

EM PURA PERDA

JEAN-CLAUDE LEBENSZTEJN

[Professor emérito de História da Arte da Universidade
Paris 1 - Panthéon-Sorbonne]

I.

*Essas coisas que chamais de Acabadas nem foram
começadas; portanto, como podem ser acabadas?
O Homem que não conhece o começo nunca pode
conhecer o Fim da Arte.¹*

Rafael invisível

Ficaria invisível, na sua perfeição última, a arte que torna visível? No início do seu *Curso de pintura por princípios*, Roger de Piles menciona um fato curioso, um fato que passa, diz ele, por constante:

É fato que passa por constante que, de acordo com alguns, se vêem muitas pessoas de espírito procurando Rafael no meio do próprio, isto é, nas salas do Vaticano, onde ficam as mais belas obras desse pintor; e pedindo, ao mesmo tempo, àqueles que os guiam, para que lhes mostrem obras de Rafael sem darem qualquer indicação de que tenham sido impressionadas no primeiro olhar, como o haviam imaginado, pela fama de Rafael. A expectativa que haviam concebido das Telas deste gênio não foi atendida; porque a mediam por aquela que naturalmente se deve ter de uma Pintura perfeita. Não podiam imaginar que a imitação da Natureza não se deixa sentir em todo o seu vigor e perfeição, à vista das obras de tão maravilhoso Pintor. O que deixa perceber que sem a inteligência do Claro-escuro, e de tudo que depende do Colorido, as demais partes da Pintura perdem muito do seu mérito, até mesmo no ponto de perfeição onde as levou Rafael.

Posso aqui dar um exemplo recente do pouco efeito que produzem de primeira as Obras de Rafael.* Este exemplo procede de um meu amigo, cujo espírito e gênio são de todos conhecidos.

* Monsieur de Valincourt

1. William Blake. "Annotations to Sir Joshua Reynolds's Discourses" (v. 1808). *Complete works* (éd. G. Keynes). Londres: Oxford University Press, p. 449.

Leva a estima por este famoso Pintor até a admiração, e tem isso em comum com todas as pessoas de espírito. Há algum tempo, estando em Roma, mostrou grande ansiedade por ver as Obras de Rafael. As mais admiradas são os afrescos pintados nas salas do Vaticano. Levaram até lá o Curioso de quem estou falando, e passando indiferentemente pelas Salas, não percebeu que tinha diante dos olhos o que estava procurando com tanto afã. Aquele que o estava guiando o parou de repente, e disse: Aonde está o senhor indo com tanta pressa? Eis aqui o que está procurando e o senhor nem repara. Apenas o nosso Curioso vislumbrou as belezas que o seu bom espírito lhe estava revelando, ele tomou a resolução de lá voltar algumas vezes para satisfazer a contento a sua curiosidade, e formar o seu gosto, sobre o que o instigava mais ainda. O que teria sido se, ao voltar, seduzido à vista de tantas belas coisas, o próprio Rafael o tivesse chamado pelo efeito das cores próprias de cada objeto, sustentadas por um excelente claro-escuro?

O fidalgo de quem acabo de falar havia imaginado que ficaria extremamente surpreso ao ver as Pinturas de tamanha reputação. Não ficou, e como não é pintor, contentou-se em examinar e bem louvar os ares dos rostos, as expressões, a nobreza das Atitudes, e as graças que acompanhavam as coisas mais ao alcance do seu conhecimento: de resto, teve pouca curiosidade em parar nas outras partes que apenas dizem respeito ao estudo dos Pintores.

O que acabo de relatar é um fato que com freqüência se repete, não só entre os Curiosos ignorantes, mas também com os próprios Pintores profissionais que ainda não viram nada das Obras de Rafael.

Roger de Piles atribui essa peculiaridade a uma falha do pintor, à insuficiência do seu claro-escuro e do seu colorido, partes da pintura que chamam de imediato a atenção do espectador. A falha de

Rafael é a sua falta de efeito, o que poderíamos chamar de sua falta de barroco – a ausência desse poder de apelo que, para o autor, faz a verdadeira pintura: *Portanto, a verdadeira Pintura é aquela que nos chama (por assim dizer) ao nos surpreender: e só pela força do efeito que produz é que não podemos deixar de nos aproximarmos como se tivesse algo pra nos contar [...] De tudo que acabo de falar, concluo que a verdadeira Pintura deve chamar o seu espectador pela força e a grande verdade da sua imitação; e que o espectador surpreendido deve ir até ela, como para iniciar uma conversa com as figuras que representa.*² Foi assim que, meio século mais tarde, Diderot se flagrou conversando com a moça de Greuze, que chora o seu passarinho morto.³

A mortificante aventura de Valincourt voltou à tona em Diderot, sob a forma de uma pergunta sem resposta, provocando o protesto de Grimm: *Quem é o grande pintor? Rafael, que você vai buscar na Itália, e na frente de quem passaria sem reconhecer, se não lhe puxassem pela manga e lhe dissessem: “É ele” ou Rembrandt, Titien, Rubens, Vandeick e qualquer outro grande colorista, que te chama de longe, e te cativa por conta de tão forte, tão chocante imitação da natureza que você não consegue mais arrancar o olhar dele?*⁴

2. Roger de Piles. “L'idée de la peinture, pour servir de preface à ce livre”. *Cours de peinture par principes*. Paris: Estienne, 1708, p. 12-16, 4, 5-6. A respeito de Valincour (sem t final), Jean Louis Schefer comunica-me a seguinte precisão: Jean-Henry du Troussel de Valincour (Paris, 1653-1730), literato, fidalgo da casa do conde de Toulouse (participa da campanha de 1704). Academia francesa (1699), Academia das ciências (1721). Historiógrafo do rei, colaborador de Boileau, que lhe dedicou a sátira XI. Autor de uma *Vie de François de Lorraine* (1681) e de *Lettres sur la Princesse de Clèves* (1678). Durante um incêndio na sua casa, leva seus livros contábeis e deixa às chamadas os livros manuscritos redigidos por Racine, enquanto historiógrafo do rei.

3. Denis Diderot. *Salon de 1765*.

4. Denis Diderot. “Mon mot sur l'architecture”. *Essais sur la peinture* (1766), chap. VI. Anotação de Grimm: *Nego que eu e Denis Diderot passamos na frente de um quadro de Rafael sem notá-lo. Nego que tenham batido no meu ombro para parar diante da Santa Família de Versailles. [...] Gostaria, sem dúvida, que Rafael fosse tão grande colorista quanto é sublime poeta; mas, desde quando a poesia não chama mais, não pára mais Denis Diderot? Qualquer que seja a definição da pintura, a poesia sempre terá que estar nela incluída como elemento fundamental.*

Mas, na época de Diderot, a invisibilidade de Rafael, que inicialmente parece indicar uma pintura de ordem inferior, se tornou a prova da sua suprema qualidade – desde que se olhe por duas vezes. Em 1750, o jovem pintor inglês Joshua Reynolds, viajando pela Itália, também caiu na armadilha do primeiro olhar.

Fui introduzido na capela Sistina pela manhã, e fiquei o dia inteiro, passando grande parte do tempo percorrendo-a de cima a baixo. Na volta, ao atravessar as câmaras de Rafael, pareceram-me de ordem inferior.⁵

O curioso é que, nas anotações seguintes, Reynolds nada fala sobre a capela Sistina, onde ficou o dia inteiro, e apenas comenta a desilusão que lhe causaram os afrescos dos Stanze. Ele a atribui à sua falta de naturalismo, ao desinteresse que demonstram pela restituição dos tecidos, etc.: *Não há, no mundo, pintor mais afastado desta imitação. Por isso mesmo, não era do seu dever de se esmerar nisso, a não ser nos retratos, como o de Leon X em Florença, onde é extrema a verdade das fazendas; mas não nos quadros históricos.* Cerca de vinte anos mais tarde, em 11 de dezembro de 1771, no seu quarto discurso da Academia Real, volta sobre a questão dos tecidos e do grande estilo: “No grande estilo, os tecidos não são de lã, nem de tela, seda, cetim, ou veludo: é fazenda, nada mais”.⁶ A ordem aparentemente inferior dos Stanze não é senão a observância das regras do grande estilo associada à pintura histórica.

