o Civico Museo di Storia ed Arte, que abriga uma coleção arqueológica de valor. Depois construiu-se uma sala com o aspecto de templo coríntio, para abrigar as esculturas mais preciosas do jardim. O monumento a Winckelmann foi transferido para ali, de modo a melhor preservá-lo.



O monumento a Winckelmann está cercado por esculturas da antiguidade numa bela relação de arte e conhecimento.

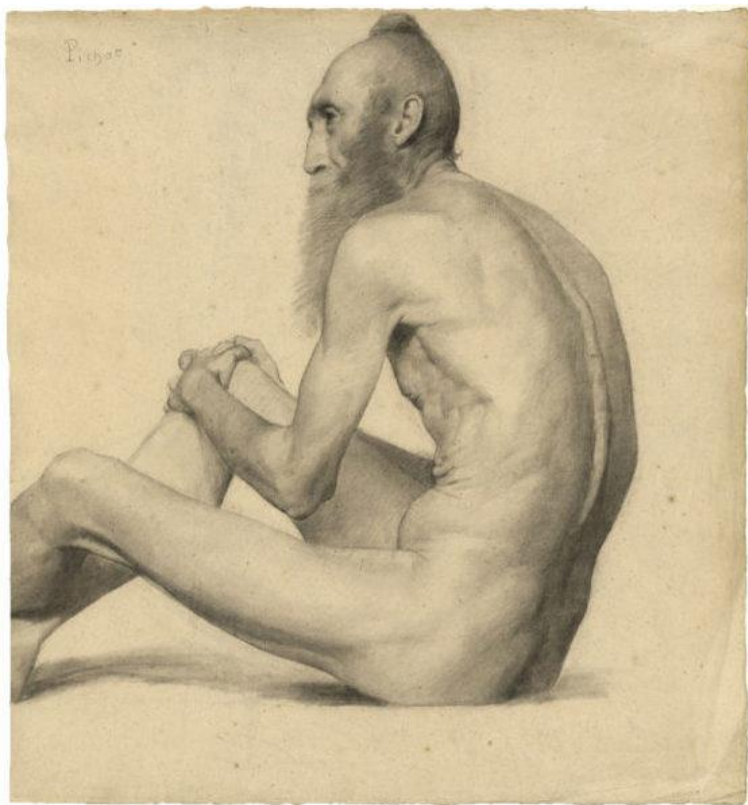
Descobertas, divulgação, circulação internacional.



Estudo de nu de um velho, circa 1878–79, Georges Seurat. The J. Paul Getty Museum,

É importante publicar resultados de pesquisa. É importante divulgá-los, nacional e internacionalmente. Neste último caso, a divulgação nem sempre está ao alcance dos historiadores da arte que trabalham no hemisfério sul.

Abro o artigo *A Mysterious Man of Nineteenth-Century Paris*, publicado em **the iris**, revista online da Getty Foundation, e me animo com um desenho de Seurat, pertencente àquela instituição, para mim até agora desconhecido. Minha animação aumenta com outro estudo, presente no mesmo artigo, de Émile-Jules Pichot, também da Getty, que figura evidentemente o mesmo modelo.



Estudo de velho, circa 1878–79, Émile-Jules Pichot. The J. Paul Getty Museum

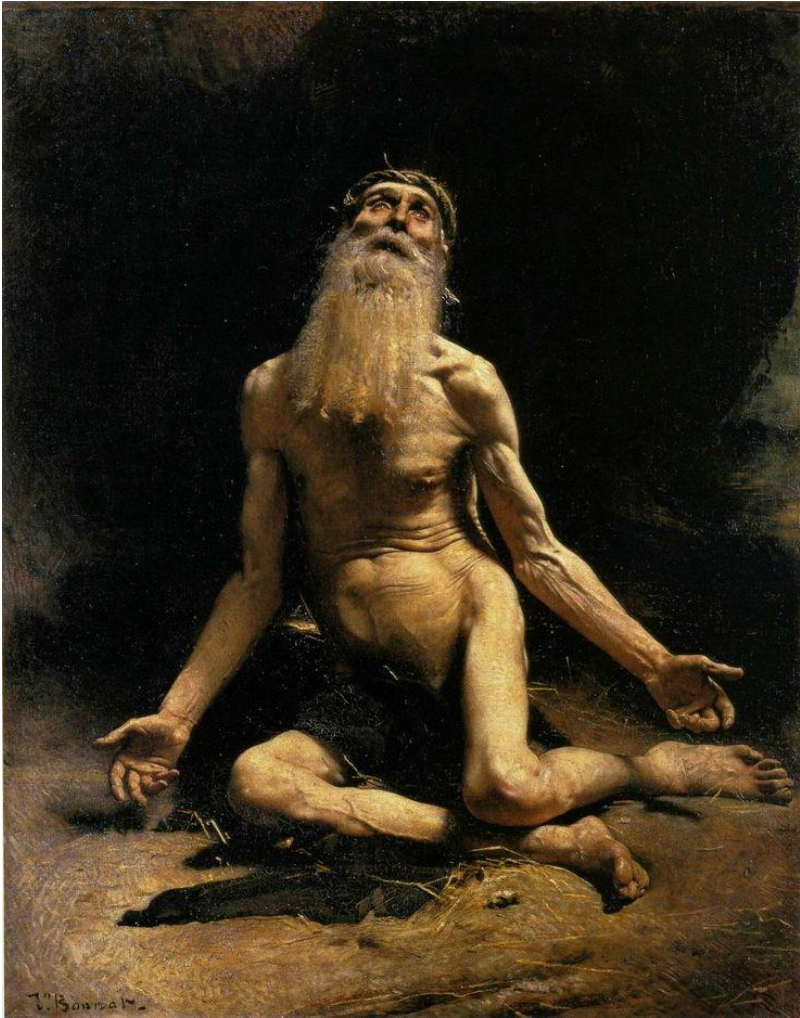
Meu interesse veio do tema do artigo: a identidade desse modelo. Porque eu o havia imediatamente reconhecido. É o mesmo que posara para um quadro de Bonnat e outro de Almeida Jr. Eu havia associado essas duas obras em 2002, num estudo para a **Revista de Estudos Históricos**, da Fundação Getúlio Vargas, intitulado *A violência e o caipira*:

"Há um estudo de Almeida Júnior muito próximo do *Job*, quadro de Léon Bonnat, no museu de Bayonne. Ambos tomam um velho magro, de longas barbas, como tema. Os modelos possuem grande semelhança entre si, e são tratados, nos dois casos, com claro-escuros contrastados, em bela tradição caravagesca. As duas obras são admiráveis. Almeida Júnior gostava tanto da sua que a inseriu numa outra tela, *O modelo*, de 1897, onde o estudo aparece dependurado no alto de uma parede".

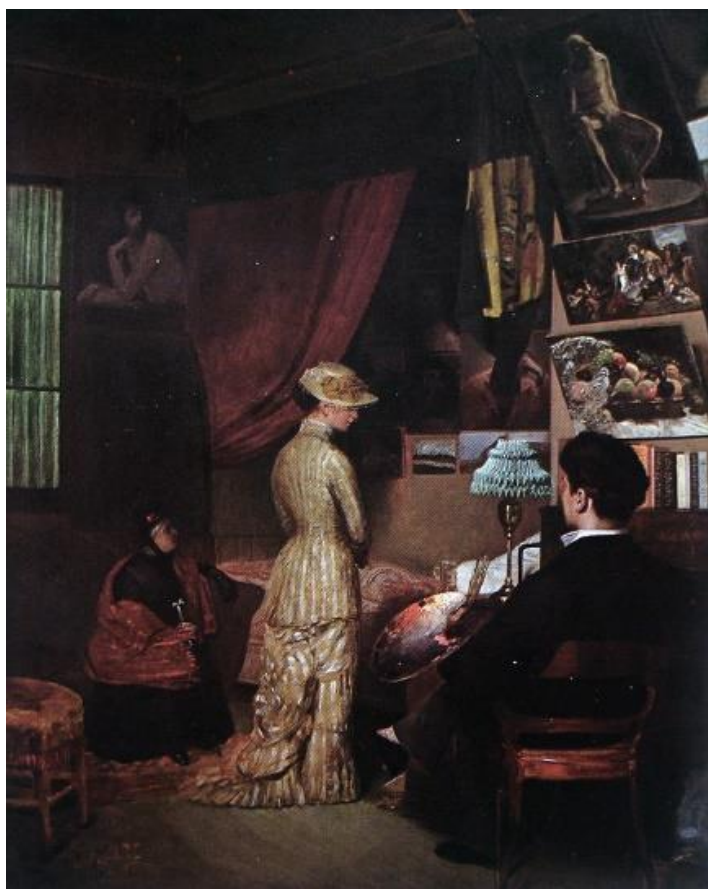


**Estudo de Velho**, circa 1877–82, José Ferraz de Almeida Jr. Pinacoteca do Estado de São Paulo.





Job, 1880, Leon Bonnat. Musée d'Orsay, Paris, France



Almeida Jr - O modelo - Óleo sobre tela - 1897 - Coleção particular, São Paulo

Mas encontro no estudo de Breanne Bradley a seguinte passagem:

"A Brazilian artist named José Ferraz de Almeida Júnior featured this model in the painting *Study of a Male Nude*, painted about 1877 to 1882, now at the Pinacoteca do Estado de São Paulo. Getty curator Emily Beeny came across Almeida Júnior's painting on a recent visit to the museum.

A much larger painting by Léon Bonnat of the biblical figure Job clearly represents the same model and was completed in 1880. Could these depictions all derive from the use (and re-use) of the same favored life model, a common practice even today?"

Se devemos saudar a acurácia do olhar demonstrada por Breanne Bradsley, é um desconsolo ver como é limitado o alcance de nossas publicações, condenadas ao âmbito brasileiro. E, mesmo nesse âmbito, quantos são os leitores que atentam para questões assim?

O artigo sobre Almeida Jr. está neste [link](#).

O artigo de Breanne Bradley, [aqui](#).

Só a cultura mestiça é boa, porque não há outra

Nada mais japonês do que *A onda*, de Hokusai (1830 circa):



*A onda* é o nome mais conhecido dessa estampa. O título original, porém, é *Sob a onda, ao largo de Kanagawa*.

Kanagawa, ok: é uma região costeira, não longe de Tóquio. Mas por que "sob" a onda? O que estaria debaixo dela?



Os barcos, de forma recurvada, integram-se aos balanços curvilíneos provocados pela oscilação bem desenhada das águas. Os pequenos remadores tentam evitar o naufrágio que parece iminente.

No entanto, o tema principal da imagem não é este.

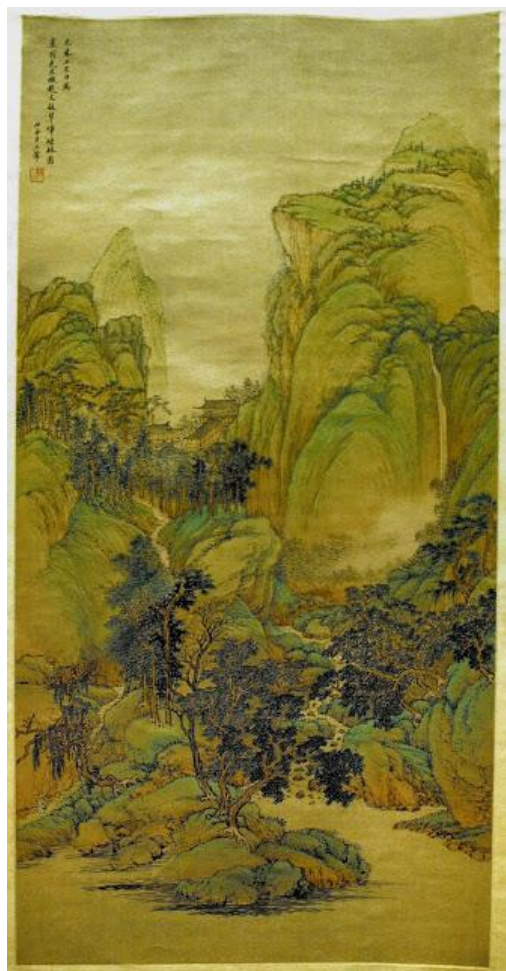


O tema de *A onda* é o monte Fuji, visto ao longe, com seu pico recoberto de neve, bem no centro do arco principal formado pelas águas. Hokusai passava por um período difícil: morte da esposa, problemas financeiros, saúde debilitada, quando decide realizar as *36 vistas do monte Fuji*. Alguns especialistas preferem chamar a obra de *Fuji visto através das ondas ao largo de Kanagawa*.

A formidável originalidade da composição opõe o monte, sereno, eterno, à força dramática da natureza agitada. Há uma relação precisa entre eles, porém, que acentua o paralelismo dos contornos e o contraste entre o branco no alto e o azul embaixo. A onda menor, no primeiro plano, imita a forma do monte, como se a agitação do mar aspirasse à imobilidade sagrada da montanha. Essas gravuras, em japonês, são chamadas de Ukiyo-ê, "imagens do mundo flutuante", ou seja, o efêmero entre os homens e na natureza.



Alguns especialistas apontam influências chinesas que haviam penetrado no Japão bem antes, entre elas a do estilo *shan shui*, expressão que quer dizer "montanha água". Os chineses associavam montanhas e rios, cascatas ou lagos. No exemplo abaixo, de Wang Hui, datado de 1679, a longa cascata, à direita, termina se espalhando no primeiro plano. Ao contrário de *A vaga*, são as montanhas que se impõem, e é preciso um esforço para descobrir o percurso das águas. Estas são serenas, enquanto as montanhas sugerem um movimento telúrico de ascensão e de convergência no alto.



Hokusai emprega também, de maneira consciente, a perspectiva geométrica, à maneira ocidental. A forma clássica do espaço "japonês" é aquela vista do alto, em que a linha do horizonte se ergue na medida em que o olhar se aproxima. O horizonte desaparece, e o ponto de fuga é inexistente. A percepção é como se víssemos do alto o mundo numa bandeja. A escola de Tosa, no século 16, da qual Tosa Mitsuyoshi é um ilustre representante.



Tosa Mitsuyoshi (1539-1613) - Ilustração para o álbum Genji Monogatari - Museu Nacional de Kyoto

A assimilação do espaço à maneira do ocidente havia sido ocorrido desde o 1720, quando chegou ao Japão o *Perspectiva Pictorum*, do tratado do padre Pozzo - grande pintor jesuíta, autor do vertiginoso teto da igreja de Santo Inácio, em Roma - traduzido para o chinês. O Japão continuava fechado ao Ocidente, mas os holandeses tinham o direito de chegar a Dejima, pequena ilha artificial no porto de Nagasaki, para o comércio. Por eles, os japoneses conseguiam um vislumbre da cultura ocidental. É assim que Utagawa Toyoharu copiou, em 1770, uma gravura do fórum romano, dando a ela o nome poético e perfeitamente imaginário de *Vista perspectiva de igrejas francesas na Holanda*:





Ou a transposição de uma gravura de Antonio Visentini, ela própria a partir de uma tela de Canaletto, mostrando uma vista do Canal Grande:





A versão japonesa de Toyoharu tem como título, mais uma vez, a evocação de um Ocidente sonhado: *O sino que ressoa por 10 mil léguas no porto holandês de Frankai.*

São testemunhos da presença do espaço perspectivo no âmbito da cultura japonesa. Satake Shozan (1748 - 1785) escreveu três tratados sobre as técnicas da pintura européia. Ele foi seduzido pelo efeito de contraste entre a presença de uma árvore no primeiro plano, acentuando a distância do horizonte, efeito que aprendeu com os holandeses:



Jacob van Ruisdael - Vista de Egmond van Zee com um olmo seco - 1648 - Currier Museum of Art, Manchester

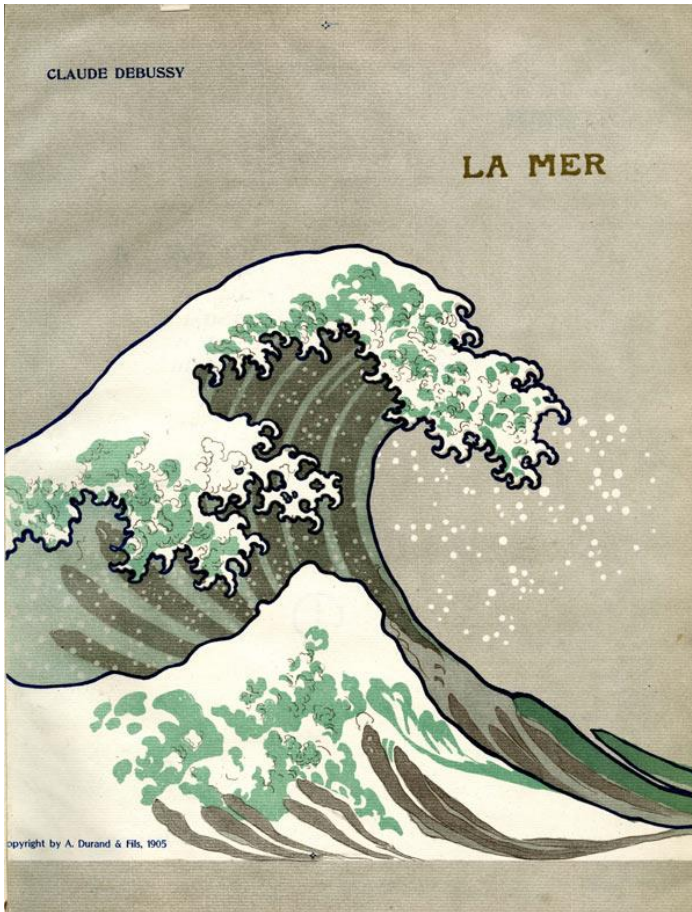


Satake Shozan (1748 - 1785) - Periquito num pinheiro -

Desse modo, *A onda*, de Hokusai, radicaliza de modo genial procedimentos de representação espacial vindos do Ocidente. A vaga imensa, no primeiro plano, com suas espumas formando como que pequenas garras, é a moldura espacial para o monte Fuji, no fundo.

Há mais. Nos anos de 1820, os holandeses trazem ao Japão o assim chamado "azul da Prússia", pigmento que os alemães haviam inventado e que os japoneses chamavam de "berorin-ai", o azul de Berlim. Antes dele, os azuis empregados, orgânicos, tendiam a desbotar e não possuíam a mesma intensidade. Esse azul era tão expressivo, e fez tanto sucesso, que o editor de Hokusai apresentou a série do monte Fuji como "aizuri-e" - imagens estampadas em azul.

Por sua vez, o impacto das estampas japonesas sobre o Ocidente foi enorme. Os impressionistas, Degas, van Gogh, foram profundamente marcados por elas. No caso de *A onda*, talvez a mais poderosa obra que ela tenha suscitado seja não visual, mas sonora: *La mer*, de Debussy. Na capa da primeira edição dessa partitura figurava um detalhe de *A onda*, de Hokusai.



E como as contaminações culturais nunca cessam, Toru Takemitsu, imenso compositor japonês, foi profundamente marcado por Debussy. *Entre marés*, composição de 1993, em que, justo retorno, o espírito de *La mer*, de Debussy, está presente.

Mesmo numa sociedade em que a singularidade histórica fez com que ela se fechasse ao contato dos estrangeiros, a cultura sempre se tece, se renova, se recria, graças aos aportes exteriores. Não há "genuíno", nem "autêntico", no sentido de uma pureza exclusiva original. Identidades, raízes, são fabricações que se tornaram mitos. Quanto mais se mescla, mais se apropria, mais as produções da cultura se enriquecem.

Hokusai: *A onda feminina*





Van Gogh - Noite estrelada

## O olhar fabrica o falso

Os grandes falsários são fantásticos. São hábeis, espertos, e dão rasteira nas autoridades. Mas eles precisam da ajuda de um grande cúmplice.





Esse cúmplice é o "olho desejante".

O falsário mais famoso do século XX foi Han van Meegeren, que pintou, em 1937, *A ceia de Emaus* acima, e convenceu o professor Bredius, maior especialista em Vermeer, assim como convenceu todo mundo, de que era um autêntico Vermeer.

Como foi possível fazer passar esse quadro - que, olhando hoje, nem meu cachorro Maroto tomaria por um Vermeer - por um verdadeiro? É que Bredius e os especialistas esperavam encontrar, um dia, uma obra de Vermeer 1) com tema religioso; 2) com aspectos caravaggescos, confirmando suas teorias sobre a viagem do pintor à Itália quando jovem. Além disso o quadro tinha um quê "art déco": o falsário vê com os olhos do seu tempo e o público também. O estilo "art déco" moldava então os olhares.

Mas é a um outro caso de falsos que me referir. Não exatamente de falsários ou, pelo menos, não de falsários profissionais.

É uma história que teve grande repercussão no final dos anos de 1980, mas hoje está um pouco esquecida.



Amedeo Modigliani - Cabeça - circa 1910 - 12

Tudo começa com um depoimento de Bruno Miniati, grande fotógrafo e amigo de Modigliani, ou Dedo, no apelido que o pintor tinha entre os amigos. Ele conta um episódio ocorrido em 1909 aproximadamente :

"A certa altura, de um embrulho de jornal, Dedo tirou uma cabeça de nariz comprido esculpida na pedra. Ele mostrou para nós com o ar de alguém que mostra uma obra-prima. E esperou pela nossa opinião. Não me lembro quem estava exatamente lá. [...] Muitos anos se passaram. Nós éramos vários, seis ou sete, a turma habitual. E todos começaram a rir. Nós tirávamos sarro, pobre Dedo, por causa dessa cabeça. E Dedo, sem dizer uma palavra, levantou-a acima dos ombros e atirou-a na água. Sentimos muito, mas estávamos todos convencidos de que, como escultor, Dedo valeria menos do que como pintor. Aquela cabeça parecia um aborto genuíno. Hoje, que conhecemos a escultura moderna, eu entendo o nosso erro. "

Isso se passou na cidade portuária de Livorno, na Itália, e a água era a do Fosso Reale.



Livorno - Fosso Reale

1984, centenário do nascimento de Modigliani e grande exposição organizada pelo Museo Progressivo d'Arte Contemporanea da cidade.

A conservadora do museu, Vera Durbè, quer descobrir a escultura. Vera Durbè é um personagem forte: resistente contra o fascismo durante a guerra, militante do partido comunista, partido que tinha grande projeção na Itália da época, irmã de um formidável historiador da arte, Dario Durbè. Ele foi grande especialista do século 19 (cujos escritos foram essenciais para minha formação) e diretor da Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea de Roma, a mais importante da Itália. Muito forte, Vera Durbè fora vítima de um acidente um ano antes e perdera uma perna, mas não a energia.



Vera Durbè faz a municipalidade dragar o fosso - que já havia sido limpo várias vezes depois da segunda guerra mundial em busca de artefatos perigosos. Vera Durbè está mesmo convencida de saber onde foi, exatamente, que Modigliani jogou sua escultura. No dia 17 de julho, os trabalhos começam.



Tudo isso, naturalmente, cria um enorme buzz midiático. Pietro Luridiana, então estudante em engenharia, conta: "continuavam a tirar de dentro do fosso objetos de todos os tipos, bicicletas, carrinhos de mão, pneus e então as pessoas que estavam olhando começavam a gritar para qualquer achado. Quando saía uma bicicleta, e todos gritavam: eeeh !, pescaram a bicicleta de Modigliani! Um pneu, e todos: eeeh !, o pneu de Modigliani! uma *scooter*. e todos riam: eeeh !, a *scooter* de Modigliani!, o que quer que tirassem era de Modigliani!"

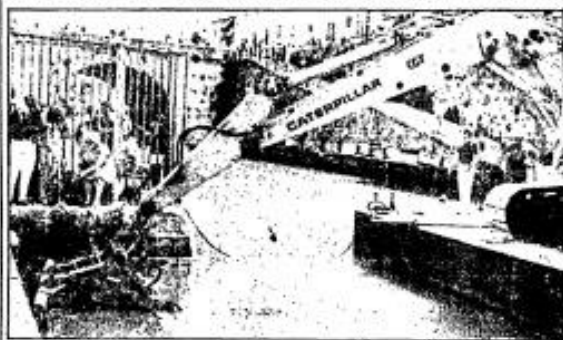


Saía de tudo, menos a escultura.

Si dragano i fossi medicei di Livorno

## **Pietre, vasi e melma ma delle statue di Modì finora non v'è traccia**

L'affascinante tentativo di recuperare le sculture di Amedeo Modigliani - L'artista le avrebbe buttate in un canale



Mas, na manhã do dia 24 de agosto, surge da lama uma cabeça esculpida. A multidão delira.



Vera Durbè tem um mal-estar. Logo se recupera, mas a alegria não termina aí. À tarde, sai das águas uma segunda cabeça!

Jornalistas do mundo inteiro vão a Livorno. Perguntada quando chegariam os resultados das análises, Vera Durbè respondeu: "Mas vocês não vêm que são elas! As análises químicas são apenas um elemento a mais. Basta saber olhar para compreender, e quem tem olhos para olhar, que olhe!"

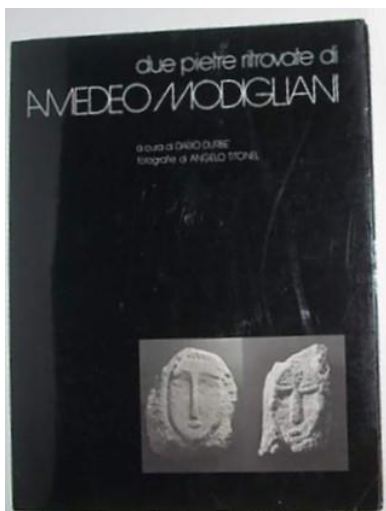
Cesare Brandi, ilustre professor da Sapienza de Roma declara; "São de Modigliani. Têm uma luz interior, como uma pequena lamparina. Naquelas duas pedras grosseiras está o anúncio, está a presença."

Carlo Raghianti, outro nome ilustríssimo: "Estas obras, além de serem comoventes, inclusive por seu aparecimento súbito, são fundamentais para Modigliani e para a escultura moderna."

Poucos ousaram discordar. Entre eles, um nome maior; Federico Zeri, que assinalou o nível tão baixo das esculturas que nem valeriam qualquer adjetivo qualificador.

Mas Zeri era conservador. Os outros, sobretudo Argan, eram de esquerda. Os olhos também são condicionados pela solidariedade ideológica. Tanto de um lado como do outro.

As cabeças ficaram rapidamente prontas para serem expostas. Um catálogo, escrito por Dario Durbè, foi impresso em 18 dias!





Mas, as coisas não param aí. Dia 9 de agosto surge outra cabeça! Foram enumeradas Modi 1, 2 e 3, segundo a ordem de descoberta.

O fato tomou proporções enormes. Foi então que quatro jovens decidiram revelar terem sido os autores da Modi 2, numa farsa no estilo das *beffe* florentinas, que existiam desde o renascimento. Os protestos e a incredulidade foram gerais.

Acrescentando ao sensacionalismo da história, um episódio trágico: a filha de Modigliani, Jeanne Modigliani, preparando-se para vir de Nice, onde morava, para Livorno e examinar as esculturas, tropeça num degrau, cai da escada e morre!

Os especialistas não se dão por convencidos, e Vera Durbè desafia os jovens a fazer outra cabeça. Arma-se um programa internacional de televisão em que os críticos acusadores do falso estão presentes, porque os outros desertaram. Na frente de todos, os garotos fabricam mais uma cabeça, com uma talhadeira Black & Decker, que haviam usado na Modi 2.

Uma das conseqüências paralelas dessa farsa foi a publicidade realizada depois para a talhadeira:



"É fácil ser bom com uma Black & Decker"

# Um padreiro cria seu pão a la Modigliani

## Proiettato dal portuale-scultore, che ne annuncia un altro a colori Salta fuori il filmato che racconta come nacqero Modi 1 e Modi 3

Il cavaliere-scultore (il ritratto) è scrupoloso rifare il ritratto le possibilità che lo das tutte stano artistiche. "Numerosi emittenti televisive in pnia per segnalargli quello più lungo

una nuova interpretazione. Solo quello a lui fatto sapere quello che si era fatto. E' un lavoro che si fa in un'ora o due, ma che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due. E' un lavoro che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due. E' un lavoro che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due.

### Profumo di pane alla Modigliani



di un lavoro di un'ora o due. E' un lavoro che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due. E' un lavoro che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due.

di un lavoro di un'ora o due. E' un lavoro che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due. E' un lavoro che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due.

di un lavoro di un'ora o due. E' un lavoro che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due. E' un lavoro che si fa con un'idea che si porta a casa e si ripete in un'ora o due.

## Os autores da farsa:



Mas, e as outras duas cabeças, de quem seriam?

Surge um outro personagem, Angelo Frogliã, pintor, então com 29 anos. Frogliã é um intelectual, outsider. Convoca uma coletiva de imprensa no escritório de seu advogado. E declara ter feito os falsos por razões artísticas e políticas. «Eu me esforcei para trabalhar neste tríplice caminho que é o que define o sistema de arte: o crítico de arte que "lança" o trabalho do artista, o motiva e identifica suas razões teóricas. O "mercado", que articula a relação entre oferta e demanda e gerencia através da mídia especializada a imagem do próprio artista e, finalmente, o artista, o produtor do trabalho [...] o que eu queria discutir era o fluxo comunicação rápida, a maneira pela qual a obra de arte é localizada e reconhecida em nosso período histórico »



Frogliã concebera seu gesto como uma performance: criar as cabeças, jogá-las no fosso e esperar, contando com o acaso. A recuperação e celebração das obras pelos peritos completava o processo artístico. Acrescente-se que Frogliã deixou traços (por exemplo, uma das pedras vinha de um estacionamento e cheirava gasolina e óleo) que poderiam evidenciar o falso: a denúncia do sistema artístico ficava assim mais completa.

Fim da história:

Os rapazes de Modi 2 continuaram suas vidas.

Frogliá morreu com 42.

Vera Durbè e Dario Durbè foram demitidos, uma dos museus de Livorno, outro da Galleria Nazionale de Roma.

Um grupo de estudantes universitários que havia recebido péssimas notas de professores envolvidos no caso por terem se deixado engambelar e declararam as cabeças verdadeiras, entraram com recurso e exigiram revisão das notas por incompetência dos mestres.

Giuliano Briganti, grande mestre, professor na Universidade de Roma que, desde o início havia recusado a autenticidade das esculturas, conclui assim uma declaração a respeito:

"Duas coisas em que sempre acreditei, e ainda acredito firmemente, são necessárias para praticar a profissão de historiador da arte. Antes de mais nada, parta sempre das obras, do conhecimento concreto das obras e destas retornem ao resto. Em segundo lugar, mantenha vivo o sentido de qualidade, de valor: um metro que tem sido muito negligenciado nos últimos anos, mas ao qual muitos hoje parecem retornar como um critério insubstituível de julgamento. Mas, para conhecer as obras, para reconhecer a qualidade, é necessária uma longa experiência com as próprias obras, uma profunda disposição mental. E também humildade. Aquela humildade que faltava aos que não queriam reconhecer a ausência de uma riqueza de experiência que os autorizassem a fazer julgamentos sobre as esculturas de Modigliani. "

Eu acrescentaria dois pontos.

Um, é que é preciso também humildade suficiente para admitir que qualquer um de nós pode ser enganado, incluindo nós mesmos.

O outro, é que o desejo transforma o olhar. É comum encontrarmos em trabalhos universitários pesquisadores que teimam em fazer as obras falarem coisas que elas não dizem, porque se convenceram de alguma ideia e encontram nelas, sinceramente, aquilo que não existe.

Para saber mais: Morandi G., *La beffa di Modigliani, tra falsari veri e falsi*, Firenze, Polistampa, 2004.

