

Isabel Ávila

PULO DO GATO:
o encontro com o antiquado na era da obra de arte montável

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Isabel Ávila de Souza Lima

PULO DO GATO:

O encontro com o antiquado na era da obra de arte montável

Belo Horizonte

2024

Isabel Ávila de Souza Lima

PULO DO GATO:

O encontro com o antiquado na era da obra de arte montável

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Visuais

Orientador(a): Patrícia Azevedo

Belo Horizonte

2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.4301
L732p
2024

Lima, I. A. S, 1998-
Pulo do gato [recurso eletrônico] : o encontro com o antiquado na era da obra de arte montável / Isabel Ávila de Souza Lima. – 2024.
1 recurso online.

Orientadora: Patrícia Gomes de Azevedo.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Cinema – Montagem – Teses. 2. Crítica cinematográfica – Teses. 3. Cinema – Filosofia – Teses. 4. Cinematografia – Teses. I. Azevedo, P. G., 1964- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Luciana de Oliveira Matos Cunha – Bibliotecária – CRB-6/2725

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **ISABEL ÁVILA DE SOUZA LIMA**

Número de Registro **2022686190**

Título: **"PULO DO GATO: O encontro com o antiquado na era da obra de arte montável"**

Profa. Dra. Patricia Gomes de Azevedo – Orientadora – EBA/UFMG
Profa. Dra. Leila Maria Brasil Danziger – Titular – Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Eduardo Antonio de Jesus – Titular – FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2024.

Documento assinado eletronicamente por **Patricia Gomes de Azevedo**, **Chefe**, em 18/09/2024, às 10:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus**, **Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 18/09/2024, às 13:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Leila Maria Brasil Danziger**, **Usuário Externo**, em 19/09/2024, às 10:18, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Yacy Ara Froner Goncalves**, **Professora do Magistério Superior**, em 20/09/2024, às 15:16, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3528402** e o código CRC **92002ED2**.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Patrícia Azevedo, pelo entusiasmo com que acolheu a presente pesquisa, pela leitura atenta e conversas instigantes.

À professora Leila Danziger e ao professor Eduardo de Jesus pelo interesse pela discussão aqui proposta e por aceitarem prontamente o convite de comporem a banca de mestrado.

Ao professor Guilherme Bueno e à professora Rita Lages pela disponibilidade, disposição e pelas reflexões indispensáveis partilhadas na banca de qualificação da dissertação.

Ao professor Amir Brito Cadôr por me incluir no projeto “Pequenas Utopias” e à FAPEMIG pela Bolsa em Desenvolvimento de Ciência, Tecnologia e Inovação III.

Ao Lucas pelo amor que se expressa também em conversas, leituras e indicações de referências.

Aos meus pais pelo amor que se traduz em confiança e incentivo.

Ao Pedro Ávila, pelas revisões de traduções.

À Natalia Arruda e demais funcionários da secretaria do PPG Artes por todos os esclarecimentos relativos à vida discente.

À Capes pela bolsa de mestrado e ao presidente Lula pelo reajuste dos valores das bolsas de pós-graduação.



Gato, desenho de Eisenstein

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de pesquisa a montagem, método aplicado por vários campos, como o cinema, as artes plásticas e a filosofia. O que se buscará compreender é a relação entre a montagem e o encontro com o antiquado, cujas possibilidades podem ser consideradas antinômicas, se referindo tanto aos ciclos da moda como à possibilidade do salto dialético descrito por Walter Benjamin em suas "Teses sobre o conceito de história". Perpassando as transformações culturais do século XIX, as atividades populares do início do século XX e estudando alguns trabalhos de artistas como Sergei Eisenstein, Hannah Höch, André Breton, Max Ernst, Joseph Cornell e Sara Cwynar, entre outros, verifica-se a presença da montagem e procura-se esclarecer a relevância, nos dias de hoje, da montagem de formas assíncronas enquanto estratégia da condição do "vir-depois", como método para explorar a dimensão mnemônica do antiquado.

Palavras-chave: montagem; modernidade; cinema; antiquado.

ABSTRACT

This work's subject is montage, a method applied in various fields, such as cinema, visual arts and philosophy. What we will seek to understand is the relationship between montage and the encounter with the outmoded, which can be perceived as an antinomy, referring both to fashion cycles and to the possibility of the dialectical leap described by Walter Benjamin in his "Theses on the concept of history". Going through the cultural transformations of the 19th century and popular activities at the beginning of the 20th century, as well as studying some works by artists such as Sergei Eisenstein, Hannah Höch, André Breton, Max Ernst, Joseph Cornell and Sara Cwynar, among others, we verify the presence of montage and seek to clarify the relevance, nowadays, of the montage of asynchronous forms as a strategy in the condition of "coming-after", as a method to mine the mnemonic dimension of the outmoded.

Keywords: montage; modernity; cinema; outmoded.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cidade de Nova York: ela vale a pena?, revista Life, 1909. 17

Figura 2. Cavalo estraçalha a janela do bonde, New York World, 1897. 18

Figura 3. Théophile-Alexandre Steinlen, Capa de Le Mirliton, 9 de junho de 1893. 20

Figura 4. Édouard Manet, Olympia, 1863. 23

Figura 5. Albert Bertall, La Queue du chat ou La Charbonnière des Batignolles, L'illustration, 1865. 25

Figura 6. Ensaio na Comédie Française, Musée Grevin, 1887. 28

Figura 7. Henry Peach Robinson, Nor' Easter, 1833. 42

Figura 8. Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858. 43

Figura 9. Hannah Höch, Desenho de toalha de mesa, publicado em Die Dame, fevereiro de 1924. 46

Figura 10. Hannah Höch, Weiße Form [Forma Branca], 1919. 47

Figura 11. Hannah Höch, Staatshäupter [Chefes de Estado], 1918-1920. 48

Figura 12. Hannah Höch, Novas aquisições interessantes do Jardim Botânico, 1921. 49

Figura 13. Hannah Hoch, Die Mädchen [As Garotas], I92I. 50

Figura 14. "Ballet im Wasser", Berliner Illustrirte Zeitung 30, no. 28 Julho, I92I. 51

Figura 15. Hannah Hoch, Das schöne Mädchen [A linda menina], 1919-20, 35 x 2.9 cm. 55

Figura 16. Sara Cwynar, Sahara from SSENSE.com (As Young as You Feel), 2020. 58

Figura 17. Horst von Harbou, Fotografia tirada no set de Metropolis (Fritz Lang, 1927). 61

Figura 18. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: … et la troisième fois manquée. 73

Figura 19. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: Germinal, ma soeur, la femme 100 têtes. 74

Figura 20. Fotografia em Minotaure n°10, 1937. 78

Figura 21. Fotografia da luva de bronze em Nadja. 80

Figura 22. Desenho por Nadja. 81

Figura 23. Fotografia mercado de pulgas em Saint-Ouen. 82

Figura 24. André Breton, Erutaréttil, Littérature, nºs 12/11, p. 24-25, 15 de outubro de 1923. 83

Figura 25. Max Ernst, Max Ernst's favorite poets and artists of the past. 86

Figura 26. Max Ernst, L'Origine de la pendule (Histoire naturelle) c. 1925, publicado em 1926. 88

Figura 27. Max Ernst, La Vierge corrigeant l'enfant Jésus, 1926. 90

Figura 28. Leonardo da Vinci, A Virgem e o Menino com Santa Ana, 1513. 91

Figura 29. Oskar Pfister, Diagrama, 1919.....92
Figura 30. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: L'immaculée conception manquée. 95
Figura 31. Poyet, Fotografia em Salpêtrière.....96
Figura 32. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: Yachting.....98
Figura 33. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: Pièces à conviction. 98
Figura 34. Joseph Cornell, Sem título, 1931. 103
Figura 35. Joseph Cornell, Sem título (caixa de remédios), c. 1935.....105
Figura 36. Lee Miller, Object by Joseph Cornell, 1933. 105
Figura 37. Joseph Cornell, Surréalisme, 1931-1932,.....106
Figura 38, 39, 40. Joseph Cornell, Homage to the Romantic Ballet, 1947.....109
Figura 41. Joseph Cornell, Medici Slot Machine, 1943. 110
Figura 42. Joseph Cornell, Untitled (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall), 1945-1946. 112
Figura 43. Joseph Cornell, Le Voyageur dans les Glaces, 1932. 114
Figura 44. Joseph Cornell, Monsieur Phot, 1933. 115
Figura 45. Joseph Cornell, Rose Hobart, 1936. 123
Figura 46. Joseph Cornell, Enchanted Wanderer, 1942. 125
Figura 47. Lee Miller, Joseph Cornell, 1933. 132
Figura 48. Frame de Come Live with me com Hedy Lamarr, 1941. 133
Figura 49. Dora Maar, Sem Título, 1936. 138
Figura 50. Hans Bellmer. La Poupée, 1935-1949.....139
Figura 51. Claude Cahun, Autorretrato, 1921. 140
Figura 52. Claude Cahun, Autorretrato, 1928. 141
Figura 53. Marcel Duchamp e Man Ray, Belle Haleine: Eau de Voilette, 1921. 142
Figura 54. Marcel Duchamp, Rrose Sélavy, Frames de Anémic Cinéma, 1926. 143
Figura 55. Frame de Linha Geral, 1929. 149