A desilusão da primeira visita aos afrescos de Rafael atormentou Reynolds com persistência, como talvez o ilustre a caricatura que fez em Roma, em 1751, inspirada na *Escola de Atenas*, um dos ornamentos dos Stanze.⁷ No fim da vida, voltou longamente ao assunto, em

5. Joshua Reynolds. “Voyages pittoresques”. *Discours sur la peinture; lettres au fâneur, suivis des voyages pittoresques* (trad. L. Dimier). Paris: Laurens, 1909, p. 291.

6. *Ibid.*, p. 67.

anotações para um discurso que nunca pronunciaria (doente e contestado pelos colegas, demitiu-se da presidência da Royal Academy, em 1790). Em 1797, o seu biógrafo Edmond Malone publicou estas anotações, encabeçando a monumental edição das suas obras:

Acontecia repetidamente (diz o grande pintor), pelo que me informou o guarda do Vaticano, que muitos dos que levava nos vários apartamentos daquele edifício, na hora de se despedirem, pedissem para ver as obras de Rafael, e não queriam acreditar já ter passado pelos cômodos onde estão mantidas; do tão pouco que essas obras os haviam impressionado. Contou-me um dos primeiros pintores franceses de hoje que esse incidente ocorreu com ele; embora hoje em dia, considere Rafael com a veneração que merece por parte de todo pintor e amante da arte. Lembro muito bem da minha própria desilusão, a primeira vez que visitei o Vaticano; mas ao confessar os meus sentimentos para um condiscípulo, cuja franqueza tinha em alta estima, este admitiu que as obras de Rafael causavam-lhe o mesmo efeito, ou melhor, não lhe causavam o efeito esperado. Foi de grande alívio para minha mente; e ao procurar mais informações com outros estudantes, achei que apenas aqueles que por burrice natural pareciam incapazes de jamais prezar esses divinos engenhos pretendiam ter sido imediatamente arrebatados na primeira vez que os viram. – Contudo, devo-me fazer a justiça de que, por mais desiludido e mortificado que estivesse, por não me deixar arrebatar pelas obras do grande mestre, não imaginava um só instante que o nome de Rafael e em especial aquelas admiráveis pinturas devessem a sua reputação à ignorância e aos preconceitos da humanidade; pelo contrário, o fato de não prezá-las

7. Dublin, National Gallery of Ireland; no catálogo. *Reynolds*. Paris-Londres: Grand Palais-Royal Academy, 1985, p. 27.

como tinha consciência que devesse fazê-lo, foi um dos mais humilhantes acidentes que me tenham acontecido. Estava no meio de obras realizadas conforme princípios com os quais não estava familiarizado: senti a minha ignorância, e fiquei desconcertado. Todos os confusos conceitos da pintura que trouxera comigo desde a Inglaterra, onde a arte estava mais baixa do que nunca (e não poderia ser mais), deveriam ser totalmente destruídos e arrancados da minha mente. Era preciso, conforme expressado em muito solene ocasião, eu me tornar igual a *uma criancinha*. – Apesar da minha decepção, comecei a copiar algumas daquelas excelentes obras. Examinei-as repetidas vezes; tratava até de sentir o seu mérito, e de admirá-las mais do que as admirava realmente. Em pouco tempo, despontaram em mim um novo gosto e novas percepções; e entendi que havia formado inicialmente falsa opinião sobre a perfeição da arte, e que aquele grande pintor tinha, sim, direito à alta posição que ocupa na estima do mundo. A verdade é que, se aquelas obras fossem tais como as esperava, embutiriam belezas superficiais e sedutoras, porém nada ao ponto de lhes valerem a grande reputação da qual, há tempo e com tanta justiça, gozam.

Por haver desde então, e com frequência, revirado o assunto na minha cabeça, tenho agora clareza de que uma predileção para as mais altas excelências da arte constitui gosto adquirido, que ninguém nunca possuiu sem demorada educação, além de muito trabalho e atenção. Em ocasiões tais como mencionei, muitas vezes nos envergonha a nossa aparente insensibilidade; como se fosse preciso esperar que a nossa mente, feita estopim, devesse pegar fogo, sem delonga, pela divina faísca do gênio de Rafael. Apraz-me pensar que *agora* seria assim, e que tenho uma percepção justa e vivaz de seus grandes poderes: porém, vale lembrar, sempre, que a excelência de seu estilo não está na superfície, mas jaz no fundo; e que ao primeiro olhar, só aparece enevoad.

O estilo florido é que chama a atenção de imediato, e cativa o olho por algum tempo, sem jamais satisfazer o juízo.⁸

8. *The works of Sir Joshua Reynolds, Knt.*, Londres: Cadell e Davies, 1797, p. x-xii. Henri Zerner comenta este texto na sua introdução de *Tout l'œuvre peint de Raphaël*, Flammarion, 1969, p. 5. Reproduzo o original que, salvo engano, não foi reimpresso nas recentes edições de Reynolds.

It has frequently happened, (says this great painter) as I was informed by the keeper of the Vatican, that many of those whom he had conducted through the various apartments of that edifice, when about to be dismissed, have asked for the works of Raffaele, and would not believe that they had already passed through the rooms where they are preserved; so little impression had those performances made on them. One of the first painters now in France told me, that this circumstance happened to himself; though he now looks on Raffaele with that veneration which he deserves from all painters and lovers of art. I remember very well my own disappointment, when I first visited the Vatican; but on confessing my feelings to a brother-student, of whose ingenuousness I had a high opinion, he acknowledged that the works of Raffaele had the same effect on him, or rather that they did not produce the effect which he expected. This was a great relief to my mind; and on inquiring further of other students, I found that those persons only who from natural imbecillity appeared to be incapable of ever relishing those divine performances, made pretensions to instantaneous raptures on first beholding them. – In justice to myself, however, I must add, that though disappointed and mortified at not finding myself enraptured with the works of this great master, I did not for a moment conceive or suppose that the name of Raffaele, and those admirable paintings in particular, owed their reputation to the ignorance and prejudice of mankind; on the contrary, my not relishing them as I was conscious I ought to have done, was one of the most humiliating circumstances that ever happened to me. I found myself in the midst of works executed upon principles with which I was unacquainted: I felt my ignorance, and stood abashed. All the indigested notions of painting which I had brought with me from England, where the art was in the lowest state it had ever been in, (it could not indeed be lower,) were to be totally done away, and eradicated from my mind. It was necessary, as it is expressed on a very solemn occasion, that I should become as a little child. – Notwithstanding my disappointment, I proceeded to copy some of those excellent works. I viewed them again and again; I even affected to feel their merit, and to admire them, more than I really did. In a short time a new taste and new perceptions began to dawn upon me; and I was convinced that I had originally formed a false opinion of the perfection of art, and that this great painter was well entitled to the high rank which he holds in the estimation of the world. The truth is, that if these works had really been what I expected, they would have contained beauties superficial and alluring, but by no means such as would have entitled them to the great reputation which they have so long and so justly obtained.

Having since that period frequently revolved this subject in my mind, I am now clearly of opinion, that a relish for the higher excellencies of art is an acquired taste, which no man ever possessed without long cultivation, and great labour and attention. On such occasions as that which I have mentioned, we are often ashamed of our apparent dullness; as if it were to be expected that our minds, like tinder, should instantly catch fire from the divine spark of Raffaele's genius. I flatter myself that now it would be so, and that I have a just and lively perception of his great powers: but let it be always remembered, that the excellence of his style is not on the surface, but lies deep; and at the first view is seen but mistily. It is the florid style, which strikes at once, and captivates the eye for a time, without ever satisfying the judgment.

(Desventura do mesmo tipo aconteceu com Maurice Denis, da primeira vez que viu um Cézanne, uma natureza-morta, azul-cinza com uma caixa de leite, que Signac lhe mostrou e que o deixou horrorizado. “Aos poucos”, lembra, “fui sentindo a nobreza e a grandeza de Cézanne”: ele as sintetizaria na obra *Homenagem a Cézanne*, exposta em 1901 na Sociedade Nacional de Belas-Artes.⁹ Até então, Denis se perguntara “se esse pintor invisível não era um mito. Durante muito tempo duvidei da sua existência.”