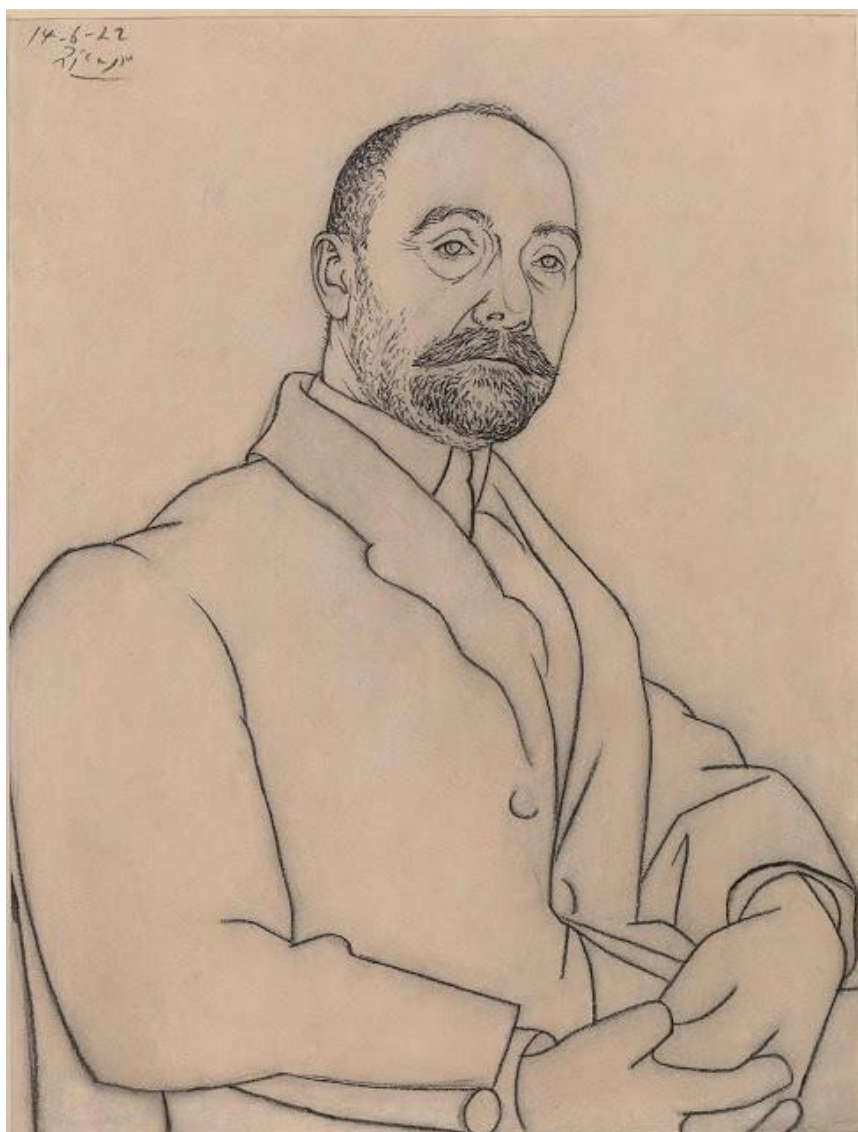
Letícia Badan

## Arte em movimento

Para Élie Faure o cinema equipara-se à arquitetura medieval. Só ela, como o anterior, é capaz de englobar um conjunto universal e anônimo, uma estrutura real, científica, que se satisfaz e se concretiza em certo caráter místico. A seus olhos, o cinema cria, pelo uso da ciência, algo da ordem do sobrenatural, do não-dito. Como queria Baudelaire em “O heroísmo da vida moderna”:

“O maravilhoso nos envolve e nos impregna como a atmosfera; mas nós não o vemos”

Médico de formação, aluno de Bergson na juventude, Faure viu o nascimento do cinema com seus próprios olhos. E viu também, o que considerava a perturbação das artes plásticas ao longo do século XIX, pela proporção que a pintura de cavalete tomou naqueles tempos. Seus escritos específicos sobre cinema são em suma limitados, e no entanto, referências a ele são constantemente presentes em sua obra.



Pablo Picasso. *Élie Faure*, 1922



O cinema é a grande arte do século XX para Faure. É plural e conflui todas as artes em si: a pintura, a literatura, a música, todas estão presentes em um filme, mudo ou falado.

Faure participa de um momento preciso na historiografia de arte. Como seus contemporâneos, encontra pela via da imprecisão cronológica, um meio de observar as relações invisíveis entre as artes e os diversos períodos, como Warburg e posteriormente Malraux o fariam, traçando paralelos entre culturas e produções diversas, concebendo seus atlas da memória, seu museu imaginário.

Mas seu olhar é antes de tudo cíclico. Atravessa séculos, etnias e civilizações numa busca sempre certa da relação fluida entre as artes desenvolvidas pelo homem. Ao mesmo tempo que encara na pintura de Rubens, Delacroix, Tintoretto, Goya e Michelangelo, com seu movimento das superfícies, os contornos fugidios, sintomas claros, segundo ele, de um pressentimento do cinema, vê na sétima arte elementos correspondentes a esses e outros artistas.

As imbricações entre cinema e artes plásticas parecem, aos olhos de Faure, um caminho direto. Em “A presciência em Tintoretto”, compara o *Paraíso* (1588-94) e seu conjunto monumental de corpos e formas ao próprio cinematógrafo. “Pintura extraordinária, enxameada de pormenores e onde nem uma única vez somos feridos pelo pormenor”, revela o autor. Analisa os planos, o movimento contido na imobilidade pictórica, sintetiza em suma ideia a orquestra visual composta pelo pintor veneziano: “Tintoretto, que dispunha apenas de meios imóveis, esboça, trezentos anos antes do cinema, a sinfonia visível que esperamos dele.”



Tintoretto. *O Paraíso*, 1588-94

Na tela que ornamenta o Palácio Ducal, em Veneza, a harmonia de corpos é concebida num jogo de planos que se sucedem ininterruptos, em direção ao alto centro da composição. O montante de corpos estrutura-se como uma arquitetura, a silhueta esfumada dos santos compõe uma nuvem de corpos celestiais, unidos, sem causar alguma tortura ao olhar. Faure sintetiza a obra com precisão - os detalhes não interferem no todo, mas o contemplam.

O mesmo vale para o cinema. Como a arquitetura, ele depende de um conjunto gigantesco de especialistas para a sua concepção final. Em “Introdução à mística do cinema”, confere a essa arte a capacidade de engrandecer os espetáculos do palco, o teatro no caso, lembrando-se de experiências próprias, justamente por trazer o que é característico ao que marcamos aqui à arte de Tintoretto: o cinema para ele fundamenta-se pelo “equilíbrio do detalhe no equilíbrio do conjunto”.

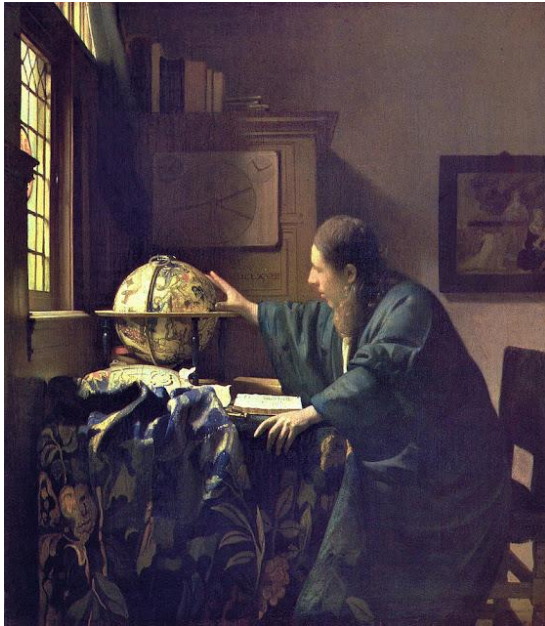


*The Mark of Zorro* (1920), Fred Nillo

Enquanto encontra na arte veneziana, ou em Goya e Delacroix certo movimento fugaz que imprime em si elementos que o cinema revelaria mais tarde, ele igualmente observa o filme e os “acazos” visuais. Vê no cinema e nas artes plásticas uma sensibilidade visual em comum. Isso aparece por exemplo em “Introdução à mística do cinema” e “Vocação do Cinema”, quando compara o jogo de luz e sombras de *A marca do Zorro* (1920), de Fred Niblo às obras de Velazquez, Goya e Manet. Ou ainda *Underworld* (1927) à atmosfera de Vermeer, de La Tour e novamente Manet.



*Underworld* (1927), Josef von Sternberg



Johannes Vermeer. *O astrônomo*, 1668.

Podemos dizer que sua crença na arte cinematográfica é de certa forma também mística. Acredita ser a grande arte do século XX, sucessora da pintura. Só o cinema parece capaz de reunir as massas. É anônimo porque fala para todos os públicos, de todas as idades, e como numa missa católica, traz a comunhão geral no espaço de sua arquitetura, nas exibições de cinema, “cuja silenciosa animação rítmica é apaixonadamente seguida por uma enorme sala mergulhada na obscuridade”.



*Underworld* (1927), Josef von Sternberg



Édouard Manet. *Baile de máscaras na Ópera*, 1873.

Para finalizar, a imagem de *Pierrot le fou*, de Godard. O cinema que sempre foi marcada obsessão de Faure, recebe aqui sua homenagem recíproca.

## A casa da noite e a escuridão

O que acontece quando os fantasmas de nosso passado, os aprisionamentos familiares e os medos internos refletem-se em terrores sobrenaturais?

*The Haunting of Hill House*, produzida pela Netflix e dirigida por Mike Flanagan nos fala sobre isso. Em meio a seus dez episódios, atravessamos concomitantemente passado e presente da família Crain.



A série é baseada no romance homônimo de Shirley Jackson, cujo primeiro parágrafo abre, inclusive, o episódio piloto, na voz de Steven Crain que, na produção, incorpora o inconsciente autoral de Jackson. Trata-se da terceira filmagem da obra de Jackson, levada às telas do cinema por Robert Wise, no clássico de 1963 *The Haunting*, e posteriormente por Jan de Bont em 1999.

Quando crianças, os irmãos Crain: Theodora, Steven, Shirley, Luke e Nell viveram, por um curto período, com os pais, Olivia e Hugh, na casa. Ele, um empreendedor, cujo trabalho envolve reformar residências a fim de revendê-las posteriormente. Ela, uma arquiteta que leva no coração o sonho de enfim construir seu próprio lar, sua *forever house*. Ambos funcionam apenas juntos, ela a pipa buscando eternamente no céu alcançar seus desejos, ele, a linha que a mantém firme no chão, e ambos, um coração unido que aquece e une os filhos. Hugh e Olivia complementam-se. Ao passo que a sanidade dela se esvai, pouco a pouco, absorvida pelo mal da casa, a capacidade dele de corrigir perde sua função.





De forma magistral, Flanagan, que dirige todos os episódios, nos nutre com fragmentos de um passado pouco claro, recriado paulatinamente pela memória comunitária da família. Como crianças, a vida infantil não parece fazer sentido. Trilhados no caminho da dor e dos traumas deixados pela casa assombrada, pela memória triste, ainda muito vívida, do suicídio maternal e o visível abandono paterno, eles tentam se ater aos fantasmas que desconhecem, aqueles enigmáticos, silenciosos e sombrios moradores de um pretérito ainda mais distante da mansão.

Theo é sensitiva. Como a mãe, compreende a dor alheia pelo simples toque. Usa luvas, e fecha-se em seu próprio mundo, escolhendo apenas a vulnerabilidade da interação humana com seus pacientes, as crianças as quais orienta no consultório de psicologia infantil. Steven é cético. Como escritor, encontra na literatura o caminho para reconstruir os acontecimentos familiares. Soterra os medos sobrenaturais em desculpas científicas e nos distúrbios psicológicos que crê assolarem o histórico da família.



Shirley é a irmã do meio. Seu contato prematuro com a morte a solidifica para o trabalho de tanatopraxia, que realiza na casa funerária mantida nos aposentos laterais de sua própria residência.

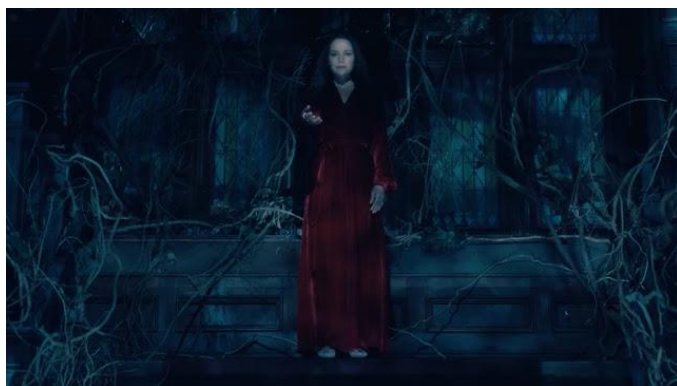
Nell e Luke são gêmeos. Os caçulas da família, e como qualquer criança mais jovem, aqueles que mais se perturbam com a presença fantasmagórica da casa Hill. A conexão de ambos, também ela chave de uma via de compreensão extraordinária, reflete-se nos dizeres contínuos “*it’s a twin thing*”. O futuro de Nell não parece muito promissor. Desde jovem, é acometida por terrores noturnos e pela paralisia do sono, que chegam, em sua maioria, acompanhados de uma presença perturbadora, a *Bent Neck Lady*, a mulher do pescoço quebrado.



Luke, encontra no consumo de heroína uma fuga para a alma torturada. Como a irmã, é perseguido por um fantasma, o enigmático sr. Hill, tão pequeno em vida, que na morte transformou-se no maior homem já visto.



As angústias nunca deixam de assolar os Crain. O colapso é evidente em cada um deles. Na dor de Nell, impossível de encontrar resquício sequer de alegria; ou de Luke que precisa esquecer a sobriedade para mergulhar em um mundo sem dor; Theo, enclausurada em sua própria pele, impossibilitada de nutrir o corpo com o calor humano do outro; Olivia, devorada pelas dores de cabeça, que parecem, dia após dia, consumir uma sanidade cada vez mais longínqua; Hugh, cujo desejo de consertar o seu entorno o distancia cada vez mais dos filhos; Shirley que como pai tenta corrigir o incorrigível, restando a ela apenas mascarar a morte; e Steven, que sem perceber esteve sempre no cerne da casa, cegado pelo ceticismo e pelo medo de encontrar na verdade o caminho para a liberdade de sua alma.



*The Haunting of Hill House* capta os elementos clássicos da literatura de Jackson. A narrativa certeira, sempre incômoda e lançada em finas teias de descrição, encontra um novo caminho na trama labiríntica dos meandros da Hill House dos Crain. Não se trata de uma adaptação literal, e no entanto, encontramos ali os fragmentos da famosa casa da colina. A sensibilidade de Theodora e os traços pessoais, a permanência de Abigail, refletida no enclausurado quarto escarlate. Eleanor - Nell - igualmente mantém uma conexão demasiada visceral com a casa e seu passado, sempre intimamente ligada com a atmosfera obscura da casa.

A figura de Shirley Jackson, por sua vez, divide-se entre os dois pilares de ceticismo da família Crain, Entre a própria Shirley, capaz de trazer beleza para os mais sombrios elementos – como a morte – e em Steven que fundamenta a narrativa da série com sua escrita parelha à de sua genitora.

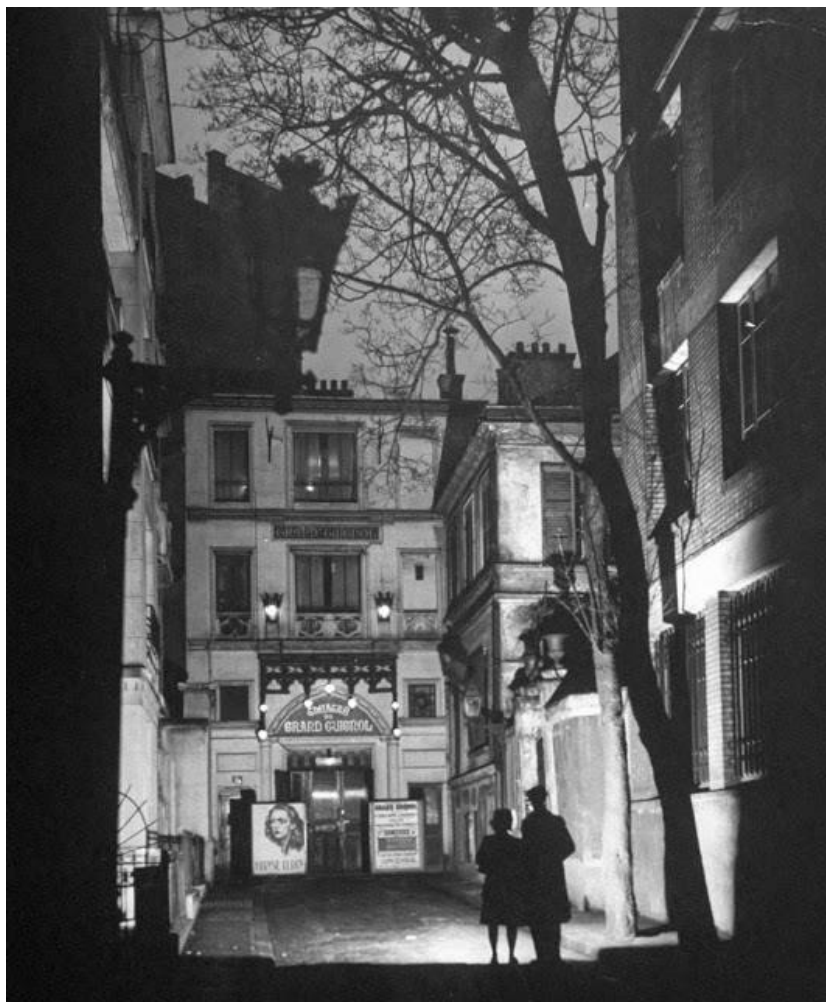
*The Haunting of Hill House* é capaz de incorporar uma visão autônoma sobre a obra de Jackson. Sustenta-se, como a casa, em uma estrutura sólida, pouco sã, abrigando escuridão em seu interior. O viés sobrenatural não esmaece o viés humano, dramático. É necessário adentrar o mundo particular de cada um dos familiares, para enfim compreender o coração digestivo de Hill House.



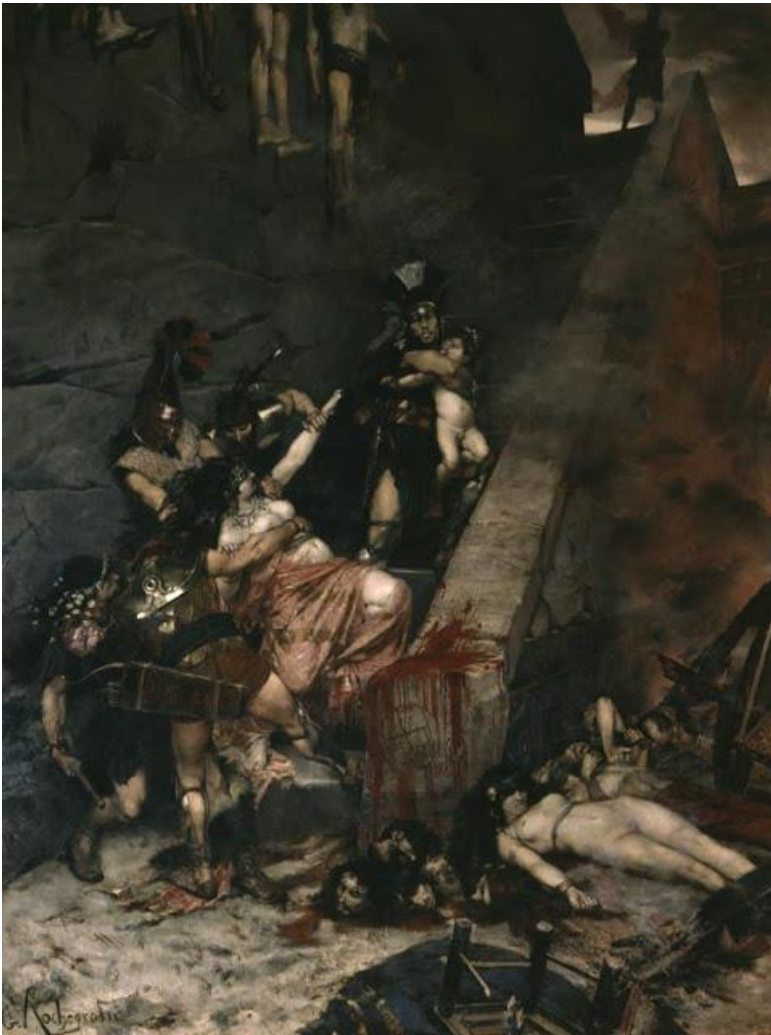
## O Teatro do Grand Guignol e a mulher das dez mil mortes

Não havia, no mundo, local que apreciasse mais as artes obscuras que um pequeno canto sombrio em certa rua de Paris. Ali, a guilhotina, os crimes passionais, os assassinos, as damas fatais, eram postos em evidência, e suas vítimas tornavam-se elemento de apreciação dos espectadores daqueles delitos. E também ali, uma mulher, Paula Maxa, foi alvo das mais cruéis atrocidades. Era o *Tréâtre du Grand Guignol*.

Localizado no número 20 da Cité Chaptal, em Pigalle, o espaço possui um histórico no mínimo excêntrico. O edifício, erguido em 1786 como um refúgio e convento jansenista, foi saqueado cinco anos após a Revolução Francesa. Em seguida, passou por uma reforma, mantendo o aspecto original, com suas ogivas neogóticas e os anjos de madeira que ornamentavam o *foyer*. Nos anos de 1870, o padre da ordem dos Dominicanos, Henri Louys Rémy Didon, proclamou o espaço como centro de seus sermões conservadores, contra o sexo extraconjugal.



E enfim, na década seguinte, aquela arquitetura do beco de Montmartre tornou-se o ateliê de Georges-Antoine Rochegrosse, ele também, responsável por conceber as mais diversas pinturas que mesclam violência e erotismo, talvez a mais declarada delas, sua gloriosa e perturbadora *Andromaque*, vencedora do prêmio do *Salon* de 1883.



Georges-Antoine Rochegrosse. Andromaque, 1883c. - Musée des Beaux-Arts de Rouen

Antes de sua criação, havia o *Théâtre Libre*, fundado pelas mãos de Oscar Méténier, um ex-oficial da polícia, que utilizava os pequenos casos criminais como fonte material das exposições. Algumas portas adiante, nasce, poucos anos mais tarde, o então Teatro do Grand Guignol. Ele teve seu surgimento, portanto, em 1896. Abriu suas portas como *Théâtre-Salon*, em 16 de maio daquele ano, por Maurice Magnier, obtendo pouco sucesso, já que os mini-dramas e peças de um ato pouco atraíam o público. Méténier muda o aspecto do entretenimento.

O ambiente claustrofóbico, com aspecto de teatro de câmara, os querubins que sorriam obstinados para o público do *foyer*, as ogivas em carvalho, tornavam-no um ambiente perfeito para a cena, amálgama entre as peças e a arquitetura. Desta forma, em 13 de abril de 1897, é inaugurado o *Théâtre du Grand Guignol*. Méténier concebe o modelo ideal do entretenimento, intercalando peças de comédia entre as atrações principais – as peças *rosse*. Essas, banhadas em violência, sangue e as mais variadas barbaridades. A fórmula perfeita, com sua *douche écossaise*, os banhos de água quente, seguidos das duchas frias - peças cômicas - para acalmar o coração do público aterrorizado.



O teatro lotado, em 1947.



O termo em francês sintetiza a via de manipulação da cena sangrenta. *Grand* = grande; *Guignol* = fantoche, marionete. Assim, a grande marionete, o próprio humano trabalhado pelos dedos do espetáculo. É possível que seu título tenha surgido a partir da clássica dupla Punch e Judy, do mundialmente conhecido teatro de marionetes. Na França, *guignol* seria o termo para caracterizar qualquer um desses objetos de entretenimento.

O teatro e seu estilo de cena foi vendido em 1898 para Max Maurey, mas apesar de sua fama local, foi somente com a chegada do doutor Alfred Binet e André de Lorde, o conhecido “*Le prince de la terreur*” que ele se tornou uma atração mundialmente conhecida, trazendo inclusive os mais distintos monarcas mundiais para a platéia.



André de Lorde

Fã absoluto de Edgar Allan Poe, filho de um médico, de Lorde era obcecado pelo mórbido. Entre os anos de 1901 e 1926 escreveu dezenas de peças e contos de horror, muitos publicados nos jornais da época, com textos explicativos do próprio autor. No cinema, algumas de suas novelas e contos foram adaptados, dentre eles, *La Villa solitaire* (1909) de D. W. Griffith e *Figures*

*de ciré* (1913), de Maurice Tourneur. Foi ele quem mudou o repertório do Grand Guignol, e inseriu naquele palco do Pigalle, peças situadas em manicômios e laboratórios. O público jamais esteve tão assombrado com as cenas. Uma média de dois espectadores desmaiava por noite, e os médicos já se tornavam uma presença necessária no lugar. A direção de cena do Grand Guignol passou então para as mãos de Camille Choisy.

**GRAND-GUIGNOL**  
20<sup>th</sup> RUE CHAPTAL TRI. 28-34

**L'ÉTRÉMORTRÉ**

DE CHARLES BRIAND

**DEUX FILLES DE BREST**  
d'ALFRED MACHARD

**LA FIOLE**  
DE MAX MAUREY

AVEC  
**MAXA**

**UN SPÉCIALISTE**  
DE LÉO LELIÈVRE FILS

É nesse período em que entra em cena Paula Maxa, nome artístico de Marie-Thérèse Beau. Sua presença no palco ia além da mera atuação. Ela condensava em si os assassinatos do mundo inteiro, das formas mais variadas e inimagináveis. Durante sua participação no teatro, foi assassinada mais de dez mil vezes, estuprada num total de três mil, escarpada, queimada viva, cortada em noventa e três pedaços e colada de volta, esmagada por um rolo compressor, estripada e devorada por um leão.



Paula Maxa

Se de Lorde era a alma do texto guinholesco, Maxa era o corpo que materializada os atos macabros de seu autor. A tela em branco daquele artista que adorava manchá-la de sangue. Os números não cansam de assustar. Camillo Antona-Traversi, secretário de Choisy, contabilizou os gritos apavorantes de Maxa, segundo ele: protestou “ajude-me” 983 vezes, “assassino!” 1263, “estupro” 1804 vezes. 1805, se contar a tentativa interrompida do clamor por auxílio.



Paula Maxa e Camille Choisy

Maxa foi demitida em 1928, por Jack Jouvis, o novo diretor, por medo de perder o controle sobre o teatro, que via, dia após dia, os holofotes cada vez mais voltados para a atriz. Jouvis, ainda, afastou-se do projeto “gore” das peças, voltando-se para exibições de drama psicológico. Maxa, por consequência, abriu, algumas portas adiante, o Teatro do Vício e da Virtude (*Théâtre du Vice et de la Vertu*), trabalhando também cinema mudo, como o clássico *Les Vampires* (1915), de Louis Feuillade.

**GRAND GUIGNOL**  
20<sup>BIS</sup> Rue CHAPTAL (Métro PIGALLE et BLANCHE) TRI. 28-34

**LA FEMME QUI AIMAIT LES TÊTES**

LA PIÈCE  
QUE  
TOUT le MONDE  
VEUT VOIR

SOIRÉE TOUS les JOURS à 20<sup>h</sup>.45 (SAUF MARDI!) MATINÉE DIMANCHE et FÊTES à 15<sup>h</sup>

J. MARTEL  
E.N.A.

O cinema já nos rendeu algumas adaptações do mundo soturno do Grand Guignol. *Mad Love* (1935), de Karl Freund, *Theatre of Death* (1967), de Samuel Gallu, ou mesmo *Dead Silence* (2007), de James Wan trazem o mesmo espírito daquele antro do medo para o cinema. Mais recentemente, a Netflix produziu uma adaptação interessante. *La femme la plus assassinée du monde*, sob direção de Franck Ribière. Os horrores simulados, circunscritos no interior da sala de espetáculos, são mesclados à violência anônima de um peculiar serial killer que ronda as ruas parisienses, e aquilo que Maxa encena para a platéia ultrapassa os limites do palco.



Anna Mouglalis interpreta Maxa, com sua clássica maquiagem negra ao redor dos olhos. Ali, como o próprio espectador anuncia, todos se reúnem para ver a mulher mais assassinada do mundo. Ela inicia seu monólogo com as célebres memórias da verdadeira Paula Maxa, publicadas no artigo “*Quinze ans au Grand-Guignol ou la poésie de la peur*”, no n.182 do *Les Annales*, lançado em 1965, apenas cinco anos antes de sua morte.

É um filme interessante para aqueles que desejam saber mais sobre a narrativa do teatro, suas montagens e as histórias, por vezes cômicas, da reação exacerbada dos espectadores, desmaiando antes mesmo do início da atração.

## O ódio dos intolerantes



Roger Corman é um nome conhecido no universo do cinema. Padrinho do cinema B de Hollywood, ingressou na indústria de filmes após abandonar o curso de engenharia na Universidade de Stanford. Começou por entre os

estúdios da 20th Century Fox e, pouco a pouco, construiu seu império de filmes, com a produção de mais de quatrocentos títulos. Quando percorremos sua biografia, compreendemos boa parte da história do cinema ao longo da segunda metade do século XX.

É na American International Pictures, de Samuel Arkoff e James Nicholson, na qual Corman trilha seu caminho pelo mundo da ficção científica e do horror, gêneros dos quais é verdadeiramente um padrinho nos Estados Unidos. Ao longo de sua carreira, Corman trouxe grandes nomes para Hollywood, muitos dos quais hoje poucos associam ao dele. Jack Nicholson, Dick Miller, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Jonathan Demme, Ron Howard, Peter Bogdanovich são alguns.

Sua autobiografia, assinada com Jim Jerome, “*How I made a hundred movies in Hollywood and never lost a dime*”, brilhantemente trafega pela história do cinema e os pormenores – deliciosos de se ler – das referidas produções. “Como eu fiz mil filmes em Hollywood e nunca perdi um tostão” é de fato um título que faz jus a Corman, exceto por um filme.

Em 1961, Roger e seu irmão Gene, com o qual mantinha uma pequena produtora, se mostram interessados em adaptar um livro de Charles Beaumont, lançado poucos anos antes, em 1958. *The Intruder* contava a história de um jovem, John Kasper, que desequilibra a harmonia de uma pequena cidade no Tennessee com seu inflamado discurso de ódio racial.





Após algumas tentativas de adaptar o romance para as telas do cinema, os irmãos Corman veem-se envolvidos no projeto, e assim, com um orçamento baixíssimo, financiado por eles mesmos, com roteiro assinado pelo próprio Beaumont, é lançado em 1962 *The Intruder*. Corman afirma que o filme foi um sucesso de crítica e um fracasso de bilheteria. Acusaram-no de comunista e de querer dividir o país. E ele, que sempre se mostrou como um esquerdista, se viu obrigado a diminuir o tom político de seu cinema, contudo, sem jamais abandoná-lo.

O filme se passa em uma cidade fictícia, Caxton, no sul dos Estados Unidos, num momento de intenso debate político no país, logo após a decisão da Suprema Corte Norte-Americana em revogar a segregação racial nos Estados Unidos, tornando obrigatória a integração escolar de negros e brancos. Adam Cramer, protagonizado por William Shatner (que viria, anos mais tarde, a eternizar a figura do Capitão Kirk de *Star Trek*), é um representante da Patrick Henry Society, uma organização racista que nasce em resposta à NAACP (Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor), chega à cidade com seu discurso racista, antisemita e anticomunista, promovendo discursos vigorosos nas praças públicas da cidade, incitando os habitantes a se rebelarem contra a lei.



A caminhada dos jovens negros até a escola é tratada como uma marcha fúnebre de um grupo de inocentes que caminha em direção à equivocada sentença. Os grupos extremistas formados em Caxton, a luminosidade da cruz em chamas, pregada diante da igreja pelos encapuzados, reflete-se no olhar inebriado de cólera do intruso Cramer.



Cramer é um homem de bem, auxilia as crianças e senhoras a descerem do ônibus, seduz a adolescente que trabalha no bar local, é jovem, atraente e educado. Seduz ainda, com sua beleza e suas palavras de ódio, sempre muito bem enunciadas. Tudo que motiva sua intolerância, se justifica na busca, como ele mesmo coloca, por um país “livre, branco e americano”.



Logo se iniciam ataques aos negros. Imediatamente após o comício de Cramer, centenas de pessoas atacam uma família de negros que retorna para casa e, posteriormente, a igreja do bairro negro é bombardeada, deixando como vítima o padre local.