SUMÁRIO

1 Introdução 10

2 Prólogo: "Mas o quê? você por aqui, meu caro?" 15

3 A montagem entre as arenas do mundo da arte e da cultura de massa 34

3.1. Um método das massas 34

3.2. A moda através do olho de gato 49

4 O encontro com o antiquado 69

4.1. Surrealismo: uma verruga de carne 69

4.2. Brinquedos filosóficos 99

4.3. Identidades Informes 133

5 Mil e uma noites das possibilidades da arte 147

6 Acaso objetivo 157

REFERÊNCIAS: 158

FILMOGRAFIA: 165

1 Introdução

Embora o texto mais citado de Walter Benjamin seja intitulado “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em referência tanto ao surgimento e disseminação do meio fotográfico como ao surgimento do cinema, nele o filósofo também introduz a ideia de uma “era da obra de arte montável” (1994, p. 174), que é por ele associada especificamente ao meio cinematográfico.

A respeito da reprodutibilidade das obras de arte Benjamin reconhece que

> Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada pelos discípulos, em seus exercícios, pelos mestres para a difusão das obras, e finalmente por terceiros meramente interessados no lucro (ibidem, p.166).

Todavia, observa que o surgimento da fotografia funda uma nova era na qual as responsabilidades artísticas mais importantes foram transferidas da mão para o olho, o que resultou na aceleração do processo de reprodução de imagens. Assim, a reprodução de imagens passou a situar-se “no mesmo nível que a palavra oral”. Neste ponto, Benjamin estabelece uma relação entre o cinema e a fotografia: “Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia” (ibidem, p. 167).

Em outro momento do texto, o filósofo alemão apresenta mais uma interpretação da forma com que a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica repercutem uma sobre a outra. Lembrando-se dos dois únicos processos técnicos para reprodução de obras de arte conhecidos pelos gregos, o molde e a cunhagem, Benjamin evidencia uma característica contrária à “era da obra de arte montável”: a produção de valores eternos. Segundo Benjamin, como os gregos não conheciam outras técnicas para se reproduzir obras de arte, as moedas e as terracotas foram as únicas obras de arte produzidas em massa por eles, todas as outras eram irreprodutíveis. Deste modo, eles “foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos”. Esta realidade se encontra no pólo oposto do momento de aceleração do processo de reprodução de imagens. Neste contexto, o filme, cujo caráter artístico está especialmente relacionado à sua reprodutibilidade, não é uma obra de arte produtora de valores eternos, pelo contrário, é a mais “perfectível das obras de arte”. Isto porque o filme acabado não significa meramente a captura de imagens, mas a montagem das diversas imagens capturadas, o que pressupõe uma seleção. Como exemplifica Benjamin, “para produzir *A opinião pública*, com uma duração de 3.000 metros, Chaplin filmou 125.000 metros” (ibidem, p. 175). É na conclusão da seção “Valor de eternidade”, que Benjamin de fato emprega o termo

"era da obra de arte montável": "Para os gregos cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável" (ibidem, p. 176).

O filme acabado não seria, para Benjamin, a sucessão de todos os planos na sequência que foram filmados ou o mero seguimento de cenas de acordo com a indicação do roteiro. O filme é antes a seleção e a reorganização do material fílmico, que por ser bastante extenso, permite ao diretor e ao montador testar as suas possibilidades a fim de escolher a melhor solução de acordo com as suas intenções. Esta "perfectibilidade" atribuída ao filme por Benjamin será, mais tarde, abordada no texto de Jean-Luc Godard "Montagem, minha bela inquietação"[1] por meio do tensionamento da máxima "isto salva-se na montagem", que para o cineasta se trata de um axioma típico de produtor: "O que elevará ao máximo a montagem corretamente realizada num filme de outro modo desprovido de interesse é, precisamente, a impressão deste ter sido expressivamente encenado". Nesse texto, Godard procura estabelecer uma comparação entre a montagem e a *mise en scéne* — "Se a encenação é um olhar, a montagem é a batida de um coração. Prever é próprio de ambas; mas aquilo que uma procura prever no espaço, a outra o faz no tempo" — depreendendo desta relação que "ao mesmo tempo em que a nega, [a montagem] anuncia e prepara a *mise en scène*; uma e outra são interdependentes" (GODARD, 2019).

A ideia benjaminiana de que o cinema não produz valores eternos e a sentença "improvisa-se, inventa-se diante da moviola como diante do cenário" de Godard (2019), nos leva a inferir que o método de construção do cinema não diz respeito apenas à montagem, mas à possibilidade da remontagem, uma nova maneira de se relacionar com o que já foi feito. Em certa medida, a montagem já é uma remontagem e, literalmente, a experiência cinematográfica consiste em "olhar outra vez":

> Na tela vemos o que a câmera já viu uma vez: dupla transformação ou, uma vez que se multiplica, elevada ao quadrado. Uma escolha de uma escolha, um reflexo de um reflexo. A beleza é aqui polarizada como uma luz, beleza de segunda geração, filha, mas filha prematura de uma mãe que admiramos a olho nu. Filha um pouco monstruosa.
>
> (...) Meu olho me propicia a ideia de uma forma. Também a película contém a ideia de uma forma, ideia inscrita fora da minha consciência (...); e da tela eu obtenho uma ideia da ideia, a ideia de meu olho tirada da ideia da objetiva (ideia), de uma álgebra tão leve, que é a raiz quadrada de uma ideia. (EPSTEIN, 1983, p.277)

[1] "*Montage, mon beau souci*", originalmente publicado na revista *Cahiers du cinéma*, n° 65 em dezembro de 1956.

O que pretende-se com esta pesquisa é justamente olhar de novo, reexaminar a "era da obra de arte montável", a qual envolve o cinema, e testar suas possibilidades levando em consideração o problema que Godard enfrenta em sua(s) *História(s) do Cinema* de Godard:

> O problema[2] de Godard está precisamente aí: sua prática da montagem formou-se na era *pop*, na época em que a confusão de fronteiras entre o alto e baixo, sério e derrisão e a prática do *coq-à-l'âne* parecia opor sua virtude crítica ao reino da mercadoria. Mas desde então a própria mercadoria entrou na era da derrisão e do *coq-à-l'âne.* A ligação de tudo com qualquer coisa, que ontem passava por subversiva, hoje é cada vez mais homogênea ao reino publicitário (2012, p. 61).

Para Rancière é preciso "que um gato enigmático ou algum mudo burlesco venha reintroduzir desordem na montagem"[3]. Segundo esse filósofo, "o gato é o animal fetiche dos dialéticos do cinema, de Sergei Eisenstein a Chris Marker, aquele que converte um besteira em outra, que remete as razões triunfantes às superstições burras ou ao enigma de um sorriso" (ibidem, p. 60). É, além disso, a personagem literária que salta livremente no céu da história de um sonho a outro, transitando entre as camadas dos tempos.