Não era fato isolado a reação de Denis: no fim da vida, Cézanne chocava seus contemporâneos pelo zelo em se esconder, ele e a sua arte. Em 1905, Toulet falava dos muitos Cézannes “escondidos” no Salão de Outono, e por ocasião da sua morte, Charles Morice escreveu que é por ela – a morte – que saberemos “quem foi e segue sendo Paul Cézanne: Tão assiduamente quanto tantos a buscavam, mas com singular habilidade, este evitava a glória.” O mesmo escrevera Théophile Gautier a respeito de Nerval: *Numa época em que qualquer um queria caminhar pelas ruas precedido pelas cornetas da Fama, numa biga de ouro, puxada por quatro cavalos brancos, para melhor captar os olhares da multidão, Gérard procurava a sombra com o afincado que os demais dedicavam a buscar a luz. Natureza distinguida e delicada, apurado e discreto talento, gostava de se envolver em mistério. Os jornais menos lidos eram seus preferidos para publicar artigos assinados com iniciais imaginários ou pseudônimos rapidamente trocados, assim que a charmosa imaginação e o estilo puro e límpido desses escritos tivessem denunciado o seu autor a olhos atentos).*¹⁰

9. Maurice Denis. “L’aventure posthume de Cézanne”. *Prométhée – L’Amour de l’Art*, n° 6, juillet 1939, p. 194.

10. Paul-Jean Toulet. “Au Salon d’Automne de 1905”. *La Vie parisienne*, republicado em *Pour ou contre le fauvisme* (ed. P. Dagen). Paris: Somogy, 1994, p. 48; Charles Morice, “Paul Cézanne”. *Mercure de France*, 15 février 1907, p. 577; Théophile Gautier, “Gérard de Nerval” (1867). *Portraits et souvenirs littéraires* Paris: Michel Lévy, 1975, p. 22-23.

A tese de Reynolds, segundo a qual a perfeição do gosto não é dada senão se adquire, foi duramente contestada por Blake: qualquer pintura boa, afirma, é de essência linear, e aqueles que disso sabem possuem este saber de nascença. *Os homens que foram educados com as obras dos artistas venezianos sob os olhos não podem enxergar Rafael, a menos que tenham nascidos com determinados órgãos. Tenho a felicidade de não poder dizer que Rafael tenha sido, desde a minha primeira infância, escondido da minha vista. Vi e imediatamente conheci a diferença entre Rafael e Rubens. [...] São falsidades sobre os que Viram Rafael [...] Mentiroso! Nunca foi desconcertado na vida e nunca sentiu a sua ignorância [...] Essa concessão toda é para comprovar que o Gênio se adquire, como diz na página Seguinte [...] Falso! Falso! Mentira! O Estilo Florido, tal qual o Veneziano e o Flamengo, nunca me chamou a atenção de primeira, nem nunca. O estilo que impressiona o olhar é o Verdadeiro Estilo, mas o Olhar de um tolo não deve ser critério.*¹¹

Quaisquer que sejam as divergências de opinião ou interpretação, todos concordam para dizer que, afinal, Rafael é perfeito, mas com uma perfeição que se apaga, na falta de um colorido atraente, de uma sedução imediata, ou de um olho para vê-la. A invisibilidade de Rafael é a marca não marcada da sua natureza, isto é, da própria perfeição; essa arte se esconde de si mesma e se torna inalcançável, por ter se tornado a natureza. Ingres, o adorador por excelência de Rafael, poderia ter falado dele o que falava a respeito de Haydn: “Haydn não fez obra-prima, não tem a sua obra-prima. Acredito! É obra-prima em tudo.” Haydn, acrescentava Ingres, é aquele para quem sempre voltamos, “como para o pão do qual nunca cansamos”.¹² E Gide, em 1921, definia o seu ideal – o ideal do classicismo

11. W. Blake. “Annotations to Sir Joshua Reynolds’s Discourses”. *Complete works*. Op. cit. p. 447-448.

12. “Notes et pensées de J. A. D. Ingres”. Em Henri Delaborde. *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*. Paris: Plon, 1870, p. 170.

– pelo mesmo efeito de apagamento: “Estimo que a obra de arte acabada é aquela que passará despercebida, que nem será notada”.¹³

O efeito de invisibilidade gerado pela pintura de Rafael é muito recorrente para não ter sido desejado. Catherine Monbeig Goguel mostrou o uso constante pelo artista do traçado com estilete seco no papel virgem, *de uma ponta à outra da sua carreira. Esse desenho, escreve, possui um aspecto enérgico, brutal, um tanto inesperado nesse mestre da graça absoluta. [...] Qualquer que seja a sua natureza, o seu rastro escapa facilmente ao olhar do especialista e não aparece na reprodução fotográfica.*¹⁴ Para se tornar visível, foram precisos cerca de cinco séculos e a técnica da macro-fotografia com luz rasante. Com certeza, como propõe a autora, esse uso tinha motivos práticos (ganhar tempo e economizar papel); mas tal economia é inseparável de um esforço pelo qual se perde a arte pelo único fato de se esconder.

A idéia de uma arte discreta, que tenda à invisibilidade, ressurgiu em tempos e locais diversos, em especial nos Estados-Unidos, por volta dos anos 70, e já nas últimas pinturas de Reinhardt, ou em Rothko, que Brice Marden julgava, por este motivo, *especialmente importantes. [...] Coisas que ele colocava nessas áreas escuras somem, embora lá estejam e gerem algum efeito. Primeiro, não se percebe a cor, e quando se percebe, é de incrível beleza.* O próprio Marden, nos seus painéis monocromáticos do fim dos anos 70, declarava ter pintado “com muito esmero, brochadas verticais, que não se consegue ver, a não ser que deite no chão ou que se posicione a obra numa luz diferente. Esta técnica veio das pinturas de Rothko”.¹⁵

13. André Gide. *Incidences*. Paris: Gallimard, 1951, p. 38.

14. Catherine Monbeig Goguel. “Le tracé invisible des dessins de Raphaël. Pour une problématique des techniques graphiques à la Renaissance”. *Studi su Raffaello* (colloque d’Urbino et Florence, 6-14 abril 1984). Urbino: QuattroVenti, 1987, p. 378, 381-2. Meus agradecimentos à autora que me comunicou esse texto, bem como a Henri Zerner que me indicou a sua existência.

15. Brice Marden a Mark Rosenthal, catálogo *Mark Rothko*. Washington: National Gallery of Art, 1998, p. 360, 359.

Em 1970, Carl André dizia de suas esculturas planas: *Você pode estar no meio da escultura e não enxergá-la – concordo plenamente. Não gosto das obras de arte muito vistosas. Gosto de obras de arte que sejam invisíveis para quem não as procurar.*¹⁶ Dois anos depois, Robert Venturi descrevia o quartel de bombeiro n° 4, que havia construído com Gerod Clark, em 1965, em Columbus, Indiana, como “uma arquitetura da ‘segunda olhada’”; mencionava a carta de um arquiteto elogiando ironicamente os autores por tornar seu prédio “praticamente impossível de distinguir dos salões de cabeleireiros, das oficinas mecânicas e mercearias das redondezas. Esconderam o fato de um arquiteto ter qualquer coisa a ver com ele.”¹⁷ No mesmo ano de 1972, Malcolm Morley, que estava então pintando a sua versão descrebrada da *Escola de Atenas*, declarava que nos seus quadros superrealistas anteriores queria “fazer uma pintura invisível, na linha do Dadá, roçar a superfície da tela sem criar ondas [*to tiptoe over the surface of the canvas without causing a ripple*]...”¹⁸ Outros artistas (LeWitt, Barry, De Maria, Buren, Gerz)¹⁹ se esforçaram para enterrar ou ocultar as suas obras, às vezes um tanto abertamente.

16. Phyllis Tuchman. “An Interview with Carl Andre”. *Artforum*, juin 1970, p. 28. Ver também Enno Develing. *Carl Andre*. Haia: Gemeentemuseum, 1969, p. 5.

17. Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, MA-Londres: MIT Press, 1972, p. 112.

18. Frances Morley, em Bruce Kurtz. “Documenta 5: A Critical Preview”. *Arts Magazine*, été 1972, p. 37.

19. Sol LeWitt, *Box in the hole*, 1968; Robert Barry, *Uranyl nitrate (UO₂(NO₃)₂)*, 1969; Walter De Maria, *Olympic Mountain Project*, 1970-1; *Vertical earth lilometer*, 1977 (ver Gilles A. Tiberghien. *Land art*. Paris: Carré, 1993, p. 104, 144-5); Daniel Buren, *Les couleurs: sculptures et Les formes: peintures*, 1977; Jochen Gerz, *Monument invisible*, 1990-93. Uwe Schneede, em “Un américain en Allemagne: Walter De Maria” (*Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n° 32, été 1990, p. 57) cita De Maria: *O poço, com a sua função estimulante para a imaginação, chamaria a atenção para o papel fundamental desempenhado pelos processos invisíveis na nossa sociedade moderna. Em todas as culturas, é aceita a idéia segundo a qual o espírito humano é o Invisível, e este deve ser levado em consideração: “O mundo do Invisível é real”*. Ver também Glória Araújo Ferreira. *L’invisible est réel: sur l’œuvre de Walter De Maria*, tese da Universidade de Paris I, 1996, p. 53-62. Agradeço Gilles A. Tiberghien pela ajuda.