Diante de tudo isso, o jornalista da cidade, Tom McDaniel (Frank Maxwell) começa a se indagar sobre sua própria condição, enquanto percebe o perigo que Cramer representa. Tom, que inicialmente é contra a integração, mas se vê como um homem que deve seguir a lei, percebe, apenas com a chegada de Adam Cramer, que o ódio aos negros não é o caminho. “Eu não sabia até agora. Cramer conseguiu algo, ele nos obrigou a encarmos uns aos outros”. Sua esposa, que é como o pai, contra a integração racial nas escolas, não sabe o motivo de sua intolerância. Como eles, é levada por um ódio cego, raso e sem argumentos: “é errado, isso é tudo”.



Após os ataques, Cramer percebe que a situação fugiu de seu controle. Seus argumentos metamorfoseiam-se em ataques violentos e fatais, e nem mesmo Tom sai incólume. Aos poucos, as palavras de Cramer começam a se voltar contra ele, e com a mesma rapidez os habitantes de Caxton percebem nele a imagem de um charlatão.

Trata-se de um filme brilhante, que articula com maestria a questão do racismo em uma sociedade que não sabe o motivo de seu ódio. *Eu Te Odeio* – título emblemático, com o qual o filme foi lançado no Brasil, reforça o caráter da discriminação cega que assola a população.

O discurso de Cramer parecia ter razões equilibradas. Para ele, não fora sua culpa a destruição da igreja, ou mesmo o linchamento do jovem negro,

acusado erroneamente de estuprar a jovem branca do colégio, e pouco importava se deturparam seu discurso, se feriram a integridade de sua demanda.

Seu fim é o isolamento, e a certeza da população, de que suas palavras não passavam de mentiras, ditas para inflar o ego de um homem miserável. Não há, no filme, um combate agressivo a Cramer. A voz da razão enfim encontra o seu caminho entre os residentes de Caxton.

Beaumont nos avisava há exatos 60 anos que a perseguição às minorias era fruto de uma irracionalidade nociva, pautada pelo ódio aos negros, aos judeus, ao tão temido comunismo.

Em meio ao fanatismo e à repressão, é válido lembrar da mudança de opinião de Tom e pensar que, mesmo para nós, há esperança.

## O belo horrível e a negação do belo

A obra de arte passa por uma série de transformações ao longo de toda a sua história. Isso se condensa nos âmbitos mais diversos da concepção de sua noção. Não apenas o que tange a feitura da arte em si e os procedimentos de confecção da mesma se alteram, mas o nosso próprio entendimento dela, enquanto tal, se remodela constante e ininterruptamente ao longo da história da arte.

Por meio de uma análise da arte enquanto fenômeno hermenêutico, Hans-Georg Gadamer discorre, em *Da atualidade do belo*, acerca desse trajeto tortuoso e pouco linear, dos valores aplicados à arte e suas dadas mudanças, ou seja, da justificação da arte enquanto arte. Diderot, observando as pinturas de Chardin, foi captado pelo que enxergava de verdade naquelas naturezas mortas: a capacidade do artista em mimetizar a natureza, em evidenciar a carne aberta da raia sobre a mesa na *La raie*, de 1728. “É a própria carne do peixe, é sua pele, seu sangue”, ele diz.

O conceito do verdadeiro na obra de arte nos remete por sua vez ao próprio conceito do Belo nas artes. Tema que ganha uma nova significação na época de Diderot, com o surgimento da disciplina da estética, primeiramente por Baumgarten, e cuja relação é tida como indissociável por Kant, em suas análises do Belo nas artes.



Mas após o século XIX, a justificação da arte transforma-se abruptamente. Por isso, Gadamer fala que “a nova situação artística vivenciada em nosso século tem de ser agora realmente considerada como a quebra de uma tradição una, cuja última onda tardia foi representada pelo século XIX”. Com as vanguardas artísticas do início do século XX, o que se compreendia por arte e a própria autocompreensão da arte sofre uma transformação avassaladora.

É assim, portanto, que Arthur Danto, em seu *O abuso da beleza*, reincide sobre a temática do belo nas artes. Se outrora o belo se valia como um dos atributos do objeto artístico e daquilo que o fazia ter valor de arte, com a instauração das vanguardas o que se tem é um rompimento de tudo isso. Como Gadamer, Danto interroga-se também sobre a justificação da arte, à sua forma. Trazendo à baila a questão do “fim da arte” e da reformulação dos critérios do que conforma, após a criação dos *ready made*, um objeto artístico como arte. Para Danto, portanto, não é possível aplicar às artes pós-vanguarda o conceito do belo.

Todos esses pontos, acerca das transformações do belo nas artes e dos novos valores que consolidam o entendimento dela podem ser observados,



por exemplo, em uma produção fílmica dos anos de 1960, que insere um diálogo insistente não apenas sobre a produção artística de seu período, mas também uma crítica à produções anteriores, e que se resvale sobre duas abordagens específicas do conceito de belo nas artes inserem dentro do âmbito da produção moderna e de vanguarda.

Trata-se de *Blood Bath*, um filme cuja versão final, lançada e distribuída pela American International Pictures, sob produção executiva de Roger Corman, possui uma história da assinatura da direção que merece ser detalhada. A trajetória do longa inicia-se entre 1962 e 1963, durante a visita de Corman ao Festival Pula, na Iugoslávia, onde adquire os direitos de produção de *Operacija Ticijan*, filme cuja direção se encontrava nas mãos de de Radoš Novaković. Corman solicita que Francis Ford Coppola supervisione a produção e realize os diálogos em inglês para o filme, mas após sua insatisfação com o resultado final, direciona-se para Jack Hill, que aproveita cenas já filmadas e subverte o suspense em um horror.



Hill realiza novas filmagens com William Campbell, e completa em 1964 um filme de novo roteiro: *Blood Bath*. Apesar das mudanças, Corman não aprova o trabalho e Hill, que se encontrava em meio à produção de seu *Spider Baby* (1964) afasta-se do projeto, que é, enfim, direcionado para jovem estudante de cinema Stephanie Rothman. Ela remodela a história e metamorfoseia o personagem de Campbell em um vampiro. O filme é então lançado em 1966 como *Track of the Vampire*, com a co-direção Hill/Rothman e sem créditos para Novaković. Temos, portanto três filmes distintos: o suspense inicial de Novaković e seu relançamento americano como *Portrait in Terror*, a história modificada de Hill e o “rastros do vampiro” com as alterações finais de Rothman. Independente da versão, todos trabalham com a temática das artes. Nos concentraremos na última versão lançada, restaurada há poucos anos pela Arrow Film, *Blood Bath*, de 1966. Composto basicamente por duas histórias principais, que se conectam pela relação de seus personagens com a arte, *Blood Bath* insere dois pontos sobre a produção de arte contemporânea, distintas entre si, mas que abordam problemáticas semelhantes no intermeio do debate crítico da história da arte do pós-vanguarda. O filme narra a história de Antonio “Erno” Sordi (interpretado por William Campbell), um pintor que reside na torre de uma igreja local (cujo sino tem importância crucial no desfecho da versão iugoslava), autor de nus imersos em terror, apelidados pelo público em geral como *dead red nudes*.

Antonio é um vampiro em conflito de alma. A encarnação de seu antepassado do século XV, Erno Sordi, também artista plástico, dotado de uma capacidade artística que beirava o sobrenatural, “maior que Rembrandt ou Ticiano”, como nos aponta o filme. Segundo o artista, “enquanto eles pintavam a carne, por vezes a alma, Erno Sordi ia mais a fundo. Ia além da alma”. Assim, sua capacidade de transmutar o sobrenatural na arte foi encarada como problemática pela Igreja quinhentista, acusando-o de feitiçaria, de sua pintura ser inspirada pelo Diabo. Julgado por um tribunal eclesiástico, foi condenado à morte e queimado na fogueira com o qual sucumbiram igualmente suas telas. Como no caso da obra de Chardin, ou das pinturas medievais, a verdade que permeia suas obras volta-se para sua vontade de trazer morte para as telas, enquanto que os demais artistas buscavam nelas retratar a vida.



Os nus de Sordi são, portanto, imersos no máximo daquilo que Danto caracterizaria como “repulsa”. Suas pinturas não agradam a todos, sobretudo aos artistas *beatniks* que conflita, mas elas seduzem o público justamente pelo caráter mórbido da cena representada. Os retratos, em sua totalidade nus femininos, exibem fraturas expostas, membros mutilados, ferimentos à lanças e manchas de sangue sobre os cadáveres torcidos. A beleza do corpo feminino mescla-se com a sedução da carne, que se estende sobre a tela numa sensualidade duplamente ideológica e visceral.

A beleza horrível que ecoa das pinturas de Sordi nos remete a um momento claro da história da arte, no qual o apreço pelo horror, o repulsivo e o estranho mostram-se como temas caros. Artistas e escritores do decadentismo, sobretudo o francês, traziam para as artes plásticas todo um compêndio de indagações sobre o mundano e horrível que, ao contrário do que informa Danto, já se valiam como norma recorrente em 1873. O gosto pelo macabro e as questões da morte circundam, por exemplo, a poesia de Baudelaire. Em sua ode à carne putrefata, *Une Charogne* mistura-se o amor à mulher viva e a relação com o corpo decomposto na sarjeta.

Mas se por um lado há, em *Blood Bath*, essa representação do belo horrível, de uma arte que se preza dos cânones estéticos de um decadentismo iminente, por outro lado o filme igualmente apresenta uma vertente artística pouco voltada aos quesitos do belo, sejam ele harmonioso ou repulsivo.

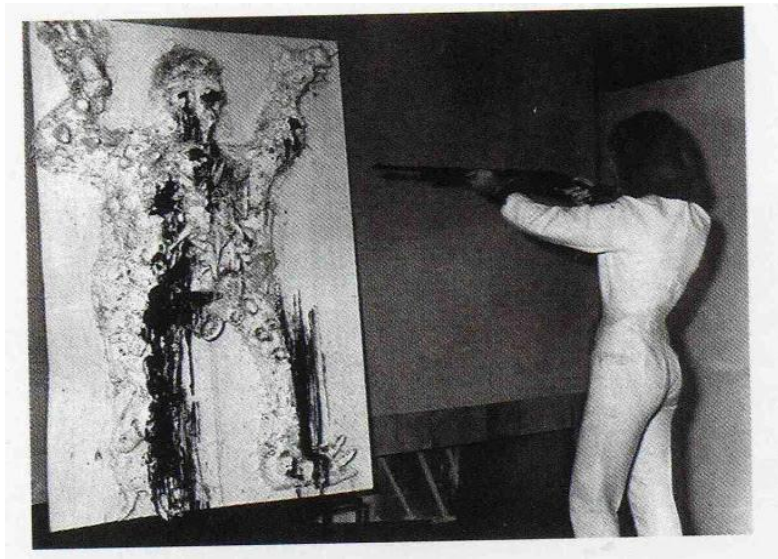
Ele nos exhibe, em contraste ao submundo de Sordi, o universo *beatnik*, os bares de artistas, as produções contemporâneas e uma série de discursos sobre a arte dos anos de 1960. Em uma das sequências iniciais, Hill nos mostra um grupo de artistas que se indaga sobre o que deve ser válido ou não em um objeto artístico. Em outras palavras, dos temas dos quais Gadamer e Danto dizem respeito: a justificação da arte. Assim, discorrem acerca do que para eles compõe o jogo: a arte deve ser, antes de tudo, inovadora. Na mesa do bar, observam atentamente um metrônomo com a imagem de um olho – uma espécie de réplica do *Object to be destroyed* (1923) de Man Ray – realizado por um dos artistas locais – Abdul (Sid Haig).



Max, o personagem mais conceituado por seus companheiros (e igualmente egocêntrico) critica a obra, apontando aos desprivilegiados intelectualmente, que aquilo é deveras formal. Em seguida, revela sua mais nova criação – o retrato de sua namorada: uma obra “formal”, que em nada difere das demais composições figurativas dispostas nas paredes do local. Os colegas indagam-no sobre como aquilo pode ser diferente, ao passo que Max responde-lhes:

– Vocês estão prestes a testemunhar uma ocasião histórica. A primeira apresentação pública de Pintura Quântica. Eu aperfeiçoei um instrumento. Uma arma líquida, pela qual sou capaz de aplicar as moléculas da física quântica em minha arte. Por causa da natureza paradoxal da teoria quântica, é necessário que a energia seja sobreposta numa imagem completamente formal. Isso é alcançado pelos meios da arma quântica. Estou prestes a surpreender o mundo! A arma quântica contém um pequeno projétil, carregado com pigmento, que ataca a tela com uma velocidade tremenda, mas devo lhes mostrar. A tela, mesmo agora, está pronta para receber sua fração de energia.

Max aciona uma pistola que expete tinta sobre a superfície da tela anteriormente coberta pela pintura figurativa, nomeando sua ação como “a primeira apresentação pública de Pintura Quântica”. Todos se espantam, sobretudo a namorada, cujo retrato tem a face maculada pelo jato amorfo de pigmento. Os demais à sua volta enaltecem a grandiosidade do ato presenciado e anunciam: “eu nunca vi algo parecido!”. A relação parece evidente com algumas produções artísticas daquele momento, como, por exemplo e talvez mais próximo, as performances da série *Tirs*, de Niki de Saint Phalle.





O ato de macular a “pintura acabada” com o uso do revólver mantém forte correspondência com as performances da artista, iniciadas poucos anos antes, em 1961. Max discorre um longo monólogo antes e depois de sua espécie de *happening*, no qual apresenta toda uma teoria envolvendo a concepção intelectual de sua obra e a originalidade contida nela. Os demais comparam os microfragmentos de tinta com o próprio Universo. Na parede atrás da pintura, diversas outras obras do grande Max são expostas: uma tela de veia expressionista abstrata, outra cuja única representação é uma gigantesca assinatura do artista – que não deixa de levar, no canto inferior direito, a assinatura propriamente dita.



Em uma sequência posterior, Abdul imprime uma carga de tinta no rosto de sua modelo e carimba a impressão da face em uma tela. Novamente ocorre um discurso sobre o que está sendo presenciado e que merece atenção. Na cena, Abdul ensina sobre sua produção:

*Abdul:* Desta forma, aplica-se ela diretamente na tela, eliminando a necessidade de uma mídia artificial, como o pincel.

*Beatnik:* Sim, eu vejo. O artista manipula diretamente a modelo sobre a tela, como ele manipularia um pincel..

*Abdul:* Claro! Isso é apenas um exercício. Obviamente, o próximo passo seria aplicar a técnica num estudo de corpo inteiro. Possivelmente um grupo.

Não há dúvidas que o jogo criado por Hill tem como inspiração obras como as *Anthropométrie de l'Époque Bleue* de Yves Klein (1960). Tal qual ele, Abdul orquestra sua criação, posiciona a modelo sobre a superfície a ser trabalhada, controla seus movimentos. A fala seguinte de Max “isso precisa de algo... a toalha para a modelo” expressa a ironia de ambas as cenas e a própria descrença no discurso que a arte promove, inclusive pelo artista que a concebe. Há uma crítica gritante nas produções de Corman e Hill ao que se refere tanto à grande arte nesse momento quanto a todos aqueles que se identificam como alheios a essas produções – os *beatniks* – que acabam (no filme) mimetizando os mesmos passos e atitudes da corrente principal da arte. Tornam-se artistas de ego inflado, cujo discurso representativo da obra vale mais que a produção por si só.



O filme dialoga com questões atuais – os caminhos novos da arte, as inúmeras tentativas de chocar o público, e mesmo sobre a interação deste com o que é produzido no circuito artístico (se pensarmos, por exemplo, na destruição do “objeto indestrutível” de Man Ray, uma obra vista pela nova vanguarda, como já ultrapassada – muito formal).

As obras de Sordi, em contrapartida, são vazias de um discurso de pretensão intelectual. Os interessados em arte que frequentam o lugar não se agradam pelas produções de Max, Abdul e os demais. Eles buscam uma obra vibrante e encontram isso nos quadros macabros de Sordi. Seus nus representam uma mescla de erotismo e horror. Mulheres assassinadas, carnes dilaceradas e ossos em exposição. É uma vontade de converter a violência em espetáculo.

A produção de Sordi nos remete ao próprio passado dele como artista imortal. Como contemporâneo do século XV e que passa pelos próximos 600 anos de produção das artes, Sordi presenciou a transformação do belo nas artes plásticas. Visto como um “artista fora de seu tempo”, ele soube trazer o belo harmonioso e os ideais de sua época, bem como seguir correntes posteriores e absorver aquilo que mais lhe valesse na arte. Em seu ateliê, no topo da torre da Igreja, estão dispostos os quadros mais diversos, além dos nus em que insere a crueldade. Naturezas mortas à la Morandi, uma tapeçaria que remete a Gustave Doré etc. Um pouco como quando Walter Pater, descrevendo a *Gioconda* de Leonardo, em *O renascimento*, afirma que “todos os pensamentos e a experiência do mundo estão ali gravados e moldados”. Como ela, a musa de Sordi “é mais velha do que as rochas em meio às quais está sentada; como vampiro, ela morreu várias vezes e aprendeu os segredos do túmulo; desceu ao fundo dos mares e guarda consigo os seus crepúsculos” e, como tal “pode figurar como encarnação daquela imaginação antiga e como símbolo da ideia moderna”.

As obras dos *beatniks*, da mesma forma, igualmente se voltarão para o momento nos quais se inserem. Se a arte já não se vale mais do belo, como afirma Danto, tampouco os referenciais artísticos contidos no filme, a arte que eles produzem se faz valer de novos meios de significação e, segundo Max, “além de seu valor como decoração, a pintura quântica possui também um papel social”. No jogo da arte dos anos 60 de *Blood Bath*, até os consumidores mais conservadores da arte preferem o instaurado belo – por mais grotesco



que seja – das obras de Sordi, que as composições abstratas, quânticas e antropomórficas de Max e sua trupe. O interesse no belo, se mostra novamente como um pressuposto no âmbito artístico.

É interessante, no entanto notar como essas questões são postas no filme de Hill e Rothman. Os mundos artísticos presentes no filme, diversos e completamente opostos, não se relacionam uns com os outros. No entanto, por mais que a arte contemporânea ao filme seja vista de forma jocosa e seus pressupostos conceituais sejam postos em jogo por Hill, ao final quem prevalece é essa arte por excelência. Ou, como diz Gadamer, “Quando andamos por um museu e entramos nas salas voltadas para o desenvolvimento artístico mais recente, deixamos verdadeiramente algo para trás”. O vampiro-artista Sordi sucumbe junto com suas modelos em cera: é aprisionado por aquilo que qualifica sua arte: o horror é superado por aqueles que a refutam: os próprios *beatniks*.

## O sabor dos mortos: as mulheres e a decapitação

Há séculos o homem representou, fosse nas artes ou na literatura, a decapitação. Nos textos bíblicos, grandes castradoras tiveram suas histórias narradas, Salomé e Judite, por exemplo. Uma, a pedido da mãe, encomenda ao Tetrarca a cabeça de João Batista, de forma muito específica: que lhe fosse servida numa baixela de prata. Judite, por outro lado, salva o povo judeu ao decapitar, como uma fêmea louva-deus que devora o macho após o coito, Holofernes. Ambas foram incansavelmente retratadas ao longo da história da arte. No renascimento, principalmente, artistas contaram as histórias dessas trágicas mortes, enfatizando o ato guilhonesco com gritos silenciosos, finas linhas de sangue e o olhar implacável das magníficas donzelas que recebiam, em mãos, seus prêmios masculinos.

O cinema e a literatura igualmente não se furtaram do tema. Oscar Wilde escreve sua peça *Salomé* em 1891. A obra foi adaptada posteriormente para os palcos dos teatros de ópera, em 1905, pelas mãos do alemão Richard Strauss. Ainda há outros, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert e Jules Massenet, os quais viram, na história dessas grandes mulheres da Judeia - Salomé e Herodiáde - um assunto profícuo e inquietante.

O século XIX mostra então um fetiche pelo tema da mulher fatal e a decapitação. Gustave Moreau ocupou seu ateliê com as mais tilintantes Salomé e Gustav-Adolf Mossa, no começo de 1900, inseriu em suas donzelas sanguinárias uma ironia ambígua e cruel. Sua *Salomé, le goût du sang* (1904) flerta com o mundo infantil e a exploração do macabro. Uma de suas versões de

Judite guarda na carteira, tal qual moedinha de troca, a cabeça de Holofernes, enquanto o corpo degolado é arrastado, ao fundo, pelos carrascos.



Gustav-Adolf Mossa. *Salomé, le goût du sang*, 1904



Gustav-Adolf Mossa. *Judith*, 1906

Salomé, na peça de Wilde, encarna a visão do desejo profano pela cabeça recém adquirida de seu querido Iokanaan. O homem que ousara refutar seu desejo, o beijo, e que agora jaz imóvel e silente por entre os braços da jovem princesa da Judeia. Em 2008, David McVicar dirigiu a ópera homônima de Strauss, na Royal Opera House de Londres. De veia cinematográfica, a montagem mescla a crueldade alucinada de Salomé, com os mais deliciosos jogos de realismo visceral.



Nadja Michael como Salomé (direção: David McVicar)

No cinema, a decapitação aparece das formas mais variadas. A ficção científica entrega o tema da sobrevivência da cabeça degolada. A reanimação em laboratórios, o gosto por dobrar os caminhos da morte corpórea, na busca pela vida eterna. *The brain that wouldn't die* (1962) e *Re-Animator* (1985) são alguns dos incontáveis filmes que abordam a temática da vida das cabeças privadas de um receptáculo corporal.



The brain that wouldn't die (1962), de Joseph Green

Mas o que torna a cabeça um objeto de tamanho fascínio?

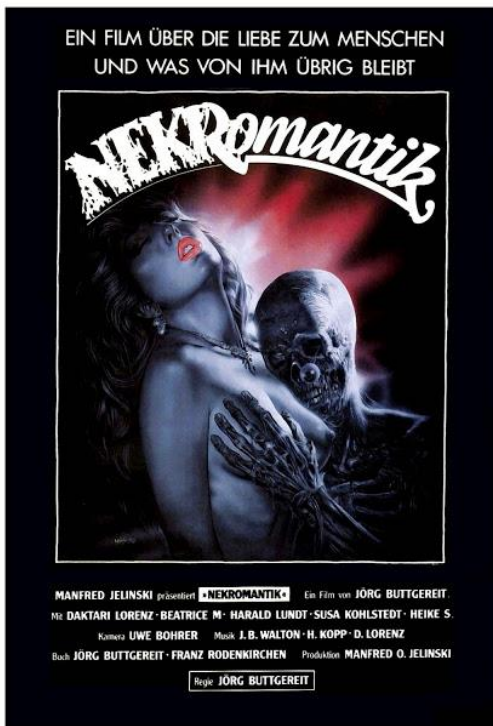
Em 2004, Antonio Dominguez Leiva explanou acerca do culto dos crânios, ao longo da história, em seu belíssimo livro “*Décapitations. Du culte des crânes au cinema gore*”, resultado de sua tese de doutorado. Nele, o autor propõe uma "arqueologia do suplício e do macabro", abordando desde os registros de degolações no mundo antigo e medieval, ao período do Terror, com a concepção e recepção da guilhotina. Método eficaz de pena criminal e política, a guilhotina e suas vítimas serviram de tema inclusive para diversas obras na história da arte, como aquelas de Géricault, ou *A musa de André Chénier*, escultura que Denys Puech realiza em 1888. A tensão afetiva pela cabeça é evidente na obra de Puech. A jovem alegoria da poesia, musa de Chénier, que havia sido vítima do instrumento fatal da Revolução Francesa em 1794, é vista nua, enlaçando a cabeça do jovem poeta num delicado beijo. A escultura tange o tema da relação feminina com a cabeça degolada. Aqui, mais afetiva que sombria.



Denys Puech. La muse d'André Chénier, 1888

Nos capítulos seguintes, Leiva disserta sobre o *Grand Guignol*, famoso teatro do horror que teve seu fim no pós-guerra, e também sobre os *comic books*. A monografia atravessa a presença da decapitação no cinema de horror, elencando dentre os mais diversos filmes, um horror de baixíssimo orçamento, realizado na Alemanha Oriental, por Jörg Buttgerit: *NEKRomantik* (1987).

O filme revela o gosto, mórbido e decadente de um jovem casal, pelo prazer do tocar a carne pútrida. Sim, um filme sobre necrofilia. Robert (Bernd Daktari Lorenz) trabalha com a retirada de corpos na estrada, frutos trágicos de acidentes automobilísticos. Ele leva uma das vítimas para sua residência. Um minúsculo apartamento que divide com a companheira, Betty (Beatrice Manowski). O corpo, de um marrom azulado e descarnado, cujas costelas e protuberâncias ósseas fazem ocultar qualquer vestígio de identidade que aquele humano tivera em vida, se torna o brinquedo principal nos jogos sexuais do casal. Mas aos poucos Robert se dá conta de que Betty parece ter mais prazer com seu novo amigo, que de fato com o corpo vivo, quente e pulsante do namorado. Assim, é descartado pela amante, que abandona a residência, levando o novo companheiro nas costas.





Buttgereit realizou, anos mais tarde, uma sequência para o filme, estrelado pela atriz pornô e cantora lírica Monika M. (responsável também por interpretar a música emblema da produção). Enquanto o primeiro filme tinha como protagonista um corpo pútrido, embora intacto em sua totalidade, a segunda produção, *NEKRomantik 2* (1991), revela um gosto por aquilo que há de mais singular entre os homens, a cabeça. Monika, apaixonada pelo amante corrompido, não enxerga nele o anonimato. Ela nutre uma afeição romântica por aquele que outrora fora (sua identidade, deixarei para os curiosos descobrirem). Embora tenha em si a alma de uma necrófila, amante dos mais cruéis massacres animais exibidos pelos canais televisivos de desbravamento da natureza, Monika não consegue conter seu nojo. Tenta, em vão, copular com o corpo do falecido.



O retrato de família em *NEKRomantik 2*



*NEKRomantik 2*, de Jörg Buttgerit

E como resolver o problema, se o que ela ama é mais o homem que a sua condição? Monika decide, enfim, guardar somente aquilo que apetece os seus instintos, amorosos e sexuais, o pênis e a cabeça.

O tópico da crânio-necrofilia, termo cunhado pela pesquisadora Patricia MacCormack, encontra o seu caminho no cinema de horror. Trata-se de um tema explorado à exaustão, esse do desejo pelo corpo morto. As mulheres são, em suma, as protagonistas desses massacres. Que com sua jovialidade, lascívia e fatalismo, corrompem até o mais puro dos homens. E se não conseguirem, é fácil, basta fazer como Salomé, e ordenar-lhes a cabeça.

## Marionetes do destino



### SATONY ZAZAS LIFTOACH PANDEMONIUM!

Hereditary me pegou de coração desprevenido. Independente do número de artigos e críticas lidas antes de assistir ao filme, nada entregava as diversas sinuosidades da trama. Nem mesmo os trailers. Trata-se de um horror psicológico de 2018, escrito e dirigido pelo brilhante Ari Aster. O filme foi produzido pela A24, que rendeu nos últimos anos outras grandes obras, The Witch (Robert Eggers, 2015) e It Comes at Night (Trey Edward Shults, 2017).

A trama se desenvolve em torno da família Graham e a recente perda da avó materna, Ellen Leigh, bem como os acontecimentos macabros que se instauram no entorno da família após seu falecimento.

Leigh era uma senhora reservada. Como diz a filha Annie (Toni Collette) em seu funeral: “Minha mãe era uma mulher privada e intensamente segredista. Ela tinha rituais privados, amigos privados, ansiedades privadas”.



Leigh era uma adepta dos mais secretos rituais de espiritualismo e antes de tudo uma mulher que passou por inúmeras perdas. Portadora de transtorno de personalidade e demência: “Não que ela fosse mesmo minha mãe no final. E jamais que sentira culpa. Por nada”, Annie salienta. Em vida, presenciou a morte do marido, acometido por depressão psicótica, que faleceu de inanição após o nascimento de Annie. E posteriormente do filho mais velho, esquizofrênico, que se suicidou aos 16 anos por acreditar que a mãe “colocava pessoas em seu corpo”.

Os trailers e imagens promocionais nos levam a crer que Charlie, a filha caçula da família (interpretada pela expressiva e enigmática Milly Shapiro) será a protagonista do filme, nada mais que um novo longametragem de satanismo, cuja teia de encadeamentos macabros tem origem na figura da criança. Doce engano, ou nem tão doce assim.



Charlie é importante para a história, mas ela morre logo no primeiro terço da trama. Um fim cruel para a jovem de apenas treze anos, decapitada em um acidente automobilístico no meio de uma estrada deserta. E pior, o motorista, seu irmão Peter (Alex Wolff). Mas a morte de Charlie não impede sua participação no restante do filme. Sua presença invisível invade a tela. Seu tique característico, o estalar da língua, é uma manifestação reiterada a cada cena, assombrando seus familiares e espectadores.

Em meio às caixas com os pertences de sua mãe, Annie encontra um livro sobre espiritualismo e uma nota, que avisa: “Perdoe-me por tudo aquilo que não pude te contar. Por favor não me odeie e tente não se desesperar diante das perdas. Você verá que no final elas valerão a pena”.

O filme, no entanto, de maneira muito inteligente e perspicaz, nos alimenta, desde o início, com pistas, mensagens e indícios de que o verdadeiro protagonista, ou aquele cuja atenção nos é sempre furtada, é na realidade Peter, o filho mais velho da família. Aquele que Annie, no auge de um pesadelo, revela não ter sido desejado, que tentara de inúmeras formas abortar, que quase assassinou num episódio de sonambulismo: “Estava tentando te salvar”.

Peter parece não se encaixar naquele meio. No dia a dia com a família, pouco interage com o pai. Nutre na mãe uma aparente desconfiança, nascida de um evento traumático na infância. Encontrando conforto apenas nos amigos da escola e no constante consumo de cannabis, para aliviar a alma, claro.

Annie é uma artista. Uma miniaturista que retrata o seu cotidiano em maquetes realistas, minuciosamente elaboradas. O ambiente escolar, a internação da mãe no hospital, os eventos passados, a residência da família, até mesmo o acidente da filha, tudo compõe o imaginário artístico – ou seria melhor dizer, a realidade de sua *œuvre*: “YOUR LIFE IN MINIATURE”, tal qual o título de sua mais recente exposição na Galeria Asher de Nova York.



Na sequência inicial nos é revelada, do interior do ateliê, uma vista para a parte externa da propriedade, de onde vemos a emblemática casa da árvore. Local em que Charlie, apesar do frio, gosta de passar as noites. A câmera atravessa o cômodo, nos levando em direção a uma das obras de Annie, o diorama da residência. Ali Peter dorme.

Parece bobo e até singelo, mas o quarto de Peter é o único cômodo da casa, cujas estruturas se fazem evidentes. Franco, aberto, mal encaixado, despido, assim como ele. Um pouco como se não estivesse terminado, tal qual o ritual tripartido que culmina no ápice do horror familiar. A casa na árvore – epicentro dos rituais de glorificação de Paimon, um dos sete senhores do Inferno – igualmente se estrutura por colunas, no caso, os troncos decepados das árvores. Quase um espelho do outro, o lugar macabro, sempre visível com sua iluminação escarlate refletida dos olhos do fragilizado Peter.



Na sala de aula, ele aprende sobre Sófocles e a tragédia grega, mas parece mais atento na peculiar traseira da colega da frente, Bridget, por quem tem uma leve “queda”. Eis a chave do mistério: seu professor questiona os alunos acerca d’As Traquínicas: “qual foi o erro de Hércules?”

“Arrogância”, responde a aluna. “Porque ele literalmente se recusa a ver todos os sinais que lhe são entregues ao longo da peça”

Peter igualmente recusa-se a ver os sinais. E como nós, deixa passar as pistas, funde-se na visão adolescente, embriagada pelo sexo, tal qual os espectadores se deixam inebriar pelo constante sentimento de ansiedade que o filme proporciona. É ele o responsável pela trágica morte da irmã. É dele o ponto de vista quando adentramos o funeral de Charlie, sua visão embaçada, encaçada pelo vitral amarelado da sala de jantar.

