

CORPO, ARTE E FILOSOFIA NO BRASIL

[PRIMEIRAS NOTAS] *

PAULO HERKENHOFF

[Curador de arte e diretor do Museu
Nacional de Belas Artes (2003-2006)]

* Ao professor Renato Pacheco, *in memoriam*.

1. Introdução

Trata-se aqui de entender um déficit. Se a ciência, a filosofia e a arte formam campos de conhecimento, trata-se de explorar brechas num déficit de discurso filosófico no Brasil. No contexto do simpósio, não se pretende discutir os aspectos da filosofia na crítica de arte no Brasil. A consequência é que teríamos de concordar com Richard Rorty quando faz a crítica de Mangabeira Unger e Castoriadis ao afirmar que “presentemente, poucas autoridades maiores considerariam o Brasil digno de uma citação mais séria”.¹ Para Rorty, a “filosofia brasileira” teria tão pouca ressonância quanto a “filosofia americana” teria há cem anos. Rorty, que não deixa de ter sempre uma perspectiva centrada na sociedade americana, compara São Paulo hoje a Pittsburgh de cem anos atrás. Ambas, a seu tempo histórico, são “novas, promissoras e problemáticas”, arremata Rorty em *Unger, Castoriadis, and the romance of a national future* (Rorty, 178). Finalmente, Rorty compara Unger a Walt Whitman em sua visão romântica de ver nos Estados Unidos a construção de um futuro alternativo à Europa. Rorty se espanta, reagindo com indignada ironia, com o fato de que Unger visse em seu texto *Social theory: its situation and its task* (1985) (Rorty, 176) que do Brasil pudesse surgir alguma alternativa ao pensamento sociohistórico das democracias da América do Norte. A reação defensiva de Rorty tem um traço de nacionalismo ferido e comunga com Harold Bloom a classificação de “School of Resentment” (Escola do Ressentimento) dada aos que

1. Richard Rorty. *Essays on Heidegger and others*. Philosophical Papers. Volume 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 177.

criticam os Estados Unidos, como os althusserianos e foucaultianos (Rorty, 179).

A arte brasileira, menos do que uma possível “filosofia brasileira”, também está na margem da história da arte ocidental. Essa marginalidade, resultante de descompassos da arte brasileira com a cena internacional ou de sua exclusão por ignorância ou avaliação pelo meio acadêmico internacional, não é necessariamente um juízo de valor que corresponda a uma posição epistemológica crítica. Pode resultar de algumas “leis da história da arte”, que definem perversamente certas posições por vezes

Parece haver uma crítica universitária no Brasil que aguarda ansiosamente a chegada de cada número da revista *October* para lançar, a partir da temática dessa publicação, “novas” idéias no ambiente. É uma corrida para ver quem cita primeiro. É quase sempre um “citacionismo” automático, uma adesão acrítica previamente anunciada. Em geral, são críticos extremamente fechados às transformações da arte contemporânea, mas que já chegaram ao minimalismo. Com o exemplar do último número de *October* na mão, acreditam estarem equipados para criticar o ambiente brasileiro e atualizados com relação ao debate internacional. O prestígio da comissão editorial de *October*, formada de filósofos, historiadores da arte e críticos de universidades como Harvard e Columbia, seria a justificativa para essa ansiedade “inteligente” e argumento de autoridade. Como a revista chega ao Brasil com certo atraso, venho há três anos denominando, por ironia, de “*lei de November*”, pois *October* chega no “mês” seguinte. Com o termo *lei de November* fica indicado o descompasso. Um exemplo, é o conceito de “informe”, que, introduzido por Georges Bataille,² ganhou peso com a exposição

2. *Informe* (1929). *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, vol. 1, 1970, p. 217. Notar que Bataille tratou do informe em outros textos.

“O informe, um manual de uso” de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss, do grupo de *October*, em 1996.³ Desde então, alguns críticos passaram a analisar a obra de Iberê Camargo a partir do conceito do informe.

Para traçar o perfil psicológico dos escritores sob a *lei de November*, pode-se recorrer às observações do crítico literário Wilson Martins, que argumentou que “vem de longe nossa alienação mental, a ânsia esquizofrênica de estar ‘atualizado’, de conhecer os autores estrangeiros, em particular os mais recentes. Há, mesmo, uma corrida para lê-los antes de qualquer outro, o que, além de satisfazer a vaidade, serve também para humilhar os interlocutores – amigos e adversários”.⁴

2. Arte e filosofia

Não interessam aqui os artistas que ilustram idéias da filosofia ou se referem a sistemas filosóficos para justificar sua obra. Isso se tornou corriqueiro no Brasil depois que os artistas passaram a buscar graus acadêmicos, produzindo grupos de trabalho – os projetos de tese –, que se acompanham da respectiva monografia sobre a própria obra. Esse esforço intelectual não se constitui necessariamente em mecanismo que resolva a equação arte e filosofia, mas apenas altera os sintomas dos impasses da relação entre arte e universidade, discutida por Haroldo Rosenberg. Para ele a questão era saber “quem está ensinando arte e como”.⁵ Para Rosenberg, tão importante quanto discutir as relações entre arte e filosofia na universidade, estaria um estado de ignorância, próximo do “não saber” fertilizador de

3. *L'Informe, mode d'emploi*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996. Traduzido para o inglês como *Formless: a user's guide* (1997).

4. Wilson Martins. Leituras brasileiras [?]. In: *Jornal de Poesia* n.º 88. Disponível em <http://www.revista.agulha.nom.br/wilsonmartinso68.html>, consultado em 5 de dezembro de 2006.

5. Haroldo Rosenberg. *Educating artists in the de-definition of art*. New York: Collier Books, 1972.

Bataille, mas que a universidade não estaria disposta a reconhecer como necessário ao processo da produção da arte. As relações produtivas entre arte e filosofia dependem de cada situação histórica e da capacidade individual do artista em converter certo conhecimento em poética. Como a filosofia comporia direta ou indiretamente o conjunto de circunstâncias do motor da obra de arte? A filosofia fica muitas vezes como uma pauta, fonte vaga de referência, mais do que um conceito operativo em um programa e em uma base conceitual. Por vezes, arte e filosofia parecem compor certa visão do mundo. Poderíamos pensar a relação efetiva da obra de Edvard Munch e a questão da angústia na filosofia da existência desenvolvida por Schopenhauer. Só muito mais tarde, Munch descobre que para Schopenhauer o exemplo máximo da representação seria configurar um grito. O terceiro ponto a verificar é o modo de adesão mais profunda e não um simples colamento da arte com a filosofia em processamento na superfície das idéias plásticas. Não se trata de questões de “filosofia da arte” nem de “arte para a filosofia”, mas de compreender a efetividade do regime de relações entre os dois campos do conhecimento, arte e filosofia.