Em 1963, Andy Warhol tinha deturpado de antemão a idéia de uma arte invisível. *A minha próxima série, serão pinturas pornográficas. Parecerão vazias; ao acender a luz negra poderemos vê-las – peitões e... Caso chegue um tira, basta apagar ou acender a luz normal – como vão saber que era pornô?*²⁰ Duas pinturas desse tipo, *Bosoms* e *Bosoms II*, datadas de 1963, são catalogadas por Rainer Crone.²¹ Outra é reproduzida, com o título *Torso duplo* com a data de 1967, no catálogo da retrospectiva Warhol, de 1989-90 (p. 305). Pertence a Playboy Enterprises, Inc.

Todos somos quadros

Em 1721, celebrou-se o noivado do rei Luís XV, de onze anos, com a infanta da Espanha, de três. Desfilou em Paris, em março de 1722; a capital francesa foi decorada na sua passagem, e os parisienses puderam satisfazer a sua curiosidade. Perdido na multidão, Marivaux entrou a pensar a respeito dos motores da admiração pública.

Ouvia dizer, por todos os lados: Ô! Como é bonito! E eu, indo para o princípio desta exclamação na mente do povo, a colocava em forma. E eis o tipo de argumento que me retornava. Ei! Está vendo essa multidão? É porque está chegando a Infanta. Tudo que estamos vendo foi feito para Ela; vamos olhar diretinho; pois, com certeza, deve ser bonito. Ô! Como é bonito!

Está certo que eram curiosos esses Arcos de Triunfo e que era uma decoração de muita dignidade; mas, ao aprofundar na mente desse povão, via pobres Placas de cabaré, às quais talvez

20. Gene Swenson. "What is pop art?" *Art News*, novembro 1963, p. 60-61.

21. Rainer Crone. *Andy Warhol*. Nova York-Washington: Praeger, 1970, p. 307. Em 1985, Warhol criou uma escultura invisível no clube nova-iorquino Area: ficava um tempo perto de uma plaquinha indicando "ANDY WARHOL, USA / INVISIBLE SCULPTURE / mixed media 1985", antes de partir. Ver o catálogo da retrospectiva de 1989-90, p. 419.

só faltasse, para serem convertidas em obras-primas, estar expostas numa fachada relevante.

Quadros de *Rafael*, dizia ainda para mim mesmo! Se estivesseis no lugar dessas mesmas Placas, receio que vossos curiosos os deixassem para o que vos pareceríeis: quero morrer, se, ao vê-los, dessem por vos adivinhar lá. *Hélas!* Quantos Quadros ruins há entre vós, que um golpe do acaso, uma estima visionária que progrediu, vos deu por irmãos? E a quantos de vossos irmãos fizeram a afronta de não reconhecê-los, por terem aparecido tarde, ou numa oportunidade pouco favorável?

Na verdade, com a diferença que estamos vivendo e que estamos pensando, todos somos Quadros, uns para os outros: a nossa fortuna vai, pelo menos, como a deles.

Tal é um Rafael, um Quadro do mais alto preço, quero dizer, um homem nascido cheio de espírito e talentos; se o acaso ou o nascimento o expôs errado, acabou; embora nos veja, nos fale todo dia, falha o nosso discernimento sobre ele: nada nos indica o que vale; a mediocridade do seu estado o envolve, por assim dizer, numa nuvem que o oculta: é inútil personagem confundido na multidão, que desprezamos; não possui bens, nem posição, nem crédito, eis o fantasma que ofusca, no lugar do homem que não avistamos; eis a máscara que de nós esconde seu rosto; por fim, eis o Quadro, em toda sua beleza, Placa de Cabaré para sempre. *Rabiscador*; o vejo cercado de curiosos a lhe creditar um verdadeiro mérito que não tem. É pesado? Fala pouco? Dizem que é homem frio, porém com muito juízo e reflexões. Fala mal e muito? Como é agradável e vivaz! Esses curiosos são mesmo animais; não, são gente de espírito, da melhor fé do mundo, que pensam tal como falam; talvez tenham alguma dificuldade em se convencer a si mesmos; mas o homem de quem se trata está numa opulência ou crédito que o torna necessário, e dirimiu suas dúvidas. Diriam facilmente, no início, não

tomei o homem pelo que é, e vós exclamaríeis! Que bajuladores: nada disso; já disse, nem têm essa honradez. Não há iniquidade nisso, nisso são verdadeiros crédulos, verdadeiros inocentes, cuja mente é, por assim dizer, a saldo do interesse: esse miserável interesse é que fez malabarismo com seu juízo, e os deixou acreditar que uma grande equipagem, muitos lacaios, uma mesa farta são espírito, penetração, vivacidade e argúcia.²²

Na época de Rafael, não fazia muito sentido a oposição entre um pintor de placas e Rafael; este poderia muito bem ter pintado algumas (fez uma bandeira, aos dezesseis anos, para a Confraria da Caridade, em Città di Castello), e outros artistas famosos ou que assim se tornariam pintaram algumas eventualmente: Hans Holbein e seu irmão Ambrosius para um professor da escola, o jovem Chardin para um cirurgião, Greuze para um negociante de tabaco, o jovem Prud'hon para um chapeleiro,²³ François Gérard para uma pousada em Montmorency;²⁴ Baudry realizou para uma padaria da rua Montorgueil, em Paris, uma decoração que ainda existe. Contudo, qualquer um sabia avaliar a diferença entre uma placa de cabaré e um cenário monumental encomendado pelo Papa. Na época das academias e dos museus, essa diferença ficou mais sensível. Mas chegou um tempo em que escritores e artistas que ficariam importantes começaram a preferir as placas de cabaré às pinturas de Rafael. O próprio Rimbaud se via como uma “placa ruim de pousada”, “duvidosa placa de pousada”, e dizia o seu amor pelas “pinturas idiotas, cimeiras de portas, cenários, telas de saltimbancos, placas, iluminuras populares”, pela “literatura

22. Marivaux. *Le spectateur françois* (cinquième feuille, 10 abril 1722). Paris: Prault, 1727, p. 70-73.

23. “Elle est grotesque” (Charles Clément. *Prud'hon. Sa vie, ses œuvres et sa correspondance* (1872). 3ª ed. Paris: Didier, 1890, p. 27). Está reproduzida no catálogo *Prud'hon* de 1997-98 (Paris e Nova York, n° 1, p. 38).

24. Ver Jacques Wilhelm. “Peinture et publicité”. *L'Œil*, 37, janeiro de 1958, p. 48-54, 69.

fora de moda, o latim de igreja, os livros eróticos sem ortografia, os romances das nossas antepassadas, os contos de fadas, pequenos livros da infância, velhas óperas, refrãos estúpidos, ritmos ingênuos”.²⁵ De Courbet (que fez, em 1877, a placa do *Café du Soleil*, em Nyon) até Kandinsky e Larionov, artistas rebeldes se interessaram pela arte popular dos jornais, placas, *loubki*, ex-voto.²⁶ Esse gosto, que combina a ambição dos grandes mestres da arte e a modesta cultura anônima do povo, se tornou motivo recorrente da vanguarda. Numa diatribe contra a originalidade, o crítico Olivier Merson, pai do pintor *pompier* Luc-Olivier Merson, resumia à perfeição a situação a respeito da *Olympia*: “O Sr. Manet, que pintou a placa da *Femme à barbe*, é original”.²⁷

25. Arthur Rimbaud. “Larme”. *Une saison en enfer*, “Délires, II: Alchimie du verbe”.

26. Ver entre outros Meyer Schapiro, “Courbet et l’imagerie populaire”. *Style, artiste et société*. Paris: Gallimard, 1982, p. 273-328; *Modern art and popular culture. Readings in high & low* (éd. K. Varndoe et A. Gopnik), Nova York: Museum of Modern Art-Abrams, 1990 (em especial o ensaio de John E. Bowlt, “A brazen can-can in the Temple of Art: the russian avant-garde and popular culture”).

