

Nº 0
Dezembro
de 2014

MIMESIS

www.revistadecartemimesis.com

CLEMENT GREENBERG

VINTE ANOS DA
MORTE DO
CRÍTICO DE ARTE

PHILIP SOLOMON

ENTREVISTA COM
O CINEASTA
EXPERIMENTAL

GILBERTO MENDES

TRADIÇÃO E
MODERNIDADE
AOS 91 ANOS

O COLOSSO BRUTALISTA

A ARQUITETURA QUE NASCE EM MEIO AO
CORAÇÃO DAS GRANDES CIDADES





revistadeartemimesis.com



El Coloso, Seguidor de Goya, 1812

A história da arte é a história das cidades. Nela, a síntese de todas as linguagens: a junção do pictórico, do volumétrico e do espacial, sem esquecer do quarto ingrediente essencial: o tempo. Tal como no coração das cidades, nasce a revista de arte *Mimesis*, pretendendo dar conta do equilíbrio das linguagens artísticas: pintura, música, arquitetura, cinema, literatura.

O *Colosso* de Goya (ou de algum de seus seguidores, segundo a recente suspeita do Museu de Prado acerca de sua autoria) nasce, cresce, morre e envelhece, de maneira imponente e heroica (ou monstruosa, se preferir) no coração das cidades, à luz da lua. Dominar esse gigante cultural, artístico, é a missão da revista *Mimesis*, esse bravo Davi.

Pois talvez seja a principal função do jornalista cultural e científico fazer o meio de campo entre o público e o especialista. Mas a *Mimesis* nasce com a coragem de domar esse gigante entre os diversos especialistas, de diferentes áreas. Domá-lo entre um público que é, em sua essência e interior, também um gigante.

Tornar possível ao leitor de artes visuais que domine os códigos e pautas do cinema; fazer com que o leitor de arquitetura se informe acerca das pesquisas empreendidas na música; encontrar paralelos entre a literatura, as cidades e a fotografia; trazer ao público interessado todas as pesquisas realizadas no campo da teoria, história e crítica de arte, com a humildade do pequeno Davi: ser erudita sem que se perca a simplicidade, ser simples sem que seja superficial.

Nessa edição, um interessado nas artes visuais talvez possa vislumbrar em que pontos o cinema de Howard Hawks se assemelha com a pintura de Giotto. Nela, talvez, o literato vislumbre como a música de Arnold Schoenberg influenciou na obra de Thomas Mann. O cinéfilo poderá acompanhar os passos de Philip Solomon e enxergar de ontem partem suas influências, seja na música, literatura ou videogames. O leitor, em suma, descobrirá toda a erudição de Gilberto Mendes e também visualizará o contraste entre as cidades ideais e as reais.

Talvez como em Paul Valéry descubra que a história da arte não é somente a história dos autores e dos acidentes de uma carreira, e sim a história do Espírito.

Encontrar paralelos, desvendar poéticas, traduzir códigos culturais específicos, mantendo os critérios ferrenhos, mas tornando possível a criação de uma zona jornalística e cultural em que se mesquem as diversas artes e onde há espaço para o artista e o especialista: é com essa modesta ambição que a revista *Mimesis* procura chegar às mãos do leitor, correndo todos os riscos de um combate árduo, mas que se faz necessário: a de realizar um diálogo frutífero entre as zonas de criação humana.

Diálogo que se estende além dos confins da revista, para o espaço virtual, onde o leitor é convidado também a realizar um diálogo frutífero no nosso endereço na rede, sinalizado no rodapé de cada página, onde poderá também encontrar outras matérias que não se encontram nesse exemplar físico que tem em mãos.

Mimesis

Capa: *El Coloso*,
Francesco Goya y
Lucientes

Página 2: *A
Banhista de
Valpinçon*,
Jean-Auguste
Dominique Ingres

Página 47: *O Balanço*,
Jean-Honoré
Fragonard

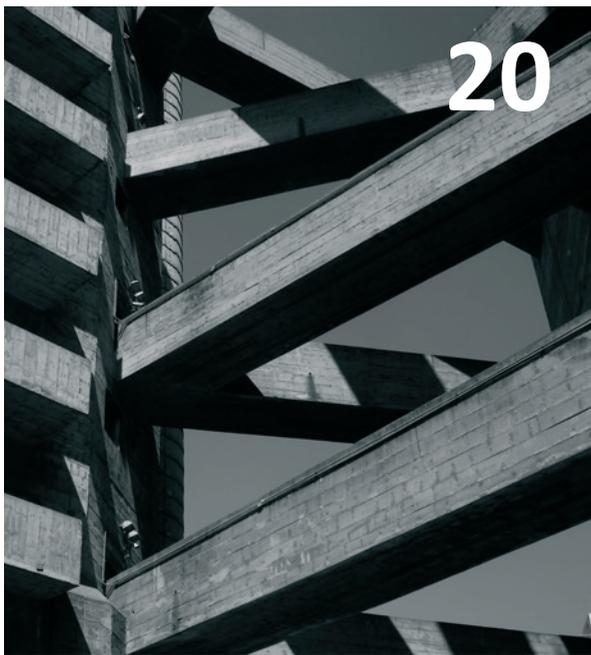
Contra capa:
Crisântemos,
Ogata Korin



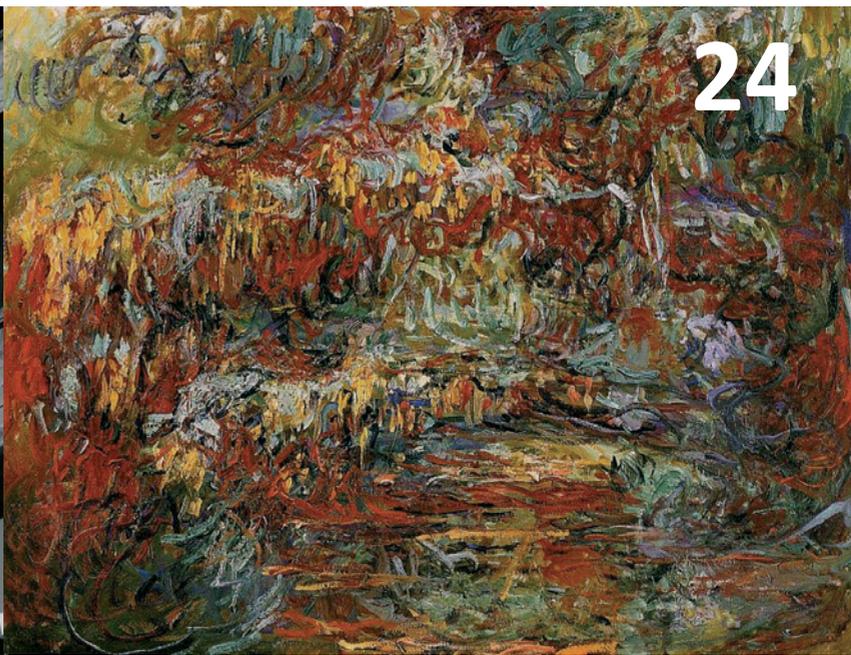
06 COMENTÁRIOS

- 06** Giotto e Cézanne: passagens na história da pintura
- 08** Como Leonard Cohen viu a face de Deus
- 10** A arquitetura ideal de Italo Calvino
- 12** Noção de espaço no cinema de Howard Hawks





20



24

14 Entrevista com Philip Solomon

20 Conexões Brutalistas

24 20 anos sem Clement Greenberg

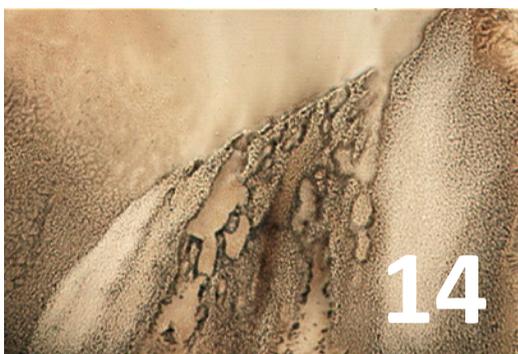
28 Charles Ives: Inventor ou mestre?

30 Perfil: Gilberto Mendes

34 Schoenberg em Thomas Mann?

38 Ensaio: Fernanda Farrenkopf

46 Objetiva: Werner Diermaier



14

Edição final: Fábio Visnadi
Produção: Mirela das Neves
Design gráfico: Paulo Cartaxo
Reportagem: Fábio Visnadi, Mirela das Neves e Paulo Cartaxo
Orientação: Cyntia Andretta
Projeto Experimental para a Conclusão do Curso de Jornalismo da PUC-Campinas

A passagem de estágios na história da arte

O COMEÇO E O FIM DE UMA TELEOLOGIA EM GIOTTO E CÉZANNE



Le Monte Saint Victoire, óleo sobre tela de Paul Cézanne, de 1904, Metropolitan Museum of Art

Élie Faure chamava a composição em Giotto como o “maior milagre da pintura”. “*Essas mãos que se juntam, esses dedos que se crispam sobre o peito, esses corpos que se ajoelham...*”. Até então, quando observávamos *Anunciação, Natividade e Pastores*, do também genial Nicolas Pisano, percebíamos a tentativa de incluir na obra a maior quantidade de elementos e corpos possíveis a fim de elevar suas possibilidades de narrativas.

Em Giotto já não vemos mais isso. Vemos, sobretudo, a preocupação com a composição da pintura, uma distri-

buição proporcional dos personagens no quadro, elaborando uma encenação mais próxima da imitação da realidade do que relatora dela. Uma pintura não mais voltada para a retórica, mas para o espaço. Tamanho pulo, para Faure, não se deu unicamente pela personalidade de Giotto. Não teria sido ele quem fez a unidade de sua obra e sim a unidade que o criou. “*E a unidade, que é um hino, eleva-nos acima das lágrimas*”.

Se em Giotto é a passagem da narrativa para a composição, em Cézanne é a passagem da imitação da realidade para a representação dela. Giotto talvez

tenha sido o começo da história da arte: o momento em que passa a se pensar a obra como portadora de uma natureza própria, ainda que baseada numa teleologia de aproximação cada vez maior com a realidade, mas com suas soluções pensadas sempre a partir de seu próprio meio e não mais através dele.

Em Cézanne a obra de arte ganha uma vez mais a autonomia. A solução não começa a partir dela, nem mais através dela, mas se dá totalmente nela. No caso de Cézanne, a superfície do quadro é uma estrutura autônoma e não mais uma tentativa de imitação da realidade.

Diz a história que o pintor francês se trancou em casa até que tivesse desenvolvido uma teoria coerente capaz de sustentar a realização de sua pintura. E Cézanne, de fato, não é um revolucionário na arte, tomando o sentido mais estrito da palavra. Ele é capaz de pensar a partir dos problemas de Giotto mas encontrando uma nova maneira de solucioná-los, encontrando eco no pensamento do crítico de arte Clement Greenberg anos mais tarde:

“A história não mostra nenhum caso de inovação significativa em que o artista inovador não conhecesse e dominasse a convenção ou as convenções que modificava ou abandonava”, comentava.

E, de fato, Cézanne encontra um novo método composicional. Baseia-se nas sensações óticas dos impressionistas que pautavam a pintura como *sensação* e não mais como *imitação*. Quebra a ilusão de realidade. Mas busca preservar a profundidade apesar disso, sem que se perca a sensação de planaridade. É interessante notar nos muitos de seus retratos do *Monte Saint-Victoire*:

A profundidade através da luz e sombra, da linha, já não existe da mesma maneira: são as pequenas porções geométricas bloqueadas em cores e formas no quadro que conferem esse senso de volume. As *petit sensations* visuais, pequenas notas com seus tempos, timbres e tons distintos, estão concate-

nadas numa sinfonia diferente de Monet: permitem a sensação de profundidade na própria pintura, não mais nos olhos do espectador, ao mesmo tempo em que conserva a distância da ilusão da perspectiva.

Contudo, o que mais o aproxima de Giotto é a capacidade de ter realizado tamanha mudança de paradigmas na história da arte desde então e ter conservado a simplicidade. Prefigura a famosa frase do cineasta Robert Bresson: “*O que eu rejeito como simples demais é o que é preciso escavar. Estúpida desconfiança das coisas simples*”. E, de fato, não há na história da pintura dois pintores que sintetizem a complexidade e a simplicidade de maneira tão contundentes quanto Giotto e Cézanne. ■

Lamentação,
óleo sobre
tela de Giotto
di Bondone,
Capela
Scrovegni,
Padova, Itália



Nova pele para a velha cerimônia

COMO LEONARD COHEN VIU A FACE DE DEUS EM SEU ÁLBUM DE 1974

“Se um homem atravessara ao Paraíso em um sonho, e lhe deram uma flor como prova de que havia estado ali, e se ao despertar encontrara essa flor em sua mão... então, o quê?”

- Samuel Taylor Coleridge

Se a alma de alguém se revela por suas rugas, as rugas de Leonard Cohen se revelam ainda mais, através de sua voz e de sua simbólica poesia. Nela, todo o seu amor pelo belo transparece e toda a sua espiritualidade se encontra com a conotação de cada evento de sua vida: encontros, rupturas e reconciliações.