Isso posto, a presente pesquisa também reconhece, como Benjamin o fez a respeito da reprodutibilidade das imagens, que a ideia da montagem antecede a invenção da fotografia e do cinema propriamente dito, basta lembrarmos das seguintes passagens do "terceiro livro" de *Da Pintura*, escrito na primeira metade do século XV por Leon Battista Alberti:

> Demétrio, pintor antigo, deixou de atingir o mais alto grau da glória porque se preocupou em fazer coisas que se assemelhavam mais com o natural do que com a formosura. Por isso será útil retirar de todos os corpos belos as partes mais apreciadas (...). É verdade que isso é coisa bastante difícil porque em um só corpo não se encontra a beleza acabada que deve estar dispersa e rara em muitos corpos. (1999, p. 142)

> Zêuxis, o mais ilustre e competente de todos os pintores, para fazer um quadro que os cidadãos colocaram no templo de Luciana, perto de Crotona, não confiou imprudentemente em seu próprio engenho, como fazem hoje os pintores. Como pensava ele não ser possível encontrar em um só corpo toda a beleza que procurava — coisa que a natureza não deu a uma só pessoa —, escolheu as cinco moças mais belas de toda a juventude daquela terra, para delas tirar toda a beleza que se aprecia em uma mulher. (Ibidem, p. 143)

Apesar de fazermos esta consideração — a qual pode nos motivar a conjecturar que a "era da obra de arte montável" é muito mais extensa do que poder-se-ia imaginar — pretendemos, como

---

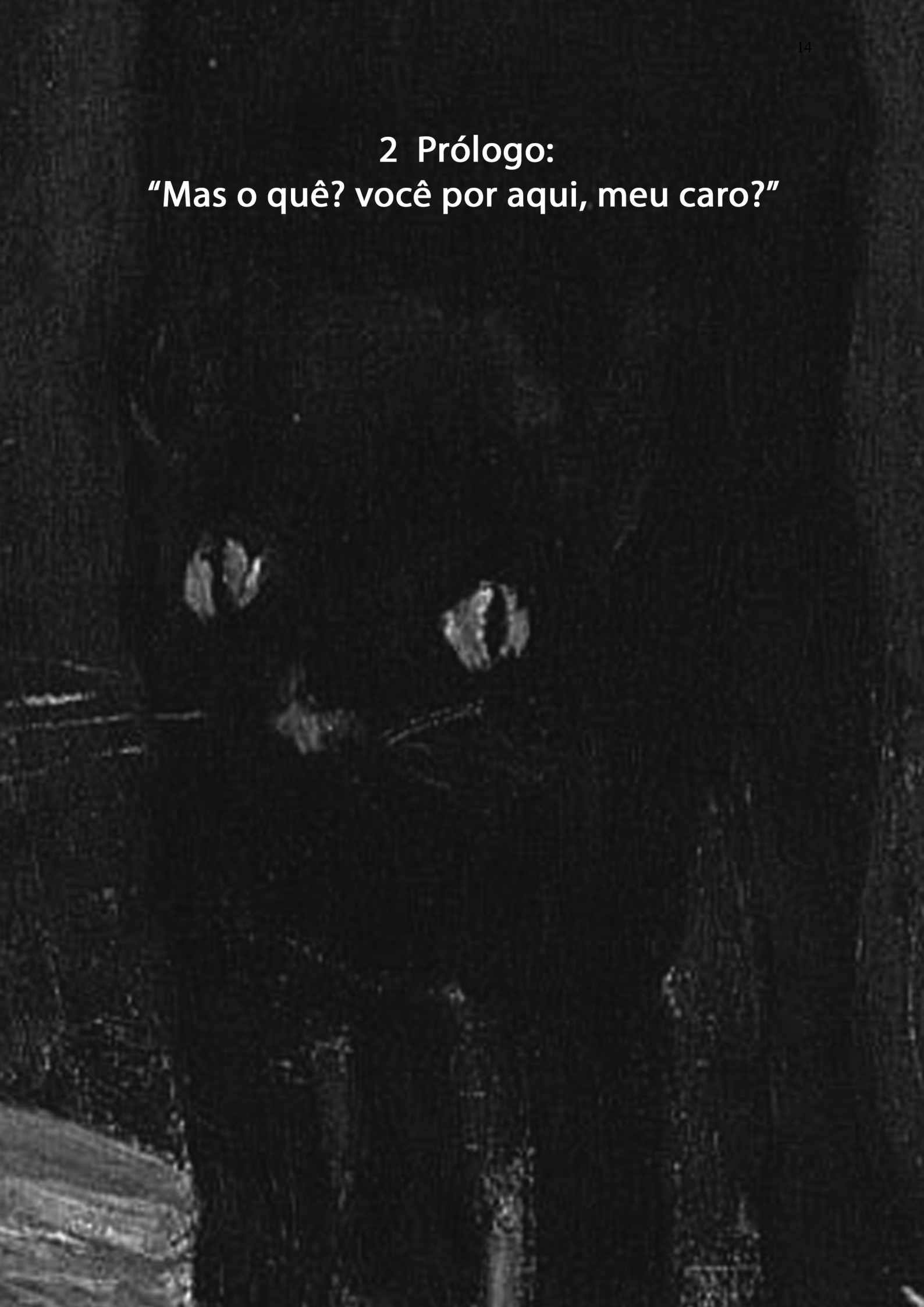
[2] Não se trata de um problema que se observa na produção de Godard, mas um problema que Godard enfrenta em seus trabalhos, em especial nas *História(s) do Cinema*.

[3] Rancière menciona o gato e o mudo burlesco em alusão a dois personagens. Respectivamente, o gato Mouton em *Ventre de Paris*, de Émile Zola, e Harpo, no filme *A Night in Casablanca*. A atitude de Mouton, que enquanto ouvinte remete a "ordem triufante à sua contingência idiota" e a Harpo, que, apoiado a um muro, sustenta todo um edifício (o qual desmorona quando um policial, pensando que Harpo está brincando com a cara dele, insiste que se retire dali) evocam a potência da montagem que separa "o *tudo se sustenta* da arte do *tudo é tocado* da loucura explosiva ou da burrice consensual" (2012, p. 57), potência esta que também anima *História(s) do Cinema*, de Godard.

Benjamin, iniciar nossa discussão a respeito da montagem a partir do século XIX, período cujas invenções contribuíram para a aceleração da reprodutibilidade técnica, a qual culmina na produção de um número incomensuravelmente maior de imagens e objetos nos anos seguintes.

Entendendo o cinema como uma máquina que "transforma a descontinuidade em continuidade" (EPSTEIN, 1983, p. 187), nos questionamos sobre como a época responsável pela invenção do cinema e como as práticas artísticas do final do século XIX e início do século XX, as quais são influenciadas por esta invenção, podem, ainda, nos oferecer pistas sobre o problema enfrentado por Godard, o qual diz respeito ao nosso próprio tempo. É levando em conta essa capacidade de transformação temporal da máquina cinematográfica descrita por Epstein que fazemos do "pulo do gato" uma espécie de metodologia de trabalho: saltos temporais por meio dos quais os fragmentos aparentemente sem relação, que podemos chamar de "episódios da era da obra de arte montável", repercutem uns sobre os outros constituindo um todo, uma "imagem".

2 Prólogo:
“Mas o quê? você por aqui, meu caro?”



2 Prólogo: “Mas o quê? você por aqui, meu caro?”

Assim se inicia um dos poemas em prosa de Baudelaire, “Perda de auréola”[4], diálogo travado entre um “homem comum” — que se surpreende ao se deparar com um poeta, “o bebedor de quintessências”, em “tão mau lugar” — e este mesmo poeta “comedor de ambrosia”, que, ouvindo o questionamento do homem comum, esclarece, sem nenhum pesar, as razões pelas quais se encontra entregue “à crápula”:

> — Meu caro, você bem conhece o meu pavor dos cavalos e das carruagens. Ainda há pouco, quando atravessava a toda pressa o bulevar, saltitando na lama, através desse caos movediço onde a morte surge a galope de todos os lados a um só tempo, a minha auréola, num movimento precipitado, escorregou-me da cabeça e caiu no lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder as minhas insígnias do que ter os ossos rebentados. De resto, disse com os meus botões, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações vis, e entregar-me à crápula, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como está vendo! (BAUDELAIRE, 1976, p. 112)

Na fala do poeta, a cidade aparece como cenário da formação de uma nova sensibilidade caracterizada pelo choque, que, em última instância, compreende a mistura do artístico e do mundano durante o século XIX. No poema, é o novo pavimento de macadame instaurado com a construção dos grandes bulevares levados a cabo por Napoleão III e Haussmann, à época prefeito do departamento de Seine, que propicia a experiência do caos, culminando na perda da auréola.