27. Olivier Merson. “Salon de 1865” (III). *L’Opinion nationale*, 29 de maio de 1865; citado em A. Tabarant, *Manet et ses œuvres*. Paris: Gallimard, 1947, p. 107. Merson comenta o *São Sebastião* de Ribot:

... *Desenha mal, coloca os pés tortos no fim das pernas, as mãos nos punhos; a sua cor é pesada e farinhosa nos claros, impenetrável nas sombras; seus tipos são abjetos, seus farrapos imundos. Concluamos, é surpreendentemente original.*

Reparem esse ponto; deixaria de sê-lo, nem que seja um pouco, se tomasse como guias – Deus nos guarde! – os modelos das grandes épocas. [...] Não, a ordem, a harmonia, o gosto, a graça, a lógica, a razão, o simples bom senso nada tem a ver com a originalidade; o estranho, o fantástico, o bizarro, o extravagante, o feio, o estúpido, o sujo, o corrompido, tudo isso sem reserva, sem medida, em boa hora. Com isso só Ribera é grande e o Sr. Ribot é seu profeta. O Sr. Manet, que pintou a placa da Mulher barbuda, é original; o Sr. Fantin-Latour, autor do Banquete do pequeno moveleiro, não é menos, e o Sr. Whistler, e o Sr. Courbet.

Agradeço a minha estudante Magali Le Mens por ter chamado a minha atenção para esse texto. Comparar a arte vanguardista e a pintura de placas era um dos lugares-comuns da crítica, em meados do século XIX: tal paralelo foi feito em 1851, a respeito do *Enterro em Ornans*, por Jules La Beaume, Elisa de Mirbel ou Théophile Gautier: ver Schapiro, “Courbet et l’imagerie populaire”, p. 308; T. J. Clark, *Une image du peuple* (1973), tradução francesa Villeurbanne, Art Édition, 1991, p. 224-5, 240; ver também Théophile Gautier, *Critique d’art. Extraits des Salons* (1833-1872), Paris: Séguier, 1994, p. 136. Michel Bouvet, autor de uma monografia de pós-graduação na Universidade de Paris I, sobre a forma como foi recebido o Salão de 1850-51, forneceu-me uma relação das críticas em que é encontrada a mesma idéia (Thierry, Desplaces, Taxile Delord, Arnoux, Chennevières, Haussard, G. Planche (em 1852), la sculptrice Claude Vignon).

Nerval e os românticos alemães já haviam se apaixonado pela literatura popular, e alguns artistas, antes de Courbet e Rimbaud, fizeram questão de conferir às placas a dignidade da grande arte: Géricault, por volta de 1814, para um ferreiro; Watteau, em 1720, para a loja do *marchand* de quadros Gersaint, na ponte Notre-Dame, *Au grand Monarque*. Watteau, que já tinha realizado duas placas (perdidas) para um barbeiro e uma loja de tecidos, e um *Vertumne e Pomone* para a boutique de um pintor da ponte Notre-Dame, insistiu com Gersaint para que fosse uma placa de verdade, dependurada sob a marquise da loja. *Relutei em atendê-lo, preferia ocupá-lo com algo mais sólido; mas, vendo que isso o deixaria feliz, consenti. Sabemos do sucesso da peça [...]. É a única obra que tenha aguçado um tanto o seu amor-próprio...*²⁸ Gersaint tinha o senso dos valores, e após quinze dias, tirou a placa: “as obras-primas não devem ficar expostas aos elementos”.²⁹ Mas Watteau parece ter, como Géricault, desejado associar o eterno ao efêmero, ser ao mesmo tempo Rafael e pintor de placas: “Tornar extraordinário o muito ordinário, pela magia da arte deve ter parecido para Watteau supremo exercício dos poderes que possuía”.³⁰ Ao contrário dos Rafaéis invisíveis nas prestigiosas salas do Vaticano, esta peça, exposta ao tempo na ponte Notre-Dame, causa sensação, como lembra Gersaint: “Atraía o olhar dos transeuntes; e até os mais hábeis pintores voltaram várias vezes para admirá-la”. A fantasia de Watteau, pintar uma placa como um Rafael, talvez visasse também perturbar, numa reflexão melancólica próxima de Marivaux (tísico, Watteau perdeu por pouco a visita da Infanta), a ordem dos valores que Rafael mantinha através da sua invisibilidade.

28. Edme-François Gersaint. “Abregé de la vie d’Antoine Watteau”. *Catalogue raisonné des diverses curiosités du Cabinet de feu M. Quentin de Lorangère*. Paris: Barois, 1744, p. 183-184; *Vies anciennes de Watteau*. Paris: Hermann, 1984, p. 37. Ver também Paul Alfassa. “L’enseigne de Gersaint”. *Bulletin de la Société d’Histoire de l’art français*, 1910, p. 126-172.

29. Donald Posner. *Antoine Watteau*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1984, p. 272.

30. *Ibid.*, p. 276.

A arte do século de Luís XIV se sustentava nas mesmas hierarquias que a ordem social, como apontava Felibien, ao prefaciá-la as palestras da Academia Real.³¹ Com isso, a placa de Gersaint é pintura revolucionária. E a imagem do Rei-Sol ofuscado na sua caixa cheia de palha parece ser mais uma maneira de puxar a escada: diante do monarca, o personagem realmente épico do quadro é, na outra ponta, o cão se despiolhando, sentado nos paralelepípedos.

Dois séculos mais tarde, Duchamp se associou a um verdadeiro pintor de placas para seu último quadro, *Tu m'*; a rigor, este deveria ser considerado colaboração de Marcel Duchamp e A. Klang, ambos assinando a tela. De resto, *Tu m'*, pintado como cimeira de biblioteca, é por inteiro uma espécie de placa, um móvel pintado. (Mas isso tudo teve que acabar no museu).³²

II.

“Como um órfão do tempo”³³

O longínquo próximo

A aura de uma obra de arte, “única aparição de um longínquo, tão próxima possa ser”, tem dificuldades para resistir, escreve Walter

31. André Félibien, prefácios das *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture pendant l'année 1667*. Paris: Léonard, 1668; republicado em *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle* (éd. A. Mérot). Paris: ENSBA, 1996, p. 50-51.

32. “Também colocara, bem no meio, uma mão, pintada por um pintor de placas, a quem mandei assiná-la”, explicou Duchamp, em 1966 (Pierre Cabanne. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris: Belfond, 1967, p. 108-9). Michel Vanpeene me indicou a existência de *Signed Sign*, um *ready-made* de 1963, que retoma o desenho de A. Klang; é uma placa indicando a entrada do hotel Green, em Pasadena, roubada pelo ator Dennis Hopper e assinada-datada na ponta do dedo indicador por Marcel Duchamp, durante uma recepção no hotel Green, depois do *vernissage* da retrospectiva “Duchamp”, no Pasadena Art Museum; ver Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp* (1969), nova edição, Thames and Hudson, 1997, n° 587, p. 830; Dickran Tashjian. “Nothing left to chance Duchamp’s first retrospective”, em *West Coast Duchamp* (B. Clearwater, éd.), Miami Beach: Grassfield Press, 1991, p. 63-65.

33. Jack Arnold. *La revanche de la créature*, 1955.

Benjamin, aos modos de reprodução técnica tais como a fotografia ou o cinema: “Podemos denominar tudo que foge à reprodução técnica pelo conceito de aura e adiantar que tudo o que define na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura”. Cerca de sessenta anos mais tarde, ficou claro que a fotografia e mais ainda o cinema são portadores de aura da mesma forma que as artes do passado; pode se aplicar a eles o paradoxo de Benjamin: “Uma madona da Idade Média ainda não era ‘autêntica’ na época em que foi terminada; só ficou ao longo dos séculos seguintes”.³⁴ Com a diferença que as décadas agora substituíram os séculos: não só porque a história, como dizem, está acelerando, e a televisão se encarregou da perda de aura, pelo menos por enquanto, mas também porque a reprodução mecânica que caracteriza as artes da fotografia e do cinema revelou-se mais frágil ainda do que as técnicas do passado. Essa fragilidade se tornou poderosa fonte de aura, e a rarefação das cópias, provocada em boa parte pelo desinteresse que atingiu essas obras depreciadas, acabou conferindo-lhes essa aura que a presença cotidiana lhes recusava. Em suma, a aura não é mais tão relacionada à não tecnicidade da obra quanto à sua vulnerabilidade e à ameaça do seu desaparecimento. O cinema se projeta, hoje, desde seu passado; a sua aura é o halo das coisas defuntas que assombram o nosso presente.