Depois de abordar algumas questões da precária formação de relações entre cultura e filosofia no período colonial, nosso viés toma alguns momentos do Iluminismo no século para observá-lo em sua ressonância na arte brasileira, como corpo de idéias e conjunto de valores. Num salto sobre o século XX, passa-se para a produção contemporânea de Ernesto Neto.

3. Canibalismo

Passemos para as relações entre arte e filosofia no Brasil, através de um percurso histórico. O ângulo será o estatuto do corpo na arte. Os primeiros debates filosóficos no Brasil teriam sido entravados na França Antártica, no território da baía da Guanabara, entre católicos

e protestantes. A questão metafísica estava centrada em torno da natureza da Eucaristia, numa extensão da Reforma: a natureza da consubstanciação ou transubstanciação do corpo do Filho, conforme a abundante bibliografia de Frank Lestringant. É também a partir da França Antártica que surgem as ciências humanas no Brasil. No primeiro *corpus* canibalístico, formado pelos relatos de Hans Staden (1557), André Thevet (1557) e Jean de Léry (1578) sobre a antropofagia entre os índios do litoral fluminense.⁶ O distanciamento crítico de Léry levou Claude Lévy-Strauss, em *Tristes trópicos*, a considerar sua *Histoire d'un voyage (...)* como “o breviário do etnólogo”,⁷ como um salto epistemológico da antropologia. Eucaristia e antropofagia ritual dos índios eram formas simbólicas de canibalismo confrontadas naquilo que alguns, como Tzeran Todorov, tratam como guerra antropológica e simbólica. O processo colonial foi uma guerra de canibalismos, cuja representação foi construída por Adriana Varejão na pintura *Proposta para uma catequese* (1993).

Os costumes canibais dos índios brasileiros levados para a corte de Rouen foram confrontados por Montaigne com a violência praticada na França, nas prisões e na guerra. Além do mais, Montaigne tomou notícia de que os índios afirmavam não entender as diferenças econômicas entre os estados da sociedade francesa, a pompa real, e o fato de que os governantes não assumissem a honra de estar na frente de batalha. Montaigne conclui que na Europa se praticavam atrocidades ainda maiores. No capítulo XXX, do Livro 1 dos *Ensaio*s, Montaigne compara os Tupinambás com os franceses: “é útil, entretanto, que ao ler semelhantes barbaridades praticadas

6. Respectivamente intitulados *Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen*; *Les Singularités de la France Antartique autrement nomée Amérique & de plusieurs Terres et Îles découvertes de notre Temps*; e *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*.

7. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957, p. 80.

diariamente no Brasil, não se esqueçam os leitores do que se pratica entre nós”. É a própria medida renascentista do homem que se reformula: “Podemos, portanto, qualificar esses povos como bárbaros, em dando apenas ouvidos à inteligência, mas nunca se os compararmos a nós mesmos, que os excedemos em toda sorte de barbaridades”. Conclusivamente, Montaigne aponta para a relatividade das culturas.

4. Barroco

Não se pode dizer, no entanto, que não tenha havido sempre algum nível de relação, direta ou indireta entre arte e filosofia. Ainda que de modo rudimentar, a forma barroca foi orientada pelas idéias da Contra-Reforma. No ambiente seiscentista, o erudito jesuíta Antônio Vieira era capaz de citar princípios do maneirismo de Michelangelo. Em seu “Sermão do Espírito Santo”, às vésperas da partida de missionários para a Amazônia, usando a visão de São Pedro, em oração em Joppe, ao ouvir três vezes “Surge, Petre, occide et manduca” (“Eia, Pedro, matai e comei”) vincula canibalismo à tarefa missionária. “Por isso mesmo, porque o modo de converter feras em homens é matando-as e comendo-as, e não há coisa mais parecida ao ensinar e doutrinar, que o matar e o comer”.⁸ Doutrinar era devorar almas, princípio de um canibalismo metafísico: *pneumafagia*.

Não ocorreu no espaço colonial brasileiro uma produção de pintura comparável à experiência da Companhia das Índias em Pernambuco no século XVII, com pintores como Frans Post, Eckhout e Gilles Peeters, entre outros. Todo o barroco brasileiro foi uma arte sem lugar e sem gente. Isto é, não houve a prática do paisagismo e da retratística. A representação do espaço geográfico, econômico e urbano do Brasil foi desestimulada pelo governo metropolitano

8. Padre Gonçalo Alves (org.). *Sermões*. Lisboa: Lello & Irmão-Ed., 1950, vol. 5, p. 430.

sob qualquer forma, como a pintura, a cartografia e os livros. Não dispondo de recursos para colonizar todo o Brasil, Portugal tomou como estratégia impedir a produção de documentos e de informação. Essa é a justificativa da ausência de paisagem na arte colonial brasileira de origem portuguesa. O que une e separa Cildo Meireles do Aleijadinho ou de alguns escultores coloniais?

Eles convergem para a idéia de uma crítica social do período colonial. Se o Aleijadinho é um homem livre, sua origem étnica, no entanto, está na hibridização da sociedade escravocrata. Há algumas leituras de que algumas obras de Aleijadinho trariam inscritas certas reivindicações abolicionistas. Existem interpretações análogas de muitas imagens do *Cristo atado à coluna* realizadas na Bahia colonial. A enorme ênfase dos escultores barrocos no corpo ensangüentado de Cristo remeteria imediatamente aos escravos severamente punidos nos pelourinhos, tão bem representados por Debret.

A filosofia da forma barroca, exposta por Giulio Carlo Argan em *A Europa das capitais*,⁹ sofre no Brasil o desvio do processo colonial. Aqui tivemos uma Contra-Reforma excêntrica. Na economia aurífera, a suntuosidade barroca provém das disputas de prestígio entre cidades e irmandades religiosas. Nesse ambiente, certa vertente da estatuária barroca é arte de descendentes de escravos, como o Mestre Valentim no Rio de Janeiro e o Aleijadinho em Minas Gerais. A forma no templo barroco brasileiro não tinha o caráter persuasivo em favor do reconhecimento dos papéis da Igreja sob o questionamento protestante. A missão era converter o dito gentio. Não há embates contra uma Reforma inexistente no Novo Mundo, mas se articula a expansão da doutrina católica através das missões nas sociedades indígenas, na implantação do processo de preparação ideológica da empreitada colonial. Isso está em jogo na crítica dessas

9. Giulio Carlo Argan. *The Baroque Age*. New York: Rizzoli, 1989.

relações entre metafísica e capitalismo na instalação *Missão/Missões (como construir catedrais)* de Cildo Meireles, um monumento barroco de moedas, hóstias, miçangas e ossos, índices da relação entre capital e genocídio numa perspectiva materialista da história.