Na reconstrução de Paris durante o governo de Luís Bonaparte, a implantação do macadame visava resolver o problema do desgaste constante das ruas causado pelo tráfego cada vez mais intenso — o macadame era uma alternativa aos blocos de arenito, comumente utilizados na pavimentação até 1850, mas que, com o crescente fluxo de carruagens e carroças, se deterioravam formando uma superfície bastante barulhenta. Entretanto, a nova pavimentação por macadame também tinha suas imperfeições: sua superfície ficava empoeirada nos meses secos do verão e lamacenta no tempo chuvoso e, além disso, os cascalhos lavados pelas chuvas obstruíam os esgotos (PINKNEY, 1958). Por fim, o “caos movediço” descrito por Baudelaire “exigia que os parisienses, ‘tivessem uma carruagem ou andassem sobre pernas de pau’”[5] (ibidem, p.71, tradução nossa).

---

[4] Um dos *Pequenos Poemas em Prosa* publicados originalmente em 1868 e reeditados no ano seguinte sob o título *Le Spleen de Paris*.

[5] *(...) required Parisians either ‘to keep a carriage or walk on stilts.’”*

O novo espaço urbano, tematizado por Baudelaire, era o palco dos "ataques sensoriais da modernidade" (SINGER, 2004), logo repercutidos por uma imprensa sensacionalista emergente — mais um ator que entra em cena neste teatro da modernidade. Como demonstra Ben Singer em "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular", muitas revistas cômicas e jornais sensacionalistas do final do século XIX e início do século XX representavam esses ataques sensoriais por meio de ilustrações e cartuns. Além de reportar "a nova paisagem de assédio comercial" (ibidem, p. 100), a imprensa ilustrada trazia diversas representações de acidentes envolvendo os bondes, carroças e pedestres em um cenário caótico condizente com a experiência descrita pelo poeta que perde sua auréola.

Entre os exemplos que Singer apresenta, encontramos a ilustração "Cidade de Nova York: ela vale a pena?", publicada na revista *Life* em 1909. Esta ilustração combina "múltiplas perspectivas espaço-temporais em um campo visual único e instantâneo" (SINGER, 2004, p. 100). De cima para baixo vemos: um parque em frente a uma rua, policiais a cavalo; uma multidão entrando na estação de metrô; uma ambulância puxada por cavalos a toda velocidade; uma carroça do "*Evening Paper*" lançando pilhas de jornais na rua; uma multidão que sai da estação de metrô; outra multidão que sai de um bonde, pessoas caídas no meio da rua, um cavalo assustado, rodas no chão; carros em uma cena de colisão, pessoas e objetos pelos ares; um homem debaixo do bonde etc. Nesta imagem, os detalhes são significativos. É notável, por exemplo, o fato de um dos cavalos que puxa a carroça do jornal da tarde ter sua cabeça substituída pela cabeça de um esqueleto humano, ou seja, ter o rosto da morte. Apesar da ilustração ser referente à cidade de Nova York de 1909 e não à Paris de 1868, ela dialoga diretamente com a descrição que o poeta de Baudelaire faz dos bulevares[6], "onde a morte surge a galope de todos os lados".

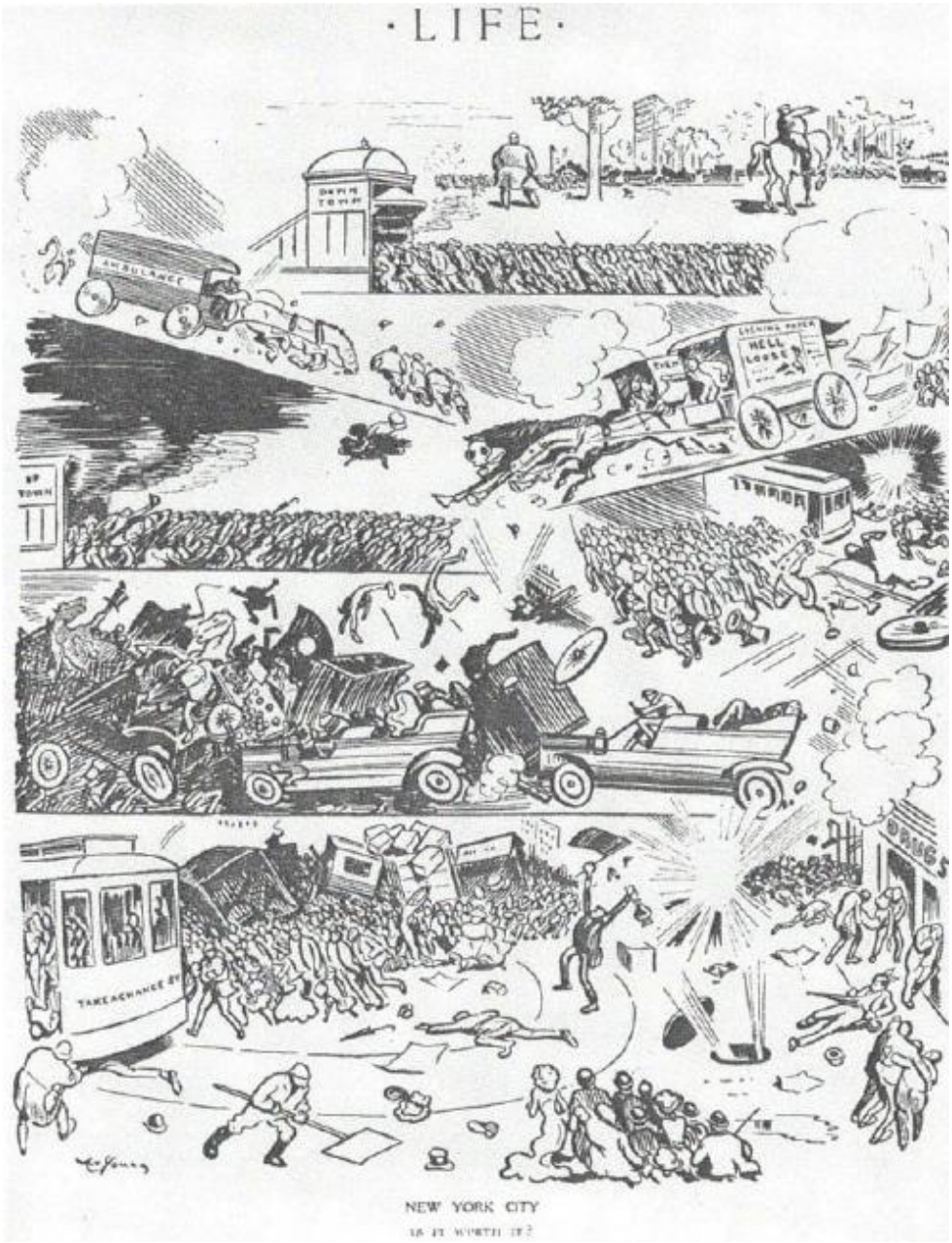
A ilustração em questão mostra que, não somente o trânsito intenso, mas especificamente a presença do bonde elétrico nas ruas representava um risco à vida dos pedestres e passageiros. "*Take a chance st*"[7] é a inscrição que aparece no desenho do bonde ressaltando "a ideia de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes mais do que por qualquer concepção tradicional de segurança, continuidade e destino autocontrolado" (ibidem, p. 103). Tendo isto em vista,

[6] T. J. Clark nos conta em "A vista de Notre-Dame" que Nova York passava a ser o ponto de referência para o que Haussmann pretendia com a reforma de Paris e cita a opinião dos irmãos Goncourt sobre a haussmanização: "Sou um estrangeiro para esses novos bulevares (...), que não têm mais o aroma do mundo de Balzac, que fazem pensar em alguma Babilônia americana do futuro" (*Jornal des Goncourts*, 1891, apud CLARK, 2004, p. 73-74).