O filme trabalha com um círculo limitado de personagens, ambientes fechados e uma atmosfera inquietantemente cálida. Apesar das constantes alusões ao frio, os aquecedores de um vermelho demoníaco brilhando por entre as janelas da casa da árvore; a referência ao fogo, nas velas, na lareira, nos corpos flamejantes; as mantas de patchwork que ocupam os quartos da residência, tudo causa a sensação de um ambiente confortável, embora incômodo. Talvez seja obra da direção de fotografia, assinada por Pawel Pogorzelski. No roteiro, o horror parece se instaurar no frio grisalho. O inverno é mais rigoroso. Charlie deixa suas pegadas na imensa branquidão que habita a floresta da propriedade, a natureza parece congelada. Fria, sinistra, inabitável. Os flocos de neve, decaem ao redor da igreja satânica, vista ao final como também um de seus dioramas. Até a coroa do Rei Paimon é aqui prateada. Enquanto no filme, o ídolo que porta a cabeça degolada de Charlie exhibe um grande ornamento dourado sobre o crânio decomposto.





Hereditary toca em pontos inquietantes. Inere elementos de um horror visceral num thriller psicológico que lida com o luto, a perda e uma cortina de eventos trágicos, ambientado majoritariamente no interior de uma residência de núcleo abalado.

Como as obras de Annie, com seus detalhes que despertam o olhar dos curiosos, nos surpreendemos com o desvelar de fragmentos escondidos, palavras satânicas gravadas sobre o papel de parede dos quartos, estilhaços diminutos que compõem uma assombrosa arquitetura de terror. Segredos e mais segredos empilhados. Uma vida encoberta por traumas, soterrados nas profundezas do solo, com suas estruturas familiares violadas, tal qual uma das miniaturas que decora a escadaria da sala. Trata-se de um ciclo vicioso de manipulador e manipulado, do qual não se pode escapar. Afinal de contas, o mal permeia a vida, ele é hereditário.



Martinho Alves da Costa Junior

## A repugnância ao toque

### “Don’t touch me Touch can kill”

Há 22 anos, ao me despedir de um colega, o abracei. Uma amizade recente e sem muitos contatos. Para minha surpresa e encabulação o rapaz se transformou: sua pele enrijecendo feito mármore e seus olhos transformando-se em vidro, olhar vazio e sem destino. É fato, ele não sabia reagir ao toque. Percebi imediatamente e para retratar-me dei um tapinha em suas costas, o que piorou muito a situação já estranha. As outras pessoas, por certo muito mais polidas, contentavam-se em dizer um frígido tchau acenado com a mão. Não aprendi nada deste fato pois, quatro dias mais tarde, uma outra colega e a mesma situação. Um beijo na bochecha levemente dourada entre as sardas da garota e pronto: olhar de consternação; o seu corpo também imóvel me dizia que havia

ultrapassado meus limites. As bases culturais na criação certamente mudam suas interações em relação ao toque humano.

O contato! Tão caro e necessário aos seres, em especial aos mamíferos, como nós. Volta ao velho tema do corpo humano e de sua interação. Ashley Montagu, em seu livro *Tocar: o significado humano da pele*, mostra a força ontogenética do contato e sua importância da formação dos outros sentidos. É ao menos apaziguador essa linha de raciocínio em um mundo no qual o contato passa apenas mediado pelo corpo. Mesmo caduco nos dias atuais, perdura como pode.

Norval Baitello Junior, teórico da comunicação, das imagens e da cultura, percebe esse ponto: “A falta é sentimento corporal. Quando nos falta alguma coisa, é nosso corpo o primeiro a registrar essa falta. E a falta de pessoas que se ausentam para sempre ou por um tempo é justamente aquele que mais grita dentro de nós. Se o corpo pede corpo e não é atendido, criam-se mecanismos para que ele se contente com o que recorda o preenchimento de sua carência. E, às vezes, ele se contenta com imagens [...]”



Frank Perry. *David and Lisa*. 1962

A relação da imagem – corpo – vazio foi bem explorada, tanto por Norval, como para Belting, Debray ou Didi-Huberman e mantém-se no centro de interesses daqueles que estudam corpo e também a sua representação. Matéria complexa e rica, diferente, claro, do corpo pulsante, mas seus pontos de contato sempre se fazem presentes.

Para este tema o filme de estreia de Frank Perry, *David and Lisa* (1962) apresenta-nos personagens sofredores de patologias diversas. Lisa tem duas personalidades, a primeira fala necessariamente por rimas, não consegue de outra forma; a outra não fala, concentra-se no que precisa comunicar por meio da escrita. David, por sua vez, não suporta o toque,

tem a convicção de que o contato pode matá-lo. “Don’t touch me! Touch can kill”, diz assutado e temeroso.

A fuga ou impossibilidade do toque faz parte da cultura. Basta pensar na apressada escolha mal feita por Midas. Ao restituir Sileno, depois de festejar “alegremente durante dez dias acrescidos de outras tantas noites”, na passagem descrita por Ovídio, Midas escolhe como recompensa a riqueza ilimitada pelo poder do toque. “Faz que tudo quanto eu venha a tocar com o meu corpo se converta em fulvo ouro”. Pronto, nada escaparia: primeiro uma folha, depois uma pedra. Podemos imaginar a felicidade gananciosa do olhar. Contudo, não há fuga ou respiro, a comida e mesmo a água ao encontrar seu corpo, obedece a sina. Ao seu mínimo contato, tudo se converte em ouro. Midas estava encurralado. O toque vira maldição, o horror.

Quantos mais toques: o beijo mortal da mulher fatal, o toque improvável e milagroso nas relíquias etc. ou a proteção a um possível toque miserável tal qual de um Lázaro, ressuscitado por Cristo, gera medo e ninguém em sã consciência gostaria de tocá-lo. Lázaro! Este primeiro Zumbi da história, como indica François Angelier em *Politiques des Zombies: l’amérique selon Geroge A. Romero*.

No entanto, é louvável relembrar um célebre quadro que inverte a maldição do toque. De Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, 11 mars 1799*, 1804. Ora, quanta mudança na lógica da pintura de história e este quadro a atesta. A grande pintura, cume da carreira dos artistas, se presta também e de maneira poderosa aos anseios de eventos contemporâneos. Mas, o alvo é outro. A composição de Gros faz eco, de alguma forma, aos preceitos de David. O jogo de colunas e arcos que vemos atrás dos personagens em primeiro plano poderiam ser postos lado a lado dos famigerados arcos em *Le serment des horaces* do mestre. Aqui ogivados, abrem a vista e no alto flameja a bandeira tricolor, ao lado direito o minarete da mesquita.



Antoine-Jean Gros. *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa, 11 mars 1799*. 1804

O jogo acontece no primeiro plano. Bonaparte ocupa o centro da obra. Estende seu braço e toca, sem medo ou receio o pestilento com seus dedos posto em sua frente. Atrás do grande General, um soldado se protege com um tecido, pois não é possível respirar aquele mesmo ar; um outro, próximo a Bonaparte, tenta em vão alertá-lo dos perigos. O General na tela de Gros converte-se em uma espécie de deus, capaz de não apenas ter a coragem para se aproximar dos doentes, mas que possui um toque da cura. Ele retira uma das luvas, aquela cuja mão encontra o enfermo na outra extremidade. Diante do medo e receio dos outros soldados, o general está acima, Bonaparte nesta lógica está além do humano, é um semideus.



## A visão ofusca

Em uma paisagem calma, no crepúsculo, avistamos dois personagens. Um senhor, cuja musculatura mostra-se potente e um garoto, desfalecido em seus braços. A barba e os cabelos brancos denotam a idade do senhor que nada atrapalha sua força, a estrutura do corpo apresentado é contrastante àquela do rosto. Em sua mão direita, um cajado os ajuda a atravessar pelo caminho. O garoto é conduzido e aparenta estar sem energias, os cachos ruivos macios enaltecem a pele jovem de sua face. Contorcida em seu tornozelo esquerdo, uma cobra é levada, com eles, no trajeto.

Trata-se da famosa obra de François Gérard, *Bélisaire*, de 1797. Na história, o grande general de Justiniano é acusado de participar do complô contra o imperador, em 562. Recupera seus direitos pouco depois. No entanto, a obra de Gérard faz eco ao romance homônimo de Jean-François Marmontel, lançado trinta anos antes de seu quadro, e às pinturas de mesma temática de Jacques-Louis David, ambas mostrando a iniquidade e também a cega condenação apressada pelos comandantes. Na tela de Gérard, o garoto sendo levado por Belisário é o seu guia, que acabara de ser picado por uma cobra. A figura mítica de Belisário ganha contornos mais dramáticos, com a indicação do castigo imposto por Justiniano: tirar-lhe a visão. De alguma forma a cegueira dos poderosos frente aos fatos, poderia ser colocada em relação à condição imposta a Belisário.



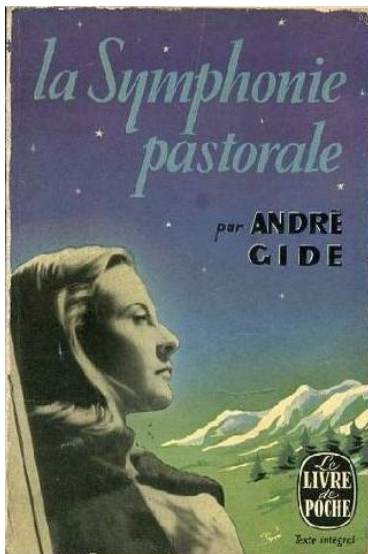
François Gérard. *Bélisaire*. 1797

Meu ponto principal, todavia, é outro. Belisário carrega aquele que seria seus olhos. Aparece como alguém superior, com uma visão interna, por assim dizer. A cegueira de Belisário não o impede de ver além. Se o caminho pode ser tortuoso e a queda uma possibilidade, a força e precisão do caminhar contrapõem essa ideia.

Esse tema que tomo emprestado a partir de Gérard tem ramificações interessantes. A rigor, um mundo suplantado pelo excesso de visibilidade não mais vê. É preciso, nesta lógica, centrar-se em outra realidade não governada pela visão.

De modo geral e simplista é a procura de Péladan, um mundo essencialmente regido pela imaginação, pelo mundo interior e não àquele da superficialidade.

Lembro de dois casos em particular, o primeiro é de André Gide, mais especificamente seu romance *La symphonie Pastorale* de 1919. A história é centrada no personagem do Pastor que narra os acontecimentos de como acaba por cuidar de Gertrude. Ela, cega e órfã, muda-se para a casa do Pastor, com sua mulher e seus cinco filhos. A proximidade entre os dois, as confidências etc. fazem com que o pastor se apaixone por ela, ao mesmo tempo que seu filho, Jacques, demonstra igualmente sentimentos por Gertrude. Não quero proceder na história do romance, contudo, uma cena é preciosa para o tema aqui proposto.



Ela é levada a um concerto pelo Pastor, ali tocam a sexta sinfonia de Beethoven, a *Sinfonia pastoral*. Entusiasmada, não se furta em perguntar para ele:

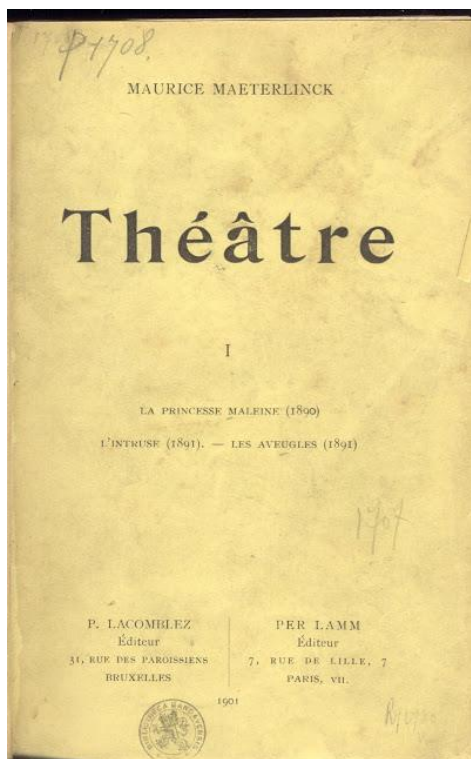
“Muito tempo depois de termos saído da sala de concerto, Gertrude ainda estava em silêncio e afogada em êxtase. ‘O que você vê é realmente tão bonito quanto isso?’ Ela disse finalmente.

“Tão bonito quanto o quê? Minha querida.”

“Do que essa “Cena à margem do riacho”.

É a primeira cena do segundo movimento da sinfonia. Gertrude tem acesso a um mundo particular e em especial não “contaminado” pela visibilidade, por assim dizer. Ela conhece uma saída, uma operação é capaz de restitui-la à visão, a questão é saber como ela reagirá acessando um mundo terreno.

Por outro lado, a obra de Maurice Maeterlinck situa-se comumente no simbolismo belga. Os personagens cegos sejam na peça *Les aveugles*, de 1890 ou em *Pélléas et Mélisande*, de 1893 possuem um ponto considerável em seus escritos.



*Les aveugles*, peça com ato único, usa a cegueira como uma metáfora. Não temos acesso a um mundo outro. A angústia é apenas o início, e é preciso se reconhecer e também aos outros e ao espaço o tempo inteiro. Contrário de *Gertrude*, os cegos de Maeterlinck podem ser postos como nós, que vemos e continuamos cegos, na ignorância de um mundo estúpido.



Poderíamos nos alongar, mas lembro apenas do forte filme de Fede Alvarez, *Don't Breathe*, 2016. Ali, a cegueira é encarada de primeiro momento como fragilidade ou nas lentes de assaltantes como presa fácil. Mas, quando a luz da visão é interrompida, o que de extremo sensitivo pode retornar? Qual mundo é vislumbrado? Para Alvarez o acesso a um outro mundo pela cegueira é contaminado pela podridão de nossa própria visão. Os sentidos aguçados são os velhos sentidos da sobrevivência.

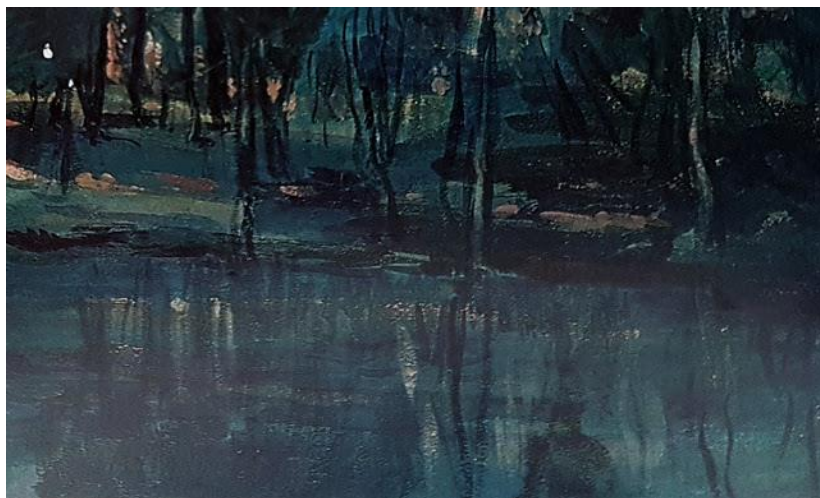
O que é fundamental ao historiador da arte?



Théodore Chassériau. *Bord de rivière ou d'étang à Paray-le-Frésil*. 1852

A anotação é bem segura. Rápida e potente. O furor do verde que trafega entre o musgo encharcado e o esmeralda. A cor se divide, o verde inconfundível da paleta do artista impregna a folhagem das árvores, a relva multiesverdeada, se derrama nas águas e compete, em largas pinceladas diluídas, com o ocre na descrição do céu. Os traços rápidos dos negros fazem a margem e a divisão da grama e da água, elevam os galhos e troncos para além dos limites da aquarela. A estrutura das árvores com seus troncos finos e sinuosos são elegantes e ao mesmo tempo sensuais. Na extrema direita da composição as moitas se misturam, uma pequena elevação se percebe. Alí os negros e verdes se harmonizam, os tons ocres dominantes e incomparáveis no céu se encontram timidamente por todos os outros cantos e se impõem. Alguns pontos brancos, a cor aliás está presente também nas árvores, cria uma aura em algumas delas; e mais, é responsável pelas indicações de nuvens de modo equilibrado, respeitando o seu lugar restrito na obra. Aquele ambiente tranquilo, de paz aparente e silêncio escancarado é refletido nas águas, o mundo se espelha e continua para além de nossa visão. Ele é maior de um lado ou de outro: visível é uma parcela que é posta neste universo apresentado.



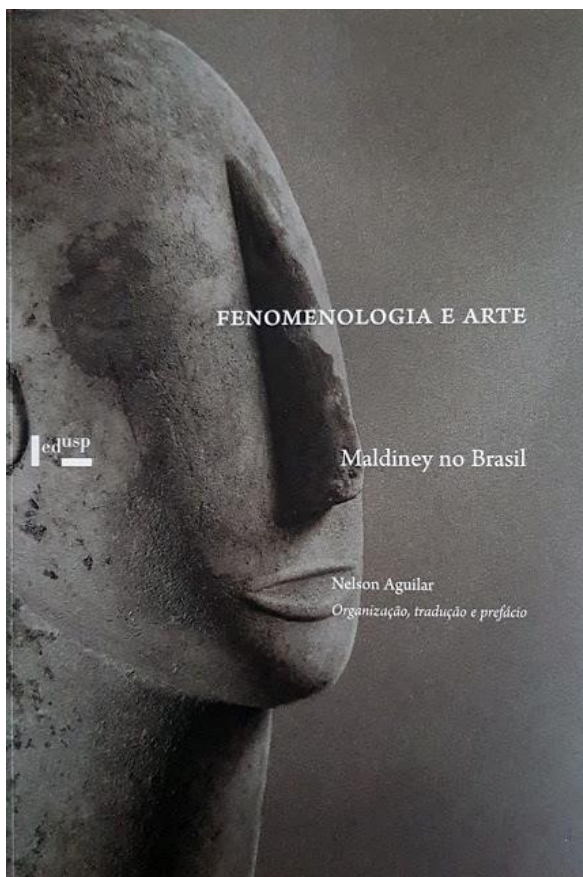


Théodore Chassériau. Bord de rivière ou d'étang à Paray-le-Frésil. 1852 (detalhe)

Théodore Chassériau não é o artista quando se pensa em paisagista. Ao contrário, seu fulgurante sucesso a partir de 1838 se dá especialmente no modo com o qual apresenta o corpo humano, em particular o feminino. Mas guardo no íntimo a criação de paisagens como essa. O senso de verdade dos verdes, ocre, pretos etc. denotam uma importância singular, “estamos em presença de algo que até então não existia, que não era nada para nós e que bruscamente nos impõe sua realidade”, nas palavras de Maldiney. Aquela anotação do início parece se converter em uma obra potente e complexa.

Este ponto é importante para pensar que há um princípio elementar para o historiador da arte (e provavelmente para todos que tem como base o trabalho com as imagens). Talvez alguns se sintam constrangidos em ler exatamente que tal princípio é o olhar. Pressupõe, portanto o embate com as obras e indica este ato como primordial. Em detrimento daqueles que insistem em tratar a obra de arte como ilustração seja lá do que for. Provavelmente não se quer indicar com isso uma máxima bem

conhecida entre os teóricos da semiótica de raiz francesa: “Hors du texte, point de salut!”, para lembrar do grande expoente desta escola, Algirdas Julien Greimas. De modo enfático e excluindo qualquer elemento que não faça parte do objeto de estudo. Separando e criando confusões entre os limites do que realmente faz parte do que vejo e aquilo que poderia ser chamado de contexto ou fora do texto. Portanto, analisando coisas que estão fora, comprometendo o próprio objeto de estudo. Claro, essa definição e sua aplicação tem uma história muito complexa e diversas interpretações, por ora, deixo aos especialistas.



Interessa, antes, indicar que este post nasce a partir da leitura do livro recém lançado *Fenomenologia e arte: Maldiney no Brasil*. Organizado e traduzido por Nelson Aguilar e publicado pela Edusp. Henri Maldiney não era um historiador da arte de formação, mas um filósofo, fenomenólogo. Contudo, seus questionamentos e seu poderoso olhar enaltece as categorias fundadoras da disciplina. “Não se faz história da arte de costas” dizia Nelson Aguilar, em suas aulas. Ora, significa encarar aquelas imagens, não ceder as previsíveis tentações do texto já estabelecido. Todo o conhecimento nasce de alguma forma das imagens. É preciso, como ressalta Jorge Coli “confiar nas obras. Para tanto o olhar é o ato fundador”.

Os textos certamente ajudam e são indispensáveis, mas o são quando o olhar trabalha junto com eles. Ainda Maldiney: “Quando, num primeiro momento, estamos na surpresa, no espanto, não somos sujeitos diante de um objeto. Estamos numa relação muito mais primitiva e íntima, digamos originária[...]”. As obras de arte, matéria prima do historiador da arte possuem energias, alteram de alguma forma minha experiência no mundo, não passo incólume por elas. Agem de diferentes maneiras em diferentes momentos de sua existência. Naquele momento preciso da relação delas com o olhar *Eu É sempre um outro* – tomando emprestado a célebre máxima de Rimbaud. O olhar que as capta é o olhar do presente. Os inúmeros e diversos “momento presente”, que podem estar incrustados na obra, mostram esta condição da leitura e sua riqueza e infinitude angustiante e extremamente complexa de sua existência.

A história da arte se faz de frente.

## A esfera das formas

Comparatismo é uma prática bem sedimentada na história da arte. São incontáveis os grandes historiadores centrados em diferentes análises que iluminam seus objetos por essa vertente. É uma via dupla, aliás. É sabido e potente: quando se compara, o objeto estudado cresce, é incidido sobre ele conhecimentos que provavelmente seriam complicados sem tal procedimento. Ao mesmo tempo, a outra ponta da análise também se ilumina, passamos a conhecer melhor os dois polos da relação. Assim atuaram Thuillier, Longhi, Malraux, Praz, entre tantos outros.

Famosas são as passagens no estudo sobre Piero della Francesca na qual Roberto Longhi insere Seurat e Cézanne para compreender a obra do artista de Sansepolcro ou as relações propostas por André Malraux no *Museu Imaginário*. Ali a ideia da reprodução, da fotografia e a consequente produção e análise proliferada de detalhes ganham lugar de destaque. A história é tão longa quanto a própria disciplina. Sob a direção de Marc Bayard a obra *L'histoire de l'art et le comparatisme*, abarca algumas dessas vertentes. Pode ser, e certamente é incompleto, mas fabuloso o modo no qual diferentes interpretações de autores díspares se unem por essa característica.

Lemos na abertura de Bayard:

Assim, em razão do fato que a apreciação de uma obra só pode se fazer por um julgamento analógico, esta disciplina suscita a comparação.

A conversa poderia ir para outro lado, dos métodos ou das práticas, mas deixemos de lado, por agora.

Hoje, ninguém duvida, o ressurgimento da obra de Warburg – de maneira tardia no Brasil – reacende as discussões, o comparatismo mesmo nunca saindo de cena, ganha os holofotes de muitos pesquisadores, de áreas diversas.



Anjo. França século XIII. / Grécia, século V. Afrodite de Palatin.

Mas o ponto é outro, um historiador em nossos dias *démodé*, para alguns absolutamente desconhecido: Elie Faure. No entanto, ele foi sistematicamente traduzido para o português. Mesmo sua obra *Função do Cinema e das outras artes* (português de Portugal, é verdade), voltado para o cinema, está disponível em nosso idioma, fato raro.

O seu livro *L'esprit des formes*, de 1927 é para ser relido, com devida atenção. Há certa vontade de abarcar uma história das formas que se assentam nas esculturas, arquiteturas, pinturas etc, mas o estilo de Faure é movediço e por vezes parece mesmo perdido dentro de movimentos espiralados de seu texto.

Mas é inegável a compreensão das superfícies como uma energia, lembra Warburg, e a erupção de formas que ganham corpo em outras culturas, em outros tempos. A vida das formas (para lembrar Focillon) é regida por um mesmo espírito que pode ser visto nas mais diversas manifestações. Assim, a escultura grega do séc. V pode ser posta lado a lado com aquela francesa do séc. XIII. As análises são anárquicas e as imagens em seu livro tem uma vida à parte diferente daquela do texto.

O espírito das formas é um. Ele circula no interior delas como o fogo central que corre no centro dos planetas e determina a altura e o perfil de suas montanhas segundo o grau de resistência e a constituição do solo.

Ele foge de ligações, ao menos não as diz, citações diretas, prática comum. Intenta, por sua vez, à categorias como *pintura melódica* ou *pintura sinfônica*, aparentemente antagônicas, para depois aproximá-las pelo espírito.



Fra Angelico. Coroação da virgem. 1440-1441 (detalhe)



Peter Paul Rubens. *A caça de Meleagro e Atalanta*. 1616-1620c.

É isto, e nada além disto [a passagem sutil da escultura à música] que separa a pintura sinfônica organizada pelos venezianos e representada em seu cume por Rubens, Rembrandt e Velázquez, da pintura melódica realizada pelos primitivos. Em linguagem geométrica estes se exprimem por uma curva e aqueles por uma esfera.

Mesmo de primeiro momento abstrato, o pensamento de Faure nesta obra é potente e, quando acostuma-se, de certo modo didático.



## Eric Fischl e o hedonismo

Foi em 1977 que a voz estrídula dos Sex Pistols apareceu com energia. O lema do ‘no future’ estampado no refrão de *God Save the Queen* parecia colado ao movimento Punk Rock. Embora se tratasse de um ‘sem futuro’ controlado, ele era possível e se encarnava no próprio movimento. Essa cultura também é aquela do “I-don’t-care”, o alvo é o apreço não pela qualidade dos músicos ou das letras, antes é por uma realidade crua, sem adereços falsos. O fato, por exemplo, de Alice Cooper jogar golfe era inaceitável nessa lógica. O desprezo por tudo aquilo que poderia ser apresentado como ordem, niilistas, mas também hedonistas. É preciso aproveitar o hoje, o agora. O amanhã, pouco importa, pois talvez ele nem sequer exista.

Uma parte dos trabalhos de Eric Fischl se insere, a meu ver, neste sistema. A adolescência aparece de diversas formas em suas telas entre as décadas de 70 e 80. *Bad Boy*, *Sleepwalker* entre outras apresentam o voyeurismo, a masturbação, o sexo etc. os personagens possuem sempre a carnção aparente com marcas de roupas de banho, o corpo contemporâneo é importante em suas obras. E, em alguma medida, lembram os corpos realizados por João Calixto na mesma década. Mas *The old man’s dog and the old man’s boat* me parece elucidativo do escrito acima.



Eric Fischl. *The old man's dog and The old man's boat*. 1982

As linhas do corpo feminino nu se sobressaem. Os cabelos parecem pesados, úmidos e o corpo a se secar com as carícias do sol. Caprichosamente, as linhas das ancas escapam do colchão azul-esverdeado com a proeminente marca do biquíni, vestígios de convenções sem utilidade naquele espaço. O dálmata, leal e fiel, parece ouriçado e tenso. Sua posição entre as pernas da garota é sugestiva. Atrás, dois garotos olham com certa atenção jocosa algo que escapa às vistas do espectador. A posição deles é estranha, como posada. Corpos nus, as marcas das roupas também estão presentes. À direita, outro homem

aparentemente mais velho. Está encostado, o forte torpor é vencido apenas momentaneamente para a próxima golada da latinha. Diferente dos outros personagens, cada qual no seu mundo, este nos olha. Nos coloca imediatamente na tela, fazemos parte daquela tarde quente; estamos todos na mesma lancha. O enquadramento corrobora, vemos a proa e nosso olhar é um pouco elevado em relação às outras pessoas.

Falta uma personagem, a mais dissonante. A figura feminina à extrema esquerda da composição. Ela é a única vestida com seu biquíni. Não vemos seu rosto, está encoberto pelos cabelos que sem muita fúria se esvoaçam. Dentro daquela paz e *joie de vivre* algo está fora do eixo. Ela porta também um colete salva-vidas. Sua vara de pescaria está no chão apoiada entre os dedos do pé direito cuja linha é esticada pela mão. O gesto com o braço direito e sua mão aponta para fora da lancha em direção ao mar agitado e às nuvens buliçosas. O futuro próximo é sombrio, perigoso e potencialmente mortal. Não existe horizonte possível, tudo é ocultado.

Com justeza essa obra de Fischl é lembrada quase sempre em conjunto com *Le radeau de la méduse* de Géricault e *The Gulf Stream* de Homer. Ambas apresentam mares revoltosos e a luta para se manter íntegro apesar das energias contrárias. A composição é mais próxima de Géricault, em Fischl não há desespero ou esforço para conter a adversidade, salvo o gesto tímido da garota, a inação é próxima a de Homer. Não interessa, “I-don’t-care”. Não importa se o barco vai naufragar, não interessa se uma tempestade vai tudo engolir. O relevante necessariamente é o prazer que o agora pode proporcionar. No future!



Théodore Géricault. *Le radeau de la méduse*. 1818-19.



Winslow Homer. *The gulf stream*. 1899.

Duas canções próximas temporalmente desta obra de Fischl fortalecem a visão hedonista e niilista, um mundo quase antagônico do nosso. Na canção 'Detroit Rock City' da banda KISS, o acidente de carro é inevitável, não há mais tempo para retorno, mas 'Hit top speed but I'm still movin' much too slow / I feel so good, I'm so alive'.

Ou em uma das melancólicas canções de The Smiths, se houver acidente com o carro, pouco importa, pois aproveitamos aquele momento preciso:

And if a double-decker bus / Crashes into us / To die by  
your side / Is such a heavenly way to die / And if a ten-ton  
truck / Kills the both of us / To die by your side / Well,  
the pleasure - the privilege is mine.

## A falência dos relacionamentos

O curta-metragem não tem mais do que oito minutos. História bem centrada, certamente um exercício para os anos de faculdade. Na trama, a mesa sendo posta e um típico jantar em família, com a mãe e o pai nas cabeceiras. O filho chega atrasado. Término da reunião familiar, mesa desfeita e a tão aguardada sesta do pai. O bom garoto faz o café para mãe. Posto isso, imagens gerais, pouco *close-up*: uma descrição informal do espaço. Em poucos minutos, o filho tranquilamente assassina um por um de formas diferentes, a golpe de tesouras; asfixia por sufocação com uma almofada etc. Depois, ajeita os familiares, agora corpos inanimados, com cuidado dispondo-os bem confortáveis no sofá. Tudo arranjado, prepara sua máquina fotográfica e carrega o temporizador: é tempo para correr até o sofá e junto com a sua família posar para a fotografia. *Grosso modo*, este é o enredo de *Photo de Famille*, o primeiro trabalho de François Ozon, datado de 1988.



François Ozon. *Photo de Famille*. 1988



François Ozon. *Photo de Famille*. 1988

O cinema de Ozon trabalha em diversos eixos, passa por inúmeros modos de conceber temas da cultura. Em seus primeiros trabalhos era enfático no trato com o fantástico, o medonho e o fúnebre. O curta *Victor*, 1993, parece uma versão cinematograficamente mais acabada em relação a *Photo de Famille*, ao mesmo tempo em que torna perceptível uma concepção formal e moral próxima a de Balthus. Mas, há algo que se mantém. Uma discussão por vezes em primeiro plano e em outras de modo secundário: a falência dos relacionamentos. Não importa muito bem de qual relacionamento estamos falando: entre pais, entre garotos, entre amigos ou de um casal tradicional. Seja qual for sua natureza é fadado ao fracasso, sua estrutura é impossível. Na superfície das aparências, *Photo de Famille* mostra um jantar qualquer, mas corrompido por uma relação familiar insustentável.

Deste curta de 1988 até o seu atual último trabalho, *L'Amant double*, esta questão sempre esteve presente. Seria plausível indicar uma relação neste ponto com Bergman, algumas cenas parecem ser o eco imediato desta perspectiva na obra do diretor sueco. Mas também a própria filiação acadêmica de Ozon, com professores como Éric Rohmer ou Joseph Morder e seu mestrado sobre a obra de Maurice Pialat. Em *Les amants criminels*, de 1999, a juventude e suas consequências são postas macabramente na mesa. Os conflitos sexuais e as pulsões levadas por eles possuem consequências imediatas. A história se passa por meio de um casal muito jovem, provavelmente namorados: ciúmes, desejo, incoerência, descobertas e frustrações se mesclam. Se amam, mas trata-se de um sentimento cambiante. No conjunto de situações se vêm mantidos em cativeiro, por um senhor solitário. Logo a relação se torna mais complexa, o caso se transforma em piramidal, espécie de síndrome de Estocolmo.