Ainda no final do século XVIII, não havia praticamente gente alguma e povo na arte brasileira de extrato português, nenhuma representação da sociedade civil, de índios e de escravos. Salvo exceções, era uma arte do poder: Deus, anjos, santos e governantes. A pintura se confundia com a produção de emblemas do controle ideológico e social. Mesmo as representações de figuras mitológicas e bíblicas eram raras. Toda escassa representação humana era dedicada ao poder, especialmente na estrutura governamental e religiosa. Com a frágil presença das representações simbólica e real do Estado português, entendeu-se como necessário desestimular a representação de dignatários locais, como vice-reis, governadores das capitânias e membros das Câmaras e da direção das sociedades religiosas.

5. Dos ideais de liberdade do neoclassicismo

Em 1800, Manuel Dias de Oliveira, o Brasiliense, retorna ao Rio de Janeiro depois de estudar na Academia de San Lucca, em Roma, com Pompeo Battoni, amigo de Mengs e Winckelmann, o que justifica certo caráter neoclassicizante de sua pintura. Com o Brasiliense, iniciam-se as aulas de modelo vivo na capital do Vice-Reino, no paradigma das academias de artistas, fundadas pelos Carracci. Finalmente, parece ser que o corpo ganharia uma nova unidade estética no Brasil. O estudo de um corpo real iniciaria um estatuto canônico no sistema moderno de representação que perduraria até o abstracionismo geométrico de 1950. No entanto, a principal condição do corpo na sociedade brasileira no século XIX permaneceu, em tensão, sendo a escravidão.

No século XVIII, já havia sinais – no Recife ou na Vila Rica e, marcadamente, em Belém com a presença de Landi – de desvio

para o gosto neoclássico na arquitetura. No entanto, a primeira grande produção neoclássica por brasileiros foi o arcadismo literário em Minas Gerais, com os poetas Tomás Antônio Gonzaga, Alvarenga Peixoto e Cláudio Manuel da Costa. O ambiente pombalino em Coimbra marca os intelectuais da colônia. Na biblioteca do inconformado cômico Luís Vieira da Silva foram apreendidos tratados de história natural e geometria, textos de Condillac, Bossuet, Descartes, Racine, Montesquieu, Mably, Voltaire e *Paraíso perdido* de Milton, dois autores antiescolásticos.¹⁰ Ideais iluministas estão presentes em alguns destes textos. Para Antônio Cândido, os arcádicos exprimiam a vontade de provar que os poetas brasileiros e europeus tinham igual qualidade, sintomas de desejo de independência e tendência para a particularização nativista, razão pela qual ele chama certa literatura brasileira de “empenhada”.¹¹

O neoclassicismo não pode ser reduzido, como se fez no Brasil, a um estilo que violentamente substituía complexo da forma barroco-rococó, que alguns definem como um processo de desenvolvimento autônomo abortado. Surgido por volta de 1700, o rococó já sofria críticas pesadas em 1740. É substituído pelo neoclassicismo em 1760.¹² As condições sociais de surgimento e sustentação do barroco tardio haviam se esgotado na crise da mineração do ouro. Também ocorreram mudanças do gosto. A Ilustração viria necessariamente trazer uma crise de valores ao barroco. Sem sucessores, Mestre Valentim morreu em 1813 e Aleijadinho, em 1814. Em 1816, a Missão Artística Francesa aporta com o neoclassicismo. Dom João

10. Vicente Barretto. *A ideologia liberal no processo de Independência do Brasil (1889-1824)*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1973, p. 60.

11. Antônio Cândido. *Formação da literatura brasileira*. 1º volume (1750-1836). Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1959, p. 25.

12. Rémy Saisselin. *Neo-classicism: virtue, reason and nature in neo-classicism: style and motif*. Henry Hawley (curador). Cleveland: The Cleveland Art Museum, 1964, p. 3.

VI implanta um sistema racional de arte, em grau até então desconhecido no Brasil porque necessário a uma corte europeia instalada na América.¹³ A demagogia modernista teimou em cegar o país para seu século XIX. A Missão de 1816 leva a mudança radical para o país, mas parece estar ainda aprisionada num processo de avaliação maniqueísta. Com a Academia e o neoclassicismo, a arte no Brasil passou a ser disciplina vinculada à História, por mais que se enfrentassem problemas de inscrição social da forma. A prática colonial da arte, baseada em repertórios de modelos aleatórios, sofre uma virada. Havia no Rio de Janeiro um Prix de Rome (Grandjean de Montigny) e um ex-vice-presidente do Institute de France (N. A. Taunay).

A Academia foi nosso primeiro projeto de modernidade. As transformações paulatinamente passaram pela introdução do estilo neoclássico com o impacto de modernização comparável à Semana de Arte Moderna, pela constituição de um sistema formal de aprendizado, a constituição do estatuto profissional do artista em substituição ao artesão; a formação da primeira coleção pública de arte que deu origem ao Museu Nacional de Belas Artes, o surgimento de um sistema de encomendas, uma nova pauta com a liberação dos gêneros que permitiu o desenvolvimento da paisagem e das formas de representação que paulatinamente dariam unidade simbólica ao Brasil como um Estado Nação moderno e singular. Sobretudo, a arte escapa de sua quase exclusiva funcionalidade militar e religiosa para ampliar a integração na própria vida civil, na qual teria de se confrontar com o impasse social da escravidão.

Os sentidos projetados sobre a vida civil pela arte e a representação do corpo se alterariam mais radicalmente nas décadas intermediárias do século XIX, em oposição à inflexibilidade da doutrina

13. Contra o maniqueísmo na avaliação da Academia, ver Rafael Cardoso Denis.

neoclássica na Academia, como o protesto de Araújo Porto-Alegre contra o diretor Félix Émile Taunay.¹⁴

A partir de 1816, o sistema de representação no Brasil se defronta com um viés iluminista. Com N. A. Taunay, o neoclássico, aqui como na Europa, aborda o presente como História. Sua paisagem *Largo da Carioca* (1816) é a primeira discussão plástica da luz nos trópicos brasileiros desde Frans Post. Taunay não exalta a natureza da Mata Atlântica nem registra os monumentos da Capital do Reino Unido. O foco da ação se desenrola em torno da pacata vida civil cotidiana (soldados, escravos e atividades úteis), ignorada pelos franciscanos no primeiro plano. Taunay demonstra a cisão entre religião e sociedade. À direita vê-se a terra vermelha no corte do morro. É a intervenção e domínio do homem sobre a natureza, o caro tema da ciência da Ilustração, que tem um símbolo maior em Lineu. Uma revoada de pombas brancas conduz o olhar na direção da entrada da Guanabara. Entre nuvens são divisados muitos navios. É uma alusão à paz e à prosperidade do Reino e à abertura dos portos. A sociedade fica, pois, entre a religião no primeiro plano e o domínio do comércio inglês ao fundo.