[7] "R. Arrisque-se"

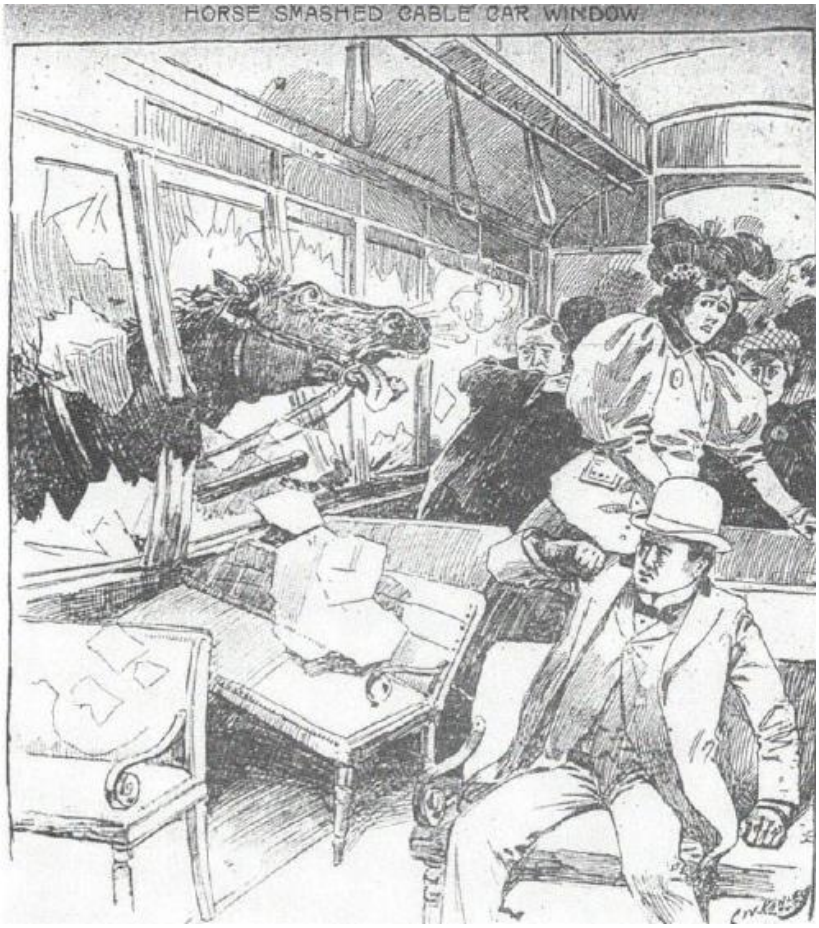
percebemos que os choques representados pelas charges não dizem respeito simplesmente às colisões literais entre carroças, bondes e pessoas, mas à colisão entre duas ordens de experiência. Algumas charges são mais explícitas neste sentido. Por exemplo, "Cavalo estraçalha a janela do bonde", do *New York World* de 1897, representa a vista interna de um bonde elétrico (meio moderno de transporte) com seus bancos e passageiros no momento em que um cavalo (meio tradicional de transporte) se choca contra as janelas.

Figura 1. Cidade de Nova York: ela vale a pena?, revista Life, 1909.



Fonte: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (org). O cinema e a invenção da vida moderna.

Figura 2. Cavalo estraçalha a janela do bonde, New York World, 1897.



Fonte: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (org). O cinema e a invenção da vida moderna.

Ainda que a inscrição no bonde da primeira ilustração seja a indicação de um destino, a rua "Arrisque-se", na parte externa do bonde, onde ela está localizada, também poderiam ser encontrados outros imperativos, porém na forma de anúncios — a presença abundante destes seria outro aspecto das mudanças no espaço urbano do final do século XIX. Em Paris, na virada do século, "os bulevares foram ornamentados com colunas Morris (colunas para cartazes de publicidade); e a partir de 1874 os bondes elétricos que transportavam passageiros para áreas afastadas da cidade também passaram a ostentar anúncios" (VERHAGEN, 2004, p. 131). Além de contribuir para a formação de um ambiente desorientador e estimulante para os sentidos, a interferência visual dos anúncios, em forma de cartazes, que proliferavam nos muros e superfícies da cidade gerou discussões sobre seu estatuto artístico, despertando, como faz a presença do poeta sem auréola em "tão mau lugar" (BAUDELAIRE, 1976, p. 112), o questionamento sobre quais eram os lugares em que a arte poderia ou não ser encontrada.

Os cartazes, evidentemente, contaram com defensores e detratores. Em "O cartaz na Paris do fim-de-século: 'Aquela arte volúvel e degenerada'", Marcus Verhagen apresenta algumas posições, na maioria das vezes ambíguas, mas interessantes, a respeito do cartaz proferidas por historiadores, críticos, publicitários, e artistas do final do século XIX. Segundo Verhagen, Georges D'Avenel (1855-1939), autor de *Le Mécanisme de la vie moderne* (1896-1905), suspeitava do cartaz em termos políticos e morais, encarando-o como uma ameaça à integridade das classes sociais ao considerar que a publicidade "originou-se 'da mistura mais íntima das classes'". Em direção completamente oposta, Félix Fénéon (1861-1944), elogiava o cartaz por ser, ao contrário da pintura de salão, visível a todos e "recomendava que seus leitores arrancassem os cartazes dos muros em que estavam afixados para usá-los na decoração de suas casas" (ibidem, p. 133). Já Ernest Maindron (1838-1907), curador de uma exposição sobre a história da publicidade em 1889, argumentava a favor do cartaz em termos mais exagerados — para ele o cartaz servia a propósitos instrutivos, como instilar o gosto pela arte e ensinar os iletrados a ler, sua "função promocional era puramente incidental" (ibidem, p. 136).

Ainda sobre posições divergentes, é interessante observar a forma com que os próprios artistas comentavam os cartazes, sua presença na cidade e recepção. Um exemplo trazido por Verhagen é a capa do periódico *Le Mirliton*, de 9 de julho de 1893, desenhada por Théophile-Alexandre Steinlen, na qual um jovem dândi examina o cartaz em que Henri de Toulouse Lautrec retratou Aristide Bruant, editor daquele periódico e dono do cabaré de mesmo nome. No desenho de Steinlen, os trajes do jovem, seu olhar e seus gestos destoam do ambiente em que ele se encontra — na parede perpendicular àquela em que está colado o cartaz de Lautrec, cães urinam no chão. Ao inserir em sua ilustração o cartaz de outro artista sendo avaliado por um dândi, Steinlen atribuiu uma outra camada de humor e ironia que poderia existir no olhar de Bruant, o qual parece rir de seu requintado observador, tal qual poderia ter rido de Maindron, este por ignorar os objetivos publicitários em sua análise das possibilidades do cartaz ou mesmo de D'Avenel, este por temer justamente a situação apresentada no desenho de Steinlen: o poder do cartaz de cruzar as barreiras de classe.

Figura 3. Théophile-Alexandre Steinlen, Capa de Le Mirliton, 9 de junho de 1893.



Fonte: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (org). O cinema e a invenção da vida moderna.

O encontro do pedestre com o cartaz na rua pode ser comparado ao encontro do homem comum com o poeta em "tão mau lugar". O cartaz significa, como forma de arte, justamente a perda da aura, tanto por sua efemeridade, como por sua reprodutibilidade. Esta última característica é comentada por Maurice Talmeyr (1850-1931), uma vez que este chega a comparar, em *L'age de l'affiche* (1896), o cartaz ao cinema: "O resultado necessário dessa arte móvel e degenerada é, como se compreende facilmente, uma desmoralização especial, mecânica e como que através de imagens do cinematógrafo"[8]. Sobre a onipresença do cartaz nos muros da cidades, Maurice Talmeyr escreve que o habitante de Paris "carrega dentro de si

[8] *Le résultat nécessaire de cet art mobile et dégénéré est, comme on le conçoit facilement, une démoralisation spéciale, mécanique, et comme à coups d'images de cinématographe.*

um perpétuo ‘Moulin Rouge’ interior”[9] (TALMEYR, 1896, p. 214, tradução nossa). Porém, sobre a discussão acerca do caráter artístico ou não do cartaz, conclui, após desaprova-lo, que

> [O] cartaz é de fato a arte, e praticamente a única arte, desta era de febre e riso, de luta, de ruína, de eletricidade do esquecimento. Não sobrará nada? Sem dúvida! Mas o que um dia restará também das pirâmides mais indestrutíveis? de uma certa altura, o eterno e o efêmero não se distinguem mais, e a pedra e o papel se fundem no infinito.” [10] (Ibidem p. 216, tradução nossa).