À primeira vista, a existência de Cohen parece ser estável. Como se o cantor canadense tivesse partido de um ponto e se desenvolvido gradualmente, sem grandes baques na sua trajetória. Nada mais distante, no entanto, da transformação espiritual que se operava dentro de seu interior.

Essa transformação pode ser percebida já no momento em que o caseiro compositor canadense saiu da bucólica Montreal, no Canadá, nos idos dos anos 70, para viver um tempo no agitado Chelsea Hotel em Nova York, palco célebre das personalidades trágicas do rock and roll (nada mais distante de sua personalidade), retratado na canção de nome homôni-

ma ao hotel, dedicada à Janis Joplin, que teria conhecido de maneira inusitada no elevador do edifício.

Também pode ser percebido no clamor de sua família ao seu retorno, manifestando preocupações com o homem distinto que Cohen havia se tornado. Anos mais tarde, outra mudança se operaria dentro do compositor: passaria quatro anos em um mosteiro budista reencontrando alguma verdade interior.

Mas são só suposições que caberiam às penas do escritor quando fala de uma personalidade tão distante. Os traços materiais dessa hipótese só poderiam ser reforçados se levado em conta as constantes citações bíblicas de sua obra, ou mesmo as revelações da liturgia judaica do Yom Kippur, sintetizada simbolicamente em *Who By Fire?*. Nela está gravado quem há de perecer pelo fogo, quem há de perecer pela água, quem há de perecer pela luz do sol e à noite, quem pela avalanche e quem pela pólvora.

E Cohen, partindo disso, manifesta seu senso de afinação

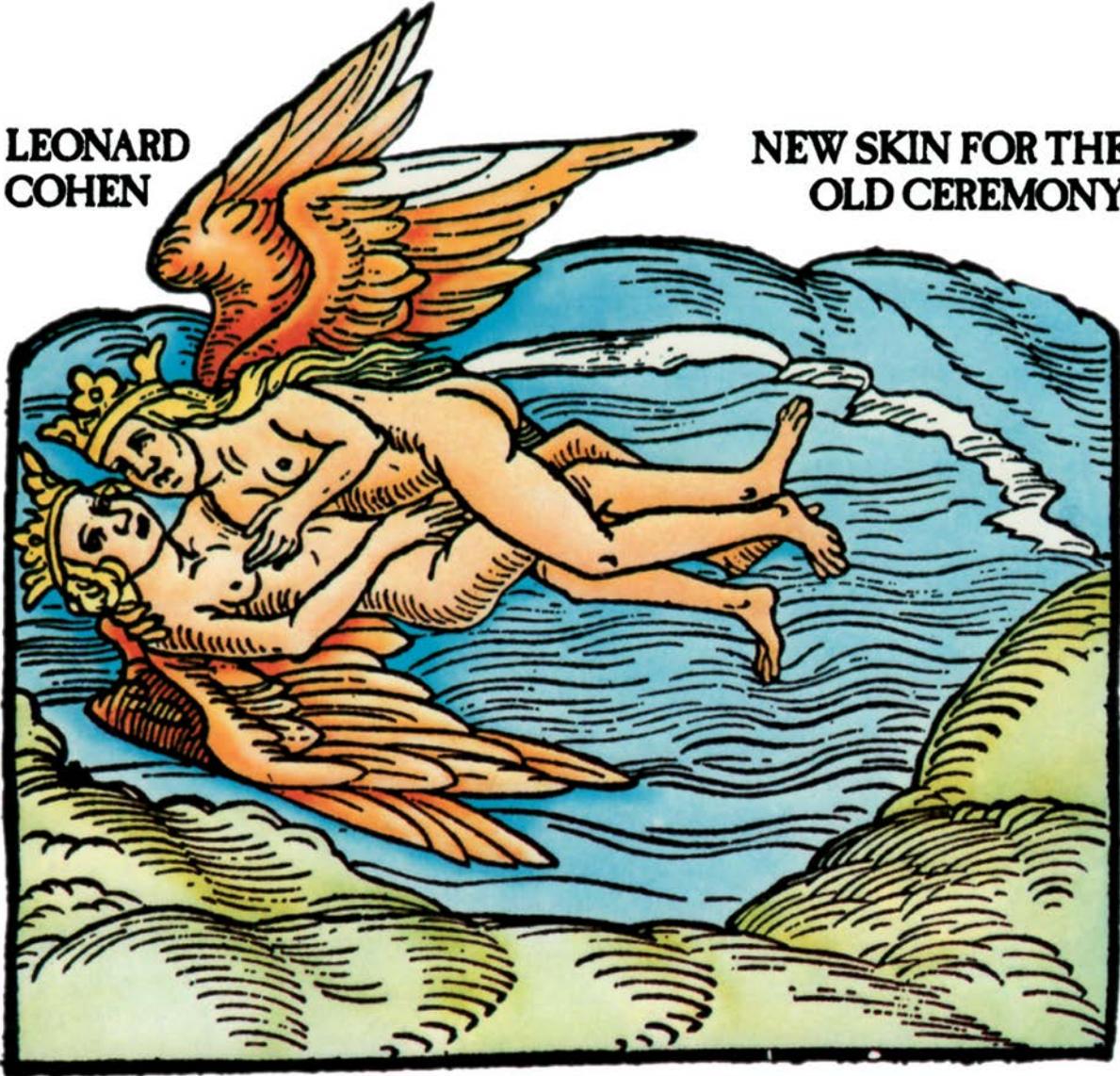
com o seu destino, consciente do caráter ambíguo de tragédia, comédia e epopeia da vida. Talvez do compositor se possa ser dito que é o homem que o demônio do Eterno Retorno de Nietzsche preveniu. E preveniu a tempo de conseguir manifestar uma natureza dócil, mas brava e corajosa (como nas dicotomias de *Why Don't You Try* e *There Is a War*); realista (*Is This What You Wanted?*) mas sonhadora, trovadora... (*Leaving Green Sleeves*)

O que comove, no entanto, é como, ao lançamento de *New Old Skin Ceremony*, talvez sua obra-prima, no ano de 1974, então com quarenta anos de idade, o músico e poeta canadense já conseguia comportar toda a sabedoria e existência de uma vida longa: nessa obra estão sintetizados todos os homens-Cohen presentes em sua obra: é o símbolo do que o compositor já havia realizado até aqui e uma tímida aparição do Cohen que viria pela frente.

Talvez, na solução desse enigma, só reste a metafísica de Coleridge, que somente homens do calibre de Jorge Luis Borges poderiam explicar: Cohen atravessou o paraíso e recebeu uma flor como prova de sua passagem. Cohen viu a face de Deus. ■

**LEONARD
COHEN**

**NEW SKIN FOR THE
OLD CEREMONY**



Capa do CD de Leonard Cohen "New Skin For the Old Ceremony"



A arquitetura ideal de Ítalo Calvino

AS CIDADES FORMAM A ALMA DAS PESSOAS OU
AS PESSOAS FORMAM A ALMA DA CIDADE?

Talvez faça bem lembrar de Zaíra, cidade que é feita entre as medidas de seus espaços e os acontecimentos do passado: *“a distância do solo até um lampião e os pés pendentes de um usurpador enforcado, o fio esticado do lampião à balaustrada em frente e os festões que empavesavam o percurso do cortejo nupcial da rainha; a altura daquela balaustrada e o salto do adúltero que foge de madrugada”*.

Ou talvez faça bem lembrar de Maurília, distinta da Maurília do cartão postal, em que

cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e que talvez os nomes dos habitantes permaneçam iguais, seus sotaques e traços dos rostos, mas onde os *“deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seu lugar acomodaram-se deuses estranhos”*.

É essa relação entre a alma das pessoas e os espaços que constitui o ponto gravitacional metafísico da novela *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. O livro parte de uma conversa fictícia entre o conquistador mongol Kublai Khan e o mer-

cador veneziano Marco Polo em que cada capítulo contém a história de uma cidade fictícia e fantástica. Os capítulos estão divididos numa engenharia em que se misturam grupos temáticos como a memória, o desejo, o símbolo, as cidades delgadas, as trocas, os olhos, o nome, os mortos, o céu, as cidades contínuas e as cidades ocultas.

No fim e começo desse diagrama encontrariam-se as cidades invisíveis: aquelas que estabelecem a relação dos espaços do livro com os nossos.

Remete aos labirintos mentais do argentino Jorge Luis Borges: sua construção de filosofias imaginárias minuciosamente detalhadas, de bibliotecas que continham todos os livros do mundo, o homem que não se esquecia de um só momento de sua vida... Contudo, o acesso à metafísica em



A Cidade Ideal,
Piero della
Francesca, 1470

Calvino se dá através de uma conciliação do mundo material no fantástico e não, como em Borges, com uma relação do fantástico no material.

Talvez faça mais sentido lembrar de Neil Gaiman. A trajetória de *Sandman* comporta, dentre suas excentricidades a sina dos literatos: uma biblioteca fantástica que abrangeria todos os livros não publicados por seus autores, compostos em suas mentes.

Cidades Invisíveis é como essa biblioteca, mas comporta um mundo de civilizações e arquiteturas irreais, espaços platônicos construídos engenhosamente sobre a arquitetura de formas que só seriam possíveis no campo ideal.

Em tempos de arte conceitual, aquela projetada em meio ao campo ideal e não mais em termos composicionais, Calvino seria o artífice de uma possi-

bilidade do retorno da composição e da construção em meio ao ideal.

Pois o que realiza *Cidades Invisíveis* é diferente do que tentavam os arquitetos de verdade Étienne-Louis Boullée e Claude Nicolas Ledoux quando desenhavam suas cidades ideais.

O que Italo Calvino desenha na arquitetura de sua literatura são as cidades metafísicas, aquelas que funcionam num tempo-espaço particular, diferente do tempo-espaço do velho planeta Terra. E nesse jogo metafísico Calvino foi o homem capaz de adentrar esse núnemo e conceber uma arquitetura e composição em torno daquilo que é impalpável.

Se tal ou tal arquitetura tem aspecto funcional, qual seria então ele na literatura de Calvino? A resposta é uma apenas: a alma humana. **M**



Cena do filme
Terra dos Faraós

O espaço no cinema de Howard Hawks

TERRA DOS FARAÓS E O JOGO DE TENSÕES
ENTRE O ABERTO X FECHADO NA OBRA DO CINEASTA

Nos primeiros cinco minutos de *Terra dos Faraós*, uma sequência em planos abertos conduzidos por uma câmera panorâmica retratando uma procissão de servos e escravos e a chegada do Faraó ao Egito já oferece a forma-sonata da obra de Hawks e talvez de toda a sua carreira: a relação entre espaços abertos e espaços fechados, a arquitetura minuciosa desses espaços e a escultorização geométrica dos corpos, sugerindo uma atenção cuidadosa na mise-en-scène. Isso tudo pode sugerir a ideia de que Hawks é cerebral e científico tal qual um Nicolas Poussin.

E de fato, os planos mais abertos de Hawks sugerem uma semelhança com o *Himeneu Travestido Assistindo a uma Dança em Honra a Priapo* de Poussin, ou mesmo a centralização da figura humana remete a *Et in Arcadia Ego*. Contudo, talvez esse cientificismo da harmonia, essa austeridade e sobriedade possam ser encontradas melhor no cinema de Fritz Lang (em especial os seus dois filmes indianos: *O Tigre de Bengala* e *O Sepulcro Indiano*).

Hawks, pelo contrário, por mais que apresente todo um cuidado na composição, ainda assim é demasiadamente hu-

manista e sua geometrização e arquitetização remetem mais aos trabalhos de Giotto, distribuindo os corpos na composição de maneira espontânea. Em Hawks a palavra mais correta seria o singelo.

Lang parece mais preocupado em filmar o movimento dos corpos em torno de uma estrutura geral, de uma tábua de xadrez. Hawks, por sua vez, se preocupa em como os materiais que compõe a tábua de xadrez e as jogadas conseguem expressar o ser humano por trás das peças. Seus filmes geralmente possuem um caráter anedótico: apresentam reviravoltas e peripécias mas

se resolvem em pequenas porções cômicas ou aventurescas.

Geralmente Hawks equilibra os heróis do tipo imitativo elevado (aqueles que são superiores aos homens, mas não a seu meio natural) aos heróis do tipo imitativo baixo (aqueles que não são superiores aos homens nem a seus meios, que são um de nós).

Por conta disso, o herói de tipo imitativo elevado sempre surge para realizar a ascensão do herói de tipo imitativo baixo no decorrer da trama. É o caso de Dude (Dean Martin) em *Onde Começa o Inferno?* ou de Sugarpudd O'Shea (Barbara Stanwyck) no filme *Bola de Fogo*, outros de seus filmes.

Em *Terra dos Faraós*, Hawks coloca novamente a arquitetura dos cenários à altura de seus personagens. No caso, o Faraó (Jack Hawkins) necessita da ajuda do escravo Vashtar (James Robertson Justice) para enfim tornar-se um homem digno (afinal, um deus ele já é).