Três anos depois do ensaio de Benjamin, Clement Greenberg colocava indistintamente o cinema hollywoodiano no mesmo saco, rotulado de *brega*, da literatura e da arte populares e comerciais, onde ficavam misturados os cromos, capas de revistas, ilustrações, propagandas, romances populares e policiais, quadrinhos, música popular, sapateado, etc., etc.³⁵ Esse posicionamento radical ia de encontro aos

34. Walter Benjamin. “L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique” (1936), trad. Chr. Jouanlanne. *Sur l’art et la photographie*. Paris: Carré, 1997, p. 26-27, 24, 23. (Arts & Esthétique).

35. Clement Greenberg. “Avant-garde and brega”. *The collected essays and criticism*, vol. I (1986). University of Chicago Press, p. 11 (trad. fr. *Art et culture*. Paris: Macula, 1988, p. 15-16).

recentes esforços de Erwin Panofsky para que seja aceita a idéia de que o cinema, inegavelmente, era “não só arte [...], mas talvez a única arte realmente viva” devido a seu enraizamento popular, e que tinha seu lugar num museu de arte moderna (*Today, there is no denying that movies are not only art [...], but perhaps the only art actually alive*).³⁶ Ao publicar novamente o seu texto em 1947, Panofsky o recheou consideravelmente, dando-lhe um viés mais tradicional: assim a frase citada ficou: *É hoje inegável que o cinema narrativo [narrative films] não só é “arte” [...], como também, junto com a arquitetura, a caricatura [cartooning] e o “design comercial”, a única arte visual inteiramente viva*.³⁷ De quebra, Panofsky era levado a operar uma série de distinções entre o joio e o trigo, o cinema de autor (sendo seus grandes expoentes Eisenstein e Buster Keaton) e aquilo que rejeitava: de um lado o cinema experimental ou teatral (*Caligari, O sonho de uma noite de verão*), de outro, o cinema popular em estado bruto com suas tendências ao moralismo, ao sentimentalismo, à crueldade, à pornografia (Panofsky julgava os filmes de Betty Boop e, acrescentava em 1947 a produção recente de Walt Disney, umas pornografias menos toleráveis que as “honestas sacanagens” do cinema primitivo), e finalmente ao grotesco, combinando o instinto sádico e o instinto pornográfico. É interessante comparar seus julgamentos sobre *Caligari*: em 1934/36, diz que o cinema de Meliès *devia abrir o caminho para obras-primas expressionistas tais como Le cabinet du docteur Caligari e para os filmes surrealistas como Le sang d’un poete, de Cocteau* [was

36. Erwin Panofsky. “On movies” (palestra de 1934). *Princeton University, Department of Art and Archaeology Bulletin*, juin 1936, p. 6 (não traduzido, não pode ser encontrado na França). Sobre Panofsky e o cinema, ver Thomas Y. Levin. “Un iconologue au cinéma. La théorie cinématographique de Panofsky”. *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, n° 59, primavera de 1997, p. 34-73.

37. Erwin Panofsky. “Style and medium in the motion pictures” (*Critique*, I, 3, janv.-févr. 1947); republicado em *Film: an anthology* (éd. Daniel Talbot), University of California Press, 1959, p. 16 (trad. fr. “Style et matière du septième art”, em E. Panofsky. *Trois essais sur le style* (trad. B. Turlle, modifiée). Paris: Le Promeneur, 1996, p. 110.

to lead up to such expressionistic masterpieces as the *Cabinet of Dr. Caligari* and to the Surrealist films such as Cocteau's *Sang d'un Poète*] com a sua ousada tentativa de visualizar um espaço bidimensional; em 1947, escreve que o cinema de Méliès *devia levar às experiências expressionistas e surrealistas* [was to lead to the expressionist and surrealist experiments] (*Le cabinet du docteur Caligari, Le sang d'un poète, etc.*) *de um lado, e aos contos de fada superficiais e espetaculares, do tipo Mil e uma Noites, do outro*. Volta à carga na sua nova conclusão, ao afirmar que os cenários expressionistas do *Cabinet du docteur Caligari* (1919) *não podiam ser senão uma excitante experiência que só podia exercer uma pequena influência sobre o curso geral dos acontecimentos*. Podemos nos indagar com que olho via, nos seus anos patriarcais, se é que os via, o cinema estrutural e *underground* de um lado, e do outro a violência, o erotismo, o horror e o *gore* que invadiram as salas, ao palestrar em 1966, sobre *Ano passado em Marienbad*.³⁸

Os valores do cinema se deslocam continuamente. A estrita dicotomia greenbergiana entre vanguarda e brega apartava inteiramente o cinema comercial do lado do brega (Greenberg, que fala pouco em cinema, opõe fugitivamente o cinema soviético de vanguarda aos filmes da indústria hollywoodiana); Panofsky fazia entre o cinema popular dos primeiros tempos e os grandes clássicos dos anos vinte a mesma distinção do que entre os primeiros ensaios de gravura, simples sucedâneo barato da iluminura, e o estilo meramente gráfico de Dürer: em um ou em outro caso, o grande estilo é o de “uma mídia que gradualmente vai tomando consciência das suas possibilidades e limitações legítimas, isto é exclusivas”. Como para legitimar o espaço do cinema nos museus de arte, Panofsky estabelece paralelos com a história das artes do passado, evocando, a respeito do cinema, os

38. “On movies”, p. 7, 10; “Style and medium in the motion pictures”, *Film: an anthology* p. 18, 23, 32; *Trois essais sur le style*, p. 112, 120, 141, 210.

mosaicos de Ravenne, os *tituli*, as personificações e as catedrais da Idade Média, a técnica perdida de Van Eyck, os talhos de Dürer (Dürer é o nome que mais aparece no texto de 1947). Sua conclusão anticaligariana é que o cinema deve “manipular e filmar uma realidade não estilizada de tal maneira que o resultado tenha estilo”.³⁹

Portanto, a estilização da realidade bruta é que é critério para a escolha; define uma partilha que se assemelha ao que é chamado de política dos autores, que se tornou a norma nos anos 50, e tendia a excluir tanto o cinema experimental quanto o cinema de gênero (filmes policiais, de terror, de ficção científica, *peplums*, desenhos animados, etc.). No livro de André Bazin, por exemplo,⁴⁰ o único gênero discutido como tal é o *western* ou *bang-bang*, certamente porque a estilização nele está presente, no modelo da epopéia antiga. Revistas como *Positif* e artigos como o de Manny Farber,⁴¹ em 1957, deram para abrir novos caminhos, mas foi preciso esperar os anos 60 para que os filmes B ocupassem seu espaço, e com que cuidados, na cultura legitimada pelos críticos, nas cinematecas e nos museus.⁴² De quebra, instaurou-se nova série de dicotomias, não mais entre Rafael e as placas (Hitchcock, Welles ou Renoir de um lado, “labutadores” dos filmes B do outro), mas entre o grosso do cinema de gênero e seus melhores artistas, Jacques Tourneur, Don Siegel, Tex Avery, Jack Arnold, Roy Ward Baker, Mario Bava, Vittorio Cottafavi. O desejo de fazer um grande cinema em um sistema de produção que só o permite com muita luta foi a característica de seus diretores, que muitas vezes tiveram que brigar contra um ambiente inepto e

39. *Film: an anthology*, p. 24, 32; *Trois essais sur le style*, p. 126, 141 (trad. alterada).

40. André Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958-1962), edição definitiva, Paris: Éd. du Cerf, 1975.

41. Manny Farber. “Underground films”. *Commentary*, nov. 1957; republicado em *Film: an anthology*, p. 163-174 (o que o autor chama de *underground films* são os filmes de ação clássicos, “a tradição Hawks-Wellman”).

42. Lawrence Alloway. *Violent America: the movies 1946-1964*. Nova York: Museum of Modern Art, 1971 (programa apresentado no MoMA em 1969).

todo-poderoso, ao preço de conflitos, compromissos ou alterações: com isso, filmes como *It came from outer space*, de Jack Arnold; *Invasion of the body snatchers*, de Don Siegel ou *Curse of the demon*, de Jacques Tourneur são obras-primas mutiladas. E se, a seu respeito, quisermos manter o termo de cinema menor, é no sentido com o qual Deleuze e Guattari falavam em literatura menor, sobre Kafka: *Uma literatura menor não é a de um idioma menor, antes a que uma minoria faz num idioma maior. [...] Cabe dizer que “menor” não qualifica mais determinadas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura, dentro do que é chamado de grande (ou estabelecida)*.⁴³ Ou seja uma literatura, um cinema, parasitas, trabalham o organismo de dentro, como no filme de Cronenberg, *They came from within*.