A observação de Talmeyr acerca da “degeneração” da arte e sua conclusão de que o cartaz é, por fim, a arte daquela “era de febre e riso” nos remete ao escândalo que a pintura de Manet, *Olympia*, causou ao ser exposta no Salão de Paris em 1865. Tal obra, como os cartazes, tensionou parâmetros artísticos, mas, ao contrário daqueles, cuja presença no espaço externo da cidade contribuía para a produção do choque, provocou escândalo ao ser apresentada no contexto do Salão de Arte, um ambiente não tão “escancarado” quanto as ruas.

O choque provocado pela obra de Manet se expressou numa epidemia de risos, no abarrotamento da Sala M e nas replicações de charges. Louis Auvray, em *La Revue Artistique et Littéraire*, nos dá a dimensão da repercussão da pintura ao afirmar que “Nunca uma pintura suscitou tanto riso, zombaria e vaias quanto essa Olympia (...)” (apud CLARK, 2004, p. 134). Reagindo ao alvoroço, em uma tentativa de salvaguardar alguma dignidade ao Salão, a comissão optou por tirar de vista a *Olympia* e o *Jesus insulté par les soldats* (também de autoria de Édouard Manet). Tais obras foram escondidas acima de duas portas de uma sala do fundo — a tamanha altura, como escreveu o crítico Félix Jahyer (1834-1907) à época do acontecido, “a *Auguste Olympia* dá a impressão de uma imensa aranha no teto. Não é mais sequer possível rir dela; tornou-se lamentável para todo mundo.” (apud CLARK, 2004, p. 136) Toda esta situação, o que foi dito e feito a respeito de suas obras expostas no Salão, abalou Manet, que, em carta a Baudelaire, escreve:

> Gostaria realmente que você estivesse aqui, meu caro Baudelaire; estão despejando insultos sobre mim, nunca vivi tamanho embaraço…
>
> Eu apreciaria ter seu veredicto sensato sobre meus quadros, pois todos esses gritos têm me irritado muito, e está claro que alguém deve estar errado (...)[11]

---

[9] *L'habitant de Paris porte en lui comme un perpétuel “Moulin Rouge”intérieur.*

[10] (...) *l'affiche est bien l'art, et presque le seul art, de cet âge de fièvre et de rire, de lutte, de ruine, d'électricité d'oubli. Il n'en restera rien? Sans aucun doute! Mais que restera-t-il aussi un jour des plus indestructibles pyramides? d'une certaine hauteur, l'éternel et l'éphémère ne se distinguent plus, et la pierre et le papier se confondent dans l'infini.*

[11] PICHOIS, Claude. *Lettres à Baudelaire*, 1973 apud CLARK, T.J., 2004, p. 132.

Ao que Baudelaire respondeu "você é apenas o primeiro na decrepitude da sua arte" e "(é mesmo um gato?)"[12]. Para Antoine Compagnon, com "decrepitude" Baudelaire provavelmente quis dizer "a redução do pintar ao ver, a falta de imaginação", operação sobre a qual o poeta possuiria, por sua parte, desconfianças (2010).

De acordo com Michel Foucault, "Manet (…) é um daqueles que pela primeira vez (…) na arte ocidental, pelo menos depois da Renascença, depois do *quattrocento*, se permitiu utilizar e de certa forma brincar, no interior dos seus próprios quadros, no interior do que representavam, com as propriedades materiais do espaço que pintava"[13] (2009, p. 29, tradução nossa). *Le Déjeuner sur L'herbe* e *Olympia* são, na visão de Foucault, as primeiras obras que

> na arte europeia foram pintadas, não exatamente para reproduzir Giorgione, Rafael e Velásquez, mas para expressar, ao abrigo dessa relação singular e visível sob essa decifrável referência, uma relação nova e substancial da pintura consigo mesma, para manifestar a existência dos museus e do modo de ser e de parentesco que os quadros adquirem neles (2009, p. 81).

Este empreendimento, mais explícito do que o de seus predecessores, perturba em certo nível o pressuposto de Baudelaire de que a arte é a "mnemotécnica da beleza" na medida que se direciona a um pastiche de citações abertas. Para o poeta e crítico de arte, uma obra de determinada tradição deveria ativar *subliminarmente* a memória dos principais antecessores desta tradição, constituindo uma tradição artística no sentido de "transmissão de significados potenciais" (FOSTER, 2016, p. 83).[14]

Mencionando a resposta de Baudelaire a Manet, Antoine Compagnon adverte que "se percebêssemos hoje demasiadas afinidades entre Baudelaire e Manet" estaríamos cometendo um anacronismo "a menos que o mal entendido entre os dois artistas fosse um dos efeitos da ambiguidade comum aos dois em relação ao novo". Para o autor, "em Manet mais do que em qualquer outro, podem-se observar os paradoxos da modernidade, em suas relações com o passado, com o novo, com a cultura popular" (2010, p. 32).

---

[12] BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance générale V*, 1949 apud CLARK, T.J., 2004, p. 133.

[13] *Manet in effect is one who for the first time, it seems to me, in western art, at least since the Renaissance, at least since the quattrocento, allows himself to use and in a way to play with, at the very interior of his paintings, even at the interior of what they represent, the material properties of the space on which he paints.*

[14] "Já observei que a lembrança era o grande critério da arte; a arte é uma mnemotécnica do belo: ora, a imitação exata estraga a lembrança (...). Particularizar demais ou generalizar demais impede igualmente a lembrança (...)" (BAUDELAIRE, 2023, p. 642).

Figura 4. Édouard Manet, Olympia, 1863.



Fonte:https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/olympia-712

Especificamente em *Olympia* é possível traçar relações com a cultura popular, por meio das críticas da época. A *Olympia* de Manet foi, por exemplo, chamada de "cartaz da mulher barbada" (CLARK, 2004, p. 152) e lia-se em *La Presse* que "A multidão comprime-se como no necrotério diante da pútrida Olympia do sr, Manet" (BATAILLE, 2020, p. 40). Sobre o último comentário vale a pena explicar que, o necrotério de Paris construído em 1864 havia se tornado uma nova forma de entretenimento, a identificação de corpos fora transformada em um *show* gratuito, cujo programa era formado pelas "narrativas supostamente reais dos jornais" (SCHWARTZ, 2004, p. 338) — Aqui o "cavalo-morte" que puxa a carroça do jornal, na charge da revista *Life*, ganha mais um sentido, a morte considerada pelo poeta de Baudelaire e estampada nas charges dos jornais se converte em atração.

Os comentários difamatórios acerca da pintura de Manet, que hoje podemos ler comicamente, revelam, em sua superficialidade, uma angústia real. A tese defendida por T .J. Clark acerca do escândalo relativo à *Olympia* é de que "ela alterou — e jogou com — as identidades que a cultura gostaria de manter imóveis, e que foi sobretudo por isso que se

mostrou tão impopular". Apesar de haver, no período tratado, um desconforto com a crescente visibilidade da prostituta na cidade, cuja causa era atribuída à haussmanização, essas identidades — o nu e a prostituta — poderiam ter sido pintadas de modo que a mudança pudesse ser compreendida, porém se "isso não aconteceu com a *Olympia*, foi porque as identidades estavam na superfície, ou sobre ela, brutal e insolitamente sem mediação" (2004, p. 154).

Segundo T. J. Clark, a cortesã "era a pessoa que transitava com mais facilidade entre os papéis no século XIX, experimentando as distinções aparentemente fixas da sociedade de classes e descartando-as à vontade, declarando-as falsas como o resto de suas poses"(2004, p. 169). Esta figura também "transitava" entre os retratos e as naturezas mortas dos salões de arte, ela era descoberta e em certa medida aceita como forma necessária da nudez em si em quase toda representação daquele período. Vale lembrar dentro desse contexto que o esquema da *Olympia* é a *Vênus de Urbino* — que em 1854 Manet copiou nos Uffizi, em Florença — e que tal obra de Ticiano era amplamente reconhecida no século XIX como uma pintura de uma cortesã. Todavia, o corpo magro de Olympia, visto como "usado", destoava do corpo de uma cortesã. A aia, como observa Briony Fer (1998), parecia mais de acordo com a alcova de uma cortesã. Na própria *Olympia*, a categoria da cortesã é substituída por outras menos absolutas e confortáveis (CLARK, 2004).