François Ozon. *Les amants criminels*. 1999 (foto promocional)



François Ozon. *Les amants criminels*. 1999



François Ozon. *Les amants criminels*. 1999

Em *Sous le sable*, 2000, o ambiente é pesado e muito melancólico. A tristeza percorre todo o filme. Estamos diante de um casal em férias. Ela muito feliz, há um trânsito enorme na estrada, mas este está no sentido contrário: as férias para eles começam quando as outras terminam. A promessa de tranquilidade e paz é iminente. No primeiro terço do filme a melancolia habita todos os poros da figura masculina. Com poucas palavras, falta energia mesmo para respirar. O ataque em *Sous le sable* é silencioso, o alcance da percepção do outro em um relacionamento é muito restrito. Os limites da intimidade mais profunda são invisíveis, e a sensação quando algo acontece é brutalmente inesperado. A vida se arrasta junto com os relacionamentos e a percepção de que algo acontece é impossível.



François Ozon. *Sous le sable*. 2000



François Ozon. *Sous le sable*. 2000



François Ozon. *Sous le sable*. 2000

Poderíamos insistir sobre esse ponto. *5x2*; *Le refuge*; *Le temps qui reste*; *Frantz* e tanto outros filmes de Ozon apontam para esta falência. Quando há qualquer possibilidade de um relacionamento funcionar, ela é em essência fugaz. Se suas obras não são inteiramente pessimistas este ponto em sua filmografia certamente o é.

Você gosta do Botero ?

É sempre alvo de discussão. E para quem trabalha como professor de História da Arte, deve ter ouvido de seus alunos ou de amigos e parentes duas perguntas constantes: 1) Você gosta do Romero Britto ? O que você acha dele? 2) Você gosta do Botero ? Por que ele sempre faz gordinhos ?

Não é por menos, são artistas *superstars*. Não apenas valem milhões, são midiáticos e consumidos de modo bem disseminado na cultura. Não há problema neste aspecto.

O colombiano de Medellín, Fernando Botero, é reconhecido e ao mesmo tempo questionado. Suas obras tendem a se repetir irritantemente, o estratagema aplicado é o mesmo: as formas arredondadas e inchadas na descrição de suas figuras, naturezas-mortas ou paisagens. O personagem masculino com um bigode-cafajeste ralo, chapéu-coco etc. Suas mulheres-cera e sem sangue.



Fernando Botero. *Pareja bailando*. 1987.

O mesmo princípio, tela após tela; escultura após escultura, o “Boterismo”. Em um museu repleto de Boteros, o olhar logo se cansa, enjoa. Evidente que existe interesse em suas obras.



Fernando Botero. *Cabeza de Cristo*. 1976.

É possível concordar ou não, enumerar diversos outros aspectos. Mas há um detalhe que é inatacável: Fernando Botero doou mais de 300 obras para museus em Bogotá e Medellín. As instituições nestas cidades seriam bem diferentes sem a presença marcante do artista. Bom, esse fato também poderia ser encarado como uma estratégia de valorização de sua própria obra. Em 1998 e 2000 foram as maiores doações. No primeiro, de uma só vez, 203 obras e dois anos depois 114. A pergunta que fica: O que acontece no mercado de obras de Botero quando se tem mais de 300 obras fora da parada? É o questionamento de Lucas Ospina (<http://lasillavacia.com/elblogueo/lospina/32463/donacion-y-autodonacion-botero>).



Uma das salas Botero no Museo de Antioquia.



Sala no Museo de Antioquia

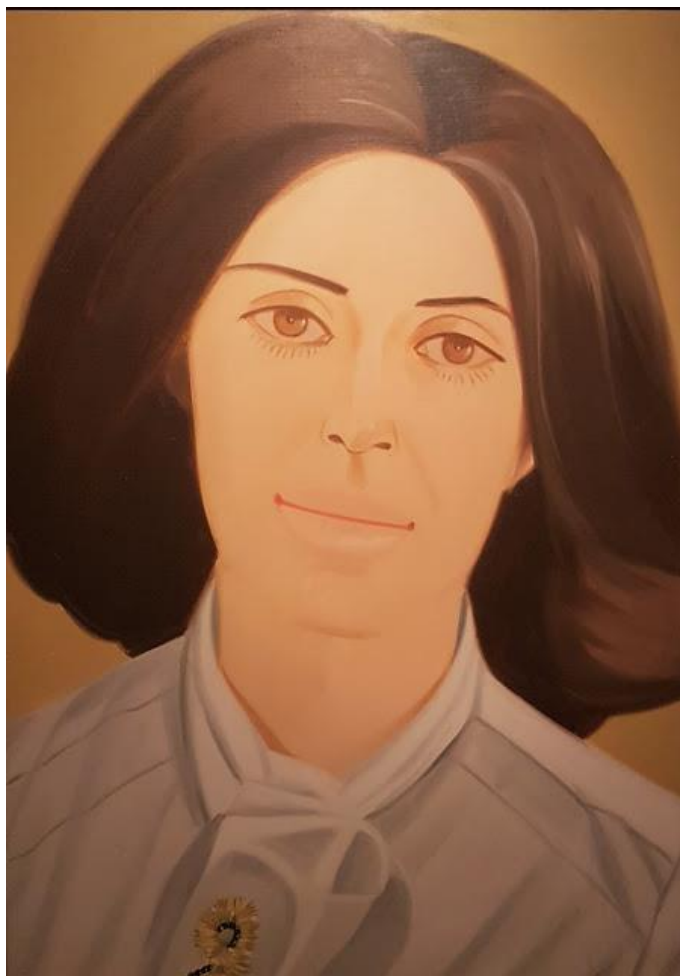


Mas não foi apenas isto. O artista doou para o Museo de Antioquia (Medellín), para o Museo Botero e para o Museo Nacional (Bogotá) peças fundamentais de sua coleção privada, de outros artistas, todos com seu lugar garantido na história da arte e da cultura. Trata-se de Picasso, Miró, Giacometti, Delvaux, Soutine, Ernst, Boudin, Toulouse-Lautrec, para mencionar apenas uma pequenina parcela de um universo muito importante. Este ato seria o suficiente para apreciar a figura de Botero. São muitos os artistas que vendem suas obras por milhões, interessante é quando esses milhões se transformam em uma coleção de arte e muito notório é quando esta coleção se torna pública.



Frank Stella. *Doble desmodulador gris*. 1968.

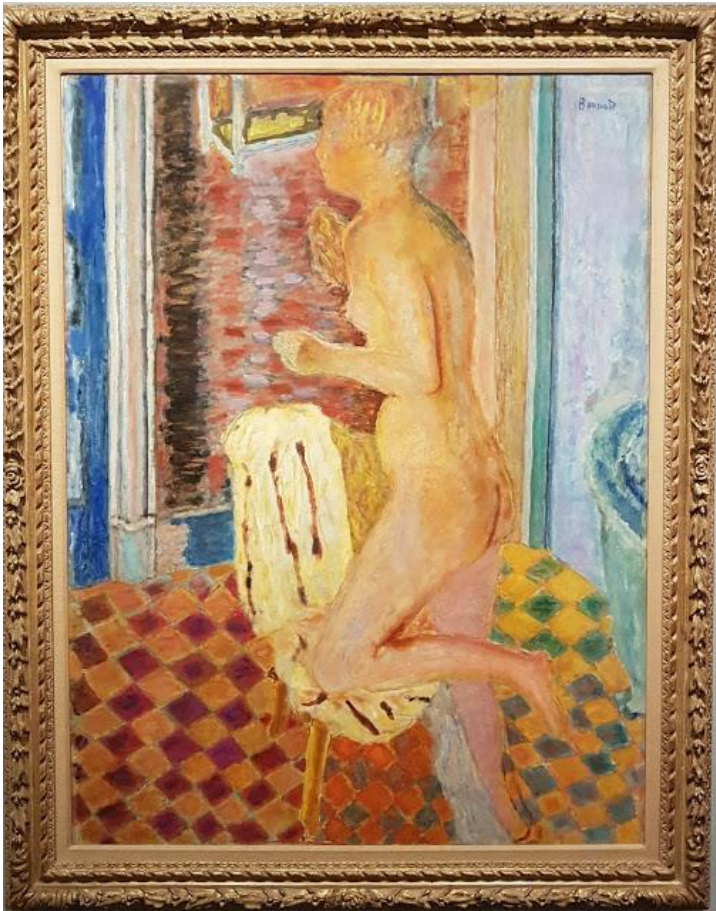
As cidades agradecem, o turismo também. Onde seria possível ver trabalhos de Max Ernst, Antoni Tapiès, Alex Katz, Pierre Bonnard, Francis Bacon, Robert Rauschenberg, Richard Estes, Albert Marquet num mesmo lugar, na Colômbia ?



Alex Katz. *Portrait of Maxime*. 1980.

A doação também descortina outro aspecto. A coleção formada por Botero é muito expressiva, pelos artistas que nela fazem parte, mas especialmente pelas obras escolhidas destes artistas. O Botero-

colecionador é implacável, a precisão na escolha impressiona. Não são meras peças compradas com velocidades ou ao acaso, denotam antes um olhar apurado, são obras de qualidades excepcionais e seriam parte do acervo de qualquer museu respeitável do mundo.



Pierre Bonnard. *Nu com cadeira*. 1935-38.



Gustave Caillebotte. *A planície de Gennevilliers*. 1884.



Uma das salas do Museo Botero, com mestres europeus.

...

No museo de Antioquia três ou quatro salas são dedicadas ao artista. Mas fortuitamente dispuseram obras de Botero juntamente com outras de outros artistas, colombianos ou não, do mesmo período. Assim, vista em conjunto em um substrato maior e mais significativo, as telas e esculturas de Botero tendem a ter novos sentidos e novas forças.

## Em cores. A escultura policroma na França 1850-1910

Organizada pelo Musée d'Orsay (junho / setembro, 2018), a exposição sobre esculturas em cores na França no século XIX é inovadora e rara. Agrupar de modo inteligente e provocador as peças que, em sua maioria, são pouco conhecidas é louvável e o resultado admirável.



Anônimo. Busto da República

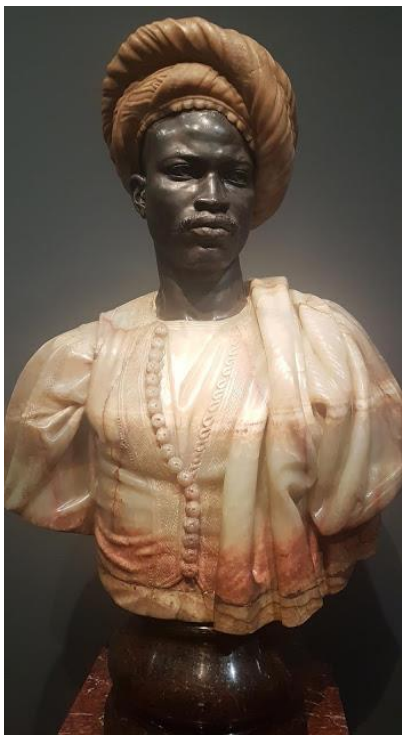
Talvez as implicações da utilização de cores na escultura sejam amplamente desconhecidas. Em primeiro lugar, a norma do saber-fazer impulsionada pela sedução na crença na antiguidade pelo bom gosto das esculturas monocromáticas. Depois com o rigor disciplinar neoclássico, a receita é o branco da escultura.

Basicamente, as cores nas esculturas aparecem de duas formas: 1) a utilização natural de outras pedras ou elementos possuidores de diferentes cores. 2) a aplicação de cores artificiais diretamente na obra – como aparece no retrato de Gérôme por Cormon, no qual o artista é realizado retocando com um pincel seu trabalho. Essa prática, tão velha, quanto a própria história da arte, é retomada com força e disseminada no século XIX. Aparecem na energia da procura histórica e arqueológica de um Gérôme, por exemplo, mas experimentado de modo multifacetado no final deste século. O antinaturalismo do *art-nouveau* e as pulsões simbolistas criaram pesquisas importantes neste campo.



Fernand Cormon. *Le Sculpteur au travail, Gérôme dans son atelier*

Uma nota: quando se diz “a escultura policroma na França é bem desconhecida” significa também que existe uma parcela extraordinária integrante dos manuais e compêndios da disciplina. E nisso o d’Orsay continua perpetuando a sua posição singular, não apenas na renovação da arte do século XIX, mas das inúmeras pesquisas de aprofundamento e assim, de descobertas apresentadas nos produtos finais, nas exposições ali estabelecidas. Se hoje conhecemos sem pestanejar o mármore e ônix policromáticos com malaquita, lápis-lazúli etc. da formosa *A natureza se desvelando* de Ernst Barrias, ou a energia singular do *Negro do Sudão* de Charles Cordier, certamente a instituição tem papel preponderante neste aspecto.



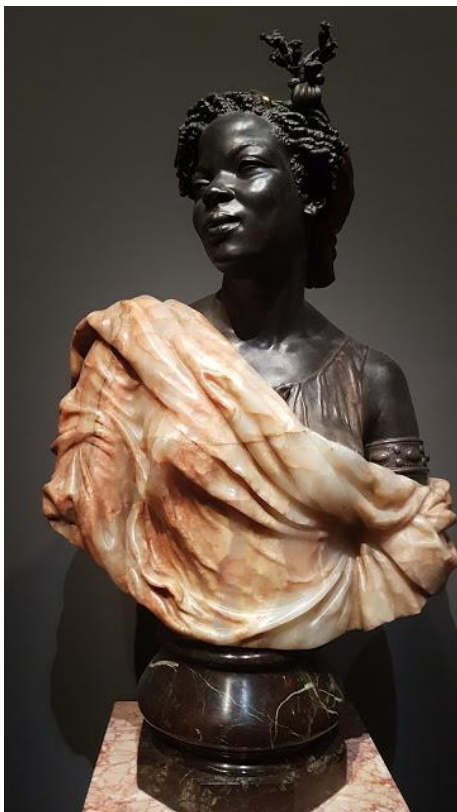
Charles Cordier. *Nègre du Soudan*





Ernest Barrias. *La Nature se dévoilant.*

A exposição centrada em três salas foge das armadilhas fáceis de relação e comparação. Obras de artistas modernos são postos em paralelo com aqueles das academias e “pompiers”. Fica claro aqui o papel inteligente que percorre essas salas. Essas aproximações não servem para dizer que um é melhor ou mais interessante do que o outro. Que os modernos são mais “livres” ou que aqueles acadêmicos possuem mais “técnica”. A relação é bem mais complexa. Mostra-se, claro, as diferenças, mas também como esses elementos funcionam juntos e como podemos apreender e conhecer melhor um e outro nestas relações.



Charles Cordier. *Câpresse des colonies*

A *Câprese des colonies* realizada em 1861 por Cordier mostra um pouco a dignidade e respeito com o qual o escultor se aproximava de seus modelos, a frase em suas *memórias* denota o fulgor daqueles anos: “Minha arte incorporou a realidade como um assunto totalmente novo, a revolta contra a escravidão e o nascimento da antropologia”. A atenção pelos traços, a pose ativa, assim como aparece no *negro de Sudão*.



Jean Baptiste Jules Klagmann. *Nympe endormie*





Alexandre Charpentier. *Narcisse*

A ninfa adormecida e azulada de Jean Baptiste Jules Klagmann é leve e a sesta sonambula. Ao seu lado, o *Narciso* de Alexandre Charpentier. Na vigília, perdido pela beleza de sua imagem.

Na última sala a exposição se despede com a dançarina de 14 anos de Degas. Colorida ao natural, cabelos reais e seu vestidinho, dá adeus com sabor muito entusiástico. De frente a ela, encostada na outra ponta, reina poderosa *La poupée*, de Hans Bellmer. Madeira pintada, papel machê, também com seus cabelos reais. Os sapatinhos e as meias denotam algo do universo escolar, adolescente. Em contrastes poderosos das extremidades avermelhadas.



Hans Bellmer. *La poupée*

Grande exposição, única. O catálogo poderia oferecer as reproduções de todas as obras expostas, muitas raras e de acesso restrito. Um detalhe, é verdade. Mas quando se tem um prato tão farto como este, imagina-se um coroamento.



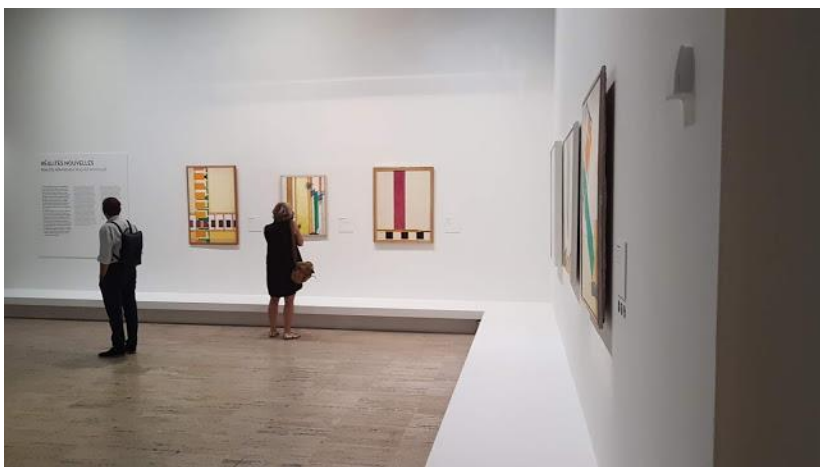
Jules Loebnitz. *Nymphe de la fontaine des Innocents*

## O que esperar de uma retrospectiva? František Kupka no Grand Palais

A pergunta é simples: O que esperar de uma retrospectiva, de uma boa retrospectiva? Por um lado, parece claro objetivar acerca de obras representativas de diversos momentos da carreira de um artista. Neste ponto preciso o Grand Palais conquista êxito e louros. Por outro, um passo adiante. É preciso problematizar, propor aspectos novos, fugir das rápidas noções fáceis que por ventura dominam a cena e as repetições sobre um determinado artista.



Terminou no último dia 30 (julho/2018) a *exposição Kupka: Pionnier de l'abstraction*. Cerca de 300 obras do artista checo passeiam por temas, técnicas e controvérsias dos caminhos do modernismo do qual Kupka foi partícipe. Certo, uma retrospectiva de grande calibre sobre o artista é rara, mesmo na França. A última data de 1989 no Musée d'art Moderne de Paris, e menos expressivo do ponto de vista do número de obras agora apresentado pelo Grand Palais.



O título da exposição faz referência não a um caminho, mas um ponto certo da carreira de Kupka: o pioneiro da abstração. Embora não fique explícito o caminho, é sugerido um avanço estilístico gerado na abstração: voltaremos a este ponto.

Seu autorretrato de 1905 recebe os convidados. Dedos firmes seguram com precisão seu instrumento. Desvia seu olhar para o observador, o encara seriamente. O braço esquerdo apoiado na cintura empurra o cotovelo em nossa direção. O rigor estruturante da tela deixa entrever a energia das pinceladas, seja nas camadas coloridas que formam a epiderme ou nas camadas geométricas e rítmicas na parte superior à



direita. A obra estática gravita pelo olhar do artista, o rastro das costas em movimentos frenéticos contraria essa imobilidade. Ao lado, uma obra posterior, anuncia ao visitante o percurso: *Madame Kupka nas verticais*, 1910,1911. Entre um jogo poderoso de linhas coloridas vemos o rosto de uma mulher, olhos profundos. Seria possível afirmar que essas verticais escondem ou mostram roupas etc. dessa mulher. Inútil tentar, cabelos ou chapéu, vestido ou apenas traços.





*Autorretrato.* 1905.

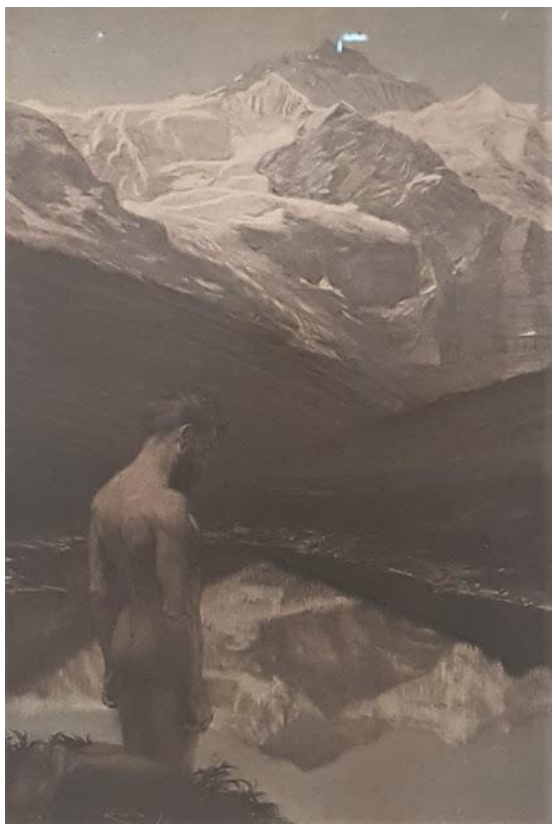


*Madame Kupka em verticais.* 1910-1911.



Essa aproximação entre momentos diversos de Kupka não apareceram na exposição, senão neste cartão de visitas. Como um aviso.

Há força nas obras simbolistas e elas ocupam boa parte das salas de exposição. *Meditação* de 1899 mostra um homem, o próprio artista, posto nu e olhando para baixo. Olha para as águas, e assim para o seu próprio reflexo. Um narciso moderno. O reflexo da figura masculina não temos, mas das montanhas em uma estrutura poderosa.



*Meditação*. 1899.

*O dinheiro*, de 1899 exibe uma iconografia bem sedimentada, em especial no final do século XIX, a relação do dinheiro e do corpo, ou do desejo do corpo. O velho com suas moedas de ouro em um grande círculo transparente cobrindo o seu sexo, e as carnes opulentas da mulher a sua frente.



*O dinheiro*. 1899.

A exposição não se furta em exibir a presença de Kupka nos trabalhos com a imprensa, notadamente *L'assiette au Beurre*.

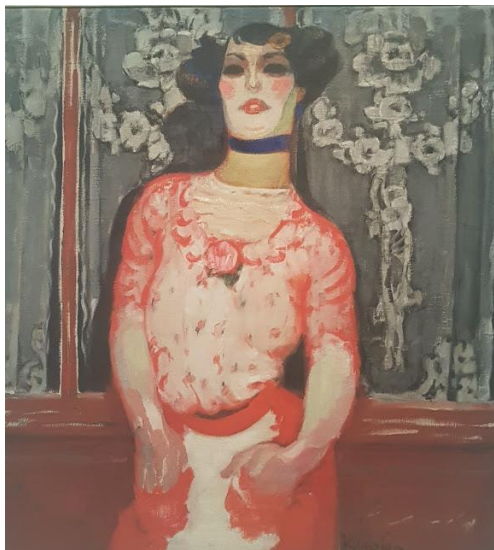


E suas obras próximas ao estilo de um Van Dongen.



*O vermelho dos lábios*, 1908.





*O gosto de Gallien (Cantora de Cabaret) 1909-1910.*

Interessante a estratégia um pouco fácil da passagem para os motivos abstratos. A exposição, neste momento, encara como um novo patamar, algo transcendente e o espectador passa por um “portal” para chegar finalmente naquelas obras.



Um artifício corrente, não problematiza as obras de Kupka, neste aspecto, apenas as insere onde sempre estiveram e a “evolução” de suas formas.

É possível afirmar a força de suas telas abstratas, tanto quanto como ele perde energia em relação a suas outras obras, em especial àquelas do final do século. Kupka se mantém como um caso interessante e importante do início do século XX. Suas investidas em temas geometrizarantes e estruturais, logo remetem, como sinalou a exposição, a sinais arquitetônicos, abstratos de raiz assertiva, geométricas.



*Discos de Newton.1912.*

Seja como for, uma exposição de formação e de conhecimento frente a um artista conhecido, mas pouco badalado como seus pares naquele momento. A fotografia que encerra a exposição faz a relação não proposta nas salas, a mistura e organicidade das obras de Kupka. Sentando diante de três telas de momentos bem diversos o artista vê suas obras conversarem ali, solitárias em preto e branco, sem aparecer na exposição.



A cena da dança: a fantasia combate o extremismo

Trust in me, my honored friend  
I'll bring your sadness to an end

Este texto é sobre o filme *Anchors Aweigh*, 1945. Antes, trata de uma cena específica. Foi dirigido por George Sidney e é particularmente famoso pela cena que será abordada aqui, na qual Gene Kelly dança ao lado de Jerry, o famigerado ratinho de Hanna-Barbera.



Antes de mais nada é válido ressaltar a participação do cinema hollywoodiano do período da segunda grande guerra. No imaginário da necessidade da guerra para barrar os governos totalitários e também na justificação da presença de membros da família na guerra. E assim, por consequência, a sensação de quem fica cumprir também o seu papel. *Anchors Aweigh* foi lançado poucos meses antes do final da guerra. A sensação e ambientação é mais tranquila, se compararmos, por exemplo, com o filme de Michael Curtiz, *Yankee Doodle Dandy*, 1942.



O filme se passa no seu tempo, dois marujos ganham a possibilidade de permanecer por quatro dias em Hollywood. O “prêmio” se dá pelos atos de bravura em combate e assim, Clarence “Brooklyn” Doolittle e

Joseph “Joe” Brady (Frank Sinatra e Gene Kelly, respectivamente) partem para aproveitar a cidade. O filme, de tal modo, se insere na lógica da temática contemporânea da grande guerra e junto com *On the Town*, 1949 e *Follow the Fleet*, 1936 formam um subgênero, se assim é possível dizer da marinha norte-americana.

Uma vez na cidade, a história se descortina como um caso amoroso complexo e delicado, com amores cruzados. A cena da dança indicada aqui acontece nesse entremeio.

A utopia da arte é salutar. A fé em seu poder transformador que converte extremismos em vida pujante é muito presente.

É preciso descrever a cena: Tudo acontece pela magia da imaginação, entramos literalmente na cabeça da criança e lá um novo mundo se descortina. Mágico, etéreo e pautado pela descrição de Brady. A relação da história inventada de como conseguiu uma medalha com o mundo absurdo, sombrio e tenebroso da guerra contra um movimento extremista, limite da estupidez humana, parece direta.



Brady, caminhando em um lugar aparentemente idílico, paisagem onde as mazelas humanas não teriam vez, cai em um buraco que se mostra como um grande túnel, apertado e escuro. É preciso atravessá-lo e perceber que do outro lado encontra-se também beleza. Mas a alegria e o prazer de viver estão castradas pela lei do rei que proíbe a todos de cantar e dançar.

Gene Kelly, tão quanto no filme *The Pirate*, 1948, dança com explosão muscular. O número com Jerry enaltece suas qualidades. O ambiente do castelo é metafísico, o lugar da tristeza é vazio e melancólico. Um grande salão no qual o jogo das cortinas faz as vezes das colunas naquele lugar.



O mal é controlado e exterminado pela arte. Encher o coração com a alegria da música e da dança salvaria todo um povo de sua tristeza. Essa utopia parece se perder totalmente nos dias atuais. Aquilo que poderia



ser indicado como poder transformador operado pelas artes é visto com desconfiança. Ser confrontado com seus medos, desejos, emoções mais estranhas e profundas nem sempre é um grande negócio. E para aqueles cuja principal tarefa é a eliminação da alteridade, não se reconhecer na arte significa perigo. A lei criada pelo rei em *Anchors Aweigh* foi sem muito esforço quebrada, em nosso mundo vem esbaforida e não se trata apenas de dançar e cantar. Ou, por outro lado, dançar e cantar é uma bela metáfora da ideia de liberdade, como bradavam os jovens em *Footloose*.



Mas, ao menos ali, no universo do cinema a fantasia e a arte além de combaterem os extremismos e autoritarismos quase sempre levam a melhor. E apesar de utópico e distante de mim é o mundo que gosto de imaginar.

William Pereira

## Comentários sobre o filme Pantera Negra

Saindo da sessão do filme Pantera Negra, de Ryan Coogler, comentei com a minha namorada o quanto o vilão, o gangsta fodão zica do pântano Eric Killmonger, era infinitamente superior ao herói T'Challa, um rei bunda mole que nem lutar direito sabia. E o quão frustrante foi ver um personagem forte, complexo e carismático daqueles, um homem que sofreu as dores de ser negro num gueto dos Estados Unidos, ser morto pelo próprio primo, um monarca de uma nação inimaginavelmente rica que nunca deu a mínima atenção para o holocausto da população negra em todo o mundo. Concordamos: Killmonger não deveria ter sido morto.

No dia seguinte vi uma postagem de um amigo compartilhando o texto do professor de filosofia Christopher Lebron intitulado [“Pantera Negra’ não é o filme que merecemos”](#). Basta clicar no link, recomendo a leitura. A seguir, seleciono um de seus parágrafos que melhor sintetiza sua reflexão:

"Pantera Negra se apresenta como a experiência negra mais radical deste ano. Deveríamos nos sentir encorajados com as imagens de T'Challa, um homem negro vestido em um poderoso traje de combate que rasga os caras maus que ameaçam as pessoas boas. Mas as lições que tirei foram essas: o cara mau é o negro americano que definiu corretamente a supremacia branca como a ameaça reinante ao bem-estar negro; o cara mau é o que pensa que Wakanda está sendo egoísta em sua libertação secreta; o cara mau é o que não mais escolhe a paciência e a

moderação - ele acha que a libertação está muitas, muitas décadas atrasada. E o herói negro o mata."

Magneto, um sobrevivente judeu dos campos de concentração nazista, é um vilão formidável, que rompe com o professor Charles Xavier e sua política pacifista de não agressão e propõe o confronto direto com aqueles que pretendem encarcerar os mutantes. Xavier nunca quis matá-lo. Queria convertê-lo.

Loki, irmão do poderoso Thor, arquiteta as piores artimanhas para destruir o planeta, arrasando cidades inteiras, e tentando várias vezes matar seu irmão. Ele apanha de vários dos heróis e é preso. Ninguém o mata. Tempos depois, com outra mentalidade, luta ao lado do irmão contra invasores de Asgard.

Por que Killmonger precisou ser morto?

Para ficar no campo da história e política dos EUA (afinal, é quem produziu o longa), é possível identificar ideologicamente Erik Killmonger com Malcolm X e T'Challa com Martin Luther King Jr.

Martin Luther King Jr era pastor batista, um dos líderes do movimento dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, através de uma campanha de não-violência e amor ao próximo.

Malcolm X era um convertido muçulmano, defensor do nacionalismo negro, de caráter separatista. Defensor da violência como método de autodefesa e do socialismo, pois entendia os problemas sociais das minorias como estrutural das sociedades capitalistas.

São dois universos antagônicos. A história tende a valorizar muito mais a trajetória do pastor Luther King que as idéias e ações de Malcolm X. E o filme da Marvel se esforça pra isso: defende seu herói africano monarquista que sempre concebeu 'seu povo' como a população da utópica Wakanda, e não como o povo negro em diáspora forçada pela

escravidão; enquanto condena seu antagonista que entende o sofrimento do negro no mundo como provocado pelo opressor branco, planejando uma insurreição armada por todo o globo.

Mas é absolutamente necessário essa dicotomia? Não existiria uma figura que poderia unir, ou ao menos criar pontes entre T'Challa e Erik Killmonger, entre Martin Luther King e Malcolm X?

Entre a abordagem de força de Malcolm X e o programa não-violento de Martin Luther King, talvez James Baldwin seja uma figura de equilíbrio. Nova-iorquino, intelectual, romancista, homossexual, se muda aos 24 para Paris e passa a maior parte de sua vida lá. Para ele, a questão do racismo não era apenas política, mas sobretudo moral. Era preocupado com a reconciliação entre brancos e negros, e na irracional e cruel maioria branca dos EUA, que, ao negar o estatuto de humano aos negros, se tornaram 'monstros morais'.

“Eu não era um negro muçulmano. Da mesma forma, embora por razões diferentes, eu nunca me tornei um Pantera Negra, porque não acreditava que todos os brancos fossem demônios. E eu não queria que os jovens negros acreditassem nisso. Eu não era membro de nenhuma congregação cristã porque eu sabia que eles não tinham ouvido e não viviam de acordo com o mandamento: amai-vos uns aos outros como eu vos amo”

“No que diz respeito a Malcolm e Martin, eu via dois homens de origens inimaginavelmente diferentes, que originalmente tinham posições opostas, se aproximando cada vez mais. No momento em que os dois morreram suas posições se tornaram, virtualmente, a mesma posição”.