Ao ser convidado para realizar um álbum de gravuras para a editora parisiense Firmin Didot, Debret tomou a si a tarefa de registrar o Império brasileiro que será distinguido pela representação do peso econômico e tecido cultural da escravidão. Algumas análises apontam o caráter crítico de sua obra à escravidão no Brasil. Rodrigo Nunes pauta sua detalhada análise das aquarelas de Debret na idéia de inadaptação do Rio de Janeiro e do Brasil ao ideário neoclássico do artista. O Brasil, nessa perspectiva romantizada, não teria sido o exílio moral que o pintor em desgraça na França se abriga, mas

14. Ver Alfredo Galvão. Manuel de Araújo Porto-Alegre – sua influência na Academia Imperial das Belas Artes. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14. Rio de Janeiro, 1959, p. 19-20.

uma espécie de inferno ideológico. Está por trás uma idealização das relações do Iluminismo com a sociedade francesa. Esse viés, acaba abrindo brechas na análise de Naves. Afinal, também na Europa – antes da vinda de Debret para o Brasil –, sua retórica neoclássica não produzira uma sociedade mais justa nem se traduziu em preceito moral que fizesse uma admoestação moral contra a ação imperial violenta de Napoleão, protetor de seu primo David, por sua vez seu protetor. David chegara a recusar o título de “pintor do governo” que o primeiro cônsul Bonaparte quis lhe outorgar em 1804, por considerar que seu mérito era maior. Em 1804, Napoleão Bonaparte, agora imperador, nomeia-o “primeiro pintor”.

Paradoxalmente, o imaginário de Debret talvez tivesse tido mais liberdade no Brasil do que na França, sob a tutela de seu primo David, o grande pintor oficial de Napoleão. Debret não é omissosobre o Brasil escravocrata. No entanto, a crítica de Naves se esgarça ao comparar situações muito díspares: as festas da Revolução Francesa com as festas da Corte portuguesa no Rio de Janeiro. Seria melhor a comparação de Debret a Goya. Debret não tem a estatura moral de um Goya em sua feroz crítica liberal às guerras napoleônicas na península ibérica, na série de gravuras *Desastres de la guerra* (1810-1820) e em pinturas como *El coloso* (c. 1808). Naves não considerou importante entender a Europa napoleônica sob o ângulo dos vencidos, porque de modo sistemático lauda a positividade da relação entre arte neoclássica oficial e poder imperial na França.

Não é possível entender Debret sem friccioná-lo também com o romantismo que se afirmava na arte francesa contra o neoclassicismo. Ele também deve ser confrontado com a história da própria França. Essa potência colonial seguia minuciosamente a advertência de Montesquieu em *O espírito das leis* (Livro XV, capítulo V), para quem “o açúcar seria muito caro se não se cultivasse a planta que o produz por intermédio de escravos”. A escravidão só foi abolida pela

França em suas colônias em 1848. Debret se fixou em demonstrar tão profundamente a degradação moral da escravidão no Brasil, num momento em que ele também está se preparando para deixar o país. Poderia fazer sentido, então, pensar que em sua Paris – onde edita *Voyage pittoresque et historique au Brésil (Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil)* (1834/1839) – seu livro tivesse o peso de um libelo não só contra o Brasil, mas também contra a própria França que ainda mantinha a escravidão em suas colônias¹⁵. Seria razoável esperar que Debret produzisse imagens contrárias à escravidão nas colônias francesas, mas o pintor não era crítico do Estado francês, mas ele parece nada ter feito. Ademais, a arte francesa havia sofrido muitas mudanças que ele dificilmente pudesse ter acompanhado.

Na tela *A jangada da Medusa* (1819), Theodor Géricault representa naufragos na costa africana, prestes ao canibalismo aludido na figura do pai com o filho morto, remissão ao Ugolino de Dante. O grupo é salvo pela ação de um negro, que acena com sua camisa para o navio que o resgataria. A ética de Géricault demonstra a capacidade do negro de agir como sujeito, contra seu estatuto jurídico do escravo e sua condição de objeto. Desde o Iluminismo, com Desprez, Blake e Fuseli até Carpeaux e Rodin, que a arte europeia abandona as práticas canibais simbólicas das Américas e se volta para seus mitos. Para Régis Michel, em *A síndrome de Saturno ou a Lei do Pai: máquinas canibais da modernidade* (1998),¹⁶ trata-se de um processo de compreensão de modelos esquizofrênicos da sociedade ou a devoração dos indivíduos pelo Estado.

Naves investigou a obra produzida por Debret na França depois de seu retorno do Brasil. Nunca se levantou a discussão sobre

15. Naves faz uma análise das aquarelas de Debret à luz de como o meio é visto hoje, não como era sua prática histórica na primeira metade do século XIX.

16. *Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. Tradução de Cláudio da Silva Ramos. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 120-33.

o silêncio de Debret a respeito da escravização dos africanos pelos franceses em suas colônias. Em última análise, a omissão de Debret contra a escravidão nas colônias francesas põe em xeque a atribuição de significado crítico feita por Naves (e outros) à obra do pintor. A menos que pudéssemos aceitar o que seria, então, uma consequência lógica da omissão: há escravidões que poderiam ser aceitas, desde que não fossem ostensivas e violentas como a brasileira.

6. Romantismo

Um eixo importante da representação do corpo na arte brasileira no século XIX aponta para o índio, envolvido pelo romantismo e pela curiosidade nascente pela etnografia e pelo exotismo. A cultura dos grupos é raramente identificada com precisão. É o índio romântico de Vitor Meireles, José de Alencar e Carlos Gomes. Seguem todos o modelo de Chateaubriand, pois são quase sempre índios cristianizados. A italianíssima ópera *O Guarani* de Carlos Gomes simbolizaria o extremo daquilo que Oswald de Andrade descreve no *Manifesto antropófago* (1928): “O índio vestido de Senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (ou italianos, deveríamos acrescentar pensando em Gomes). O grande problema social do Brasil no século XIX foi sempre, no entanto, a escravidão, o tema de Debret.

7. Pintura de gênero

A historiografia brasileira não nota e não diz, muito menos, que, desde a partida de Debret do Brasil, em 1831, ninguém representou a escravidão. Esse é um grave déficit social e político da arte brasileira e, depois, de sua historiografia. Tomemos o exemplo de Almeida Júnior, o pintor cantado por sua representação do caipira. Almeida Júnior está no epicentro do modo como a historiografia da arte brasileira pode ser condescendente com um artista. Era um pintor

acadêmico. Fazia pintura de gênero. Algo que na história da arte, na historiografia de qualquer parte do mundo, o situaria num lugar discreto ao lado de seus pares dessa pintura. O pensamento brasileiro abre uma exceção ao tema que não o transforma em melhor artista. Um pintor oficial, Almeida Júnior não só representa certo campesinato domesticado para a oligarquia rural como responde aos anseios de São Paulo na produção de um lugar simbólico no contexto da União. Suas pinturas são máquinas numa guerra ideológica. Em plena década de 1880, essa guerra não era a abolição. Voltando ao Brasil em 1882 dos estudos na Europa, Almeida Júnior encontra o País mergulhado no debate abolicionista, a maior agenda social de seu tempo. Foi completamente omissivo. Apesar do vertiginoso declínio da participação percentual dos cativos na composição da população por conta de leis abolicionistas, da proibição do tráfico e da imigração compensatória, a população de uma cidade como Piracicaba, em 1886, era composta de 11,6 % de escravos (cerca de 3.500 pessoas).¹⁷ Não há no *corpus* pictórico de Almeida Júnior qualquer gesto de solidariedade com os escravos como os que tantos viram em Debret.