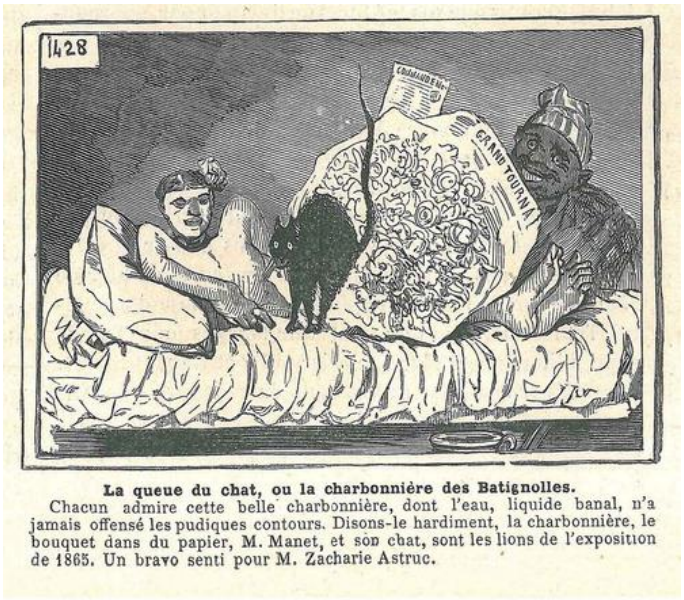
Se a *Vênus* pintada por Ticiano possui um olhar cândido e sedutor, um cãozinho, uma mão relaxada que lhe cobre os genitais e longos cabelos que escorrem pelo ombro, a *Olympia* de Manet possui um olhar direto, associado ao olhar de um cliente, um gato preto cartunesco, uma mão crispada que mais mostra do que esconde e um cabelo cujo comprimento é camuflado no marrom do biombo. Por sua vez, ao contrário da criada que na pintura de Ticiano está debruçada em um baú, de costas para o espectador, a criada que entrega flores à *Olympia* está próxima ao leito desta e de frente para o espectador. Como sintetiza T. J. Clark, "se o velho sistema do nu estava presente em Manet, ele parecia ali um signo de tudo que a verdadeira e moderna *Olympia* não era" (2004, p. 148).

Considerando a posição que Baudelaire sustenta em *O pintor da vida moderna*, de que os artistas que pintam uma cortesã do tempo presente inspirando-se em uma cortesã de Ticiano ou Rafael produzem uma obra falsa, ambígua e nebulosa, pois o estudo daquela época e gênero não ensinará ao artista os trejeitos nem o olhar da cortesã enquanto figura moderna (2010), podemos concluir que a *Olympia* se apresenta como uma contraposição de Ticiano a Baudelaire. E, ainda, levando em conta a crítica de Baudelaire acerca do estatuário moderno na seção

"Mulheres e Cortesãs": "Às vezes elas encontram sem procurar por isso, poses de uma audácia e de uma nobreza que encantariam o mais delicado estatuário, se o estatuário moderno tivesse a coragem e o espírito de colher a nobreza por toda parte, mesmo na lama" (ibidem, p. 124), podemos afirmar que Manet não escondeu a lama na nobreza de *Olympia*.

Curiosamente, como observa T. J. Clark, o comentário crítico, da época, capaz de pontuar as questões que incomodavam o público de *Olympia* de maneira mais eficiente parece ser a charge *La Queue du chat* ou *La Charbonnière des Batignolles*[15], de Bertall publicada em *L'illustration* em 3 de junho de 1865 — se o presente entregue a Olympia por sua criada, vem em um jornal, também é de lá que virá sua "solução": A *Olympia* da charge, como a *Olympia* da pintura, possui um cabelo que se confunde com uma sombra, mas, em vez de ter sua mão sobre sua genitália (ou, como perceberam na época, ter a genitália sob a mão), o gato com rabo ereto ocupa o centro, no lugar de um falo ausente. Ela é também denominada "carvoeira de Batignolles" (o subúrbio onde se encontrava o ateliê de Manet), remetendo às linhas de carvão que contornam o calcanhar, as mãos, o seio e o queixo da *Olympia* de Manet (o que fez com que a pintura fosse descrita como "cartaz da mulher barbada").

Figura 5. Albert Bertall, La Queue du chat ou La Charbonnière des Batignolles, L'illustration, 3 de junho de 1865.



La queue du chat, ou la charbonnière des Batignolles.
Chacun admire cette belle charbonnière, dont l'eau, liquide banal, n'a jamais offensé les pudiques contours. Disons-le hardiment, la charbonnière, le bouquet dans du papier, M. Manet, et son chat, sont les lions de l'exposition de 1865. Un bravo senti pour M. Zacharie Astruc.

Fonte: CLARK, T. J. A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores.

[15] *O rabo do gato ou A Carvoeira de Batignolles.*

Ao realizarmos este breve comentário sobre a *Olympia*, atravessamos, como o poeta de Baudelaire, as ruas dos bulevares, com suas pedrinhas de macadame, seu trânsito caótico e seus cartazes chamativos em direção ao "mau lugar". É curioso, todavia, pensar que este "mau lugar" poderia se configurar justamente como o espaço destinado à exibição de obras de arte. E, tendo em vista a presumível presença de mulheres espectadoras no Salão, mencionada por Griselda Pollock (2003), é também isto que implica o choque gerado pela *Olympia*. Como T. J. Clark escreve, a mesma "olha para o espectador e o obriga a imaginar uma trama de sociabilidade" na qual "esse olhar poderia fazer sentido e incluir-se". Assim sendo, a mulher espectadora, no caso a mulher burguesa, estaria se incluindo na "trama de oferecimentos, lugares, pagamentos, poderes particulares e *status* que ainda está aberta à negociação" (2004, p. 193) — confundindo a distância social e ideológica entre dois polos, a *femme honnête* e a *fille publique*.

Se para T. J. Clark e Griselda Pollock nós somos incluídos no mundo de *Olympia*, para Bataille, ela desperta em nosso mundo. Contudo, o escritor francês também afirma que ela "toda mal se distingue de um crime ou do espetáculo da morte…" (ibidem, p. 50). Neste sentido, parece que Bataille retorna à observação dos críticos contemporâneos ao Salão de 1865 que chegaram a compará-la a um cadáver em um necrotério, cujo corpo os parisienses se espremiam para examinar. Talvez o motivo de terem feito esta associação se deva à rigidez das linhas que contornam o corpo de *Olympia*, que contrasta com a maciez da cama em que se encontra deitada. Apesar disto, as descrições que Bataille faz de *Olympia* não são de todo contraditórias, haja vista que "o despertar" diz respeito à passagem do mundo mitológico para o mundo real, para a condição humana, que inclui a morte.

Há, na fala que compara *Olympia* ao "espetáculo da morte", outra conexão com a passagem para o mundo real, no caso para França do final do século XIX e suas atividades culturais, as quais exprimiam o gosto do público pela realidade e as quais Vanessa R. Schwartz descreverá como "*flânerie* para as massas". Uma destas atividades era, como já dito, a visita ao necrotério, o qual era "celebrado como um teatro público" (2004, p. 339). Além do Morgue, Schwartz lista o Musée Grévin e os panoramas e dioramas como espaços formadores de uma recepção cinematográfica antes mesmo do aparato do cinema (a câmera, o filme e o projetor). Nestes últimos locais, "as atividades se deram com os grandes grupos de pessoas em cuja mobilidade residiam alguns dos efeitos realistas dos espetáculos" (ibidem, p. 357).

As atividades mencionadas por Vanessa Schwartz articulavam a curiosidade sensacionalista (canalizada pelos jornais) e o gosto do público pela realidade. Este interesse foi

alimentado pelas mudanças concretas no espaço urbano que o tornaram mais hostil, mais propício a acidentes e a episódios violentos e, a exemplo dos anúncios em forma de cartazes, com mais objetos a serem vistos. A multiplicidade de estímulos nesse espaço transformado, levou, na segunda metade do século XIX, à acentuação do dilema epistemológico sobre a capacidade humana de síntese em meio à atomização de um campo cognitivo e levou também ao desenvolvimento de técnicas que estabeleciam tipos de síntese perceptiva, à exemplo da difusão em massa do estereoscópio no início da década de 1850 e mesmo à invenção do cinema na década de 1890 (CRARY, 2004).