“...quando tenta se impor e encarar o mundo como se tivesse o direito de estar aqui, você atacou toda a estrutura de poder do mundo ocidental. Esqueçam o problema dos negros. Vocês precisam olhar o que está acontecendo neste país. O que acontece é: um irmão matou o irmão sabendo que era seu irmão. Brancos lincharam negros sabendo que eram

seus filhos. Mulheres brancas mandaram linchar negros sabendo que eram seus amantes. Isso não é um problema racial, é um problema de estar disposto a olhar para a sua vida e ser responsável por ela e então começar a mudá-la. A grande casa ocidental da qual eu venho é uma única casa, e eu sou um dos filhos da casa. Eu sou a criança mais desprezada daquela casa. É porque o povo americano é incapaz de aceitar o fato de que eu sou carne da carne deles, osso dos ossos deles, criado por eles”.

Aconselho a quem não assistiu, que veja o documentário [EU NÃO SOU SEU NEGRO](#), de Raoul Peck, que é uma ótima introdução ao seu pensamento.

Um personagem com as características de Baldwin em Pantera Negra talvez mostrasse aos primos que eles estavam mais próximos do que imaginavam.

## Os caminhos do lobisomem



A história toda começa no curso de cinema e vídeo da ECA/USP. Eram três amigos: Marco Dutra, Juliana Rojas e Caetano Gotardo. Queriam fazer filmes e esbarravam na dificuldade em conseguir recursos, esse choramingo que todos já ouvimos centenas de vezes dos profissionais da área. Não criaram uma produtora, mas um coletivo (em 2006 isso tava super na moda entre a juventude descolada). E o compromisso era que cada um ajudaria na produção do filme do amiguinho. Assim nasceu a Filmes do Caixote.



Juliana Rojas e Marco Dutra



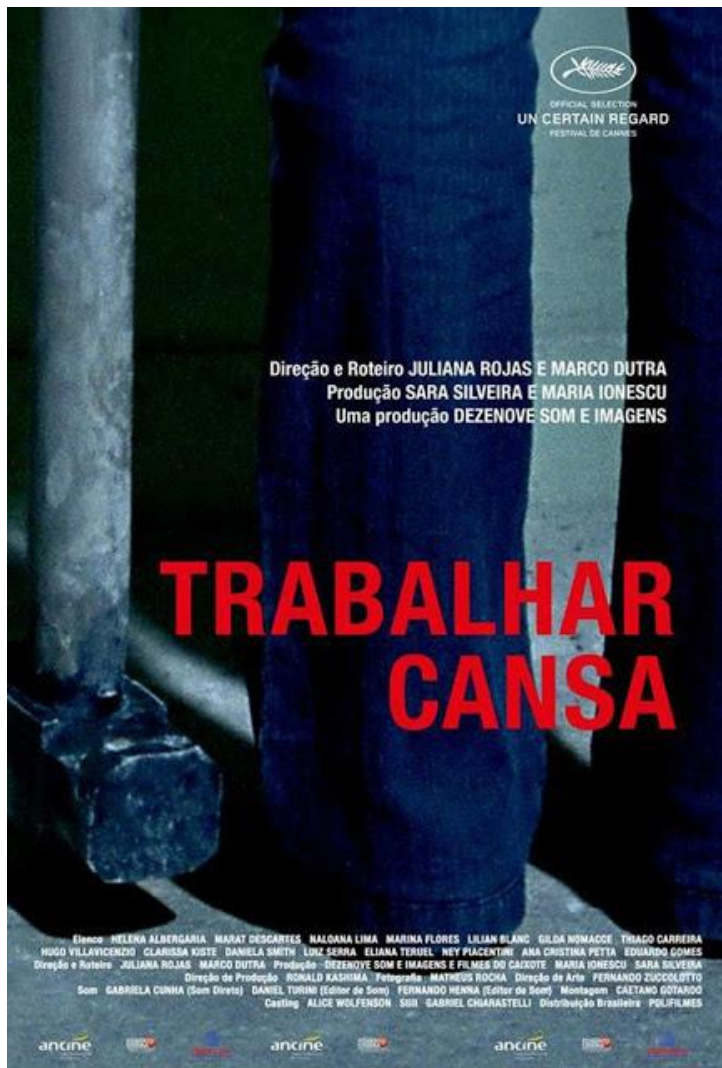
Caetano Gotardo

Houve outros integrantes, foram produzidos alguns curtas. Pra quem quer saber mais, [há essa matéria bem informativa](#). Quero me ater aos longas realizados por esses três diretores. Mesmo não sendo uma filmografia extensa, creio que estamos diante de trabalhos sofisticados e altamente autorais, com coerência e forte diálogo entre si.

O primeiro filme surgiu em 2011, dirigido em parceria por Juliana Rojas e Marco Dutra, com montagem de Gotardo. Em *Trabalhar Cansa*,



um casal de classe média passa por crise: ele perde o emprego numa grande empresa, ela abre um mercadinho que só dá pepino. Algo de maligno parece habitar as paredes do comércio.



Há um mal-estar entranhado em cada fotograma, uma inquietação que incomoda e desconcerta. E a materialização desse sentimento se dá pelo rigor e secura dos enquadramentos e da atuação do elenco. Para um público acostumado aos excessos das telenovelas, parece um filme alienígena (ouvi de alguns amigos “os atores são péssimos, parecem mortos!”). E há uma impureza no que diz respeito ao gênero da produção: ora é uma comédia das mais mordazes, ora crítica social e política, há momentos de drama familiar e outros de suspense sobrenatural. Mas tudo funcionando muito organicamente. A estranheza e o horror podem vir tanto de fonte monstruosa quanto das tensões de classe ou crises familiares.

Dois anos depois, em 2013, Caetano Galindo lançou seu *O Que Se Move*, com montagem de Rojas, e Dutra colaborando na letra das canções. Em três histórias independentes entre si, é traçado um painel de sofrimento e dor, tendo a figura da mãe como centro. Eu acho o mais bonito e poético do *Caixote*. Há um refinado senso de composição, utilização notável de planos de longa duração (como diz um amigo, Nando, “planos que precisam ser preenchidos pelo olhar do outro”), mise en scène elegante que somado a qualidade do elenco – e uma certa musicalidade dos diálogos – resulta num filme muito especial. Quanto à já mencionada música, explico: ao final de cada um dos segmentos, uma mãe canta um lamento ao filho. Forma lírica de expressar profunda dor, nos faz pensar num certo espírito demyniano.



## O que se move

direção e roteiro Caetano Gotardo  
produção Sara Silveira e Maria Ionescu  
Dezenove Som e Imagens

com Cida Moreira Andrea Marquee Fernanda Vianna

elenco: Rômulo Braga Wandré Gouveia Henrique Schaffer Gabriel dos Reis Dagoberto Felz Adriana Mendonça Larissa Siqueira Anne Rodrigues  
Marina Conzatti Danilo Gonçalves Irene Dias Rayck Germano Melo Geto Matos Lucila Mercúli Gustavo Sironoldi Yohanna Rodrigues Maik Ramos

direção de fotografia Helôida Passos direção de arte Luana Demange montagem Juliana Rojas canções Caetano Gotardo e Marco Dutra  
som direto Gabriela Cunha edição de som Daniel Turini e Fernando Herms direção e produção musical Romário Martins direção de produção Ronaldo Keshima  
produção de elenco Lara Lima e Maria Clara Escobar coreografia e arte do cartaz Alina Dias e Diego Rayck diagramação João Marcos de Almeida



Apelo

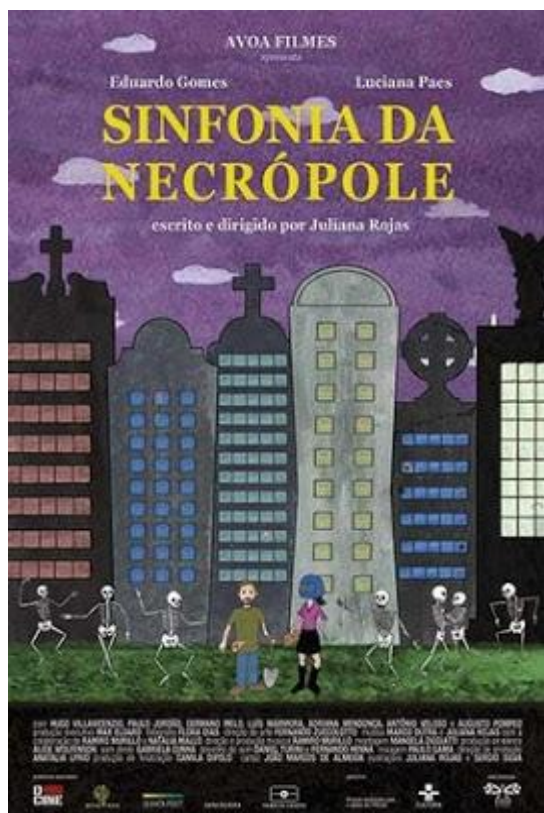


E voltando ao elenco, algo que me parece fundamental pra entender esses filmes: não estamos diante de interpretações naturalistas. Nem em *Trabalhar Cansa*, muito menos aqui. As atuações são austeras, desdramatizadas. Me faz pensar nas atuações dos filmes de Eugène Green, que diz se basear no teatro barroco francês (e eu que não entendo nada de teatro barroco francês, acredito nele). Cria-se um imediato estranhamento, um desconforto que, somado a outros elementos, cria a atmosfera tão particular dessas produções.



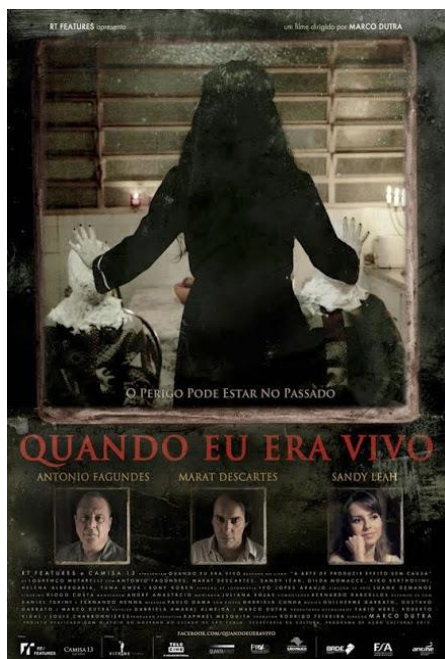
Pula pra 2014. Dois lançamentos.

Juliana Rojas havia dirigido em 2013, por encomenda da TV Cultura, um simpático média de 53 minutos intitulado A Ópera do Cemitério. Um ano depois ela lançou nos cinemas uma versão ampliada deste trabalho, agora com 85 minutos, com o título Sinfonia da Necrópole. Um jovem atrapalhado e muito medroso começa a trabalhar como aprendiz de coveiro. É então que ele se apaixona por sua nova chefe.

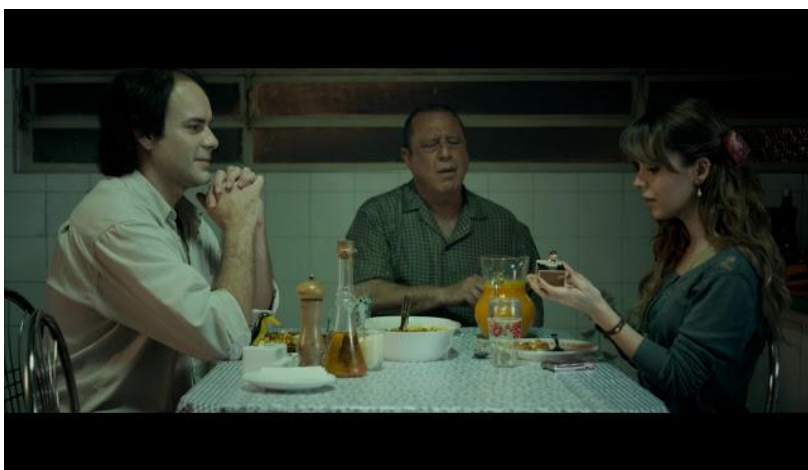


Aqui estamos diante de um explícito musical, todas escritas por Marco Dutra. Mais perto de um Jacques Demy que de um Busby Berkeley. O tom de comédia musical, cheia de gags visuais, se chocam com aparições de mortos vivos e com questões de especulação imobiliária transferidas para o microcosmos funerário. A mais leve e saborosa empreitada da Caixaote, recomendo fortemente, assim como a leitura das análises de [Inácio Araújo](#), [Marcelo Miranda](#) e da [Andréa Ormond](#).

Neste mesmo 2014 Marco Dutra lança Quando Eu Era Vivo, baseado no livro de Lourenço Mutarelli, montado novamente por Rojas. O elenco agora conta com Antônio Fagundes e Sandy, o que garantiu boa publicidade. Na história, um rapaz recém divorciado volta ao apartamento do pai. Vasculhando em velharias, redescobre pertences de sua falecida mãe, uma mulher misteriosa envolvida com ocultismo. O clima vai ficando cada vez mais sufocante, assim como a sanidade dos moradores cada vez mais debilitada.



Dutra sabe bem conduzir a narrativa numa curva ascendente de mistério e horror, toda feita em interiores. Para além de sugestionar, há aqui de fato uma presença maligna, que se manifesta enquanto tal. (lá em *Trabalhar Cansa* a coisa ficava na véspera, não tinha os finalmentes). Não há momentos musicais aqui, embora haja uma canção entoada pelo casal no ritual final. O resultado é sombrio, poético e hipnótico.



Dois anos depois, em 2016, Dutra retorna em nível elevadíssimo com o thriller *O Silêncio do Céu*, co-roteirizado por Gotardo. Filmado no Uruguai, começa com a personagem de Carolina Dieckmann sendo estuprada por dois homens em sua própria casa. Ela decide esconder a violência do marido, um fóbico crônico, que também guarda segredos da



esposa. (este filme está disponível no Netflix, recomendo fortemente a todos).



Com uma estrutura de filme de vingança, a produção segue um caminho muito mais complexo e difuso do que se esperaria de um suspense tradicional. Ecos de Brian DePalma pipocam em diversos momentos. Atuações mais realistas o fazem mais acessível. O resultado é amargo e desesperançado, ainda que belo.



Chegamos enfim a 2017, onde *As Boas Maneiras* percorreu diversos festivais, estreando comercialmente em 2018. Na direção a dobradinha Dutra-Rojas, e na montagem Gotardo. O filme é um clássico 2 em 1: começa com um suspense psicológico cuidadosamente construído entre duas mulheres, a patroa grávida e a empregada negra – com todos os ecos classistas que isso implica. Então ele acaba e outro começa: a criança já crescida e sua relação com o mundo externo.



O resultado é um pouco desigual, já que a primeira parte é bem superior. Mas a história é interessante e o roteiro bem amarrado o bastante para manter o público engajado. A Marjorie Estiano brilha com um sotaque goiano que contrasta gritantemente com a portuguesa Isabel Zuaa, muito calada e com um estilo de atuação mais próximo do *Trabalhar Cansa*. A composição visual é inventiva e impecável, e as músicas fundamentais para a narrativa. Há inclusive canções que surgem sem aviso prévio na boca de alguns personagens, melancólicas e cheias de ternura. Algo entre *O Que Se Move* e *Sinfonia da Necrópole*. Não

estamos aqui em terreno realista. O mágico e o sobrenatural tem espaço, o que já estava indicado por um dvd de Georges Méliès ao lado da cama da personagem de Estiano, e se manifesta em sua grandeza com a São Paulo luminosa composta em grandes planos aéreos.



As boas maneiras, assim como todos os outros filmes produzidos pelo trio, é um cinema de riscos, não acomodado, criativo e profundamente apaixonado pelos seus meios. É sem dúvida a grande força do cinema paulista, que, juntamente com o pernambucano de

Kleber Mendonça Filho e o carioca Fellipe Barbosa forma a promissora potência do cinema brasileiro.

## Envelhecer, segundo Varda e Godard



Ele surge como uma figura misteriosa e determinada. Jovem, alto e magro, camisa e calça justas e escuras, elegantemente metido num sobretudo preto. Chapéu e óculos escuros que parecem colados a si, assim como a câmera fotográfica. Claro. Todo hipster é também um fotógrafo, certo? Já ela vem em passos teimosos, quase cômicos. Baixinha, seus cabelos em forma de tigela tem o topo branco e as bordas ruivas. Pescoço enrolado num esvoaçante cachecol vermelho, e corpo

confortavelmente embalado por blusões de estampa florida, assim como sua bolsa a tiracolo. É a vovó moderna que eu sempre sonhei em ter. E é assim que começa *Visages, Villages*, filme dirigido em parceria entre o fotógrafo e muralista JR e a cineasta Agnès Varda em 2016 – ele então com 33 anos, ela com 88.

Trata-se de um passeio muito livre e divertido por pequenas vilas francesas, onde os dois realizarão um documentário cujo roteirista é o Acaso. O resultado é inspirador e cheio de ternura.

Dá pra falar muitas e muitas coisas sobre esse filme, mas vou focar em um aspecto. Aos 88 anos, Varda se permite viver o inesperado, trabalhar em parceria com novos artistas, criar obras que alcancem trabalhadores que dificilmente freqüentam as galerias. A certa altura, ela decide brincar com o filme de seu amigo Jean-Luc Godard, *Bande à Part*, de 1964. Nele, os 3 protagonistas correm numa velocidade ultra rápida na grande galeria do Louvre. JR e Varda tentam bater esse recorde de travessia do museu (tentativa já feita por Bernardo Bertolucci em 2003, com o seu *Os Sonhadores*). A corrida no entanto não é uma corrida de verdade: é passeio e brincadeira.













Godard surge na história graças aos óculos escuros de JR. Agnès se irrita as vezes: “você parece o Godard, sempre com esses óculos de sol! Não consigo ver seus olhos”. E então ela recupera um pequeno filme que rodara em 1961 com Jean-Luc e Anna Karina, onde o diretor francês aparece sem os óculos. Ela quer que JR o conheça. Durante o trajeto, surgem dúvidas sobre o que pode acontecer.



E, bem, o pior acontece. Godard fecha sua casa e não recebe a amiga. Deixa um curto e estranho bilhete onde dá a entender que encontrá-la o fará lembrar do amigo Jacques Demy (marido de Agnès, morto em 1990). Ele, o genial ermitão que há tempos perdeu a fé no cinema está trancado. O desconsolo dela é de partir o coração.

Para a história do cinema, Godard é bem maior em relação à Varda. Não há como contestar. Mas, cá entre nós: que merda é ser um gigante em sua arte, se você não é capaz nem de receber uma velha amiga para um café.

## Chaves, Chapolin e o mal-estar



Cena do episódio do Chapolin Colorado, *La Guerra de la Secesión*, de 1974

Roberto Gómez Bolaños era um escritor prolífico e criativo nos anos de 1950. Trabalhava sobretudo para a televisão mexicana, mas colaborava

também com cinema e fazia as vezes de ator. Em 1968 começaram as transmissões independentes de televisão no México, e Roberto recebeu o convite para realizar um programa de meia hora. Este foi Los Supergenios de la mesa cuadrada, que permaneceu dois anos no ar e consistia num time de quatro comentaristas que satirizavam o formato de mesa-redonda, debatendo notícias reais do dia. Foram criadas outros esquetes de humor para recheiar a atração, dentre elas El Chapulín Colorado e El Chavo, protótipos do que viria a ser os programas independentes do Chapolín Colorado e do Chaves, seus maiores sucessos.





Da esquerda à direita, Ingeniebro Ramón Valdés Tirado Alanís (Valdés), a apresentadora (María Antonieta), Doutor Chapatín (Bolaños) e Professor Girafales (Aguirre)

El Chavo del Ocho foi produzido portanto de 1972 até 1980. Sua primeira exibição no Brasil ocorreu na antiga TVS do Silvío Santos, hoje SBT, em 1984. O sucesso de Chaves foi avassalador, criando um imaginário latino americano até hoje não comparado com qualquer outra obra (talvez a de Gabriel García Márquez, como bem apontou um amigo) e o canal nunca deixou de exibi-lo, assim como Chapolin Colorado. O grande problema, que eu consigo identificar a partir de meados dos anos 1990, é que a exibição do programa era feita de qualquer maneira: episódios fora da ordem de produção, com cortes, sem as aberturas nem os créditos finais, alguns nunca exibidos e outros reprisados à exaustão e sem um horário fixo na grade de programação, sendo usado explicitamente como um tapa buraco de programação, um curinga. E de nada valeu as mais de duas décadas de pedidos de respeito por parte dos fãs.





Foi então que no início de 2018 o canal Multishow anunciou que havia comprado todo o Chaves e Chapolin da Televisa, e iria fazer o que chamaram de “a exibição perfeita”. No dia 21 de maio foi exibido o primeiro programa, do que se mostraria a realização dos desejos dos fãs durante quase três décadas: os capítulos em ordem cronológica de produção, com indicação de data na tela, abertura e créditos finais mantidos. Alguns, nunca exibidos antes no Brasil, foram dublados pois só constavam no espanhol original. Estava tudo indo muito bem, emissora e fãs felizes.

Até que foi exibido o esquete “[O descobrimento da tribo perdida](#)”, uma aventura do Chapolin. Numa das cenas, a personagem de Maria Antonieta De Las Nieves diz que “era melhor ter chamado o Batman em vez do Chapolin”. Na resposta, Chapolin diz que o Batman não pôde ir ao local porque “o pneu do Batmóvel está furado”. Certo. Mas os fãs mais ardorosos notaram uma modificação. Na versão com

dublagem original, lançada em dvd, o herói diz que o Batman não foi salvá-los “porque está em lua de mel com Robin”.

As críticas nas redes sociais e em fóruns de fãs foi impiedosa. Imediatamente as vozes mais reacionárias e conservadoras identificaram a atitude como censura por parte de um canal de tv composto por “apoiadores de gays e do politicamente correto”. A diretora de programação do canal, Tatiana Costa, comentou o caso: "Erramos nesse caso, mas ainda erraremos muito. E que bom, porque é vivo, é uma troca, não é uma decisão única, unilateral, enfiada goela abaixo. Estamos aqui para ouvir, discutir juntos e ajustar. Somos fãs também e sabemos que ainda teremos muitas batalhas pela frente. Existe, por trás, obviamente, um cunho homofóbico, uma coisa mais machista. Entendemos que era uma piada preconceituosa. Lá atrás, nos anos 70 e 80, era considerada normal, mas felizmente hoje não é mais aceitável. Você não diria isso para o seu filho, estamos em um outro momento da vida. Tentamos suavizar isso".

Interessante essa boa intenção do canal em suavizar um conteúdo de cunho homofóbico, já que os índices de mortes por homofobia no Brasil são altíssimos. Mas é honesto, mesmo que bem intencionado, modificar dessa forma o trabalho de alguém? Como o canal irá se comportar com a abundante gordofobia da série, violência contra crianças, outros tantos momentos machistas e racistas que faziam perfeitamente parte do contexto do humor dos anos de 1970?

Bolãos era absolutamente genial, e também era um homem de seu tempo. Época muito diferente da nossa, evidentemente. Suas piadas são inocentes, ou são o horror absoluto que precisa ser combatido e riscado do mapa para todo o sempre? Proponho um passeio por outros casos semelhantes.

Em 2002, o diretor Steven Spielberg resolve modificar sua própria obra ao readaptar algumas cenas de seu [filme ET - O Extraterrestre](#), lançado em 1982. O que mais chamou a atenção da crítica foi a

substituição dos rifles dos policiais por walkie talkies, para – segundo o diretor – não chocar as crianças.



George Lucas também é conhecido por refazer diversas cenas de seus filmes, sobretudo a saga espacial Star Wars. Numa das mais controversas, Han Solo é açoitado pelo caçador de recompensas Greedo, que ameaça sua vida. Na versão de 1977, Solo aponta sua arma por baixo da mesa e atira no mercenário, matando-o. Em 1997, Lucas muda a cena, fazendo com que Greedo atire primeiro, errando o alvo, e Solo atira em seguida. Em 2004 a cena foi novamente modificada para o lançamento em dvd, onde os tiros acontecem de forma quase simultânea, com Solo se esquivando.



Mas, nesses dois casos, trata-se de mudanças feitas por seus próprios autores. Bem diferente da que foi feita em Chapolin pelo Multishow, já que seu criador morreu em 2014.

Vale também relembrar o caso do livro *Caçadas de Pedrinho*, escrito por Monteiro Lobato em 1933. No final de outubro de 2014, o Conselho Nacional de Educação publicou um parecer sugerindo a exclusão do livro das escolas públicas - sob a alegação de que a obra trazia conteúdo discriminatório. O trecho em questão seria esse: "Sim, era o único jeito – e Tia Nastácia, esquecida dos seus numerosos reumatismos, trepou que nem uma macaca de carvão pelo mastro de São Pedro acima, com tal agilidade que parecia nunca ter feito outra coisa na vida senão trepar em mastros". Uma ação foi apresentada no STF pelo Instituto de Advocacia Racial. A instituição alegou que o livro tem "estereótipos fortemente carregados de elementos racistas" e pediu que fossem adicionadas na obra notas "que discutam a presença de estereótipos raciais na literatura", tendo sido rejeitado pelo STF.



Mas se Lobato se tornou o bicho papão das criancinhas de uns anos pra cá, vale lembrar que em 2011, Huckleberry Finn, do americano Mark Twain foi republicado em edição modificada nos Estados Unidos, por chamar negros pelo termo pejorativo nigger. O termo aparece mais de 200 vezes ao longo da obra publicada em 1884. Após ser boicotado por escolas país afora, uma nova edição foi publicada por outra editora, com a palavra nigger substituída por slave.



**JIM AND THE GHOST.**

Ilustração para o livro *Adventures of Huckleberry Finn*, por EW Kemble, para a primeira edição de 1884.

Melhor ir parando por aqui.

Espero que tenha ficado claro que as boas intenções do Multishow em modificar a obra artística de Bolânos não é caso isolado. Retalhar, remendar, proibir, esconder, queimar. Os movimentos identitários avançam, mas no campo da cultura parecem não saber bem o que fazer com um certo tipo de arte que incomoda e causa mau estar.

Bem, estou terminando a leitura de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Publicado em 1953, me parece mais atual que nunca.



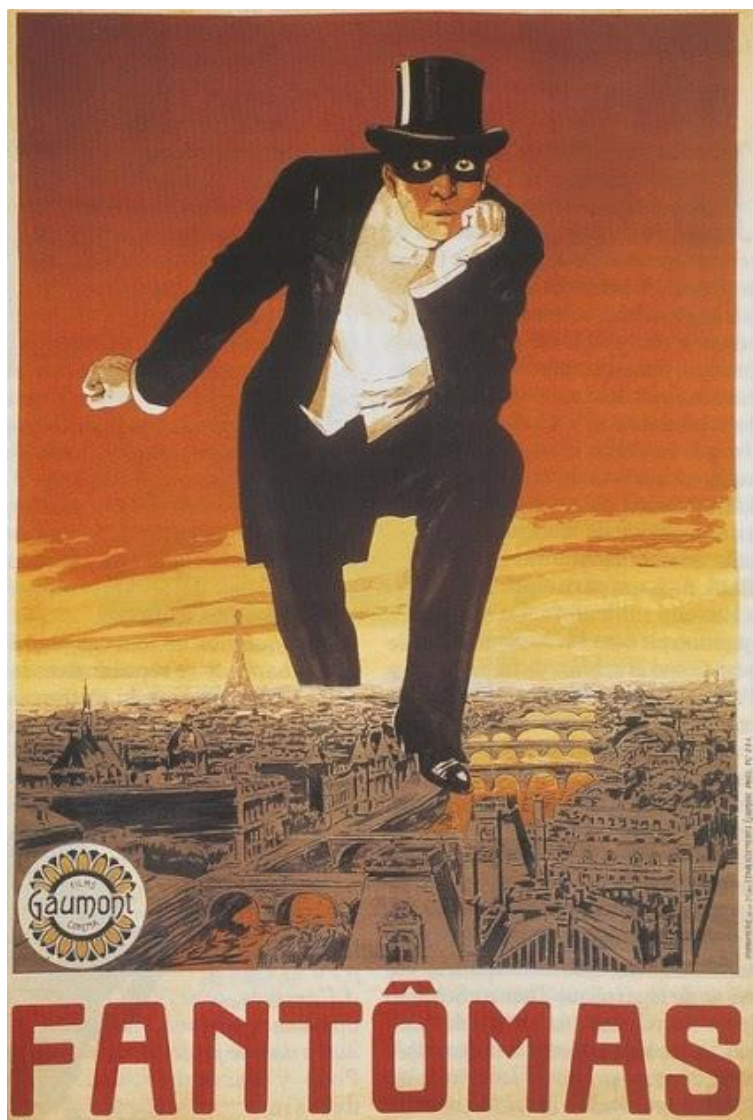
## Guerra Infinita e os seriados de cinema

O cinema nasce como curiosidade tecnológica. E novidades uma hora deixam de ser novidades. Passado o oba-oba daquela máquina que projetava fotos em movimento na tela branca, permaneceu a questão sobre que caminho seguir. A solução foi simples: bastou que os produtores estendessem o braço para agarrar um dos populares fascículos quinzenais com histórias policiais e de aventuras, na época muito em voga na Europa, sobretudo na França.

Foi assim que surgiu o seriado. Bem antes de um Griffith revolucionar a linguagem do cinema, as casas de projeção já exibiam episódios curtos semanais apresentando as aventuras de heróis lutando contra terríveis vilões – não sem antes salvar a mocinha indefesa - e atraindo muito público.

Esses seriados se desenvolveram como parte da série B dos estúdios, com baixo orçamento, personagens caricatos e arquetípicos, e fórmulas simplificadas.





Fantomas, de Louis Feuillade, de 1913.

Official Herald  
**THE  
MILLION DOLLAR MYSTERY**

Thanhouser's Million Dollar Motion Picture Production  
Herald No. 3 Episode No. 3



AGAIN THIS KEEN  
MIND GUESSES

WIGWAM  
SAT. OCT. 3, MAT. 3PM

The Million Dollar Mystery, de Howell Hansel, 1914.



What Happened to Mary, de Ashley Miller e Charles Brabin, 1912.

Foi então que em 1936 saiu Flash Gordon, série em 13 capítulos, a primeira adaptação dos quadrinhos para os cinemas. Sucesso absoluto.



Flash Gordon, de Frederick Stephani, 1936.

Anos depois, em 1941, foi lançado o seriado em 12 capítulos *The Adventures of Captain Marvel*, também um sucesso.



Adventures of Captain Marvel, de William Witney e John English, 1941.

Mas avancemos no tempo. A televisão passou a ser o lar dos seriados, e mais recentemente os serviços de streaming nos permite assistir a novas e antigas produções. Mas o espírito do seriado de cinema sobrevive. Sobretudo nos filmes de super-heróis produzidos pela Marvel Studios.

A onda recente de filmes de super-heróis talvez tenha tomado forma no ano 2000, com o estrondoso sucesso de X-Men, de Bryan Singer. Em 2002 foi a vez de Sam Raimi criar a quintessência da aventura com seu incrível Homem Aranha. Cada um deles recebeu suas respectivas seqüências, sempre com muito sucesso. Mas ainda eram diretores com forte traço autoral, que não hesitavam em subverter o material original. O fracasso de Hulk, de Ang Lee, anunciou o divórcio entre cinema de autor e filmes de herói.

Foi quando, em 2008, Jon Favreau dirigiu O Homem de Ferro. Divertido, com grande senso de aventura, e sobretudo: fiel ao material original. Seguiu-se a isso filmes que dialogavam entre si: Capitão América e Thor, ambos de 2011. Tudo culmina em Os Vingadores, de 2012, que reunia uma dúzia de heróis numa trama bem amarrada. Sempre seguindo a regra de ouro: fidelidade aos quadrinhos. Além de coerência entre as diferentes histórias.



Em essência, está aí o espírito dos antigos seriados. A diferença é que não são mais semanais, nem de baixo orçamento.