Se a pintura de gênero de Almeida Júnior era pintura oficial para o Estado de São Paulo e destinada a atender o gosto da oligarquia rural, a um tempo, ele foi o pintor dos senhores de escravo da oligarquia do café. Não é, pois, ingenuamente que escolhe o tema do caipira, um segmento étnico, e não a representação dos escravos rurais na zona cafeeira, como os que ocorrem na fotografia de Gilberto Ferrez de 1882. Com a manobra ética, Almeida Júnior elide a questão do cativo. No processo de substituição da mão-de-obra escrava por imigrantes assalariados, era necessário degradar, aos fazendeiros, o negro escravo no processo de legitimação para

17. José Flávio Motta. *Escravos daqui, dali e mais além – o tráfico interno de cativos em Constituição (Piracicaba), 1861-1880*. Disponível em www.anpec.org.br. Consultado em 10 de fevereiro de 2007.

justificar seus gastos com o trabalho. Escondê-los foi a estratégia temática de Almeida Júnior. Os escravos de 1882 não eram dignos de representação pelo autor de *O derrubador brasileiro* (1979). O caipira caça em imagem, em gestos teatralmente narrativos; o caipira pica fumo, pita, dá recados com afetação sentimental, e canta em cena pitoresca, enquanto o escravo ou o ex-escravo, um corpo estigmatizado fora do quadro, trabalha.

Foi necessário um estrangeiro, o espanhol Modesto Brocos, para, em seu segundo período no Brasil (1890-1896), representar a ética do trabalho do negro ex-escravo em *O engenho de mandioca* (1892), que reputo como o melhor quadro em termos plásticos de pintura de gênero do século XIX brasileiro, e *A redenção de Cam* (1895), para representar a teoria do embranquecimento, da qual o pintor não comungava.¹⁸ Modesto Brocos toma três corpos, três gerações, para representar a passagem proposta. Há os que tomam a imagem como sendo a posição de Brocos e as falas na literatura de Joseph Conrad sobre o colonialismo ao pé da letra, e não como a interpretação mais corrente de interpretação como processo de exposição de fatos sociais, ironia crítica e fala na terceira pessoa. Afinal, Brocos avança e refina as posições de Debret.

Almeida Júnior deve ter lido os relatos de Euclides da Cunha no jornal *O Estado de S. Paulo* sobre Canudos até o massacre de milhares de pessoas em 1897 no governo de Prudente de Moraes, o primeiro paulista a assumir a presidência da República. Nenhuma pintura de solidariedade aos jagunços de Canudos. E dificilmente haveria uma, pois Almeida fizera um retrato de Prudente de Moraes em 1890. No ano de Canudos, Almeida Júnior está pintando *A partida da monção* para o Museu Paulista, na qual se vêem escravos. Na afetação histórica do quadro não há qualquer

18. Conforme depoimento da neta Aricles.

sinal de compaixão ou crítica à condição jurídica e social do bem vestido escravo em primeiro plano. Seria pedir muito ao pintor oficial Almeida Júnior que visse nos bandeirantes os escravizadores de índios e rescavizadores de negros libertos nos quilombos. Ao contrário, o pintor dos caipiras faz o elogio das bandeiras. A imagem do bandeirante, uma construção iniciada nos primórdios do projeto paulista de poder sobre o conjunto social do País, é uma construção de Taunay no século XIX. Toda crítica à construção ideológica da imagem do bandeirante, como a de Capistrano de Abreu, foi sistematicamente desprezada. Sua presente força de mito coloca-o como o maior nó ético da historiografia brasileira. Judeus conseguiram desmontar muito do anti-semitismo, os negros norte-americanos avançaram nos direitos civis, mas os brasileiros prosseguem resignados ao mito do “bandeirante paulista” como fundação quase única do espaço geográfico.

Há muito que historiadores da USP e da Unicamp lhe dedicam interpretações encomiásticas para fortalecer e ampliar o mito Almeida Júnior e, conseqüentemente, o papel de São Paulo na história da arte brasileira. Nesse momento, surge uma historiografia oficial que replica o que no Império foi a arte oficial. Não há objeto estético, mas puramente objetivo político: fortalecer o papel de Almeida Júnior como o intérprete do Brasil. Uma faca vira um instrumento de revolta na interpretação de Jorge Coli,¹⁹ mas a faca do caipira de Almeida Júnior não tem a verdade moral de uma faca de Goya porque faltava nele um projeto ético. Melhor, seu projeto ético não estava vinculado à igualdade do liberalismo iluminista e da Revolução Francesa. Essa falta de projeto ético, que é escondida por um projeto geopolítico, caracteriza muito dessas interpretações.

19. A violência e o caipira. Rio de Janeiro, CPDOC/FGV. *Estudos Históricos, Arte e História*, n.º. 30, 2002/2, p. 8.

Nesse momento, o historiador é o espelho amplificador do pintor e não a lente crítica que o examina.

A omissão de Almeida Júnior e sua adesão ao projeto de poder da oligarquia rural colocam-no na linhagem de Gilberto Freyre, aliás um estudioso da escravidão,²⁰ e de Tarsila, a partir de seus modos de representação do negro, do “operário” e do Brasil. Uma vez que não se vê debatido em sua pintura, Almeida Júnior talvez só tenha operado involuntariamente aquilo que o professor Carlos Guilherme Motta apontou na sociologia de Gilberto Freyre, que pode ser estendido também à obra de Tarsila²¹, que é operar a “cristalização de uma ideologia com grande poder de difusão: a ideologia da cultura brasileira”. Motta vê, aí, “as expressões de um estamento dominante, embora em crise”²² Nisso, Almeida Júnior é ímpar: é o pintor oficial de um estamento em ascensão social e política. Nessa linha de pensamento de Motta, Almeida Júnior é o primeiro artista a escamotear relações de dominação sob o jogo das relações étnicas. Está no oposto do iluminismo de Debret em sua denúncia da escravidão. Voltemos ao professor Motta: “o resultado global, considerada a história das relações de dominação, reponta na valorização de um tipo de relacionamento racial que dê abertura para a mestiçagem”.²³ O imaginário do caipira de Almeida Júnior se ajusta plenamente ao escamoteamento das relações de dominação sobre os negros, escravos ou libertos, no Estado de São Paulo rural do século XIX.

20. Em 1921, Freyre está na Universidade de Colúmbia, onde faz um curso sobre a escravidão na Grécia.

21. Paulo Herkenhoff. As duas e a única Tarsila. In: *Tarsila do Amaral, peintre brésilienne à Paris 1923-1929*. Paris: Maison de l'Amérique Latine, 2005, p. 93.