Vashtar, hábil engenheiro, é convocado a construir uma pirâmide-labirinto para depositar os restos do Faraó após sua morte (junto de suas riquezas pessoais, costume egípcio). Como ele conheceria os segredos do labirinto, Vashtar também teria de morrer e ser enterrado junto ao Faraó, quando sua hora chegasse. O contraponto, no filme, é a princesa Nellifer, vivida por Joan Collins.

Nesse jogo entre os espaços, as sequências finais, geralmente onde ocorre o ápice da ten-

são, são sempre filmadas em planos fechados (a pirâmide-sepulcro, no caso), enquanto o começo e todas as possibilidades que o filme evoca, são planos mais abertos.

Quando o Faraó morre, Vashtar é liberado, para sua surpresa (a transformação do Faraó em um homem, mais do que uma divindade) e a princesa Nellifer (a vilã) é sepultada, para sua surpresa e agonia, ao lado dos sacerdotes do Faraó, que também conheciam o segredo e haviam aceitado de pronta-entrega o seu destino.

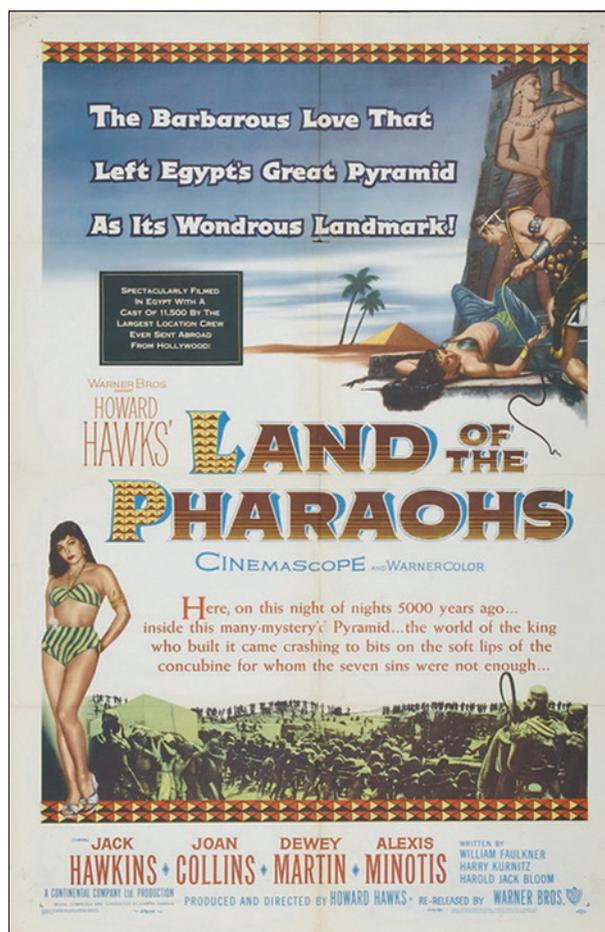
Terra dos Faraós distancia-se do singelo em certo ponto, ao ser o vértice mais extremo

do cinema de Hawks. O outro ponto seria *Hatari!* que trabalha com um jogo de tensões e alívios, planos abertos e fechados num caráter aberto e livre da jornada do herói.

Em *Terra dos Faraós*, todos os personagens encarnam um jogo de tragédia e tensão, remetendo mais ao cinema que John Carpenter evocaria posteriormente em alguns de seus filmes. Ainda assim, Hawks conduz a um equilíbrio perfeito no plano final (aberto, portanto, o alívio retorna) no qual o povo de Vashtar é enfim liberado.

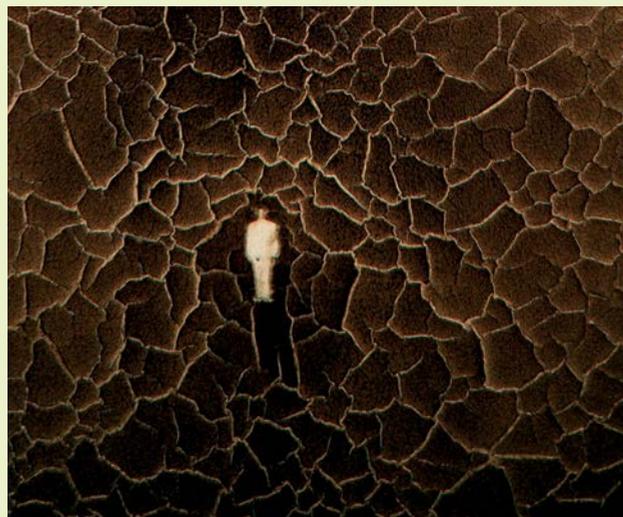
Equação perfeita de, mais do que formas, sentimentos humanos. **M**

Pôster do filme *Terra dos Faraós*, 1955



O desabafo de Philip Solomon

EXPERIMENTALISMO E
SUBJETIVIDADE NA OBRA
DO CINEASTA
NORTE-AMERICANO



American Falls, 2000-2012, cena da instalação

“A minha geração não quis mudar o mundo”, comenta Philip Solomon relembrando das gerações de Hollis Frampton, Ken Jacobs, Michael Snow, Stan Brakhage, Jonas Mekas, Maya Deren; gerações subsequentes na história do cinema experimental que trabalharam, cada um a seu modo, com novos modos de representação cinematográfica.

Philip Solomon pertence à geração dos cineastas experimentais norte-americanos dos anos 80. Se Stan Brakhage coloria o fotograma, Michael Snow explorava as questões estruturais da câmera e do sujeito, Hollis Frampton resignificava o sujeito ou se Jonas Mekas filmava os seus cine-diários em proporções monumentais,

as aspirações de Solomon são mais tímidas: seu cinema experimental é um desabafo, uma expressão que surge geralmente em momentos-chaves de sua vida.

Além disso, Philip Solomon também trabalha com *machinima*, que consiste basicamente em utilizar gravações retiradas de jogos de videogame para a constituição de uma narrativa cinematográfica, afastando-se assim, do experimentalismo e retornando à representatividade.

Também realiza videoinstalações, como a sua obra ainda incompleta *American Falls*, além de lecionar sobre cinema na Universidade de Colorado, em Denver.

A conversão de seus trabalhos em alta definição para o vídeo acabam proporcionando a perda de características muito específicas do filme, como quando Peter Kubelka fez filmes que combinam o ritmo das imagens e da película rolando. Quando você tem isso em vídeo, você perde todo o ponto do seu trabalho. Você acredita que a conversão de seus filmes em vídeo resulta na perda da exploração do instrumento ou é apenas a qualidade da imagem?

Não, é definitivamente diferente. Tem uma palavra em inglês chamada haptic. E significa o senso de toque. Tem um livro chamado *Touch* por Laura Marks e ela escreve sobre um de meus filmes, *Psalm II: Walking Distance*. E ela escreve sobre o

haptic sense, o senso que você pode tocar, a textura, porque parece quase sair para fora da tela. O vídeo, a seu modo, tem inúmeros problemas.

O primeiro é a questão do 16:9 vs. 4:3. Eu cresci com 16mm, 4:3, e eu acho que é um formato, obviamente, clássico. E para mim tem muito a ver com o formato humano, tem a ver com o rosto, proporções clássicas. O rosto humano se adapta muito bem a ele. O corpo humano se encaixa muito bem nele. Tem um certo tipo de tensão, como o canvas teria. Mas 16:9, 1.85, HD, é pesado nos lados. E isso é algo que é difícil quando eu começo a filmar. Quando eu filmo em HD, isso se torna monumental, isso quer se tornar um filme. Nós perdemos a intimidade com o 4:3. Nós podemos

por o 4:3 em HD, e estou um pouco mais acostumado com isso. Mas quando você projeta, você tem essas faixas pretas do lado, essas letterboxes, e você sente essa ausência, você sente como se fossem bordas. Isso adiciona tensão. É diferente de 4:3 cercado por um veludo preto. Como era o cinema do Kubelka.

Eu filmo em HD porque eu sou professor, e eu comprei uma Panasonic, uma das grandes câmeras. Agora, a Blackmagic fez uma pequena câmera de bolso e você pode usar lentes do seu Rolex. Pela primeira vez eu estou filmando e eu sinto como se fosse cinema. Parece como filmar em 16mm. E eu estou gostando da imagem. Você sabe, a gente perdeu muito, mas a gente ganha essa facilidade com pós-produção. Eu costumava mandar meus filmes para o laboratório e gastar muito para consertá-lo, corrigir as cores, valores de cor. Agora eu posso fazer tudo eu mesmo. E usando som. Eu estou muito interessado em som. Antigamente, usar som em optical track era muito difícil. E o som do optical track era muito ruim comparado com o Surround.

Quando o Michael Mann filma em digital, ele já pensa na conversão para filme como um aspecto composicional da obra. Quando você filma em digital você já pensa diretamente na transposição para a película?

Não, eu não penso em converter. Eu sou mais realista. Aqui vai a realidade do meu trabalho: nos festivais de cinema, estão cada vez menos exi-

bindo filmes em 16mm. Não há mais projetores sendo feitos, você sabe da história com a Kodak. E agora o que eles pedem é DCP. E eu digo, em alguns desses cinemas, quando você faz uma transferência apropriado para DCP ou HD, se é projetado bem, parece fabuloso. Porque às vezes o 16mm não parece tão bom. Eu posso ver na minha própria distribuição, os aluguéis estão cada vez mais baixos, porque eles não tem dinheiro e as faculdades não tem mais equipamentos. Então se torna uma coisa rara ter um verdadeiro projetor de cinema. Quando você tem, é fantástico.

Você acredita que por conta disso a comunidade fílmica tenha aceitado melhor a ideia do vídeo do que nos anos 70 e nos anos 80, quando os cineastas diziam que por conta do vídeo o filme ia morrer?

Certamente. Todo cineasta que eu conheço está filmando em digital. Ken Jacobs, todo cineasta está trabalhando através desse problema. Lá atrás a video art era uma coisa diferente. Era toda, como você disse, em trabalhar com o instrumento e com as limitações do formato. Eles estavam explorando como o modernismo fez: o que é vídeo, o que é cinema. É isso que foram os chamados filmes estruturais. Eram questões modernistas: é flicker, você sabe. Michael Snow dizia que você pode ter o movimento da câmera para a frente, movimento da câmera para o lado, *La région centrale*. Eles estavam explorando questões filosóficas sobre a estática, e sobre o que é o

**Empire, 2008-2012,
recriação do filme ho-
mônimo de
Andy Warhol**





Rehearsals For Retirement, 2007, Machinima em curta de 11 min. a partir do jogo "Grand Theft Auto"

cinema. E a video art, pessoas como Bill Viola, também. Artistas foram para o vídeo.

Nam June Paik, Paul Sharits fizeram coisas assim.

Sim, Sharits queria pertencer ao mundo artístico. Agora está tudo misturado. Os cineastas que eu conheço estão também fazendo instalações. Essa é outra questão: o que é instalação? É só um cinema meio-pago? Você anda, vê essa coisa na parede, você sai, você vai almoçar? (Risos). Pessoas estão assistindo isso casualmente. E novamente, isso é muito do nosso tempo. Eles não têm o tempo ou a inclinação de sentar no escuro em um tempo predefinido e se perder para algo na tela que vocês todos compartilham. Quando você assiste filme no cinema, você tem que se perder nisso. E hoje as pessoas não querem fazer isso. Elas querem ver online enquanto estão fazendo outras coisas, e comendo. E elas querem assistir uma instalação, onde elas podem simplesmente passear, fazer um shopping.

Os retratos do Warhol não eram mais ou menos assim? Você entra, vê uns 2 ou 3 minutos e sai.

Sim. E o ponto todo do Warhol é experienciar o tempo. Como quando Michael Snow fez uma versão de *Wavelength* como uma piada para pessoas

que não têm tempo. Ele fez uma versão de 16mm. Você viu? É parcialmente uma piada, uma boa piada.

Você disse em uma entrevista que uma das suas principais influências em seus filmes são os trabalhos do compositor Charles Ives e que debaixo da superfície residia uma "escuridão oculta. No seu trabalho, a influência de Ives se dá somente mediante os temas obscuros como o nazismo ou o holocausto do povo nativo-americano ou as influências de Ives existem também na estruturação da composição?

Não é apenas o tema que é obscuro, como você disse, mas também a forma como você sugeriu. Ele estava trabalhando com sua imaginação de paisagens, mas também usou arquivos de música, e colagens, mas ele fez de um jeito que eles se uniram de maneira dissidente, ele fez música de vanguarda. Mas ele só queria imitar, de certo modo, o que seu pai fazia. Seu pai tinha bandas de marcha tocando músicas diferentes, cruzando entre si, porque ele queria experimentar. Então Ives sempre teve esse tipo de narrativa, essas razões. Ele fez música de vanguarda. Eu acho que sempre fui atraído por esses sentimentos mais obscuros. Eu sempre ouvi música triste. Em vez dos sons mais rápidos, eu ouvia

**Psalm III: "Night
of the Meek",
2002**



balés. Eu amava Beach Boys, mas eu amava os balés, os Beatles, os folk singers, mas eu ouvia os balés mais sombrios. Eu sempre fui um cara mais privado, eu gostava de estar sozinho. Então quando eu encontrei um artista como Henry Darger, ele era um cara louco, mas ele fez essas séries incríveis de pintura, e nunca mostrou pra ninguém. E ele escreveu um livro de 20.000 páginas. Então ele é meu herói, no sentido de sua motivação é pura.