Recentemente, numa entrevista à revista Radio Times, a atriz e diretora Jodie Foster fez a seguinte declaração:

*"Ir ao cinema atualmente se tornou uma experiência como ir a um parque de diversões. Estúdios produzem conteúdos ruins para apelar para as massas e investidores, e é como extrair petróleo. Você ganha muito dinheiro agora, mas você destrói a terra. Isto está arruinando*

*com o hábito de consumo de filmes do público americano e, no fim das contas, do resto do mundo. Eu não quero fazer um filme de US\$ 200 milhões sobre super-heróis."*

Enfim, meu ponto é que os seriados de heróis sempre existiram, e pessoalmente espero que continuem existindo. Apontá-los como o cavaleiro do apocalipse da arte cinematográfica é senil, pra dizer o mínimo. Veja este novo OS VINGADORES: GUERRA INFINITA. É extraordinário como a história flui, mesmo com duas dúzias de personagens importantes atuando nela. Faz pensar num daqueles filmes do Robert Altman onde temos dezenas de personagens (guardadas as devidas proporções, claro).



Com Guerra Infinita os irmãos Russo criam cinema da melhor qualidade. É divertido, visualmente arrebatador, dramático. O público sente apreensão verdadeira, não há zona de conforto, a história permite que qualquer coisa aconteça. Para quem não acompanhou os episódios anteriores certamente ficará perdido. Mas é essa a natureza dos seriados, não?



## A purificação pelo fogo – ou três ou quatro coisas sobre Fahrenheit 451



Sóis e queima de livros. Imagem de Hartmann Schedel, "Nuremberg Chronicle" (1493)

Um dos primeiros casos relatados de queima de livros ocorreu na China antiga, entre os anos 213 a.C. a 206 a.C. De acordo com o historiador da corte chinesa [Sima Qian](#) (145 a.C. a 86 a.C.) o evento chamado [queima de livros e sepultamento de intelectuais](#) foi uma política implantada durante a dinastia Qin, onde as chamadas [cem escolas de pensamento](#) foram perseguidas, enquanto o [legalismo](#) foi preservado. O primeiro imperador da China unificada, [Qin Shi Huang](#), ordenou que a maioria dos livros anteriormente existentes fossem queimados, a fim de evitar comparações de reinos passados com o seu.



Nesta pintura do século XVIII, de autoria desconhecida, vemos um palácio com o imperador confortavelmente sentado em seu trono, escoltado por soldados. Ao pé das escadas, um súdito ajoelhado lhe oferece um livro, provavelmente de conteúdo legalista. Enquanto isso, para fora dos muros do palácio, soldados atiram estudiosos num buraco (após ser enganado por dois alquimistas que lhe prometeu vida prolongada, o imperador ordenou que mais de 460 acadêmicos da capital fossem enterrados vivos), enquanto alguns livros são incendiados ao lado.



Neste desenho, temos uma versão menos dramática do caso, onde o sábio imperador, sereno porém firme com seu braço estendido, recebe os livros banidos dos estudiosos, que alimentam a fogueira.

Outro caso ocorreu no início da era cristã e envolveu o apóstolo Paulo em Éfeso. Conforme descrito em Atos 19: 18-19, após uma onda de conversões no local "Muitos dos que creram, assim que chegavam,

começavam a confessar e a declarar em público suas más obras praticadas. Da mesma forma, muitos dos que haviam se dedicado ao ocultismo, reunindo seus livros de magia, os queimaram diante de toda a comunidade reunida. Calculados os seus preços, chegou-se à estimativa de que o valor total equivalia a cinquenta mil moedas de prata."

O parisiense Eustache Le Sueur pintou a cena, numa versão preliminar de 100.8 x 84.8 cm



Para então realizar a versão definitiva em tamanho maior, 394 x 329 cm.



A pregação de São Paulo em Éfeso, de Eustache Le Sueur, 1649.

Na primeira versão temos o apóstolo Paulo ao centro, parecendo surpreso com a comoção dos novos fiéis, enquanto os outros discípulos

na plataforma dão graças, dispensam esmolas, ouvem a confissão e abençoam os convertidos, emoldurados por um céu azul entre os prédios. Na parte inferior, dois homens carregam pesados livros, montando uma pilha onde um rapaz se esforça em acender a chama. Já na segunda, Paulo levanta o indicador a um severo e ameaçador céu, enquanto segura as Escrituras com a outra mão. A multidão recém-convertida está toda empenhada em levar seus livros de magia para a fogueira, já acesa, para queimá-los publicamente. Caso contrário, o castigo parece iminente.

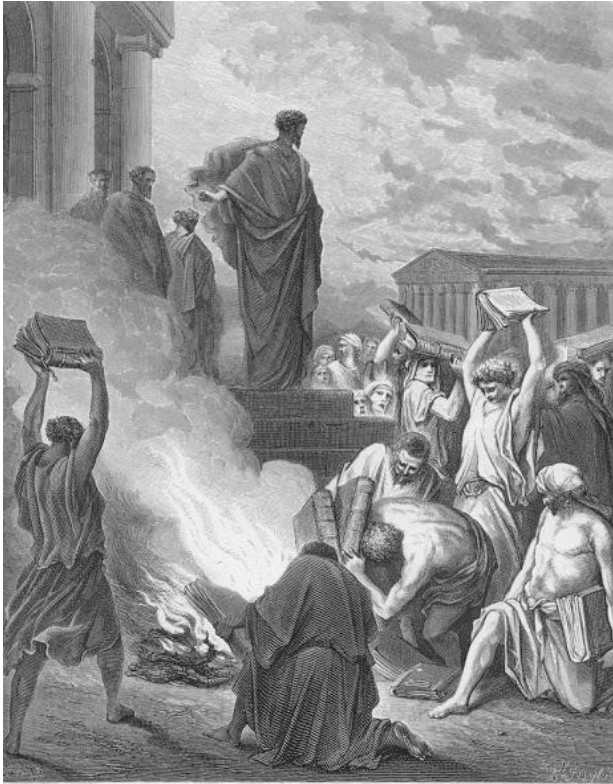
Algumas décadas antes, o artista holandês Maerten de Vos também pintou a cena. Nela, nada de serenidade. Ao contrário, temos uma multidão à esquerda que corre em direção à fogueira de livros, ao fundo, apontada pelo personagem central. À direita um sujeito segura um outro, talvez um dos proprietários dos livros em chamas? É possível identificar ao fundo uma multidão jubilante pela fumaça herética que sobe aos céus.



São Paulo em Éfeso, de Maerten de Vos, 1568.

Até Gustave Doré representou a cena, quando criou a série de 241 gravuras para ilustrar uma edição de luxo da Bíblia, lançada em 1866.

Paulo, inabalável como uma estátua clássica, no centro do quadro, olha a fila de novos cristãos ansiosos em queimar seus textos místicos. Há um fortíssimo tom épico aqui.



ST. PAUL AT EPHEBUS

Many of them also which used curious arts, brought their books together, and burned them before all men. (Acts 19: 19)

São Paulo em Éfeso, de Gustave Doré, 1866.

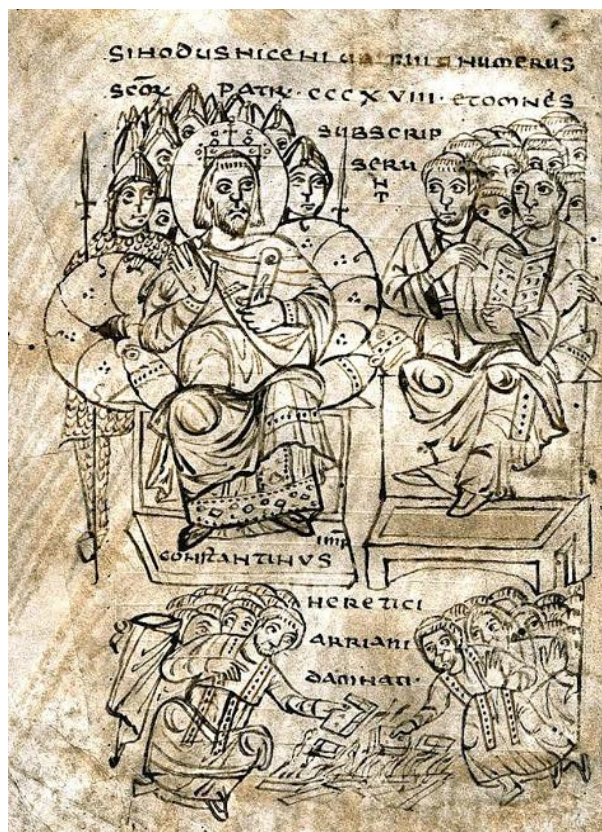
E só pra finalizar essa parte, segue uma xilogravura feita para o Index librorum prohibitorum, de 1758, de Tommaso Agostino Ricchini, que cita o versículo do livro dos Atos.



Séculos depois, longe dali, após o [Primeiro Concílio de Niceia](#) (325), o imperador romano Constantino publicou um édito contra o [arianismo](#) que incluía a queima sistemática de livros:

“Adicionalmente, se qualquer escrito redigido por [Ário](#) for encontrado, deve ser lançado ao fogo, de modo que a maldade de seus ensinamentos seja esquecida e que nada seja preservado dele. E anuncio, aqui, que, se qualquer pessoa possuir um escrito de [Ário](#) e não o lançar imediatamente ao fogo, será condenado à morte. Assim que ele for descoberto com a prova de seu crime, será submetido à pena capital”





Constantino I e a queima dos livros arianos, ilustração de um compêndio do norte da Itália sobre o direito canônico.

Na Idade Média, o “julgamento pelo fogo” foi usado como meio de estabelecer a verdade; os milagres prevaleceram sobre os argumentos racionais. Essa pintura aí de baixo, de Pedro Berruguete, mostra a lenda de São Domingos de Gusmão e seu opositor, um médico albigense, jogando seus livros no fogo, cada um a fim de demonstrar os erros da doutrina do outro. O de São Domingos teria, miraculosamente pulado do fogo.



São Domingos de Guzmán e os albigenses, de Pedro Berruguete, 1493-1499.

Avançando para o século XIX, temos essa curiosa insígnia da Sociedade de Nova York para a Supressão do Vício, fundada por Anthony Comstock em 1873 e só dissolvida em 1950. O grupo defendeu a proibição e a queima de obras literárias por motivos morais. Estima-se que a organização tenha destruído 15 toneladas de livros, além de 130 mil kilos de chapas para imprimir os livros censuráveis, além de 4 milhões de fotos.



Anos depois, em 1948, após a publicação nos EUA do artigo “Horror in the Nursery”, onde o dr. Fredric Wertham, um médico nascido na Alemanha, culpava os quadrinhos pelo novo comportamento perturbador dos jovens, houve uma onda voluntária de queima de gibis. Milhares de crianças e jovens pelos Estados Unidos, liderados por escoteiros, grupos religiosos e pais tacaram fogo em suas coleções de quadrinhos.





E é claro, nos anos de 1930, na Alemanha, houve a queima nazista de livros. Foi uma campanha conduzida pela União dos Estudantes Alemães para cerimonialmente queimar livros na Alemanha nazista e na Áustria. Os livros destinados à queima eram aqueles considerados subversivos ou representando ideologias opostas ao nazismo. Estes incluíam livros escritos por autores judeus, pacifistas, religiosos, liberais clássicos, anarquistas, socialistas e comunistas, entre outros. Os primeiros livros queimados foram os de Karl Marx e Karl Kautsky.

O ápice disso que os alemães chamam de Bücherverbrennung (é incrível como eles tem palavras pra tudo, né) se deu em 10 de maio de 1933, onde os estudantes queimaram mais de 25 mil volumes de livros "não-alemães" na praça da Ópera Estatal de Berlim. Em muitas outras cidades universitárias, os estudantes nacionalistas marcharam em desfiles iluminados pela tocha contra o espírito "não-alemão". Nos locais de reunião, os alunos jogavam os livros banidos e saqueados nas fogueiras com uma grande cerimônia alegre que incluía música ao vivo, cantos e "juramentos de fogo".





Nessa época, Freud teria dito a seu amigo Ernest Jones: "Que progressos estamos fazendo. Na Idade Média teriam queimado a mim; hoje em dia eles se contentam em queimar meus livros". Claro que, pouco tempo depois, com os crematórios dos campos de concentração, esse comentário se mostrou morbidamente ingênuo.

Durante a Revolução Cultural Chinesa, que foi de 1966 a 1976, houve uma imensa operação política de purificação, onde toda a cultura proveniente de antes da Revolução Comunista liderada por Mao Tsé Tung deveria ser destruída. Estátuas, pinturas, textos, tudo o que pudesse ser ligado ao passado ou ao capitalismo decadente deveria ser queimado.



Não podemos esquecer da Revolução Húngara de 1956.





Durante a Revolução Húngara de 1956, insurgentes queimam livros diante da sede da Polícia Secreta

E pra finalizar essa primeira parte, os milicos chilenos queimando literatura marxista em 1973, sob ordens do infame Pinochet.



Gostaria de falar agora sobre o livro de Ray Bradbury, Fahrenheit 451, publicado em 1953.

No futuro distópico descrito no livro, numa metrópole não diferente das que temos hoje, Guy Montag é um orgulhoso bombeiro. As casas são à prova de fogo e os livros foram proscritos, inimigos da sociedade e dos cidadãos de bem. Cabe aos bombeiros, como agentes da higiene pública, queimar todos os livros para que as fantasias e insanidades contidas neles não perturbem o sono do cidadão honesto, que passa os dias mantendo um nível bovino de satisfação através de comprimidos narcotizantes e interagindo com onipresentes televisores.

Nesta sociedade policialesca, Montag começa a se questionar sobre o fascínio que estas páginas proibidas despertam nas pessoas, que arriscam suas vidas pelo prazer de ler. Seu encontro com uma senhora que se autoimola em sua biblioteca pessoal e com a jovem Clarice McClellan, que desperta nele o prazer das coisas simples, as indagações e o pensamento crítico, o levam a subverter todo seu modo de vida.

Em uma conversa entre Montag e o fascinante chefe dos bombeiros Beatty, temos uma das grandes sacadas do livro:

"Agora tomemos as minorias de nossa civilização, certo? Quanto maior a população, mais minorias. Não pise no pé dos amigos dos cães, dos amigos dos gatos, dos médicos, advogados, comerciantes, patrões, mórmons, batistas, unitaristas, chineses de segunda geração, suecos, italianos, alemães, texanos, gente do Brooklyn, irlandeses, imigrantes do Oregon ou do México. Os personagens desse livro, dessa peça, desse seriado de tevê não pretendem representar pintores, cartógrafos, engenheiros reais. Lembre-se, Montag, quanto maior seu mercado, menos você controla a controvérsia! Todas as menores das menores minorias querem ver seus próprios umbigos, bem limpos. Autores cheios de maus pensamentos, tranquem suas máquinas de escrever! Eles o fizeram. As revistas se tornaram uma mistura insossa. Os livros, assim diziam os malditos críticos esnobes, eram água de louça suja. Não admira

que parassem de ser vendidos, disseram os críticos. Mas o público, sabendo o que queria, com a cabeça no ar, deixou que as histórias em quadrinhos sobrevivessem. E as revistas de sexo em 3-D, é claro. Aí está, Montag. A coisa não veio do governo. Não houve nenhum decreto, nenhuma declaração, nenhuma censura como ponto de partida. Não! A tecnologia, a exploração das massas e a pressão das minorias realizaram a façanha, graças a Deus. Hoje, graças a elas, você pode ficar o tempo todo feliz, você pode ler os quadrinhos, as boas e velhas confissões ou os periódicos profissionais.

...

Os negros não gostam de Little Black Sambo. Queime-o. Os brancos não se sentem bem em relação à Cabana do pai Tomás. Queime-o. Alguém escreveu um livro sobre o fumo e o câncer de pulmão? As pessoas que fumam lamentam? Queimemos o livro. Serenidade, Montag. Paz, Montag. Leve sua briga lá para fora. Melhor ainda, para o incinerador. Os enterros são tristes e pagãos? Elimine-os também. Cinco minutos depois que uma pessoa morreu, ela está a caminho do Grande Crematório, os incineradores atendidos por helicópteros em todo o país. Dez minutos depois da morte, um homem é um grão de poeira negra. Não vamos ficar arengando os in memoriam para os indivíduos. Esqueça-os. Queime tudo, queime tudo. O fogo é luminoso e o fogo é limpo."

(Fahrenheit 451, tradução de Cid Knipel, ed. Globo, pags. 51 e 52)

Na história de Bradbury, o Estado pode ter facilitado a proibição dos livros, mas foi a população que decidiu parar de ler. É o nascimento de uma forma mais sutil de totalitarismo: a da sociedade de consumo e indústria do entretenimento, com sua moral e senso comum.

Em 1966 o cineasta francês François Truffaut lançou sua adaptação do romance, com Oskar Werner e Julie Christie nos papéis principais. Foi aí que o livro ganhou mais notoriedade, já que se trata de um excepcional filme que fez sucesso com crítica e público. Até hoje se mantém como um filmaço.

Julie Christie - Oskar Werner

DANS UN FILM DE

Francois  
Truffaut

Fahrenheit 451

TECHNICOLOR®

CAST  
CYRIL CUSACK · ANTON DIFFRING · JEREMY SPENSER · ALEX SCOTT

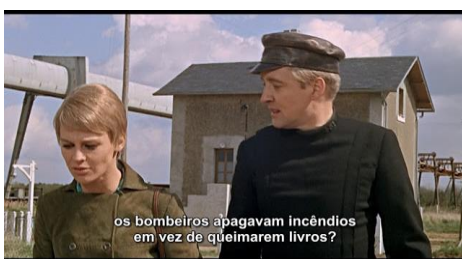
WRITTEN BY FRANCIS TRUFFAUT & JEAN-LOUIS RICHARD · DIRECTED BY FRANCIS TRUFFAUT · PRODUCED BY LEWIS M. ALLEN

THE PRODUCERS  
VINEYARD FILMS Ltd

DISTRIBUTED BY  
UNIVERSAL







E tem essa cena maravilhosa do confisco do livrinho do bebê:

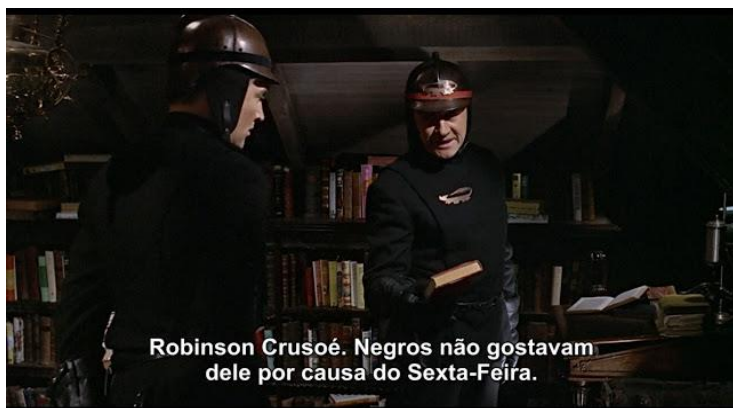


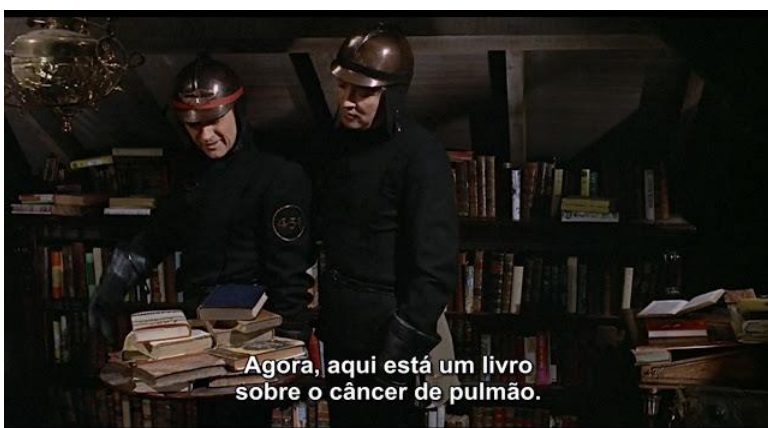
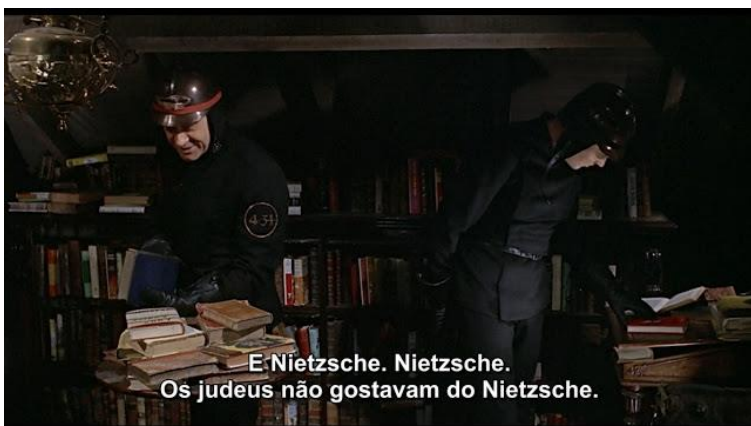


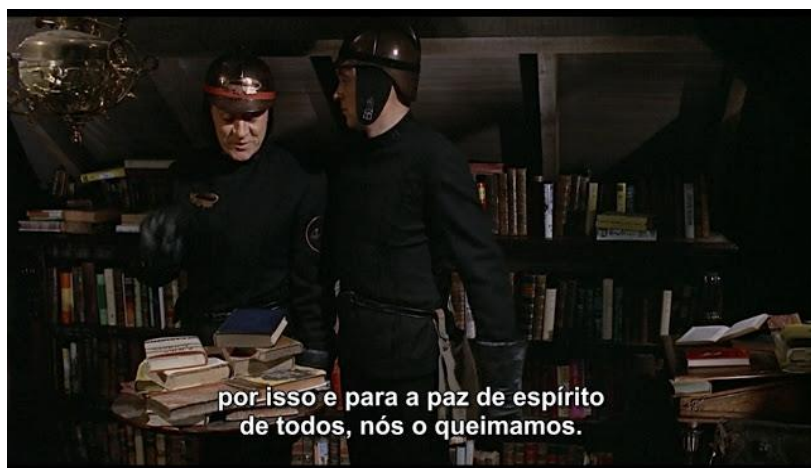
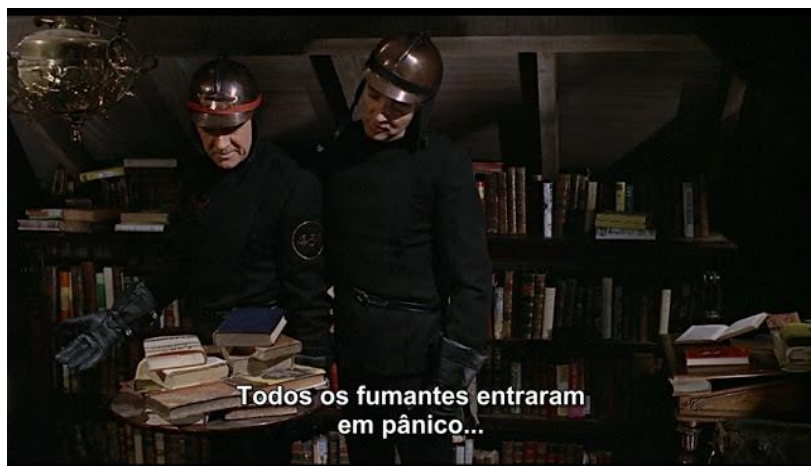


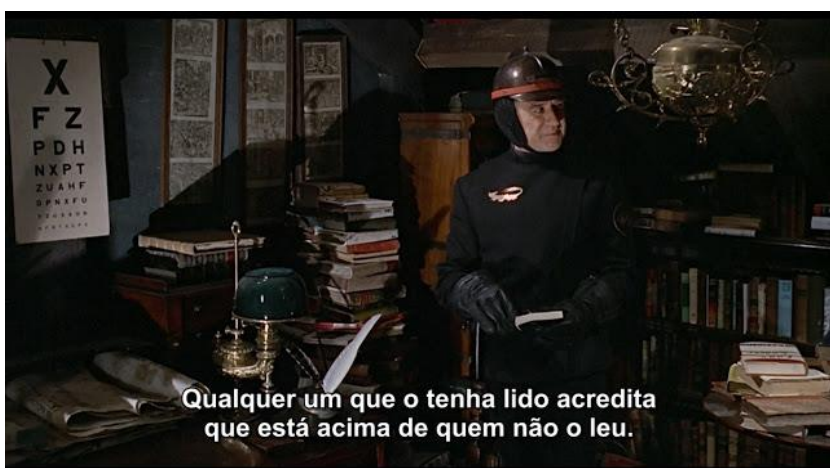
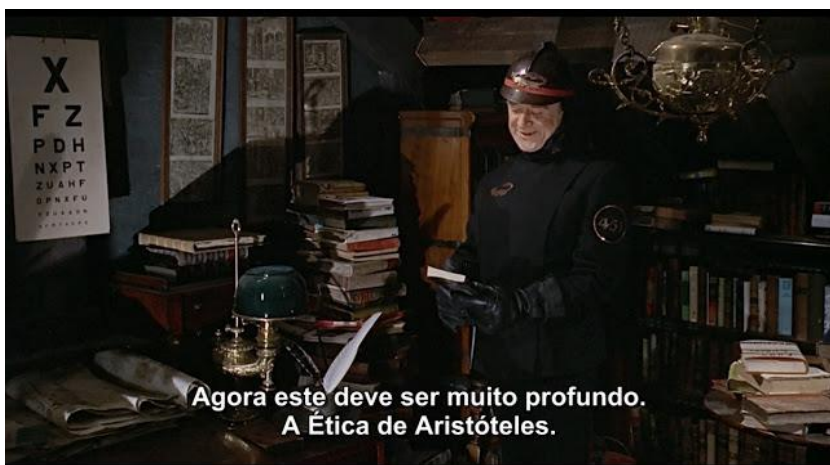


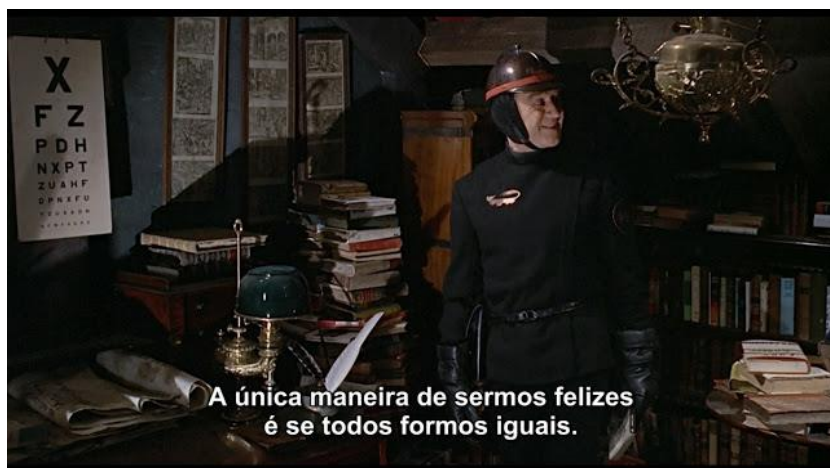
E o revelador diálogo entre Montag e seu Capitão:

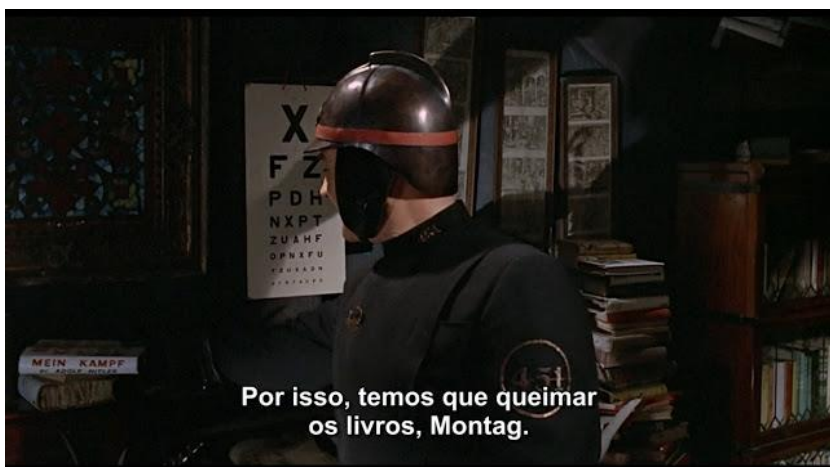












Bem, 1953 (quando lançado o livro) e 1966 (lançamento do filme) estão bem longe de 2018. O mundo mudou um pouco, e o futuro imaginado por Bradbury parece cada vez mais realidade e menos ficção. Falar em pensamento crítico hoje é quase piada, num mundo delirante e insano, fechado em si mesmo em pequenos núcleos de crenças intolerantes, potencializado pelas redes sociais. Um momento perfeito

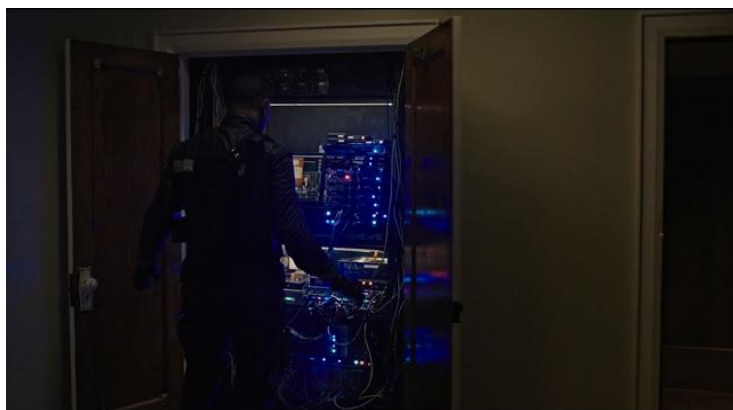
para uma nova adaptação de Fahrenheit. O diretor americano Ramin Bahrani se engajou no projeto, encarando de pronto a questão: as pessoas ainda se importam com livros físicos?:

"Pedi conselhos a um amigo de 82 anos. 'Vá em frente e queime livros,' disse ele. 'Eles não significam nada para mim. Posso ler o que quiser no meu tablet, do Gilgamesh a Jo Nesbo, e posso ler na cama, no avião ou à beira-mar, porque tudo está na nuvem, a salvo das tochas dos seus bombeiros.' Se ele pensava assim, imagine um adolescente."

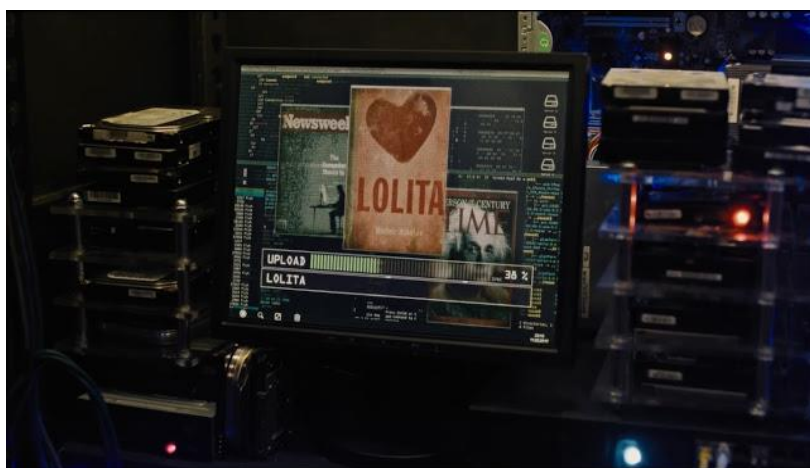
Consciente da necessidade de adaptações em uma história escrita 65 anos atrás, Bahrani lançou sua versão este ano, bancado pela todopoderosa HBO. Embora seja um filme excepcional, com Michael B. Jordan e Michael Shannon no elenco, o filme passou batido pelo público, tendo recebido críticas muito negativas, a maioria reclamando da falta de fidelidade ao romance. Pura burrice. Fidelidade é um negócio que só interessa a casais monogâmicos, e além disso o filme é muito respeitoso ao espírito de Bradbury. Muito.







Os bombeiros não podem se dar o luxo de queimar somente livros físicos



Já que os rebeldes disseminam livros online, upando obras completas na rede



É preciso destruir tudo.