A situação desses cineastas os poupou de muita dor de cabeça. Tourneur não parava de repetir: “É preciso ser mais modesto, procurando tratar da melhor forma possível o que te dão”.⁴⁴ E à pergunta – “Que lugar o senhor acha que está ocupando na história do cinema?” ele respondia, pouco antes de falecer: “Nenhum. Não há nada mais evanescente do que uma imagem no celulóide. [...] Sou um diretor muito mediano, fiz o meu trabalho, da melhor maneira possível, com as minhas limitações”.⁴⁵ Mas não seria isso ser artista? Dar a sua arte onde não é esperada, por nada, de graça, e com a consciência do seu desaparecimento próximo? O ódio, ou melhor, o santo horror à arte, amplamente compartilhado,⁴⁶ é o horror ao que se faz

43. Gilles Deleuze & Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975, p. 29, 33.

44. Jacques Tourneur. “Propos” (consignados por Bertrand Tavernier), *Positif*, 132, nov. 1971, p. 10.

45. Jacques Tourneur, entrevista com Jacques Manlay e Jean Ricaud. *Cinéma 78*, n° 230, fevereiro de 1978, p. 52; republicada em *Camera/Stylo*, número especial *Tourneur*, maio de 1986, p. 64 (ver também o texto de Louis Skorecki na mesma edição).

46. Santo Agostinho já a havia santificado a respeito da música de Igreja: “Quando ocorre de o canto me emocionar mais do que o que se está cantando, confesso ter cometido pecado que merece castigo; gostaria muito então de não ter ouvido cantar”. (*Confessions*, X, XXXIII, tradução francesa Arnaud d’Andilly, nova edição, Paris: Le Petit, 1665, p. 412).

em pura perda, sem expectativa de retorno. Ele é que obrigava o consistório de Arnstadt a protestar contra seu jovem organista Johann Sebastian Bach, porque este “fazia surpreendentes variações nos seus coros, misturando acordos estranhos, de modo que a comunidade ficava muito incomodada” e porque, além disso, preludiava por muito tempo (e muito pouco, depois que o criticaram).⁴⁷ Ele é que obriga um ministro da Instrução Pública e das Belas-Artes a soltar, na frente de Octave Mirbeau “essas épicas palavras”: “O Estado, meu caro Senhor, só pode autorizar determinado grau de arte”.⁴⁸ Portanto a arte só pode florescer (não estamos mais na Grécia ou no Renascimento) além desse determinado grau, dessa autorização dos poderes, principalmente numa situação em que a arte se tornou caso de Estado, de público, patrimônio, turismo e lazer. As estruturas de poder (a barbárie com rosto humano) criam por si só seus interstícios de rebelião.

Não haveria contradição entre a arte muito visível, pela qual Bach foi criticado enquanto vivo, e a arte invisível da série B? Não: em ambos os casos, a arte vem como sobra, onde não é pedida: torna-se forma de desordem e ofensa. Sem dúvida, as forças históricas nunca são desprovidas de matizes; a rebelião pode servir à ordem e, aliás, não basta para produzir obras-primas; mas, surda ou afirmada, é, na situação dos artistas de filmes B, a única maneira de sobreviver. Daí essa atmosfera de violência, aqueles finais deprimentes, aquela tensão, dissonâncias que muitas vezes marcam seus filmes. Don Siegel se via à semelhança de Charley Varrick, como o último dos independentes, e se seu herói ladrão de bancos, que rouba da

47. “O organista Bach. Até então, preludiara com muita delonga, mas, desde que o Senhor Superintendente o censurou por isso, caiu imediatamente no excesso inverso e agora preludia muito brevemente.” Auto do consistório de Arnstadt, de 21 de fevereiro de 1706; *Bach en son temps* (éd. G. Cantagrel), Hachette, 1982, p. 32-33.

48. Octave Mirbeau. “L’art, l’Institut et l’État”, 15 abril 1905; *Combats esthétiques* (éd. P. Michel et J.-F. Nivet), Paris: Séguier, 1993, t. II, p. 402 (as palavras de Georges Leygues parecem ter impressionado muito Mirbeau, que as comentou em várias ocasiões: *ibid.*, p. 312-5, 411, 444, 482).

máfia sem querer, se sai dessa provisoriamente, é apenas questão de tempo: deve se fingir de morto para evitar que o matem. Ao assistir as ficções científicas de Jack Arnold ou o *Deathdream* de Bob Clark, o espectador se identifica com as personagens fora do padrão, a criatura do lago negro, o homem que encolhe, as crianças do espaço, o zumbi morto no Vietnam, mais do que com os representantes do ideal americano, que são os verdadeiros monstros. Até nos desenhos animados de Tex Avery, que às vezes terminam com a destruição do herói, uma situação inextricável (*Le canari géant*) ou a voz triste de Droopy declarando “You know what? I’m happy” (Sabe o quê? Estou feliz), epílogos constrangedores ou dissonantes, uma violência sem limites e sem motivos suspendem para sempre o acordo perfeito final que é lei para o gênero. “A violência sempre foi a nossa companheira” (*Why, it was violence with us all the way through!*), declarava Avery, que o seu produtor Schlesinger prudentemente tinha afastado num velho casebre longe dos estúdios: “A gente o chamava de Cupim... Não sabia nada do que estava se tramando”.⁴⁹

Por precisarem de muitos recursos, esses artistas se mantinham no espaço dos grandes estúdios. Mas, à margem destes, manobravam cineastas independentes, nem experimentais, nem comerciais: respeitosos dos marcos do cinema de gênero, terror, ficção científica, mas desfocando-os à vontade. Alguns faziam filmes com ambição totalmente artística, como o *Vampyr* de Dreyer, que beira o limite entre os dois tipos de cinema, formal e estruturalmente, e na economia da sua produção, ou *La jetée* de Chris Marker; ou *Eraserhead* de Lynch, emblemático do cinema dos anos 70, dado o seu posicionamento limítrofe. Outros produziram um cinema

49. Tex Avery a Joe Adamson: *Take One*, II, 9, jan.-fev. de 1970; republicado em Joe Adamson. *Tex Avery: king of cartoons*. Nova York: Popular Library, 1975, p. 192, 160 (trad. fr. em *Écran* 73, II, jan. de 1973, p. 49, 54), e em *Tex Avery, la folie du cartoon*. Fantasmagorie, 1979, p. 98, 77.

impossível de inserir no cinema comercial de gênero, de arte ou experimental: foi o caso, na década de 1950, de filmes como *Dementia* de John Parker, ou *Glen or Glenda* e *Plan 9 from outer space* de Edward D. Wood Jr. A mudança de estatuto destes últimos filmes, nos anos mais recentes, é sintomática da dificuldade crítica em pensar tais artefatos: primeiro tido como o pior diretor do mundo, até pelos especialistas do cinema *cult* (James Hoberman chama *Plan 9* de “monumentalmente inepto”),⁵⁰ Ed Wood foi resgatado pelas suas teses liberais em matéria de partilha sexual e pelo seu entusiasmo pelas imagens da nossa infância. Esta visão sentimental tornou o seu fantasma midiaticamente correto. O responsável pela sua biografia filmada, que não possui um centésimo da sua imaginação visual, se tornou o Rostand desse Cyrano: a sua condescendente apresentação do personagem como tolo perdido nos seus sonhos, permite evitar as perguntas incômodas. Na verdade, a “derrocada” dos filmes de Ed Wood, a sua falta de recursos, o impossível jogo dos atores, lhe permite torpedear a narratividade dos gêneros onde entra: verossimilhança da ação, credibilidade do cenário, encadeamentos, unidade psicológica, unidade genérica, tudo é pisoteado com entusiasmo. (O seu maquiador Harry Thomas conta que ele recusava com obstinação todas as suas propostas para tornar os extraterrestres de *Plan 9* minimamente acreditáveis).⁵¹ Uma estética do sonho, da fantasia nostálgica, substitui a da racionalidade dos fatos, com um desleixo iconoclasta que coloca Ed Wood mais perto de Jack Smith do que de Tim Burton. Melhor que outros, esses filmes verificam as palavras de Kafka: *A vida real é apenas o reflexo dos sonhos do poeta. As cordas da lira dos poetas modernos são imensas fitas de celulósido. [...] Muitos*