Eu já vi algumas associações do seu trabalho com as obras do artista visual Anselm Kiefer, por conta dos experimentos de novas texturas e novos materiais na estrutura do filme. Você gosta do trabalho de Kiefer e vê uma semelhança?

Quando eu descobri o trabalho de Kiefer, especialmente porque suas texturas parecem com a minha, não foi como se eu tivesse visto suas pinturas e feito cinema. Primeiro eu experimentei no cinema e depois eu descobri Kiefer. Mesma coisa com Albert Pinkham Ryder. Ele trabalhava com alguns pigmentos que ele sabia que iriam rachar, e eventualmente derreteriam. Você deveria vê-los, parecem muito com meus filmes. Eu fui atraído a trabalhar com textura porque eu queria... Você pode desenhar uma imagem de uma árvore. A fotografia veio e disse "você não precisa mais fazer isso, nós tiramos uma foto de

uma árvore em um instante. Aí veio o impressionismo e disse que nós não vamos mais desenhar uma árvore, vamos dar a impressão de uma árvore. Isso que eu acho interessante no cinema, essas conotações ao invés de denotações.

Brakhage veio fora do foco, colocou coisas nas lentes, usou anamórfica, mesmo pintura. Eventualmente, ele desistiu da fotografia de uma vez. Porque ele queria ficar livre da linguagem, do nomeável. Quando ele falava sobre seu trabalho abstrato, ele se refere à coisas. Ele dizia: olhe esse vulcão. Porque ele estava atrás do que nós chamamos do inomeável, do sublime. É isso que eu estou ensinando esse semestre: Ozu, Bresson, Dreyer, eles estavam atrás de algo mais que a história, do espiritual, dos sentimentos supremos de ser humano.

Eu acho que de onde eu venho eu sou interessado no sublime. Crianças americanas usam a palavra *awesome* e esquecem de onde ela vem. *Awesome* deveria se referir primeiramente ao sublime, não ao seu lanche. Meu sanduíche de presunto é bom, mas não *awesome*. Se você ver *American Falls* quando estiver pronto, a sensação deverá ser esmagadora e aterrizante, como a América era, como o novo mundo era para os pintores, como Thomas Cole e Frederic Church. Eles viram essa coisa *awesome*, onde eles viram Deus, onde eles viram Deus na natureza.



The Snowman, 1995, 8 min.

Você, dos cineastas experimentais, me parece o que tem mais afinidade com o cinema narrativo. Você falou em Dreyer, Ozu. Outros cineastas experimentais como o Kubelka não tinham afinidade com o cinema narrativo. Nas teorias do cinema, você tem em um ponto, Cahiers du cinéma, Jacques Aumont, só focavam em noções de campo, plano. Mas Brakhage não usa a noção do campo como algo ilusório.

Tem muito a ver com a ideia do modernismo. Brakhage, eu digo, trouxe o cinema para o modernismo. Nós simplesmente seguimos outras artes, mas uns anos depois. Pense na história da pintura, em como eles foram da perspectiva do Renascimento, baseada na crença em Deus, no infinito, e pouco a pouco Deus morre no século XXI. Isso não é o paraíso, isso é só pintura. Modernismo é sobre texto, é sobre a coisa em si. O que é arte, o que é música, o que é cinema.

Agora, na questão do cinema narrativo, eu venho do avant-garde não das outras artes, mas dos filmes. Eu amava filmes quando pequeno. Eu cresci com a televisão. Eu cresci com o rock n' roll. É muito diferente de Ken Jacobs e Brakhage, eles tinham suas referências próprias. Eu cresci com a cultura popular. Quando eu descobri a arte fílmica, era muito mais do que eu encontrei na televisão. Filmes como *The Swimmer*, de Frank Perry ou *Fahrenheit 451* do Truffaut, eles fizeram

para a televisão, mas ainda quando criança eu sabia que tinha algo de diferente nisso.

A minha geração não quis mudar o mundo, nós não queríamos ser como Brakhage, Frampton, Sharits ou Kubelka. Nós não tínhamos aquele tipo de personalidade. Aqueles caras vieram da velha escolha, como os pintores expressionistas abstratos. Eu vi Sharits e vi Stan nos seus dias jovens. Era como Orson Welles, era aquele tipo de ego. Ele tinha o poder de Orson Welles, ele tinha uma voz incrível, e ele gritou comigo antes de virarmos amigos..

Eu não queria fazer coisas abstratas, eu queria fazer algo que você poderia se sentir triste, que você poderia sentir algum senso de história metafórica.

Eu trabalho quando quero me expressar. Geralmente é duramente alguma crise biográfica: uma namorada me deixou e eu estava com o coração partido e fiz um filme sobre isso, ou minha mãe morreu, ou meu pai morreu. Meu trabalho é geralmente elegíaco, triste, como um memorial.

Outros cineastas, como Nick Dorsky, são contra o simbólico. Eles tentam ficar distante das coisas sendo outra coisa. Eles tentam chegar a luz verdadeira, à coisa verdadeira em si. Eu me viro para a poesia, eu gosto da poesia. Eu gosto da poética da metáfora. Eu gosto de estar apto para dar ao espectador algo que ele leve para casa. Quando você vê algo do Nathanael Dorsky você está muito presente como Buda, no aqui e agora, mas é muito difícil de lembrar. Pra mim é sobre a poética da árvore. Eu estou me expressando através do modo que a imagem parece. A ideia está na imagem.

Nos meus filmes, as grandes ideias são muito pequenas, estão muito ligadas à como a imagem aparece. A imagem é expressiva, tem o significado nela. Eu tenho uma obra chamada *American Falls*, você vê e fala "Oh, tem Buster Keaton" e aí eles começam a assistir como se fosse o filme real, quando eles estão vendo minha pintura. E eu estou pintando Buster Keaton. E há um visual especial. E esse visual é onde reside o significado. Além do som e da justaposição e do tríptico.

Quais são seus heróis na arte?

Agora você disse uma palavra perigosa no século XXI. Heróis. Nós vivemos numa época anti-heroica. Heróis são, para muitas pessoas, problemas. Porque se tornam “esses são os cânones, esse é o homem branco, blablabla”. Põe em cheque os mestres. Nós vivemos num tempo que ignora o mestre. Mesmo a palavra mestre tem uma má conotação. Senhor de escravos, blablabla. Eu venho da velha escola, eu gosto de heróis. Eu acredito em mestres. Eu acredito que Brakhage foi diferente de nós. Eu acredito que ele era um gênio. Eu sei, eu vi. Nem todo filme era grande, mas você não pode ver todos os filmes, você tem cada vez menos tempo. Eu só quero escutar Beethoven e Bach. Eu escuto merda também, mas eu acredito sim que certas pessoas são grandes e gênias. Gênios singulares dedicaram suas vidas a devoções singulares.

Na música popular Brian Wilson, dos Beach Boys. Cada um eu teria que explicar, mas muitas pessoas no rock n’ roll. Na música popular, também Frank Sinatra, que não era alguém que eu me importaria, ele era um monstro na sua vida, mas sua voz e o modo como cantava era singular. Me move por dentro. Emily Dickinson era uma das minhas heroínas. Ela não era exatamente romântica, mas eu acho que tem algo em seu trabalho que é puro. Eu fui visitar seu túmulo, sua casa, seu quarto onde ela viveu. Eu me identifico com ela em alguns pontos.

Eu tenho muitos heróis, mas eu tento mantê-los privados, mas eu os chamo de inspirações também. Rothko, na pintura. O espiritual. John Ashbery é uma grande influência pra mim na poesia. Ele dá esses saltos na lógica, e ainda a voz dominante é a mesma. É isso que eu quero fazer nos meus filmes. Eu quero fazer esses filmes que são misteriosos, mas quando você assiste, você sente que eles são seguros de si. E você senta e não fica questionando, você tem que se dar.

Como surgiu a ideia de trabalhar com machinima? Você tinha proximidade com videogames ou eles são apenas um suporte para os filmes?

Eu fiz porque eu ensinava uma aula sobre pós-modernismo e eu queria saber o que era, então

eu pensei “melhor eu jogar videogames”. Porque eu não cresci com eles. O que aconteceu foi que eu fui a uma loja e pedi o melhor jogo para as crianças “Eu não sei o que eu quero, mas eu não quero ter habilidade, porque eu não tenho, e eu quero explorar o mundo, não quero realmente ter que jogar o jogo.” Então ele me deu *Grand Theft Auto*, acho que era o III, e eu levei pra casa e eu fiquei completamente estarecido pela violência e também muito atraído por ele.

Quando eu era criança, quando eu construía modelos de monstros e de super-heróis, eu nunca colava eles na base, porque eu queria construir histórias. De certo modo, isso era como... eu não queria jogar o jogo. Eu achei muito tenso. Eu sempre morria. E eu achei muito frustrante. Talvez pra crianças eles se divirtam, mas pra mim era muito frustrante. Eu pensei “Isso é como ir para o trabalho”. Eu não quero ir para o trabalho. O que me fascinou foi como era incrivelmente detalhada a direção de arte, sem nenhum motivo. Não era necessário ser bonito, mas é isso que faz as pessoas gostarem de *Grand Theft Auto*. E foi aí que eu comecei a ver como um artista. E aí se tornou inesperadamente tocante pra mim quando eu fiz os filmes, porque eu fiz o mesmo tipo de voz. Eu poderia fazer filmes tristes sobre pessoas morrendo, ou essas elegias, esses memoriais. É quase como um cartoon, uma animação, que eu não estava interessado em fazer. Também se tornou um tipo de arquivo de filme.

O primeiro eu fiz com Mark LaPore, nós fizemos para uma ocasião específica. Nosso amigo estava doente, ele tinha câncer. E Mark tinha câncer. E eu tinha um longo problema genético. Nós todos éramos sobreviventes. E nós fizemos esse pequeno filme para David. E Mark tirou sua própria vida antes de nós mostrarmos o filme. E aí eu percebi que Mark estava fazendo isso comigo como uma despedida. E isso se tornou muito pesado. Eu mostrei na ocasião e aí eu toquei em frente, porque eu estava sofrendo com a morte do Mark. Ele realmente amava os filmes, mas ele amava quão loucos eles eram. Ele amava o humor. ■



Da esq. para a dir., de cima para baixo: SESC Pompeia (Lina Bo Bardi); Paróquia de Santa Maria Madalena e São Miguel Arcanjo (Joaquim Guedes); MASP (Lina Bo Bardi); Casa Brutalista (Ruy Ohtake), Tribunal de Contas do Município de São Paulo (Croce, Aflalo & Gasperini); Estação Armênia (Marcelo Accioly Fragelli); Paróquia São Bonifácio (Hans Broos); Museu Brasileiro de Escultura (Paulo Mendes da Rocha) e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP (João Batista Vilanova Artigas).

Conexões

COMO O CONCRETO BRUTO SE
E COMO ELA GANHOU FORÇA

No último ano, a curadoria urbana dos prédios arquitetônicos ganhou mais um estudo de caso: a assim chamada “Casa Brutalista”, residência projetada por Ruy Ohtake, em 1972, sob encomenda de Paulo Bittencourt Filho, foi adquirida por 2,7 milhões de reais por um advogado que planejava demoli-la para construir uma casa no estilo neoclássico no lugar, mais adaptada às mora-

dias do Jardim Lusitânia, em São Paulo. O que esse advogado não contava é que pouco tempo depois a casa entraria em processo de tombamento, ou seja, ele não poderia nem reformá-la nem demoli-la: a saída era morar ou vender. Morar nela parecia um pesadelo, vendê-la certamente não um bom negócio.

A residência do Jardim Lusitânia certamente não é um exemplar isolado na cidade de



FOTO: FÁBIO VISNADI

brutalistas

TORNOU ESTÉTICA INERNACIONAL
NA ARQUITETURA DE SÃO PAULO

São Paulo. Seus valores arquitetônicos encontram espaço ao lado de componentes marcantes da grande cidade: tanto o MASP – Museu de Artes de São Paulo, quanto o Estádio do Morumbi, a Estação Armênia, a Igreja da Vila Madalena, o Colégio XII de Outubro, a Paróquia São Bonifácio ou o Tribunal de Contas do Município são partes de uma mesma estética: o brutalismo, em voga entre 1950 e 1970, que valorizava

sobretudo o concreto armado e o material em estado bruto, revelando os aspectos estruturais da obra, e que vem ganhando um reconhecimento tímido enquanto estética nas mãos da pesquisadora Pós-Doutora em Arquitetura pela FAU-USP – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – Ruth Verde Zein.