22. Carlos Guilherme Motta. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Editora Ática, 1985, p. 54.

23. *Ibidem*, p. 55.

8. Positivismo

O positivismo de Auguste Comte está no ideário da fundação da República no Brasil em 1889. Pode-se traçar alguns vestígios da filosofia positivista na obra de alguns artistas como Pedro Américo e Décio Villares. A bandeira republicana, desenhada por Villares, traz a inscrição do lema “ordem e progresso”, extraído do *Système de politique positive* (1851-1854) de Comte: “o amor por princípio, a ordem por base; o progresso por fim”.²⁴ Pedro Américo, depois da queda do Império, acentua o caráter positivista de sua obra em telas como *Tiradentes esquartejado* (1893) e *A paz e a concórdia* (1895). “Para Pedro Américo”, diz Luciano Miggiaccio, “ser o pintor-sacerdote da nação era uma vocação. Tratava-se de um pintor digno de monumento nacional, de um Altar da Pátria todo em mármore e lobas capitolinas”.²⁵ Se *A paz e a concórdia* ainda pode remeter a certas construções ideológicas neoclássicas, Pedro Américo, no entanto, propõe preceitos morais para a nação. No *Catéchisme positiviste* (1852), Comte promete paz e harmonia ao século XX. Na verdade, o positivismo tem uma base mais remota no Iluminismo, descoberto por Comte em seus anos de Liceu em Montpellier.

9. Modernismo

Por questão de tempo, o século XX é um hiato nesta apresentação, porque abundam estudos. Menciono *à vol d’oiseau* algumas situações. O modernismo não foi uma forma autônoma em seu ecletismo. Era um pouquinho de tudo. Para os mesmos temas europeus (do canibalismo à pintura de gênero, o dito “povo”), tudo temperado com os

24. No original: “L’amour pour principe, l’ordre pour base, et le progrès pour but; tel est, d’après ce long discours préliminaire, le caractère fondamental du régime définitif que le positivisme vient inaugurer.”

25. Luciano Miggiaccio. A segunda metade do século. *Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p. 113.

ismos europeus: pós-cubismo como estilização misturada com art déco; expressionismo muitas vezes sem *Angst*; dadaísmo para *épater* não o *bourgeois*, mas a oligarquia agrária que com o capital acumulado com a escravidão sustentava a banda de música modernista; primitivismo e folclorismo *à la française* dos *bal des nègres* parisiños, entre outros.

Ainda com relação ao modernismo, menciono duas importantes posições. Eduardo Jardim de Moraes escreveu *A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica*.²⁶ Uma de suas demonstrações é avaliar o aporte de Graça Aranha, uma figura pivotal da Semana de Arte Moderna, a partir de sua formação filosófica na Escola do Recife, para o modernismo de 1922. Benedito Nunes tem estudado a dimensão filosófica da antropofagia, argumentando que Oswald de Andrade operou “uma inversão parodística da filosofia de Graça Aranha”, em que a metafísica bárbara é recuperada em antropofagia.²⁷ No modernismo brasileiro ocorre um binômio: ou temos o corpo selvagem (a antropofagia de Tarsila, a obra de Ismael Nery, as experiências de Flávio de Carvalho e a escultura de Maria Martins) ou o corpo domesticado (no desdobramento da produção de Anita Malfatti ou nos negros católicos de Tarsila).

10. Concretismo

A relação entre arte e pensamento no olhar logocêntrico de Waldemar Cordeiro se dá em três instâncias: filosofia, teoria social e estética – Konrad Fiedler, Gramsci e *Konkrete Kunst*.²⁸ Com fé no

26. Eduardo Jardim de Moraes. *A brasilidade modernista, sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

27. Prefácio a *Obras completas de Oswald de Andrade*, vol. VI. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. XXXII.

28. Este capítulo foi parcialmente extraído das glosas referentes à obra de Waldemar Cordeiro no catálogo do autor *Pincelada – pintura e método, projeções da década de 50*. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2007 (no prelo).

progresso em arte, ele se propôs a articular a cultura ao ciclo de industrialização do Brasil, substituindo o modernismo nacionalista. No artigo “Ruptura” (1953),²⁹ Cordeiro cita Fiedler (em edição de 1945),³⁰ como “fundador da teoria da ‘pura visualidade’” e articulador de relações entre arte e conceito. Fiedler foi sua maior referência. Para G. C. Argan (*Walter Gropius e la Bauhaus*), Fiedler pôs a arte como “contemplação produtiva” e deixou uma marca sobre o pensamento de Gropius. O contraste entre artesanato e indústria, “uma antítese interna não resolvida da produtividade da sociedade moderna”, diz Argan.³¹

“A obra deve ser inteiramente concebida no espírito antes de sua execução”, proclamam Carlsund, van Doesburg, Hélio, Tutundjian e Wantz em Base para a Pintura Concreta.³² O visibilismo de van Doesburg rebate em Cordeiro “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, (...) exigindo para o seu juízo o conhecimento prévio” (“Ruptura”, 1952).

Apesar de Fiedler, o concretismo não produziu princípios teóricos capazes de produzir a adesão real entre programa anunciado e obra realizada. O artigo “O Objeto” (1956), de Cordeiro, seu melhor programa de definição da “arte”, não tem a força programática do *plano-piloto para poesia concreta* (1958) de Décio Pignatari e os irmãos Campos, que apresentam pontos precisos sobre escrita, tempo, linguagem e força relacional. Pignatari nota que: “a arte concreta brasileira, após dez anos de atividades, grupal e individualmente, afunilou seus objetivos: limita-se, hoje, quase que

29. *Correio Paulistano*. Suplemento. 11 de janeiro de 1953, p. 3.

30. A tradução italiana de Fiedler por Rosana Rossanda. Milano: Alessandro Minuziano, 1945.

31. G. C. Argan. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Walter Gropius e la Bauhaus. Giulio Einaudi Editore, 1951. p. 34.