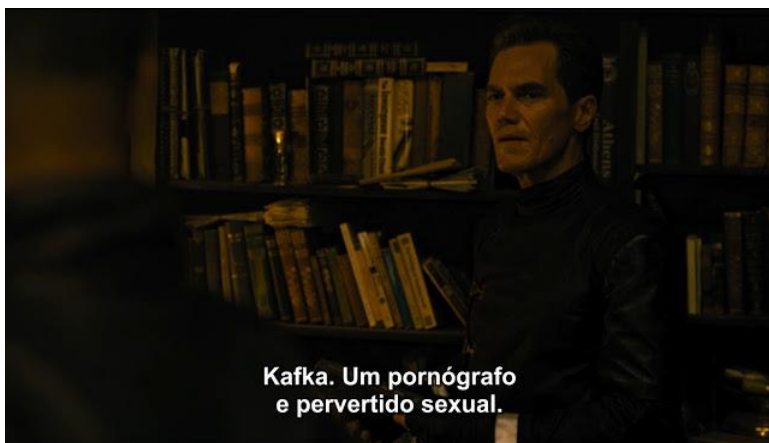
*Está na hora de queimar  
pela América outra vez!*

As grandes telas não se encontram somente nas residências, mas imensos telões nos prédios exibem as ações dos bombeiros



Ao vivo e com participação popular, que acompanha as ações se manifestando através de emojis. Montag aqui é tipo um rockstar dos bombeiros, a população o ama.

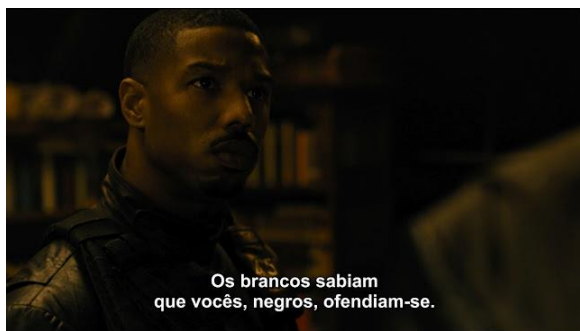
E, claro, a cena da conversa entre Montag e o Capitão Beatty (que nas mãos de Shannon vira um personagem muito mais complexo e fascinante que no filme do Truffaut)



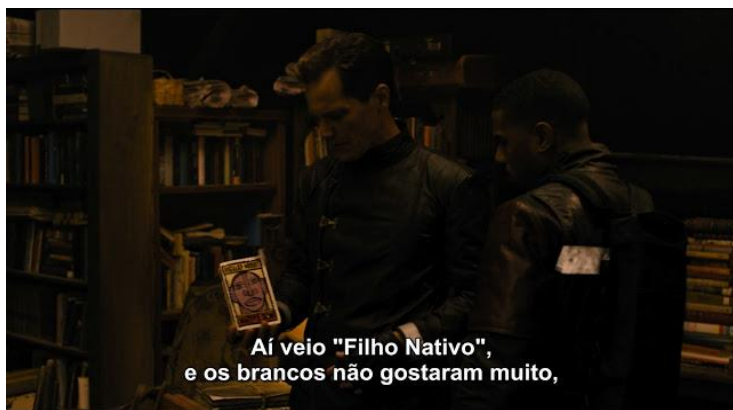
**Kafka. Um pornógrafo  
e perverso sexual.**



**Queres saber o que há  
dentro de todos estes livros?**







Aí veio "Filho Nativo",  
e os brancos não gostaram muito,



então, também queimaram.







Recomendo fortemente a leitura deste curto romance, assim como os dois filmes. Fazem com que pensemos em alguns aspectos recentes dos nossos movimentos identitários. É fácil queimar o Minha Luta, e talvez nos convençamos que Lolita ameace a integridade moral das crianças, portanto mereça o fogo. Assim como a pedofilia doente da Hilda Hilst em Lori Lambi. Então destruimos todas as cópias de O nascimento de uma nação, afinal é lixo racista. Bom cortar todas as menções à palavra

"nigger" contida nos filmes, sobretudo os do Tarantino, aquele branco que se acha o maioral. Bukowski é um porco machista nojento e quem o lê boa pessoa não é, assim como Philip Roth, Reinaldo Moraes, Dalton Trevisan e todos esse homens brancos machistas e que deveriam mais é queimar todos. Rafinha Bastos e suas piadas devem ser varridas do planeta e ele encarcerado para todo o sempre amém. Assim como devem ser metralhados no paredão a quase totalidade do esgoto do stand-up brasileiro. E por que raios os filmes de Woody Allen e Roman Polanski continuam existindo, assim como esses seres abjetos? Morte a eles!

Queimar livros, fechar exposições, calar artistas.  
Ah, eis nosso - mesmo que secreto - prazer!

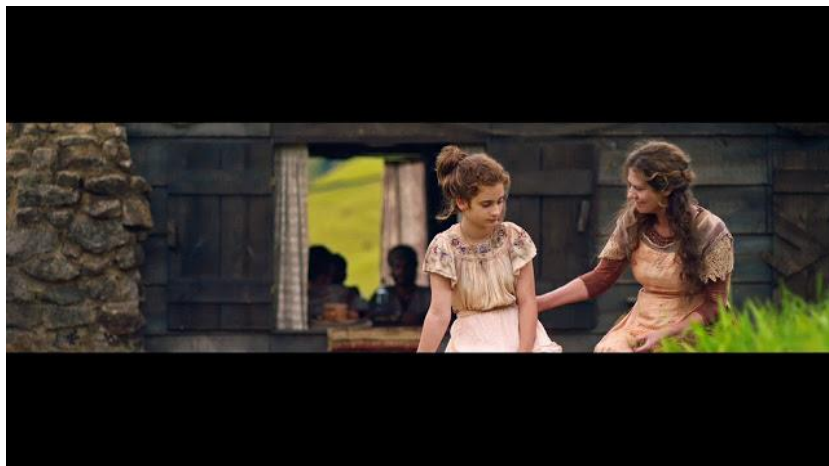
## Hilda Hilst e o unicórnio



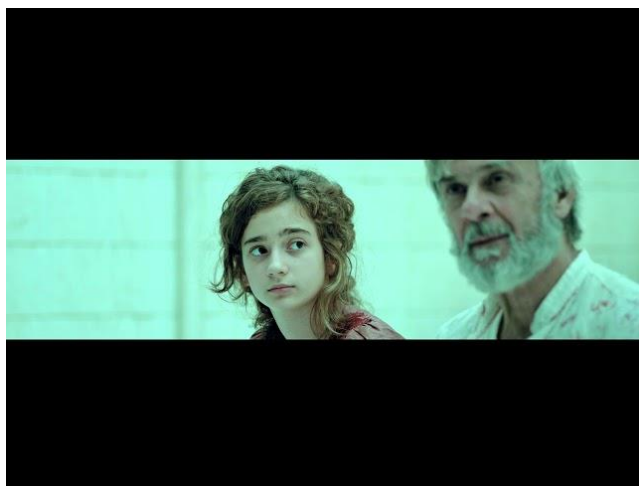
Depois da decepção de Hilda Hilst Pede Contato, fui ver Unicórnio com o pé atrás. Trata-se de uma adaptação bem livre dos textos O Unicórnio, segmento de Fluxo-Floema, e Matamoros, que integra o livro Tu não te moves de ti. Reitero a questão da adaptação livre, o que não indica que o diretor aptou por mudanças no texto, mas sim pela forma da abordagem empreendida na adaptação.

O roteirista e diretor Eduardo Nunes deixa de lado o texto prolixo e cheio de vozes de Hilda e vai em busca de filmar sensações, estados de alma. É uma tentativa de adaptação que não adapta a poesia escrita, mas que cria poesia em imagem. O resultado é bem interessante.

*O conto O Unicórnio é a primeira ficção da Hilda. A sua obra - até então - era toda voltada para a poesia. É claro que essa poesia acaba invadindo toda prosa que a Hilda criou durante a sua vida. É um texto que, mesmo quando em forma de prosa, não está baseado numa ação física, mas numa série de sensações. Eu não acredito que seja possível adaptar a obra desta autora na forma clássica como entendemos uma "adaptação cinematográfica"; acredito que seja possível adaptar apenas o que o texto nos provoca. A matéria-prima da Hilda Hilst é de uma natureza muito delicada. E talvez a única forma de fazer esta transposição é estar imbuído destas sensações, para depois buscar nos elementos do cinema, a composição de um filme com este sentimento.*  
(Eduardo Nunes)



É um filme onde se fala muito pouco. E onde as ações se dão num tempo muito próprio. Há essa casa no meio de uma colina, um lugar um tanto mágico, cheio de cores e ventos. Nele vivem mãe e filha. Esses momentos são entrecortados pela conversa da filha e seu pai, numa sala azulejada de um sanatório. E a horas tanta aparece um homem ali pela propriedade, que acaba por fazer parte da rotina das duas.



No elenco, Patrícia Pillar está ótima como a mãe, assim como Zécarlos Machado como o pai (pena que aparece pouco, pois é um baita ator). Mas a menina estreante Bárbara Luz é quem mais impressiona, já que a narrativa traça seus caminhos a partir dela. A fotografia deslumbrante carrega nas cores primárias, que remete aos antigos filmes coloridos em technicolor. Vale ressaltar também o uso da janela 1:3,66 e sua imagem horizontal e panorâmica, o que faz pensar em algumas cenas do Napoleão de Abel Gance, projetado com três câmeras paralelas para deixar a imagem mais larga.



Talvez essa screen não dê conta de demonstrar, mas acredite: ver uma imagem tão larga no cinema é impressionante.



Uma das cenas finais de Napoleão, de 1927.

É um filme fortemente cinestésico e que exige que seu espectador o sinta, mais que o racionalize. Como bem colocou o diretor, "o entendimento deste filme passa pelas sensações que ele provoca. Por uma experiência imersiva".

Saí do cinema meio zozzo. Experiência intensa, que merecerá uma revisão, sem dúvida. De fato, e enfim, um filme à altura da prosa poética de Hilda Hilst.





## Walter Salles e Stanley Kubrick (ou, central do brasil e o iluminado)



Central do Brasil, de Walter Salles, fez 20 anos. Foi lançado em 3 de abril de 1998. Em 2018, com cópia restaurada em 4K, o filme será exibido na 42ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo. Eu então me antecipei e reví o filme esta manhã em casa. Continua extraordinário.

Walter Salles vem de uma família de banqueiros - sua família detém o controle acionário do *holding* Itaú Unibanco, e sempre está na lista dos maiores bilionários do país. Contudo, é no cinema que encontrou seu lugar (guardada as devidas proporções, faz pensar em Luchino Visconti,

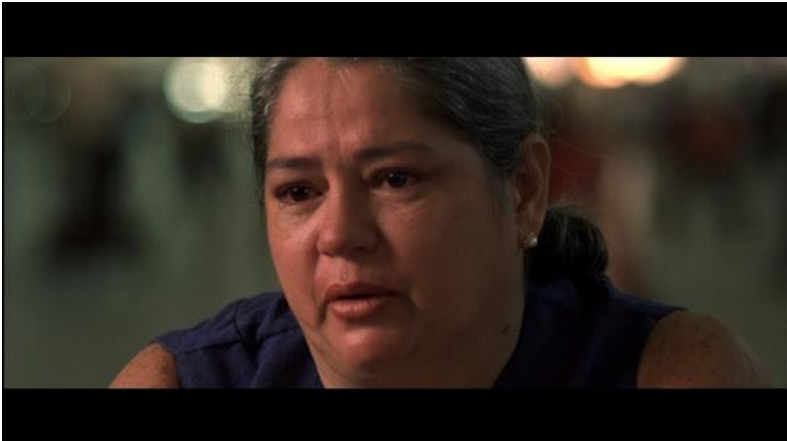
descendente de família nobre de Milão, pai Duque e mãe herdeira de uma grande empresa farmacêutica). Em conjunto com o irmão João Moreira Salles, criou em 1987 a VídeoFilmes, empresa focada na produção e distribuição de filmes. Walter dirigiu então suas primeiras produções, sendo elas a série [Japão - Uma Viagem no Tempo](#), em 4 partes; [Drajcberg - O Poeta dos Vestígios](#), sobre o Polonês naturalizado brasileiro Franz Krajcberg; Marisa Monte, registro de show com bastidores; e [Chico - O País das Delicadeza Perdida](#), sobre os 25 anos de carreira de Buarque. Todos eles entre 1986 e 1989.

Em 1991 ele se aventura pela primeira vez no cinema ficcional, adaptando o complexo best-seller policial de Rubem Fonseca, A Grande Arte. O filme é muito ruim, confuso e frouxo. Foi lançado em VHS, mas nunca em DVD. Salles faz questão de omiti-lo quando fala de sua obra. Seu filme seguinte só viria em 1995: [Terra Estrangeira](#). Co-dirigido por Daniela Thomas, se passa na era Collor, com seus jovens contrabandistas em terras portuguesas. O cinema brasileiro passava por um período cambaleante, ainda catando os cacos do fim da Embrafilme, enterrada em 1990. Terra Estrangeira ficou marcado como um dos pilares da chamada Retomada - e é ainda hoje um filme lindo.

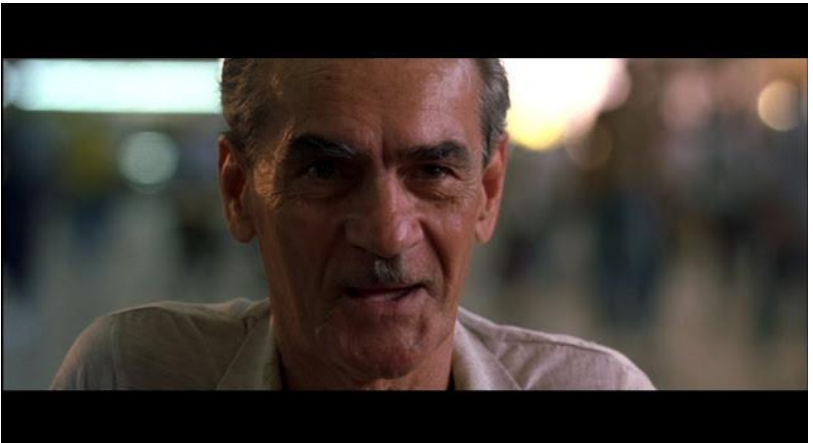


Em 1996 lança o curta Socorro Nobre, sobre uma presidiária - Maria do Socorro Nobre - que envia uma carta ao artista Franz Krajcberg. É a partir desta história que ele desenvolveria sua produção seguinte, Central do Brasil. Um grande sucesso de público e crítica, concorreu ao Oscar de melhor filme estrangeiro (perdeu pro A Vida é Bela, do Benigni) e Montenegro ao de atriz (perdeu pro embuste da Gwyneth Paltrow), e ganhou o urso de ouro em Berlim.

Todo um país carente de imagens enfim se via na tela.

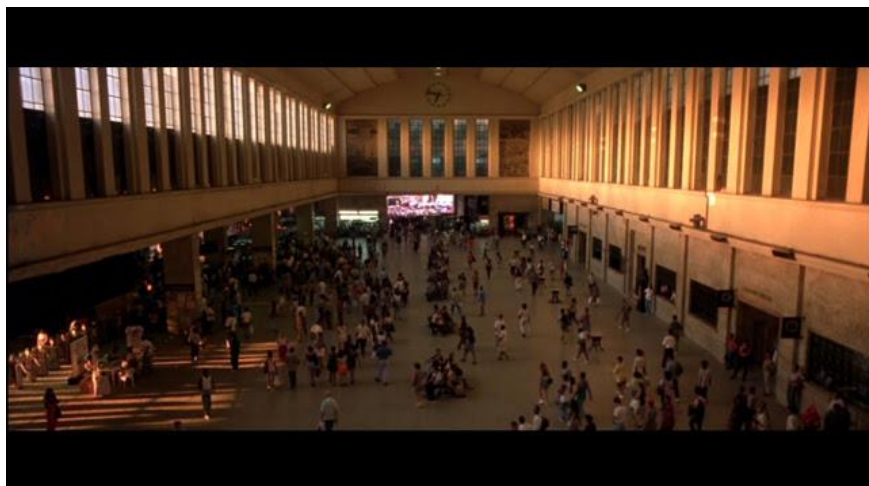


Maria do Socorro Nobre é a primeira personagem a aparecer.





Há belas composições nesse filme de estrada que corta o país de sul a norte.











E duas sequencias impressionantes pela beleza e profundidade. O encontro com o caminhoneiro feito por Othon Bastos, e a da romaria em Bom Jesus do Norte.



Salles é um diretor das emotividades, e o faz com honestidade. Há uma busca do Brasil real, ou Brasil profundo, que seja, um cinema social que o alinha com o projeto geral do Cinema Novo - embora mais humanista e menos político. Há contudo, uma crítica recorrente à sua obra: a de que ela é limpinha demais. Como se o playboy mauricinho, ao

sair de seu castelo pra filmar o mundo real, tentasse polir a realidade, retirando-lhe a sujeira. Em Central do Brasil, há sobretudo uma cena assim:



Quando Dora e Josué encontram e pegam carona com um grupo deromeiros, estes estão usando roupas muito limpas e brancas. Em contraste com os dois - com suas roupas rotas e encardidas - o branco dosromeiros reluz. Mas acho tranquilo, já que essa é gente com muita fé, que se desloca para um local que consideram sagrado. Normal usarem suas melhores roupas. Em seu filme seguinte, Walter parece ter tentado fugir disso emporcalhando ao máximo seus atores.



Num engenho de cana em 1910, sertão brasileiro. Esse é o cenário de Abril Despedaçado.



Bem, a essa altura você leitor provavelmente está se perguntando, "mas o que diabos tem a ver Salles e sua obra com Kubrick, talvez o

maior diretor da história?". Enfim, em 2018, além dos 20 anos de Central, temos a comemoração dos 90 anos de nascimento de Stanley Kubrick, falecido em 1999, aos 70 anos. Após 3 documentários curtos e um longa de estréia que ele sempre rejeitou - [Medo e Desejo](#), de 1953 - Stanley emplacou 3 filmes brilhantes: A Morte Passou por Perto, de 1955; O Grande Golpe, de 56; e Glória Feita de Sangue, em 57. O astro deste último, Kirk Douglas, impressionado com o jovem, o chama para assumir a direção de Spartacus, lançado em 1960 com grande sucesso. Com boa relação com os estúdios, solidificou a carreira e criou uma sequência de obras primas: Lolita em 1962; Dr. Fantástico em 64; 2001: Uma Odisséia no Espaço, em 68; Laranja Mecânica em 71; e Barry Lyndon em 1975. E então em 1980, O Iluminado







Hoje parece ter se criado um certo consenso em torno da obra do cineasta. Mas no meio dessa unanimidade toda, há uma crítica que me fascina, e que parece ter uma conexão com as críticas ao Salles. Reproduzo a seguir o pequeno texto feito pelo paulistano Inácio Araújo, em outubro de 2006 (o crítico parece ter acordado de ovo virado):

*"Terror "classudo" de Kubrick soa muito pedante*

*Todos têm os seus gostos, tudo bem. Mas às vezes, manifestar uma preferência parece confissão. Eu, por exemplo, tenho mil vezes mais prazer em rever "Carrie, a Estranha", do que "O Iluminado".*

*Digo mais um pouco: embora "O Iluminado" provoque uma fria admiração, tenho a sensação de estar diante de um filme extremamente pedante, como se ele quisesse me dizer a cada "take": "Olha, eu sou um filme de terror, mas não como esses filmes de terror que você costuma ver. Eu tenho classe". E Jack Nicholson aparece como a prova final dessa afirmação.*

*Confesso um pouco mais: a maior parte dos filmes de Stanley Kubrick anda me aborrecendo profundamente, com exceção de "O Grande Golpe", de "Laranja Mecânica", este, de fato, um filme e tanto.*

*Dizem que Kubrick era um grande artista e, pessoalmente, um grande chato. Sobre a primeira afirmativa, o tempo dará a resposta final."*

E num outro momento, falando de Barry Lyndon, o crítico volta a cutucar:

*"[...]*

*Aqui, o relato das aventuras do malandro Barry Lyndon vem guarnecido do uso audaz do "steady cam" acompanhando o avanço de um exército com a câmera junto a um terreno irregular e sem trepidações.*

*Mais espetacular ainda é o uso de lentes especiais para que o filme pudesse ser iluminado à luz de velas. Mais espetacular ou mais maneirista?*

*De todo modo, Stanley Kubrick, às vezes, nos afasta um pouco de seu objeto, como se entre ele e nós se interpusesse a arte.*

*Nisso, é diferente do diretor Paul Verhoeven, que, mesmo num filme cheio de efeitos, como "Tropas Estelares", de 1997, traz algo do cinema plebeu das origens."*

Estou lendo o ótimo livro de Michael Benson, [2001: Uma Odisseia no Espaço](#) - Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke e a Criação de Uma Obra Prima, lançado por aqui pela Todavia. Nele, temos Stanley dizendo sempre nas reuniões preliminares com seus colaboradores que queria fazer um filme de ficção científica que não fosse um lixo. Ele tinha um desprezo por tudo o que o cinema havia feito no gênero. O resultado foi um filme brilhante, mas de fato frio e intelectual - o antípoda das charmosas e mal feitas produções B dos anos 1950. Alinhado com a opinião de Araújo temos o próprio autor de O Iluminado, Stephen King:

*"As pessoas obviamente adoram o filme [O Iluminado], e não compreendem por que eu não gosto. O livro é quente, o filme é frio; o livro termina com fogo, e o filme, com gelo. No livro, existe um verdadeiro arco em que você vê este sujeito, Jack Torrance, tentando ser bom, mas que, pouco a pouco, vai se tornando maluco. E, quando assisti ao filme, Jack era louco desde a primeira cena. Tive que ficar com a boca fechada na época. Era uma exibição antecipada, e Jack Nicholson estava presente. Mas fiquei pensando comigo mesmo, no momento em que ele apareceu na tela: "Ah, eu conheço esse cara. Eu já o vi em cinco filmes de motoqueiro, em que Jack Nicholson fazia o mesmo papel". E é tão misógino. Quero dizer, Wendy Torrance simplesmente é apresentada como uma dona de casa que não para de berrar. Mas essa é só a minha opinião, é só o jeito como eu sou."*

*"Eu acho O Iluminado lindo, tem um visual incrível. Como eu disse antes, é um Cadillac grande, lindo, sem um motor dentro"*

Lembrando que cinco anos antes o cineasta havia adaptado o livro de William Thackeray, Barry Lyndon, com requintes de exatidão. Mas aí se trata de alta literatura, é o campo do *highbrow*. King, um *best-seller* em seu terceiro romance, não recebeu o mesmo tratamento.

Não é preciso um grande esforço para imaginar o grande Kubrick, mesmo fazendo um filme de horror, fugindo com asco e desdém da linha de trabalho de um Tobe Hopper ou um David Cronenberg. É preciso criar arte, e não lixo. Nenhum problema nisso, seu interesse e sensibilidade eram de outra natureza. Mas me faz pensar no Walter Salles,



com um cinema poético, de grande beleza e alcance de público, mas que tenta a todo o custo de diferenciar dos "filmes brasileiros mal feitos e cheios de palavrões e mulher pelada". É o tal do cinema de qualidade.

Enfim, não sei se me fiz entender.

Mas é isso.  
Kubrick é Kubrick.  
Salles é Salles.  
E tudo bem.

E o muro se tornou espelho



O ano é 1977.

A banda de rock progressivo Pink Floyd já estava em seu décimo álbum. Formada em 1965 pelos estudantes Bob Klose (que sairia logo depois) Syd Barrett, Nick Mason, Roger Waters e Richard Wright. Tendo Barrett como seu principal compositor, a banda se firmou com seus sons estranhos e letras alucinantes. Mas Syd Barrett se afundava rapidamente

no abuso de drogas, sobretudo LSD, o que comprometeu sua sanidade. Logo no segundo disco saiu da banda e foi substituído por David Gilmour.

Roger Waters então se estabeleceu como o grande autor das composições do grupo, e agora terminava a turnê do último disco, *Animals*, um álbum conceitual fortemente crítico às condições político-sociais da Inglaterra dos anos 1970. No último show da turnê, em Montreal, Waters se irritou com um grupo de fãs barulhentos que estavam enchendo o saco em frente ao palco, a ponto do músico disparar cusparadas contra eles. Após o show, conversando com seu produtor e com um amigo psiquiatra, o músico confessou o crescente sentimento de alienação que estava sentindo nessa turnê. Tocar em grandes estádios, pra milhões de pessoas, era um verdadeiro pesadelo. Seu desejo era construir um muro que separasse palco e público, assim ele poderia confortavelmente se isolar.

Nascia o conceito do próximo álbum do Pink Floyd: *The Wall*.

Lançado em 1979, *The Wall* é uma ópera rock que tem como protagonista Pink (um misto autobiográfico de Waters com elementos de Syd Barrett), cujo pai morreu em batalha na Segunda Guerra Mundial e que luta para se encontrar num mundo frio e indiferente. A mãe superprotetora o oprime, sufocando seus desejos de afeto e os professores do colégio o ridicularizam e sentem prazer em massacrar qualquer sinal de sensibilidade não utilitária. O garoto cresce e se torna um famoso astro do rock, mas o fracasso do casamento e o abuso no uso de drogas só faz aumentar seu sentimento progressivo de isolamento do mundo.

Cada um desses traumas representa um tijolo. Em breve o muro está erguido, imponente e inescapável.

O ponto de virada é quando Pink, fechado em si, passa por uma metamorfose e torna-se um líder fascista, cujo discurso arrebanha multidões, dando início a uma onda de terror pelas ruas. Se o roqueiro

deprimido era fraco e indeciso, o líder camisa negra é firme, decidido e forte.

Seu sentimento de culpa faz com que ele coloque a si mesmo em julgamento, sentenciando-se a derrubar o muro que o separa do resto do mundo.

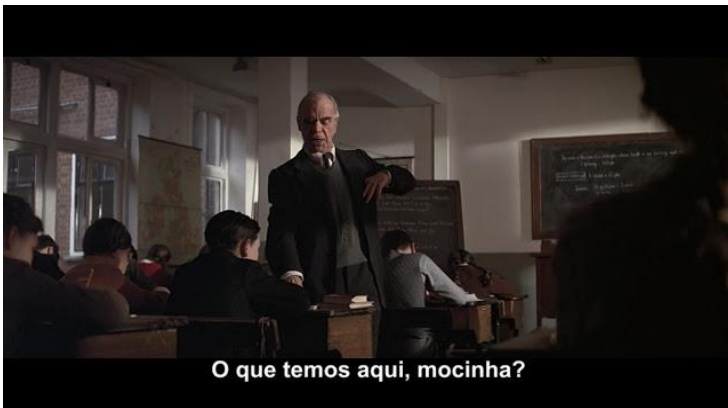
Pouco tempo depois, em 1982, o cineasta americano Alan Parker dirigiu uma versão pro cinema, com roteiro escrito por Roger Waters. Estrelado pelo músico punk Bob Geldof e com trechos animados criados pelo cartunista político Gerald Scarfe. O filme é brilhante, mas deixou todos os envolvidos estressados. Waters classificou a experiência como enervante e desagradável. Já Parker descreveu as filmagens como uma das experiências mais miseráveis de sua vida.



A guerra e seus efeitos

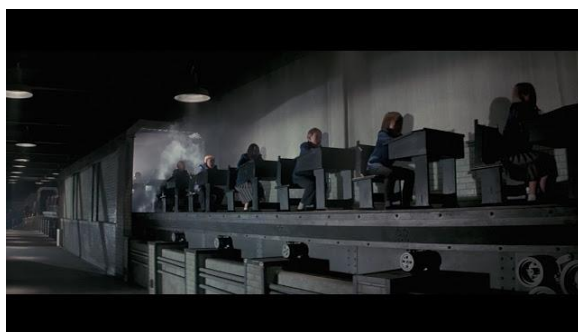
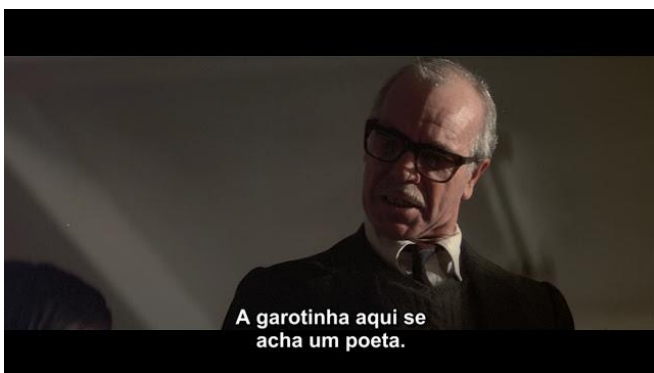


Seres desfigurados, sem identidade, um rosto amorfo



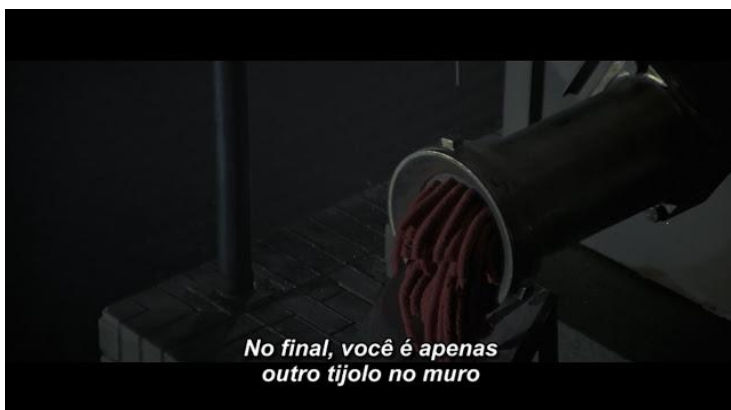
O que temos aqui, mocinha?

E os professores, abusivos e tirânicos





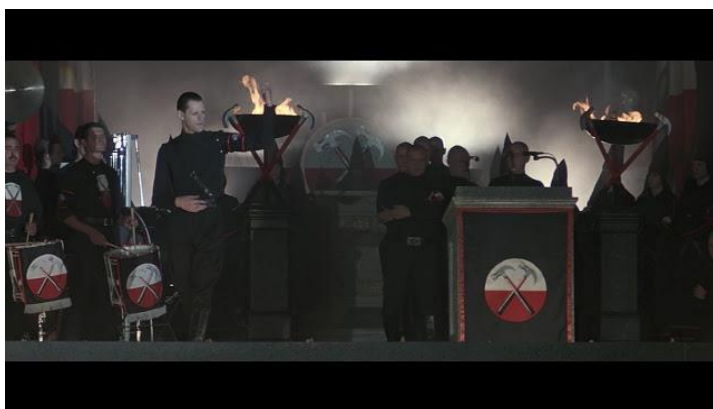
...seres desfigurados, sem identidade, rostos amorfos...



...prontas para virar salsicha.



A apatia mesmo quando seu casamento está em ruínas.



Apatia só quebrada quando ele próprio se torna um ditador fascista...





... cujo público é uma massa de seres desfigurados, sem identidade, rostos amorfos.

Em 1983 o Pink Floyd se separou. Mas em 1990 Roger Waters retomou a obra para realizar um concerto histórico em Berlim, um ano após a unificação do país. Nesse gigantesco evento, um muro era progressivamente construído no palco, para ao final ser destruído. O show voltou em turnê em 2010-2013. Se o muro originalmente foi pensado como metáfora do isolamento decorrente do abandono e solidão, os shows nos dizem que os muros hoje são outros.

Muros que são construídos todos os dias. Seja na fronteira entre Israel e Palestina, ou nos países da União Européia para barrar os refugiados, ou em nossas cidades para separar os miseráveis dos ricos. Além das diferenças étnicas, religiosas, sociais e de gênero, cada um um tijolo no muro que nos separa, que nos tira a humanidade.

Muros que precisam ser derrubados, mas que parecem só aumentar e se fortalecer.

Roger Waters ergueu um muro em seu show em São Paulo, na turnê de 2018 US+THEM, e ao projetar o nome do candidato à presidência que é a favor do regime militar e da tortura nele, mostrou ao público um

espelho. E a imagem que foi vista não agradou. Foi vaiado por metade dos pagantes, a outra metade o aplaudindo, enquanto pessoas trocavam socos na pista premium.

Como bem disse Renato Russo, em sua canção Índios: "mas nos deram espelhos, e vimos um mundo doente".





Clio Edel

Juiz de Fora / 2019