Definido como “um movimento de arquitetura que o público ama odiar, e os arquitetos

ousam amar” pela editora do site ArchDaily Vanessa Quirk, foi na pesquisa de Ruth Verde Zein que passou a se investigar, com certo ineditismo, o que constituiria e definiria a estética brutalista brasileira como tal. Qual é o seu denominador comum? Quais são as conexões possíveis de serem estabelecidas entre esses prédios paulistas, marcos postais e espaços públicos da cidade, em relação aos edifícios brutalistas ao redor do mundo?

Definir o brutalismo

Com um vasto grupo de colaboradores, a pesquisadora administra os sites *Arquitetura Brutalista* e *Brutalist Connections*, que conta com uma seleção de obras do tipo brutalista no qual o usuário pode ordenar e acessar sua pesquisa por arquiteto, obra ou data, e se deparar com um acervo que conta com fotografias dos prédios, esboços dos projetos e também comentários contextualizando as obras dentro dos problemas históricos e estéticos solucionados por elas no decorrer do século XX.

Para ela, no entanto, não é fácil definir o brutalismo de uma maneira isenta. A pesquisadora acredita que o termo, usado e abusado pelos acadêmicos do século XX, esbarrou em alguns problemas no mito de origem. Em um de seus artigos, Ruth Verde Zein expõe os problemas do livro *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, de Reyner Banham, publicado em 1966 e tido como principal referência dos estudiosos do estilo. Para ela, o livro corrobora com a ideia de que o mito fundador do brutalismo está nas mãos dos arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson.

Ao que tudo indica, as origens do brutalismo, na verdade, remontam ao *béton brut* – concreto à vista – do arquiteto suíço Le Corbusier. Em uma de suas declarações, Le Corbusier contava que, à época da realização da *Unidade de Marselha*, os cimenteiros e carpin-

teiros faziam seu trabalho imaginando que os defeitos seriam corrigidos, como era costume, através de acabamentos com gesso, espátula ou pintura. Felizmente, para Le Corbusier, não havia dinheiro suficiente e, sobre o *béton brut*, os rejuntas das pranchas, as fibras da madeiras, e os nós ganharam um interesse inerente: coisas magníficas de se olhar, interessantes de se observar e que enriquecem quem tem um pouco de invenção. Para ele, sobretudo, era um equívoco falar que a estrutura do cimento era triste. “Este juízo é tão equivocado como dizer que uma cor é triste em si. Uma cor só se avalia pelo que está em volta dela”.

É também por isso que ao longo dos anos, um grupo de arquitetos de Boston tentou rebatizar a arquitetura brutalista de “arquitetura heroica”, acreditando que a recepção do público à essa arquitetura seria em tese um problema de semiótica e publicidade. Onde se via frieza, opressão e desumanidade, passaria então a se associar termos como honestidade, verdade e força, como consta no artigo da Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP Cecília Rodrigues dos Santos.

Ética ou estética?

A partir disso, passou a se questionar se o brutalismo seria uma ética ou uma estética, ou seja, se os seus pontos de contato estariam dentro de uma diretriz filosófica geral ou se os aspectos

formais da obra confirmariam uma semelhança também no campo visual. Para a Doutora em Arquitetura pela UFRGS Maria Luiza Adams Sanvito, é possível definir o brutalismo pelo uso dos materiais em estado bruto sem revestimentos. Para ela, a estética brutalista teria precedentes no concreto à vista de Le Corbusier. Completa, no entanto, afirmando que “as justificativas éticas que amparam essa estética tem pontos de contato com o brutalismo inglês, propagado por Banham”.

O que corrobora essa tese seriam justamente os aspectos superficiais mais aparentes na estética brutalista. Um simples olhar em edifícios como a *Trelick Tower*, em Londres, desenhada pelo arquiteto Ernő Goldfinger, já remete à estrutura de prédios como o *SESC Pompeia*, de Lina Bo Bardi, aqui no Brasil. Espalhadas ao redor do mundo, a *Biblioteca Nacional de Buenos Aires*, o prédio *J. Edgar Hoover* em Washington, o *Habitat 67* em Quebec ou o *Pavilhão Médico Batista*, na Flórida parecem encontrar semelhanças volumétricas, espaciais e, sobretudo, estruturais, sem que fosse preciso um movimento artístico ou organização internacional regendo os ditames.

“Encontrei exemplares que foram projetados e construídos por encomendas privadas e públicas, em regimes democráticos e autoritários, capitalistas e comunistas”, comenta a Dr. Ruth Verde Zein, defendendo a

ideia de que o brutalismo é uma estética e não uma ética. “Seres humanos podem ter agendas éticas e políticas próprias: arquiteturas – edifícios, e conjuntos urbanos - não. Um mesmo edifício, ou conjunto, pode ser apropriado por seres humanos que professam diferentes (e até opostas) opiniões éticas e políticas”, complementa.

No Brasil, a arquitetura brutalista foi conduzida principalmente pela chamada Escola Paulista, encabeçada por arquitetos como Vilanova Artigas (*Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP*), Paulo Mendes da Rocha (*Museu Brasileiro de Escultura*), Hans Broos (*Paróquia São Bonifácio*) e também por Lina Bo Bardi (*MASP e SESC Pompeia*), Ruy Ohtake, Joaquim Guedes, Marcelo Accioly Fragelli e o escritório Croce, Aflalo & Gasperini.

Maria Luiza Sanvitto também credita à arquitetos recentes, como Alvaro Puntoni, Angelo Bucci e Marcio Kogan o encontro de certos pontos de contato com o brutalismo paulista pregresso.

Arquitetura como práxis

Também é digno de nota a práxis a que se destinava a ética do brutalismo paulista. A casa projetada pelo arquiteto Ruy Ohtake, mencionada no início do texto, de 420 m², teria sido concebida por paradigmas próprios da nova organização espacial que Ohtake enxergava na década de 70. O desaparecimento de empregadas domésticas, por

exemplo, justificaria o setor social aliado ao setor de serviços da casa. Também teria o intuito de induzir o morador a utilizar os espaços de maneira correta e de submeter o indivíduo a um esquema coletivo, como comenta o artigo de Cecília Rodrigues dos Santos.

Nele, ela também toma como referência depoimentos recolhidos em que a consulesa de um país europeu, que teria morado numa residência projetada por Ruy Ohtake, reclamava do teto muito baixo ou da aparência à mostra do concreto, que segundo ela, pareciam agências do Banespa. Também relembra que quando acompanhou uma visita às casas brutalistas durante sua pesquisa recebeu muitos elogios por parte dos moradores. Lembra-se, isso sim, das queixas do asfalto na cozinha, da falta de privacidade e de luz, entre outros problemas.

Como contraponto a isso, a pesquisadora Maria Luiza Zanvitto relembra o *CECAP de Guarulhos* (Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado), que tem demonstrado sua adequação e uso ao longo dos anos. “O que se deve considerar é a contextualização das obras do brutalismo paulista ao seu tempo. A segunda metade dos anos 60 e a década de 70 foram períodos de muita contestação. Seus arquitetos tinham ambições de atingir benefícios sociais através de sua produção. Acreditava-se que a arquitetura poderia modificar a sociedade”, complementa.

Preservação dos prédios brutalistas

Ao que parece, no entanto, a beleza do concreto armado e dos elementos estruturais dos prédios encontrou problemas quanto à conservação e o desgaste provocado pelas adversidades do tempo. Edifícios como o da *FAU*, na USP, passam por diversas reformas. Os alunos, recentemente, elaboraram um Plano Diretor para a manutenção do edifício, que atualmente conta com lonas utilizadas para evitar que pedaços da estrutura do teto atinjam os alunos.

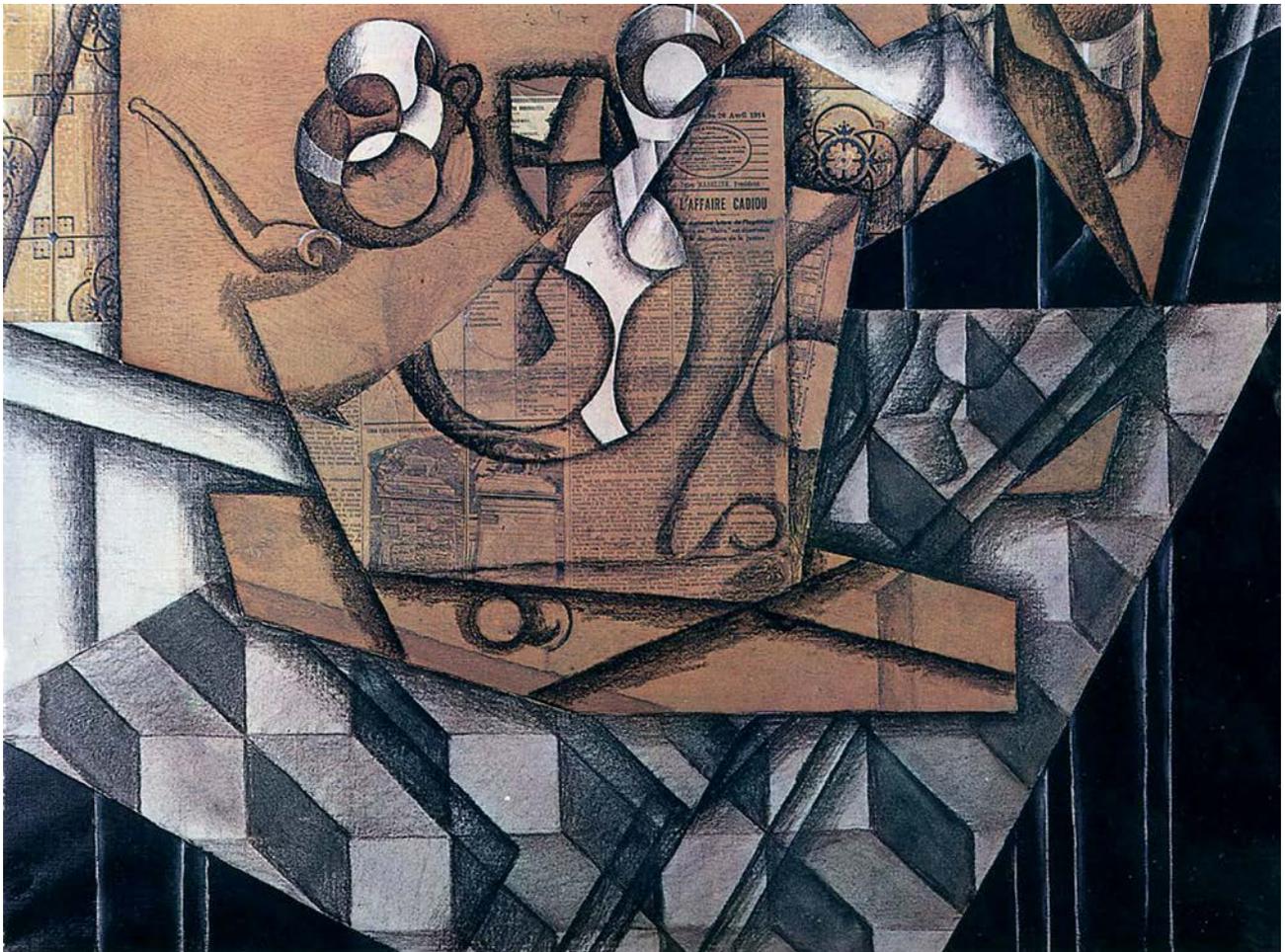
Para Maria Luiza Sanvitto, contudo, as perspectivas são boas. “As obras da arquitetura moderna, onde se insere o brutalismo, vêm sendo consideradas como patrimônio nos últimos anos. As iniciativas do DOCOMOMO têm contribuído fortemente para este reconhecimento”, comenta a pesquisadora.

O DOCOMOMO é uma organização não-governamental internacional, representada em mais de quarenta países e sediada na Fundação Mies Van der Rohe, em Barcelona, que procura documentar e preservar criações referentes à arquitetura moderna.

A impressão que fica é a de que os prédios brutalistas são como colossos que possuem vida própria: brotam deterministicamente em meio ao coração das cidades, crescem e envelhecem (por vezes morrem), desnudando-se e revelando-se em cada característica, para o bem ou para o mal. ■

20 anos sem Arte Moderna

A MORTE DO CRÍTICO CLEMENT GREENBERG VARREU
OS ÚLTIMOS ESCOMBROS DO MODERNISMO NA ARTE



Tea Cups, Juan Gris, 1914

Para Clement Greenberg a monumentalidade do Cubismo nas mãos de seus mestres é mais uma questão de visão e atitude - uma atitude para com os meios físicos imediatos da arte pictórica - graças ao qual as pinturas de cavalete e até "sketches" adquirem a auto-evidente suficiência da arquitetura

A data-morte do modernismo foi simbolizada pelo esteta Arthur Danto como o ano de 1962, com o surgimento das Brillo Boxes de Warhol. Os últimos escombros de um pensamento de arte moderna, no entanto, seriam varridos no dia 7 de maio de 1994, quando, aos 85 anos de idade, morria o crítico de arte Clement Greenberg, abraçado firmemente com seus ideais estéticos, que não sofreu recuos e concessões ao longo do tempo. Tal como a queda do Muro de Berlim ou o desmembramento da URSS na política: a morte de Greenberg na crítica de arte.