50. J. Hoberman e Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies*. Nova York: Harper & Row, 1983, p. 265.

51. Rudolph Grey. *Nightmare of ecstasy. The life and art of Edward D. Wood, Jr.* Portland: Feral House, 1992, p. 84.

*homens só agora resgatam a sua juventude. [...] Estão sentados num cinema e vêem a aventura desfilando. E só. A sala escura do cinema é a lanterna mágica da sua juventude perdida.*⁵²

Acompanhando a desintegração da indústria hollywoodiana, novos circuitos geraram, na década de 1960, uma série de filmes derivados de gêneros menores ou criando novos: a comédia sexual furiosa, com Russ Meyer, o gore satírico, com Herschell Gordon Lewis, são formas de pornografia destoante, e os primeiros filmes de John Waters (*Eat your make-up*, *Mondo trasho* e *Multiple maniacs*, que segue sendo seu predileto) já fazem do lixo e do mau gosto gênero palatável. É exemplar a evolução de John Waters: encontrou seus modelos tanto no cinema bis de R. Meyer e H. G. Lewis, quanto no cinema *underground* de Kenneth Anger, Jack Smith, Warhol e dos irmãos Kuchar,⁵³ mas, com o sucesso, seus filmes foram se moldando cada vez mais aos dados do cinema comercial. Da mesma maneira que o circuito das galerias de arte se apoderou em parte dos artistas de rua, que só pediam por isso, os estúdios procuraram anexar esses novos gêneros filmicos; da mesma forma que usaram o cinema experimental abstrato (Ruttman, Fischinger, Whitney ou Belson) para abastecerem em imagens oníricas e efeitos especiais, colocaram nos trilhos o cinema *underground* (*Midnight cowboy*) e todos os gêneros do Z, até o cinema gore, bem como os próprios diretores, uma vez comprovada a sua viabilidade comercial: os mais talentosos, John Waters ou David Lynch, não perderam a sua arte com isso, nem a alma, mas sim um pouco do seu espaço, essa *twilight zone* onde parecia que tudo podia acontecer. Sobremaneira, esses fenômenos

52. Gustav Janouch. *Kafka m'a dit* (trad. Cl. Malraux). Paris: Calmann-Lévy, 1952, p. 146, 148-9 (cf. a edição aumentada *Conversations avec Kafka* (trad. Lortholary), Paris: Les Lettres Nouvelles, 1978, p. 214-215).

53. Ver John Waters. *Shock value*. Nova York: Delta, 1981, p. 40, 192; trad. fr., *Provocation*. Paris: Clancier-Guénéaud, 1984, p. 57, 239.

limites, no conjunto, despertaram um interesse público que unificou a sua profusão sob o rótulo de cinema bis.⁵⁴ Tal conceito possui o mérito de chamar a atenção para uma constelação de objetos inalcançáveis, porém tem o inconveniente de querer situar as coisas: de um lado, um cinema que continua sendo o verdadeiro, aquele que merece respeito; do outro, uma segunda sessão, um segundo grau, um “inferno” do brega, um cinema aonde se vai para rir juntos. Por isso, são preferidos os filmes ruins assumidos, destoantes às vezes, mas na observância da sua subordinação (Jesús Franco, o horror-spaghetti e a ficção científica japonesa dos anos setenta propiciaram as mais belas noites de sexta-feira na cinemateca francesa). Daí, ainda, o tom estúpido adotado com facilidade, pelo menos na França, na abundante literatura dedicada ao cinema bis.⁵⁵ Ora, o interesse dos artistas do cinema destoante (John Parker ou Edward D. Wood, Jr. anteontem – poderosamente auxiliados um e outro pela câmara muito preta de William Thompson –, David Cronenberg, Abel Ferrara ou John McNaughton ontem, antes que a arte ou o dinheiro lhes subam à cabeça) não está apenas na sua liberdade, fantasia, poder de desencadear o sonho, mas na sua faculdade de lançar mão de formas de arte invisível: placas rafaelianas. Neles, o atropelo

54. Assim é traduzida, às vezes, a expressão americana de *exploitation films*: cf. J. Waters, *Shock Value*, p. 202; *Provocation*, p. 251. Os estudos clássicos sobre cinema bis são: Michael Weldon, *The Psychotronic Encyclopedia of Film*, Nova York: Ballantine Books, 1983; vários capítulos do livro de Hoberman e Rosenbaum, *Midnight movies*; e o n° 10 da *Re/Search*, 1986, *Incredibly Strange Films*. A terminologia francesa é bastante confusa: “O termo de série B inclui todas as categorias (serial, série, filme B, “exploitation film”, série Z, cinema bis), a tal ponto que cria confusão nas mentes”. (Charles Tesson, “Photogénie de la série B”, *Cahiers du Cinéma*, 1997, p. 6.) Cinema bis parece ter surgido nos anos 70; a primeira série de *Vampirella*, incluía em cada edição um caderno dedicado ao cinema bis (devo essa informação a Jean-François Rauger, programador da Cinemateca francesa e moderador das sextas-feiras da mesma instituição, dedicadas ao cinema bis). Para Bernard Eisenschitz, Jean-Louis Bory foi o inventor do termo.

55. Ver, por exemplo, Jean-Pierre Putters. *Ze craignos monsters. Le cinéma-bis, du nanar au chef-d'œuvre*. Issy-les-Moulineaux: Éditions Vent d'Ouest, 1991 (um segundo livro, *Ze craignos monsters: Le retour*, foi publicado em 1995).

da distinção acadêmica dos gêneros, inaugurado pelo romantismo, encontra inesperado desdobramento. Seu cinema está na lógica da arte abstrata na qual o nada podia falar tudo.

Após o período da paisagem, quando este foi “admitido”, a imprensa, o público e os próprios artistas foram tomados de novo pavor, quando começaram a pintar cada vez mais “naturezas-mortas”. A paisagem é, pelo menos, algo vivo (natureza viva), disseram, e não é por nada se aquela “natureza” é chamada de “morta”.

Mas o pintor precisava de objetos discretos, silenciosos, quase que insignificantes. Como uma maçã é silenciosa se comparada ao Laocoon!

Um círculo é ainda mais silencioso! Mais ainda que uma maçã. A nossa época não é ideal, mas entre as raras “novidades” relevantes ou as novas qualidades do homem, precisamos saber apreciar a crescente faculdade de ouvir um som no silêncio. Assim foi que o homem barulhento foi substituído pela paisagem mais silenciosa e que a própria paisagem foi substituída pela natureza-morta, ainda mais silenciosa.

Deu-se um passo à frente. Hoje, na pintura, um ponto às vezes diz mais que uma figura humana.

Uma vertical combinada com uma horizontal produz um som quase que dramático. O contato do ângulo fechado de um triângulo com um círculo não tem menos efeito do que o dedo de Deus com o dedo de Adão, em Michelangelo.⁵⁶

Como em Michelangelo, não há contato, a não ser na instância ou no vão – um polegar de espaço, um segundo de tempo separa os

56. Wassili Kandinsky. “Réflexions sur l’art abstrait”. *Cahiers d’Art*, 1931, n° 7-8, p. 351 2; *Écrits complets*. Paris: Denoël, 1970, t. II, p. 333-4.

dois dedos – tudo que se dá num sutil mais-ou-menos, um nada que distingue o filme ruim de um sucesso que se torna inqualificável. A estética do invisível se torna ética: pensamos no santo taoísta que age sem esperar nada, e sem parecer que está agindo. Ou ainda, no final do filme de Tourneur, *Pendez-moi haut et court*, o instante apenas sublinhado, quando o jovem mecânico surdo-mudo, de beleza intensa e muda, lance um breve cumprimento à placa de Jeff Bailey, que está morto. Perdido para o mundo, mas por isso mesmo mais digno ainda, respirando a confiança no outro, mesmo quando sabemos que ficará sem reconhecimento. Tudo se perde enfim; mas enfim, a pura perda sempre ganha.

Produce sem se apropriar.

Age sem nada esperar.

Termina a sua obra, a ela não se prende.

Por não se prender-se a ela,
a sua obra não passará.⁵⁷

57. *Tao-tô king*, II (trad. Liou Kia-hway); *Philosophes taoïstes*, Bibl. de la Pléiade, p. 4.