32. In *Art Concret*, Paris, n. 1, 1930, apud Charo Crego (org.). *Theo van Doesburg: principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Valencia, Artes Gráficas Soler, 1985, p. 157.

exclusivamente à produção de “idéias”, de projetos visuais particulares (e não gerais, como o de Mondrian), sob forma de pinturas, esculturas ou desenhos”.³³

O concretismo paulista difere da Bauhaus pela inflexão gramsciana. Cordeiro lia Gramsci como *Gli intellettuali e l'Organizzazione della cultura* de 1949. Seu apreço por artistas com formação técnico-industrial como Sacilotto denota sua “iniciativa autônoma” de *intelectual orgânico*: “Acreditamos com Gramsci que a cultura só passa a existir historicamente quando cria uma unidade de pensamento entre os ‘simples’ e os artistas e intelectuais”.³⁴ Essa é a cerca ideológica do concretismo... Apesar do gramscismo, a arte concreta é avaliada por Ronaldo Brito: “o sujeito-artista do concretismo era moldado segundo moldes operacionais. (...) o concretismo não foi capaz de pensar sistematicamente a razão política de sua prática e justificar a sua inserção no nosso ambiente cultural”.³⁵

Ademais, o intento de ajuste da pintura concretista a um programa filosófico se reduziu ao plano teórico. Não se criaram valores abstratos para além da *art concret*. A geometria euclidiana, modelo de axiomas, será o modelo concretista de conhecimento dedutível e prévio. Os concretistas Lauand, Sacilotto, Wollner (1956-1957) e Nogueira Lima (1962) ingenuamente assinavam sobre a superfície da estrutura geométrica. Denotavam o confuso entendimento do espaço concreto com a inserção de informação impertinente ao campo visual. Esse gesto desmentia os insistentes argumentos de Cordeiro, dispersos em vários artigos, de que a obra concretista não admitia subjetividade, hedonismo e solipsismo. Não há corpo, mas, paradoxalmente, a indesejada afirmação individual do autor. Espremido

33. Apresentação no catálogo da mostra *Fiaminghi*. Campinas, Galeria Aremar, 1961.

34. “O objeto”. São Paulo, *Revista de Arquitetura e Decoração*. Dezembro, 1956.

35. Ronaldo Brito. *Neoconcretismo; vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p. 44.

entre a teoria da produção (Fiedler) e a forma axiomática (matemática), o concretismo perdeu a relação com os problemas plásticos. Daí o resvalo para a geometria pintada, a op-art e as soluções derivativas das questões de Albers, Vordemberge-Gildewart e Bill.

Cordeiro, no entanto, sempre foi um sujeito da crise que incessantemente converte a arte em crise intelectual do olhar. Na década de 1960, retido em Fiedler, agora lê ou cita Umberto Eco, Roland Barthes, John Pierce ou Norbert Wiener. Quase como Goya, ele se vê no espelho: compreende que “o fetiche tecnológico criou uma Razão monstruosa”. Com o *Auto-retrato probabilístico* (1967), depois dos *Popcretos*, Waldemar Cordeiro faz um turno radical na direção da semiologia e das teorias da comunicação. O corpo, como o sujeito, é um campo de probabilidades, repetição e ambivalência. Seu retrato está dividido em 16 partes nas quais se inscrevem as palavras “não” e “sim”, num quociente de igualdade entre casos favoráveis e possíveis de ocorrência. O sim e o não instauram a separação entre o Eu e o Outro. Conhecendo o sim e o não, o discurso monolítico admite agora a diferença em seu campo de extensão. O espelho é fragmentado e incerto.

II. Neoconcretismo

Mencione-se que o corpo e o inconsciente, vistos na dimensão desajante, estão na obra de Flávio de Carvalho, Maria Martins e Lygia Clark. No pós-guerra, Waldemar Cordeiro rompe com a figuração do modernismo nativista, adere aos princípios da arte concreta européia e funda sua obra nos conceitos da pura visibilidade de Fiedler. A melhor adesão entre arte e filosofia, talvez a única resolvida a contento em sua época, foi a do neoconcretismo. Bergson foi um ponto de partida para a compreensão do tempo. A principal matriz estava na fenomenologia de Husserl, Ernst Cassirer, Maurice Merleau-Ponty e Susanne Langer, no desdobramento das questões da teoria

da *Gestalt*. O neoconcretismo movimentava a totalidade do aparato perceptivo do sujeito. As análises de Mário Pedrosa e os manifestos de Ferreira Gullar (*Manifesto neoconcreto* e *Teoria do não-objeto*) são o ponto de referência. Desde Freud a Jung, Melanie Klein, Sapir e Pierre Fedida (em cuja teoria e prática psicanalíticas repousa o avanço da obra de Lygia Clark na direção de uma teoria “canibática”, para além do antropofágico), a psicanálise mobilizou posições significativas do neoconcretismo. Maria Martins e Hélio Oiticica se encontram por um particular interesse nos escritos de Nietzsche.³⁶

12. Século XXI

Desejo tomar três arquitetos do neoclassicismo francês: Boullée, Ledoux e Soufflot para tratar de dois artistas contemporâneos: Louise Bourgeois e Ernesto Neto. Boullée poderia ser o mais sedutor pela natureza de sua arquitetura. Quando Bourgeois insiste em sua relação com o neoclassicismo e o arquiteto Ledoux não é por sua visão da antiguidade no reino do racionalismo iluminista. Ela cita a Ledoux mais que a Boullée. Bourgeois não se fixava nas formalidades da arquitetura da razão como em Boullée, mas parte das relações entre arquitetura e símbolo na obra de Ledoux.³⁷ Se Ledoux e Boullée lutam com a imagem do demiurgo em jogo com as formas geométricas, como observou Jean Starobinski,³⁸ Bourgeois vê o artista como o catalisador. Ela toma a orientação de Ledoux de que a forma na arquitetura deveria sugerir a função, como um projeto de um bordel na forma de um *phallus*, e leva sua arquitetura a confundir forma e símbolo como numa *Femme maison*. Ela cria uma arquitetura do desejo e do trauma. Onde Ledoux propôs uma *architecture*

36. Ficarão ainda para uma outra discussão as relações com a filosofia estabelecidas pelos artistas surgidos nas décadas de 1960 a 1980.

37. Hugh Honour. *Neo-classicism*. London: Penguin Books, 1968, p. 139.

38. Jean Starobinski. *The invention of liberty*. Geneve: Skira, 1987, p. 198.

parlante, Bourgeois se intromete numa *architecture symbolisante*. Onde Soufflot propôs uma *architecture sublimante*, Ernesto Neto intromete seus espectadores numa *arquitectura desejanste*.

Referida ao Iluminismo, *Leviathan Thot* de Ernesto Neto extrai texturas políticas do Panthéon.³⁹ O templo neoclássico é um projeto de Soufflot a pedido de Luis XV para homenagear Santa Genoveva, padroeira de Paris. O prédio foi laicizado pela Revolução como mausoléu: *Aux grands hommes, la patrie reconnaissante*. Há escritores, cientistas, políticos e militares, mas não há artistas plásticos. Eles estariam fora da substância moral da Nação. *Leviathan Thot* é, por sua dúvida pessimista, sua antítese. No *Leviathan* de Hobbes, como no monstro bíblico de Job, a perversão do contrato social é “uma confederação de enganadores que, para obter o domínio sobre os homens neste mundo, dedicam-se, por doutrinas falaciosas e obscuras, a extinguir-lhes a luz tanto a da natureza quanto a do Evangelho”.⁴⁰

Foi em 1851 no Panthéon, templo laico, que Léon Foucault suspendeu um pêndulo para demonstrar o movimento de rotação da Terra. O Panthéon, não mais sendo templo para conexão entre os homens e o céu, se torna o espaço de entendimento científico da Terra no cosmos. Entre a geometria euclidiana e a riemanniana, *Leviathan Thot* perverte o logos e estripa a utopia de harmonia. No Egito, Thot é o deus da medida do tempo, da matemática e da geometria. Para os gregos, ele inventou a astronomia e o governo civilizado.⁴¹ Ernesto estabelece um lugar do sujeito na estrutura simbólica do Estado-Nação. O espectador é o cidadão no centro problemático das construções civilizatórias da ciência, do Estado e da arte. A aposta

39. A partir deste parágrafo, o texto é um condensado do artigo do autor *Leviathan Thot: A politics of the Plumb in Parkett*. Zürich, no. 78, 2006, pp. 136-142.