Na história do pensamento filosófico pode-se ser daqueles que constroem sistemas, que se dedicam a resolver problemas de ordens específicas ou simplesmente almas livres poéticas. Há ainda um quarto grupo: os dogmáticos, aqueles que com uma visão bastante específica do mundo ajudam a repensar os sistemas e propor novos problemas. Greenberg se encaixa nele.

Apesar de dogmático, o pensamento de Greenberg nunca foi fruto de uma falta de visão abrangente do mundo e da pintura. Clement Greenberg era um homem de seu tempo: a era dos manifestos, a era do purismo na arte. O ponto de vista de onde partia era bastante particular e não buscava a abrangência do olhar. Mas com um único ponto de vista, foi capaz de falar de maneira abrangente de diversos artistas, estilos e meios de arte, problematizando alguns pontos importantes para a evolução da estética e para a elaboração de uma teoria e historiografia da arte, ainda em andamento.

Pintura como autocrítica

Para começar, vale lembrar sua defesa do expressionismo abstrato. Greenberg não era adepto da ideia de progresso na arte, mas acreditava numa teleologia natural em que a pintura e a escultura caminhavam cada vez mais para encontrar sua própria especificidade distante da influência de outras artes.

Num contexto advindo da invenção da fotografia, em meados do século XIX, a pintura havia perdido sua função vasariana: a de representação

da realidade. Um instantâneo decerto conseguiria reproduzi-la com maior exatidão. Cabia a pintura a tarefa de pensar o que a tornava diferente da fotografia. Para Greenberg, o que constituía a pintura era especialmente um motivo: a pincelada.

O berço da arte moderna

A partir da pincelada, das sensações óticas, revelou-se o surgimento de um grupo de pintores que passaram a manifestar uma preocupação não mais voltada para a representação na arte. No caso dos impressionistas, eles não queriam reproduzir a realidade, mas captar as suas sensações.

Assim como Danto atribui às obras de Warhol o símbolo de fim da teleologia moderna, Greenberg atribuía a Edouard Manet o símbolo de encerrador da narrativa vasariana baseada na ilusão da realidade (a janela aberta para o mundo do Renascimento). Nele, as marcas da pincelada ficavam cada vez mais salientes, permitindo ao espectador que se percebesse que aquilo não se tratava senão de uma pintura.

Com Cézanne, a pintura passava a ser encarada como um campo autêntico, uma superfície plana carregada de problemas concernentes somente a ela. Com Monet, a pintura passava cada vez mais à bidimensionalidade, o que a distanciava ainda mais da escultura. Greenberg encontrava em Monet a justificativa histórica e estética para o surgimento do expressionismo abstrato.

Da defesa do expressionismo abstrato

O grupo de pintores nova-iorquinos não se preocupava com a representação figurativa da realidade em nenhum grau. Embora alguns como Barnett Newman e Robert Motherwell tenham manifestado uma preocupação com aspectos metafísicos no processo, o que a pintura expressionista abstrata revelava cada vez mais, para Greenberg, era uma pintura pura, bidimensional, que trabalhasse, através dos aspectos formais, problemas de natureza meramente formal. Para ele, Jackson Pollock certamente teria sido o maior pintor do século XX. Mas não apenas Pollock: também Mark Rothko, William de Kooning (até certo ponto, não mais quando retorna ao

figurativo), Mark Tobey, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Franz Kline.

Através desse pressuposto, Greenberg ajudou também a repensar retroativamente as obras de importantes artistas norte-americanos da primeira metade do século XX, como Winslow Homer, John Marin, o próprio Hans Hoffman e até Thomas Eakins. Traçou uma narrativa que passava do impressionismo ao cubismo (era um grande entusiasta de Picasso, Braque e Juan Gris), encontrando na arte de Kandinsky, Klee, Miró e, especialmente, a arte posterior de Henri Matisse e Claude Monet o ponto principal de convergência para a realização dessa teleologia do puro na arte.

Outras poéticas

Não desprezava a pintura representativa, é verdade, mas se preocupava sobretudo com seus aspectos formais e estruturais, mais do que com seus motivos. Tampouco pode-se dizer que tenha dedicado algum tempo de sua vida a análises específicas desse tipo de pintura. O ponto forte de Greenberg era sobretudo o formalismo da arte moderna. Por isso, também desprezou algumas vanguardas da época como o surrealis-

mo e o dadaísmo, por não encontrar espaço para elas na sua narrativa.

Também por isso Greenberg, na década de 60, preferiu apontar o pintor Jules Olitski como o futuro da pintura, enquanto torcia o nariz para o minimalismo e a pop art. Embora acreditasse que nenhum gênero artístico poderia ser considerado previamente ruim, não encontrou nenhum aspecto formal ou estético interessante na pintura simbólica do pós-modernismo.

A arte pós-moderna, por sua vez, estava preocupada com o simbólico, em trazer questões como o cotidiano para dentro da arte, basear-se em conceitos mais do que em composições e tudo isso Greenberg decerto não perdoava. Com a ascensão da pop, da op, do minimalismo, do Fluxus, das artes performáticas, dos happenings e afins, a obra de Greenberg passa a ser preterida nas décadas subsequentes (como Danto apontava, após o surgimento das Brillo Boxes de Warhol). Também a proximidade da arte pós-moderna com o kitsch, a “baixa cultura”, acabaram afastando Greenberg desse tipo de arte. Por ser um adepto da arte de vanguarda, em seus termos frankfurtianos, o crítico não se entusiasmava com esse hibridismo.



Les courses à Longchamp, Edouard Manet, 1867

Para Greenberg, a pincelada auto-consciente de Manet seria a inauguração da arte moderna

***Burg und Sonne,*
Paul Klee, 1928
Para Greenberg,
a pintura de Paul Klee,
Wassily Kandinsky, Piet
Mondrian e a fase tardia
de Henri Matisse
foram reconhecidas
primeiramente nos EUA**



Para a doutora pelo Instituto de Artes de Sorbonne Glória Ferreira, uma das organizadoras da coletânea Clement Greenberg e o Debate Crítico (ao lado de Cecília Cotrim), aqui no Brasil, já não se poderia aplicar uma crítica formalista nos moldes greenbergianos na arte pós-moderna das instalações, happenings e afins, justamente por elas não levarem mais a forma como motor da obra.

A mestre em Filosofia Úrsula Passos, que defendeu sua dissertação sobre a possibilidade do aprimoramento do juízo estético em Clement Greenberg, partilha de opinião semelhante. Para ela, até seria possível aplicar algum tipo de avaliação formalista em obras cujo suporte é o vídeo e até mesmo em happenings e instalações. Porém, de maneira geral, afirma que “a crítica formalista reduz o corpo ao olhar, recusando outras formas de sentir e perceber a arte. Assim, a avaliação dessa arte, como entendemos hoje, não seria, talvez, a mais adequada.”

O pós-modernismo decretava (embora até hoje existam reticências quanto a isso), dessa maneira, o fim das teleologias na história da arte. Para os pós-modernos, a arte não necessitava mais ser representativa nem autoconsciente: ela poderia ser o que ela quisesse. No entanto, o pós-modernismo parece ter transferido, apenas, as teleologias do campo artístico para o campo da historiografia e

do olhar privilegiado: no caso, não haveria um jeito certo de fazer arte, mas através de uma narrativa hegeliana, havia se chegado ao Absoluto no modo de enxergar a arte.

Dessa maneira, a era dos manifestos e do modo dogmático de se encarar a arte havia supostamente “chegado ao fim”. Para o pós-modernismo não havia mais verdades específicas. Talvez fosse necessário retomar o pragmático William James quando destacava a importância de qualquer conjunto de ideias, científica ou religiosa, desde que fosse útil, em certo modo, ao indivíduo e à sociedade.

Longe do utilitarismo, evidentemente, essa ideia de útil pode ser estendida e entendida no campo das artes: Greenberg é mais do que um homem moderno e é necessário entendê-lo para almejar enxergar a arte de Picasso, Braque, Juan Gris, Kandinsky, Klee, Miró, Hoffmann, Pollock, Rothko, Motherwell e Olitski em seus próprios termos.

Para Glória Ferreira, é fundamental conhecer tanto Greenberg quanto Giorgio Vasari e muitos outros situando-nos no período histórico em que estariam inseridos. “Sua visão crítica tornou-se hegemônica num determinado período, com influência na crítica brasileira sobretudo após Mario Pedrosa, mesmo que não revelada ou sabida”, finaliza. ■

Inventor ou mestre?

CHARLES IVES MORREU HÁ SESENTA ANOS E ALGUNS ASPECTOS DE SUA VIDA AINDA PERMANECEM OBSCURAS

Hoje, sessenta anos após a morte do compositor americano Charles Ives, sua trajetória artística ainda é bastante revestida de mitos. Não se sabe, por exemplo, qual a verdadeira ordem correta de suas composições em meio aos desorganizados rascunhos que mantém. Tampouco é possível mensurar até que ponto o compositor estava tão avançado em frente aos demais compositores da música erudita: isso porque existe a possibilidade de suas composições datadas em um tempo mais antigo terem sido reescritas e recompostas por um Ives já tardio. Muito menos se pode traçar suas verdadeiras influências musicais: para ele só seu pai e alguns professores, nada mais. No entanto, esses contínuos esforços para

entender a psicologia da obra de Ives confirmam quase um consenso: sua importância para a música erudita do século XX.

Sua origem na música se confunde com a data de seu nascimento: tendo vindo ao mundo no dia 20 de outubro de 1874, Ives já teria decerto sofrido as influências parentais. Como se conta a história, o pai de Ives, George Edward, ensaiava com duas bandas de marchas de rua. Essas bandas começavam de direções opostas e caminhavam em linha reta até se encontrarem. No entanto, como o experimentalismo já parecia estar no sangue, o que o pai de Ives pedia às bandas era que tocassem músicas diferentes. Quando se encontravam, é claro, resultava numa barulhenta dissonância musical.

A Mestre em Música e Dou-

tora em Comunicação e Semiótica Valerie Albright, autora do livro *Charles Ives: uma Revisita*, no entanto, desmistifica a ideia de que as maiores influências de Ives teriam se dado através de seu pai e de seu professor de música. “Claro que Charles Ives usou a ideia das bandas tocando duas músicas simultaneamente em algumas obras e atribui outras ideias composicionais às sugestões do pai. Mas como George Ives e John C. Griggs não eram compositores, não podemos encontrar traços composicionais deles nas obras de Ives.” Para a pesquisadora, a influência se daria mais na área de filosofia e incentivo pessoal.

Filosofia porque Ives nunca havia sido um conformista. Em um de seus diários, o compositor dizia, acerca de seus estudos com Horatio Parker, que ele não era nem perto de ser tão bom como seu pai. “Parker era inteligente e um bom técnico, mas aparentemente limitado por Rheinberger e outros da tradição alemã. Após duas ou três semanas [de aula], não o perturbei mais com aquelas ideias que papai sempre me deixava pensar, discutir e experimentar”, comenta o compositor.

Outro mito é o de que Charles Ives não frequentava concertos e não tinha contato com os experimentos dos músicos europeus



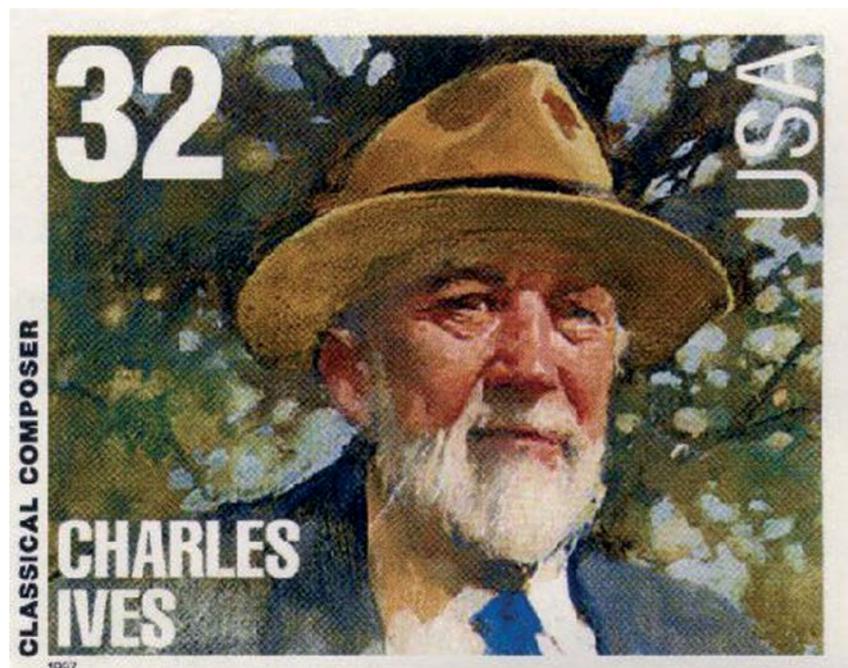
FOTO: DANIEL CASE/DOMÍNIO PÚBLICO

Residência onde viveu Charles Ives e seu pai, George Edward

de vanguarda da época, o que tornaria sua obra muito mais a frente do que se poderia pressupor. “Penso que Ives negava a influência de outros compositores nas obras dele por querer reservar sua individualidade e cultivar sua reputação como pioneiro, por mais desnecessário que isto pareça hoje”, comenta Albright.

E, de fato, em contato com obras como a *Sinfonia n° 2*, a *Sinfonia n° 4*, *The Unanswered Questions* ou *Three Places in New England*, o ouvinte poderia decerto perdoar Ives caso ele não tivesse sido um “inventor”. Basta se lembrar das categorias de escritores de Ezra Pound, em que ele numera seis tipos de escritor. Os primeiros seriam os inventores, aqueles que descobrem um processo ou cuja obra dá o primeiro exemplo conhecido de determinado processo. Logo em seguida viriam os mestres, aqueles que combinam certas características de tais processos e as usam tão bem ou melhor do que os inventores.

Se existe certo receio quanto ao verdadeiro papel de inventor de Ives, decerto o papel de “mestre” não poderia deixar de lhe ser atribuído. A pesquisadora, por exemplo, ressalta o impressionante uso de citações em suas obras: segundo o teórico J. Peter Burkholder, existiriam 14 tipos diferentes de citação, alguns bastante complexos. No entanto, nem todos seriam invenção de Ives, alguns bem antigos e tradicionais. “Eu diria que só este fator difere Ives dos compositores acima citados (Mahler, Bartók, Stravinsky).



Selo postal estadunidense com a imagem de Charles Ives

Acredito que eles não buscavam tantas maneiras de tratar o material pré-existente”.

Sua obra está marcada por diversos outros tipos de experimentos: politonalidade, polirritmia, *tone clusters*, elementos aleatórios. É na citação, no entanto, de hinos e marchas, ou de cantos populares, que Ives realizava o grosso de seus estudos: nela estão presentes elementos como a *modelagem* (técnica na qual uma obra baseia-se em outra obra, ou em partes dela, tomando sua estrutura como base e imitando-a ou utilizando-a como modelo); a *variação* (uma ideia melódica utilizada por variações); a *paráfrase* (utilizar essa citação para formar uma outra frase musical, ou tema); o *setting* (criar um acompanhamento novo para uma melodia já existente); a *alusão estilística* (quando usa uma melodia para evocar um espírito geral); o *medley* (apresentação

quase total de duas melodias uma seguida depois da outra na estrutura da obra); entre outros como a *colagem*, a *construção em retalhos*, a *paráfrase estendida*, a *forma cumulativa*, etc.

Tudo isso está presente no livro de Valerie Albright mas pode ser ouvido eventualmente no repertório da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Seu maestro, Celso Antunes, comenta que já teve a oportunidade de dirigir obras que considera profundamente interessantes, como os Salmos para coro *a capella* ou as obras orquestrais como a *Sinfonia n° 4*. “Infelizmente, a música de Charles Ives, assim como a de vários compositores ativos na primeira metade do século XX, ainda enfrenta muita dificuldade em termos de aceitação, principalmente por parte dos responsáveis pelas programações das orquestras”, complementa. ■



A Palavra e
a Vida do
Criador do
Movimento
Música Nova

EMBORA
DESCONHECIDO
PELA MAIORIA
DOS BRASILEIROS,
GILBERTO
MENDES POSSUI
RECONHECIMENTO
FORA DO PAÍS
E É CITADO NO
DICIONÁRIO
MUNDIAL DE
MÚSICA

Stravinsky, Schopenhauer, Stockhausen e outros músicos cânones da música erudita fazem parte da formação de Gilberto Mendes. Aos 91 anos, Gilberto é o compositor e o músico que liderou o movimento Música Nova em meados dos anos 60. Movimen-

to este que buscou inovar provocando uma explosão criativa no modo de fazer música erudita. Principalmente com itens que não são de música, como a bombinha de asma presente em *Astigmatour*, o rádio em *Santos Football Music*, e arrotos em *Beba Coca-Cola*, música basea-

da no poema de Décio Pignatari, poeta concreto brasileiro.

Sentado na sala do piano de seu apartamento que dá visão para outros prédios do bairro Boqueirão, em Santos, Gilberto conta como foi sua trajetória na música erudita brasileira. Embora tivesse contato com

a música desde pequeno com seu pai, médico, e sua mãe, professora, nunca lhe passou pela cabeça viver disso ou se dedicar de maneira que viesse a ser um músico. Como viveu na era do rádio, ouvia sempre que possível programas de músicas que tocavam os clássicos eruditos, aprendendo a “afinar o ouvido” desde cedo. Aos 20 anos já estudava Direito em São Paulo e sempre que possível passava as férias na casa de sua irmã, em Santos. Até que em uma conversa informal com seu cunhado, descobriu que deveria ser músico. “O quê você está estudando? Direito? Você é músico, volta pra Santos e estuda música. Entra para o conservatório de música e para a natação para cuidar da asma”, alertou.

A mãe de Gilberto foi contra sua carreira musical desde o princípio, afirmando que ele estava muito velho para isso e que só poderia viver da música depois de 10 anos (e não estava errada). Sem o incentivo de sua mãe, teve que procurar emprego e acabou sendo bancário na Caixa Econômica Federal, da qual recebe aposentadoria até hoje. Brinca ainda que foi um bancário que compunha nas horas vagas. Pois tinha consciência de que a carreira de músico não seria fácil, ainda mais um músico erudito, que tem um público restrito. Afinal, o que vendia, e sempre vendeu, é a música popular. Como queria algo novo, o conservatório serviu

para introduzi-lo ao bê-a-bá da música, mas depois disso teve de ser autodidata, pois no Brasil, os grandes professores se encontravam apenas no Rio de Janeiro. O que, por um lado, fez com que Gilberto aprendesse sozinho matérias de composição, levando, talvez, à genialidade e ao vanguardismo de sua música.

Ao iniciar sua carreira, conheceu Heitor Villa Lobos, mas ainda não havia sido contagiado pelo nacionalismo. Sua aproximação com o caráter brasileiro nas músicas se deu de maneira tímida e gradual. Apesar da inspiração na música do austríaco Arnold Schoenberg, Gilberto Mendes não tinha feito uma música essencialmente brasileira. Então resolveu partir para algo mais nacionalista, e para chegar aonde queria, contou com o auxílio de poetas concretos e da música dodecafônica. Rogério Duprat, músico e maestro, também ajudou a buscar outras linhas de vanguarda, principalmente da Alemanha, como Stockhausen. Mas, depois de um tempo, acabou saindo da linha erudita e das parceiras com Gilberto, focando-se na música popular e virando arranjador musical durante a era da tropicália.

Período russo

Não tem como citar música erudita sem se virar para os grandes compositores russos. Como comunista declarado, Gilberto sempre simpatizou

com a Rússia pelo modo de governo, e, é claro, por Stravinsky. Uma de suas primeiras viagens à Rússia foi aos 31 anos pelo Partido Comunista, participando de uma excursão ao Festival Mundial da Juventude Comunista que aconteceu em 1959, em Viena, capital da Áustria. “Foi a coisa mais bonita que já vi na vida”, conta com o brilho nos olhos. Apesar de ter 31 anos, era o mais velho da turma, se sentindo sempre meio deslocado, afinal, esses movimentos sempre foram representados por jovens entre seus 18 e 25 anos. Apesar de já ter saído do Partido Comunista quando a ditadura militar foi implantada no Brasil, Gilberto teve a cautela de se desfazer de todas as coisas que remetem a sua viagem à Rússia e outros países da ex-União Soviética. Jogando tudo no mar do porto de Santos. Embora nunca tivesse problemas com os militares, Gilberto conta que descobriu recentemente, em um livro sobre o militarismo, que ele e, seu amigo, Rogério Duprat estavam na “lista de comunistas brasileiros”.

Simpatiza com o PT - Partido dos Trabalhadores - mas salienta que, como o próprio nome já diz, “é um partido de trabalhadores, de sindicato. No partido comunista era diferente, era um partido de ideologia, nós nos reuníamos para estudar teorias comunistas antes de fazer nossas pautas”, lembra.

Em uma das visitas à Praga, na República Tcheca, pre-



Uma das várias expressões do músico e compositor Gilberto Mendes

senciou a invasão dos russos na cidade. Durante certa manhã, Gilberto ouviu o barulho de muitos aviões sobrevoando a cidade, chegou até a pensar que seria de alguma comemoração. E como seu hotel ficava perto do metrô, os tiros viriam a ser possíveis britadeiras. Seguindo sua rotina normalmente, entrou em um bar e percebeu que algo estava errado. “Putz, aconteceu alguma coisa”, conta ao lembrar que todas as garçonetes estavam chorando. Ao sair do bar e virar a rua, vê uns dez tanques de guerra perto da estação e corre para o hotel, acompanhando de sua janela o “desfile” das forças armadas que logo em seguida destruíram o prédio de uma rádio local. “Com medo, já me despedi interiormente do mundo. Não sabia como iria sair de lá”, confessa. Sem pensar duas vezes, correu para a embaixada, onde recebeu instruções de

como se comportar em situações de guerra. “Foi um dia pavoroso”, lembra. Sua mulher, na época, que estava com ele o tempo todo, sugeriu para que mudassem de hotel, pois estavam localizados em uma área central, sujeita a ataques. Nessa mudança surgiram boatos de que um trem sairia da cidade no dia seguinte. Depois de se instalar no novo hotel, sua mulher recebe o telefonema do cônsul, amigo de Gilberto. Ele a avisa que haverá outro trem em algumas horas e que estaria passando no hotel para pegá-los. Sem hesitar, Gilberto e sua esposa aceitaram a carona e conseguiram pegar o trem com pessoas de outras nacionalidades, lembrando até de guardar uma das centenas de cápsulas de fuzil encontradas no chão. “Que ironia, eu que sou contra os americanos es-

tava em um vagão cheio deles”, lembra aos risos. Apesar da tensão da fuga, Gilberto salienta que não houve qualquer fiscalização com quem pegou o trem. Nem lhe pediram o passaporte, fazendo-no pensar que poderia ser uma ordem dos militares para evacuar a cidade que estava cheia de turistas. Já em Viena, desabou na cama do hotel e com um alívio disse “estou salvo”.

Relação com a música

Criador do Festival Música Nova que acontece todos os anos com edições em Santos e em Ribeirão Preto, Gilberto afirma que nunca teve intuito de arrecar dinheiro ou gerar lucro com isso, e que muitas vezes teve de investir do próprio bolso para que o festival saísse, pois sempre conta com a presença de músicos e compositores internacionais. Aliás, este foi um dos maiores motivos, além da idade, para ele passar a realização do evento a Universidade de São



Paulo (USP). Depois que o festival ficou sob o comando da USP, a prefeitura de Santos teve interesse e quis trazê-lo de volta para a cidade. “Agora que está instalado na USP resolveram dar valor”, lamenta Gilberto, que embora não seja um dos organizadores, ainda faz parte como consultor musical. Para a alegria da prefeitura de Santos, Gilberto propôs uma mostra de música e letras para juntar literatura e música, algo que foi sempre presente em sua carreira, como “Beba Coca-Cola” composição baseada no poema concreto de Décio Pignatari. “Eles vão até se estranhar, músicos e escritores não conversam muito desde a época que eu resolvi fazer parcerias”, diz aos risos.

Uma crítica pontual que Gilberto se queixa constantemente é a falta do reconhecimento por artistas brasileiros contemporâneos que só tem referências de artistas internacionais e muitas vezes não fazem ideia de que existiu um movimento erudito no Brasil. Quando questionado sobre como vê a relação do povo com a música, em especial a erudita, afirma que é algo complicado, pois o “povão” não tem a formação necessária para absorver e entender a complexidade da música como um todo.

Gilberto ainda afirma que gosta de música, todas as músicas, que não se focou somente na música eletrônica ou numa vertente exclusiva como



Poema concreto de Décio Pignatari, *Beba Coca-Cola*, é inspiração para a música homônima de Gilberto Mendes

outros compositores. Mas prefere a música erudita e folclórica. Alegando que sua formação musical é influenciada, também, pelas *big bands*, das quais admira muito. E critica os novos músicos. “Hoje basta saber só violão para compor, antigamente precisava saber tocar vários instrumentos”.

Música teatral

Gilberto ainda compõe e se aventura em atuações de cinema independente. Sua música é um teatro musical que não requer só o executar das partituras, mas também uma encenação dos músicos. Algo presente em suas obras. *Asthmatour* é um exemplo disso, além da en-

cenação, ainda usa elementos objetos que não tem relação com a música, como sua bombinha de asma. “Como sofro de asma, eu tinha vergonha de usar a bombinha na frente dos outros, aí pensei em fazer uma música com isso. As bombinhas daquela época eram maiores do tamanho daquelas de perfume em filmes antigos”, conta. Para Gilberto, as músicas são como receitas que dependem do desempenho dos músicos para serem executadas. Por mais que seja a mesma música, todas serão distintas, assim como o jazz. É perceptível esse modo de fazer em *Blirium*, que é como uma receita, o resultado depende de como se executa. ■



*Fausto e
Mefistoteles,*
Odilon Redon,
1880.