40. Quarta Parte, Capítulo XLIV.

41. Ernest Wallis Budge. *Gods of the Egyptians*. New York: Dover Publications. Vol. 1 p. 410-4.

num novo contrato entre o humano e não-humano fica mais precisa.⁴² Ernesto Neto se vê ágil como um “*camelô*”, ativo no contexto da economia marginal e da exclusão social do capitalismo. Neto propõe a portabilidade das grandes dimensões. Isto é o corpo.

O corpo em *Leviathan Thot* se organiza em zonas em crescimento rizomático. A cabeça é lugar do medo, da expressão, dos sentidos, do pensamento, da confusão na simetria do espaço e o espírito. À esquerda e à direita, os membros superiores (braços e mãos) são mecanismos da ação, afetividade e sensorialidade. A fundação simbólica de *Leviathan Thot* é a tensão entre gravidade e matéria, razão e afetividade ou natureza e cultura. O centro vital (coração e cérebro) está situado na cúpula e envolve o pêndulo de Foucault. Este elemento híbrido é corpo e coluna, “que gira as partes, o lugar da essência da existência, [...] faz a conexão final do monstro”.⁴³ Aí se encontram os espectadores. É o ponto de inflexão do contrato social. Toda obra de Ernesto Neto implica a simbolização da física.

Areia e minúsculas esferas de poliestireno deveriam se impor como mecânica dos sólidos em *Leviathan Thot*. No entanto, sua introdução no interior das veias e colunas-tubos orgânicas da escultura altera sua função simbólica. Passam a atuar como sangue. “O animal é alimentado”, observa o artista, pela “matéria-sangue-célula branca”, que introduz a noção de circulação. Neto agrega que a matéria, sendo sólida na essência, é, no entanto, “líquida na sua coletividade esférica”. Ela é tomada como fluido. Não tendo espinha dorsal, o corpo se estrutura em prumo. É a gravidade que tensiona e confere o tônus muscular de *Leviathan Thot*. A gravidade é sua ossatura invisível. Não é a fisionomia, mas as operações da física que

42. Ernesto Neto diz que a leitura de *Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique* (1991) de Bruno Latour foi importante para conceituar *Leviathan Thot*.

43. Textos enviados ao autor em e-mail de 22 setembro de 2006. Todas as citações do artista, sem indicação de fonte, foram retiradas deste texto.

realizam a antropomorfose para aprontar o *Leviathan Thot* para sua existência simbólica como corpo.

Uma força centrífuga, associada à rotação da Terra, está instalada no cerne do corpo. Nesse ponto, *Leviathan Thot* estabelece uma relação geodésica, isto é, uma linha ortogonal à Terra, ao incorporar em seu espaço-âmbito o pêndulo de Foucault do Panthéon. Se toda a obra de Neto marca relações entre desejo e física, aqui ele instala a obra num espaço da história da ciência. “O ponto de oscilação”, diz Leon Foucault, “pertence ao espaço absoluto”.⁴⁴ *Leviathan Thot* passa por um ponto vertical alinhado com a gradiente do campo gravitacional. A verticalidade do corpo está alinhada com a direção da força gravitacional naquele ponto, materializa-se visualmente como fio de prumo. Paul Virillio afirma que a força de atração é peso universal, *axis mundi*”.⁴⁵ É a “verdade vertical, como uma constante universal, resignada” de Neto.

O modo como *Leviathan Thot* pende do teto e se expande pelos espaços do Panthéon levaram Neto a pensá-lo como choque entre verticalidade e horizontalidade “como numa pintura mondriânica”. Para Piet Mondrian, a ação recíproca entre linhas horizontais e verticais “constitui a vida”.⁴⁶ A função plástica das linhas expressava expansão, calma e unidade.

Rosalind Krauss discute a economia do “não-ser” de Giacometti em confronto com Heidegger, que trataria do medo do “nada”.⁴⁷ Lygia Clark escreveu uma *Carta a Mondrian* (1959): “O

44. Conforme Stéphane Deligeorges. *Foucault et ses pendules*. Paris: Collection des Vues des Sciences, 1995, p. 47.

45. Paul Virillio. *The aesthetics of disappearance*. Trad. Philip Beitchman. Nova York: Semiotext(e), 1991, p. 77.

46. *Verso la vera visione della realtà* in *L'Astrattismo di Piet Mondrian*. Octavio Morisani. Venecia, Neri Pozz Editore, 1956, p. 172.

47. Alberto Giacometti: Museum of Modern Art, New York. *Artforum*, dezembro, 2001. Creditamos ainda a Krauss a citação de Ponge neste parágrafo.

homem não está só. Ele é a forma e o vazio”.⁴⁸ Giacometti e Neto são antípodas na relação entre a esqualidez das figuras do suíço e a exuberância sensual da escultura do segundo. Para ambos, a verticalidade é a condição-limite. Em busca da continuidade perdida, Neto convoca o pêndulo de Foucault a vibrar “no coração de cada cidadão”. Em *Leviathan Thot*, o campo gravitacional é metáfora da força do Estado e do lugar crítico do sujeito – o cidadão – no espaço social contemporâneo.

“Leviathan, o monstro que criamos”, anota Ernesto, “um ser estranho que parece não estar em nenhum lugar, invisível, intocável, sem carne, sem luz, sem vida... mas que está em todo lugar”. *Leviathan Thot* remete à teoria do Estado moderno de Hobbes, mas mantém um viés nietzscheano de suspeita. O escultor fala do “corpo sem órgãos”, imagem do capitalismo esquizofrênico de Deleuze e Guattari em *L’anti oedípe*. No memorial de *Leviathan Thot*, tudo são “vagas palavras para dizer o indizível”. Leviathan é um Moloch, que cobra sacrifícios. Para Neto, o Panthéon, monumento da modernidade perdida, se tornou “uma tumba”. *Leviathan Thot* não é o espaço de conciliação entre ciência e desejo, subjetividade e política, cidadania e Estado. *Leviathan Thot* opera uma clivagem. “Onde cessa o Estado, somente ali começa o homem que não é supérfluo”, escreve Nietzsche em *Assim falou Zaratustra*.⁴⁹

48. *Lygia Clark*. Barcelona: Fondació Antoni Tàpies, 1997, p. 112.

49. Parte I, Do novo ídolo.