PACTO SINISTRO

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA DODECAFÔNICA DE
ARNOLD SCHOENBERG NA LITERATURA DE THOMAS MANN

Investigar as relações musicais presentes no Fausto de Thomas Mann: esse foi o objetivo e a tese defendida pelo Doutor em Estudos Literários Alexandre Braggion. Partindo do pressuposto da amizade de Thomas Mann com o filósofo frankfurtiano defensor da música de vanguarda Theodor W. Adorno e, baseando-se na trajetória do jovem Adrian Leverkühn, personagem principal do romance de Mann; Braggion propôs-se então a entender as relações musicais presentes entre o dodecafonismo de Arnold Schoenberg e a literatura do escritor alemão.

Mas por que, de todos os escritores modernos, teria tido Thomas Mann tamanho interesse na música moderna a ponto de realizar uma espécie de *romance de formação* dela? Thomas Mann, aquele que o filósofo e crítico literário György Lukács enaltecia por conta do seu realismo em contraponto à estrutura inortodoxa das obras de Franz Kafka e James Joyce, ou seja, Mann sendo o oposto do que Arnold Schoenberg fazia na música.

Premissa

Primeiramente, a sinopse geral da obra: velha lenda do folclore alemão, Fausto conta a história do sábio (com o nome homônimo à história) que, desiludido de seus conhecimentos e pelas desgraças do mundo, é atraído por um pacto com o demônio Mefistóteles, que em tese restituiria o vigor e a energia da juventude e da vida.

Com ligeiras modificações entre suportes e autores diferentes, Fausto ganhou espaço na literatura de Goethe, na ópera de Charles Gounod, na tragédia em primeira voz de Fernando Pessoa, no cinema de F.W. Murnau e, mais uma vez, na literatura de Thomas Mann.

O *Fausto* de Mann é basicamente uma remodelagem da lenda alemã, transferindo o cenário para a trajetória do jovem compositor Adrian Leverkühn, que vende a alma ao diabo com o intuito de realizar a sua obra a tempo.

Arte moderna

O que afastaria Thomas Mann de Arnold Schoenberg em primeiro plano, seria, em tese, as mo-

tivações estéticas adjacentes dentro do cenário da arte moderna europeia.

No dodecafonismo desenvolvido pelo compositor austríaco Arnold Schoenberg, espécie de revolução análoga ao cubismo dentro da música erudita, o centro gravitacional da música repousava em uma série de doze notas equivalentes, não mais obedecendo a uma hierarquia de tom como na música tonal. Usavam-se todas as doze notas da escala cromática, distanciando-se da predominância da música tonal baseada na escala diatônica de oito notas. Era, de certa maneira, um modo de a música tatear um campo autônomo que a constituía *per se*, não mais procurando a imitação da realidade naqueles termos, mas uma representação (a música tonal era, de algum modo, uma narrativa). Por conta da estranheza à primeira ouvida, o dodecafonismo foi chamado de ‘música do diabo’.

Na literatura, nomes como James Joyce, Samuel Beckett ou mesmo Franz Kafka seriam mais próximos de uma analogia aos empreendimentos levados a cabo pela música de Schoenberg e Webern ou pela pintura de Picasso, Klee e Kandinsky. Joyce investigava a linguagem até os seus limites. *Ulisses*, sua principal obra, tem em cada capítulo uma estrutura-linguagem diferente, passando de fluxos de pensamento ao teatro à bíblia de Henry James, monólogos e um inusitado “Perguntas & Respostas”. Cada palavra em Joyce tinha uma estrutura fonética próxima da semântica. Por conta disso, o escritor irlandês era bastante dado aos neologismos e o centro gravitacional da obra não estava mais ligado ao desenvolver da narrativa (afinal, Ulisses se passa no período de um dia em que basicamente nada acontece) e sim à estrutura.

Literatura e música

Thomas Mann era, portanto, segundo as pesquisas empreendidas por Alexandre Braggion, muito mais ligado à música de Beethoven, Bach e, especialmente, Richard Wagner. Tendo crescido em um ambiente burguês, em meio aos grandes casarões, tinha Wagner e Goethe como o mais

alto ideal alemão a se aspirar nas artes. Era, também, um produto típico da alma alemã: como todos os alemães, a música era a sua primeira arte, como afirma o pesquisador.

Sua relação com a música moderna teria chegado, como propõe Braggion, como fruto de sua amizade com o esteta e pensador Theodor W. Adorno. “Tendo sido apresentado a a Adorno em um jantar, Mann travara contato com a obra de Schoenberg e com os textos teóricos de Adorno justamente quando pesquisava sobre ideias e conceitos musicais a serem utilizados por ele na escrita de seu Fausto.”

Contudo, o Doutor em Estudos Literários endossa que, embora a influência da *Neue Musik* (nova música) na obra de Mann esteja ligada diretamente à amizade com Adorno, não é possível negar que o escritor chegara - tanto a Adorno quanto a Schoenberg - por conta de seus próprios questionamentos em relação aos rumos que a arte estavam tomando.

Schoenberg e Thomas Mann

No entanto, onde esses caminhos se cruzam? Sendo fã da obra de Richard Wagner, teria Mann incorporado a música na literatura como herança da ideia de *Gesamtkunstwerk*, arte total wagneriana - no caso, a concatenação da música, da literatura, do teatro e da dança em uma só obra? Não é a opinião de Alexandre Braggion.

Para o pesquisador, a paixão de Mann pela música de Wagner provavelmente impulsionaria a dizer que sim. Contudo, relembra o ensaio *Sofrimentos e Grandezas de Richard Wagner*, no qual Mann pondera que o desejo de arte total nos moldes wagnerianos era uma “singela ilusão do compositor, uma utopia em relação à produção artística”.

A influência da música na obra de Mann se daria, portanto, na construção do enredo e não embutido na própria estética. Braggion traça, em sua tese, um quadro comparativo relacionando a trajetória do jovem compositor Adrian Leverkühn - protagonista da história - com a trajetória do músico Arnold Schoenberg, em especial a sua primeira fase.

Nele, pode-se perceber o mesmo começo na música retomada do romantismo, o *lieder*, as óperas e canções em que letra e música se mesclam inseparavelmente, e um namoro com o “expressionismo”. Leverkühn também passa pelo “impressionismo” de Debussy no começo de sua carreira, mas desistindo a tempo; passa por uma certa influência do compositor Gustav Mahler, uma reaproximação com Beethoven e a chegada, enfim, à Schoenberg.

Isso não afastaria, no entanto, a influência da música na ótica do romance já completo. “Podemos dizer que tanto *Doutor Fausto* quanto *A Montanha Mágica* permitem que seus leitores propo-

The image shows a musical score for the 5th movement of Arnold Schoenberg's Op. 23. It features a piano and violin part. The tempo is marked as quarter note = 72. The score includes dynamic markings like pp, p, and f. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piano part starts with a piano (p) dynamic and a piano-piano (pp) dynamic. The violin part starts with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. The score is written in a modern, atonal style characteristic of Schoenberg's twelve-tone technique.

Partitura do 5º movimento da obra 23 de Arnold Schoenberg, seu primeiro trabalho na música dodecafônica



Fausto,
águas-fortes de
Rembrandt

nam a si mesmos interpretações que tomem como elemento de comparação as semelhanças entre a estrutura de uma composição orquestral (seja ela uma sinfonia, uma ópera, etc) e a dos respectivos enredos dos romances”, aponta o pesquisador.

Braggion endossa que a música de Schoenberg teria sido tomada por empréstimo por Mann para prefigurar no romance em tela a criação musical de Adrian Leverkühn. “Tomada como uma anti-música, como a música do diabo, o dodecafonismo (e a *Neue Musik* como um todo) aparece em *Doutor Fausto* como um espelho que reflete a consumação dos tempos, o temerário fim da própria arte.”

Doutor Fausto seria, guardadas as devidas proporções, um *bildungsroman* – romance de formação – da música moderna alemã. Com a devida distância, uma vez que o romance de

formação segue suas regras de gênero próprias, e devido ao fato de Mann *inventar* uma música ficcional e não narrar a música de seu tempo. Ainda assim, seria um espelho que reflete bem perto essa gênese.

Thomas Mann como músico

No entanto, vale questionar a que ponto a música dodecafônica e moderna promoveu uma cicatriz indelével na alma de Thomas Mann como a produziu na de seu jovem protagonista Adrian Leverkühn. Afinal, para Alexandre Braggion, valeria lembrar que toda a vez que Mann se interessava por uma nova descoberta na música moderna ele corria para a vitrola e deixava tocar o *Parsifal* de Wagner, “como se isso fosse capaz de restituir nele, Thomas Mann, os seus ideais musicais e, mesmo, germânicos”. **M**



“Sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos” (Giulio Carlo Argan)



FOTO: FERNANDA FARENKOPF

História da Arte como História da Cidade

Paris nos olhos de
Fernanda
Farrenkopf

**“A Porta representa de maneira decisiva como o separar e o ligar são apenas dois aspectos de um mesmo e único ato. O homem que primeiro erigiu uma porta ampliou, como o primeiro que construiu uma estrada, o poder especificamente humano ante a natureza, recortando da continuidade e infinitude do espaço uma parte e con-formando-a numa determinada unidade segundo um sentido”
(Georg Simmel)**

FOTO: FERNANDA FARENKOPF









FOTO: FERNANDA FARRENKOPF

**“As diferentes artes formam um sistema na medida em que todas juntas, com as suas diversidades de categorias, de procedimentos e de níveis quantitativos e qualitativos, constituem a cidade”
(Giulio Carlo Argan)**



“Na simplicidade ou no caótico existe luz e é ela que quero apreender”.

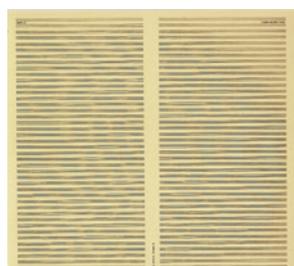
Se a fotografia é a arte de escrever com a luz, Fernanda Farrenkopf capta a beleza e a alma das cidades através de sua caligrafia. Jornalista e co-autora do ensaio fotográfico *berl(IN)side*, ao lado de Guilherme Boneto, exerce um trabalho em que desvenda e desnuda a luz da cidade através de sua câmera.



FOTO: FERNANDA FARRENKOPF

**“A chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real”
(Giulio Carlo Argan)**

JOGO RÁPIDO COM WERNER DIERMAIER, BATERISTA E LÍDER DA BANDA FAUST



O krautrock emergiu numa cena de reafirmação tímida da cultura alemã algumas décadas depois da 2ª Guerra Mundial (como afirma o documentário da BBC sobre o gênero). Você tinha essa preocupação e esse trauma ou isso não te afetou na época?

Eu me sinto livre de qualquer trauma coletivo.

A história do Fausto é parte do folclore alemão. Como era sua relação com a cultura clássica e romântica alemã?

A escolha do nome não teve a ver com o Fausto do Goethe, era apenas um nome que escolhemos por ser fácil de pronunciar para falantes da língua inglesa.

Baterista e líder da banda Faust, Werner Diermaier, conhecido como Zappi, foi uma das cabeças da cena de rock progressivo alemã conhecida como *krautrock*.

O termo, pejorativo, significaria *pessoa alemã + chucrute*. Mais como ética do que estética, o *krautrock* se definia como uma cena de bandas que exploravam os experimentalismos da música concreta, eletroacústica ou minimalista em meio à diluição proporcionada pelo rock progressivo, pelo post-punk e pelo free jazz.

Zappi, no entanto, não gosta do termo *krautrock* e revela num jogo rápido o que pensa da música e de sua carreira, desmistificando muito do que foi dito acerca dessa cena da música alemã.

Você acha que o termo krautrock é preconceituoso por colocar bandas com sonoridades tão distintas em um só nome ou você acabou abraçando ele com o tempo?

Eu não gosto do termo *krautrock* porque eu não consigo defini-lo. Eu preferiria o termo *rock industrial*.

Como surgiu a cooperação entre vocês e o Dalek, grupo de hip hop?

Tocar com o Dalek foi interessante para mim como um experimento. Eu descobri que todos os tipos de estilos musicais poderiam ser combinados uns com os outros.

A vanguarda popular era muito diferente da vanguarda erudita? Ou havia um diálogo?

Nossa música é principalmente improvisada e a música erudita de vanguarda é, eu acredito, composta. Nosso engenheiro de som Kurt Grapuner, no entanto, tinha um background erudito.

Como vocês usam as pesquisas feitas por músicos como Stockhausen na sua própria música?

Nós fizemos nossas próprias pesquisas de som. Tivemos um contato pessoal com o Stockhausen em 1972, mas não teve impacto musical na gente.

Houve um diálogo com outras cenas do rock progressivo como a cena de Canterbury?

Nós não tínhamos contato com a cena, vivíamos como em um monastério. **M**



revistadeartemimesis.com



M

revistadeartemimesis.com