O dilema acerca da capacidade de síntese estava relacionado à faculdade da atenção, que se tornava equívoca visto que o sistema econômico que se consolidava com o desenvolvimento da indústria "demandava a atenção de um sujeito em relação a uma ampla gama de novas tarefas produtivas e espetaculares" (ibidem, p. 69), mas, ao mesmo tempo, erodia qualquer base para uma atenção disciplinar. Segundo Jonathan Crary, as pesquisas realizadas no campo da psicologia científica sobre o assunto acabaram por revelar que a atenção se tratava de um conceito volátil. O modelo de atenção proposto por Wilhelm Wundt, por exemplo, se baseava na ideia de que "vários processos sensoriais, motores e mentais eram necessariamente inibidos para se alcançar a claridade e o foco restritos que caracterizavam a atenção". Ou seja, um observador normal seria "conceituado não apenas em relação aos objetos de atenção, mas também em relação ao que não é percebido, às distrações, margens e periferias excluídas ou reprimidas do campo perceptivo". Crary ainda pondera acerca desta ideia adicionando que a atenção "sempre conteve em si as condições para sua própria desintegração; ela foi assombrada pela possibilidade de seu próprio excesso — que todos nós conhecemos tão bem sempre que estamos a olhar para qualquer coisa por muito tempo" (ibidem, p. 72), reflexão que pode ser associada à experiência da modernidade a partir de uma questão apresentada por Georg Simmel, citada por Benjamin em "O Flâneur": "Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras"[16].

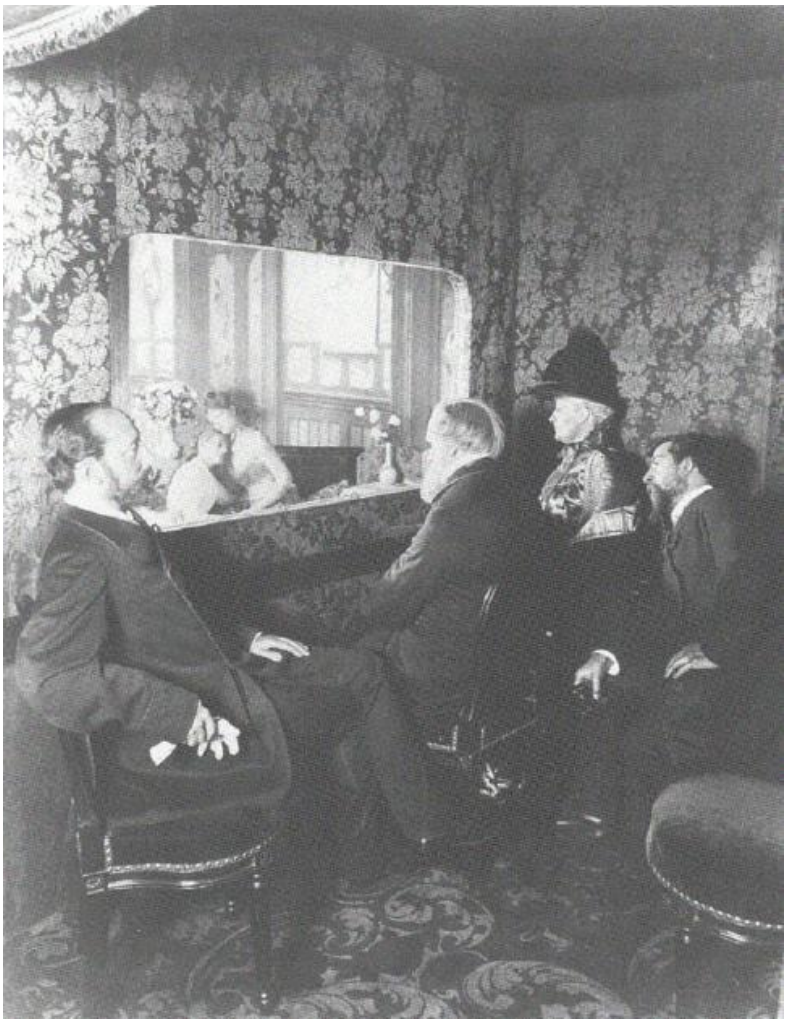
Para Walter Benjamin o cinema corresponderá às metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, "como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social

[16] SIMMEL, Georg. *Mélanges de philosophie rélativiste. Contribution à la culture philosophique*. Trad. A. Guillain, Paris, 1912, pp 26-7 apud BENJAMIN, 1989, p. 36.

vigente" (1994, p. 192). Sob este ponto de vista, o cinema não apenas reproduz o que se experimenta da realidade, mas possibilita o surgimento de novas imagens da realidade, "o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade" (ibidem, p. 189). Um exemplo do novo espaço para o olhar é dado mesmo pelos precursores do cinema propriamente dito. Em 1887, por exemplo, um diorama no Musée Grévin representava "Um ensaio na *Comédie Française*". Nele, os visitantes viam o camarote de um diretor durante um ensaio geral. Como explica Vanessa Schwartz,

> Pressupunha-se que o espectador aproximaria-se do quadro pela esquerda, onde as figuras no compartimento reservado pareciam estar assistindo a alguma coisa. À medida que os espectadores andavam para a direita, podiam então ver uma cena do ensaio geral sendo assistida pelos olhos daqueles sentados no compartimento reservado, e que, devido ao ângulo, não podia ser realmente vista pelos visitantes do museu até que se alinhassem com a perspectiva visual das figuras de cera. (2004, p. 350-51)

Figura 6. Ensaio na Comédie Française, Musée Grevin, 1887.



Fonte: SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema.

Tal qual este diorama possibilitava a observação de uma imagem a princípio inacessível — pois a vista do camarote do diretor é decerto privilegiada e porque era só através do movimento (no caso, do próprio espectador) que o objeto do olhar do diretor tornava-se perceptível — o cinema possibilita, graças a seus inúmeros recursos (o grande plano, a câmera lenta etc), a experiência do que Benjamin chamou de "inconsciente ótico":

> Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. (BENJAMIN, 1994, p. 189)

O cinema possibilita a apreensão dos detalhes dos nossos gestos, do nosso movimento e a ampliação do espaço — "o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente" (ibidem, p. 189).

Podemos ainda relacionar as mudanças na percepção durante o século XIX, as quais serão correspondidas e reconfiguradas pelo cinema, à pintura de Édouard Manet. Giulio Carlo Argan escreve que "Manet e os impressionistas tentarão fixar a autenticidade do real na absoluta pureza da sensação visual", inaugurando assim "toda uma nova pesquisa baseada na percepção" (1992, p. 96). Se a princípio esta operação parece contradizer a ideia de inconsciente ótico, pois não apresenta a imagem que se oculta entre um gesto e outro, por outro lado, as obras de Manet revelam o gesto do artista que antes se ocultava na obra acabada. A intervenção do artista é sublinhada, por exemplo, em *Olympia*, por meio do carvão que delineia o nu feminino. *Olympia*, como o cinema, também revela um aspecto antes ignorado de um objeto, no caso, da pintura em si. Segundo Michel Foucault, desde o *quattrocento*, a pintura ocidental tentava fazer o espectador esquecer que esta repousa sobre uma superfície mais ou menos retangular e em duas dimensões, "substituindo esse espaço material sobre o qual a pintura repousa por um espaço representado que nega, em certo sentido, o espaço sobre o qual ela é pintada"[17] (2009, p. 30, tradução nossa). Édouard Manet fez reaparecer, no próprio interior do que estava representado, "essas propriedades, essas qualidades ou essas limitações materiais da tela" (ibidem, p. 31).

[17] *(...) and substitutes for this material space on which the painting rests a represented space which denies, in a sense, the space on which it is painted.*

Em “O meio é a mensagem”, Marshall McLuhan reflete sobre a correlação dos meios referindo que, apesar do aparente movimento inicial de ruptura, um novo meio não simplesmente substitui o meio anterior, mas influencia o modo como retomamos os meios que o antecedem e, ao mesmo tempo, os assume como seu conteúdo (MARQUES, 2007):

> Não percebemos a luz elétrica como meio de comunicação simplesmente porque ela não possui “conteúdo”. (...) Somente compreendemos que a luz elétrica é um meio de comunicação quando utilizada no registro do nome de algum produto. O que aqui notamos não é a luz, mas o “conteúdo” (ou seja, aquilo que na verdade é um outro meio). A mensagem da luz elétrica é como a mensagem da energia elétrica na indústria: totalmente radical, difusa e descentralizada. Embora desligadas de seus usos, tanto a luz como a energia elétrica eliminam os fatores de tempo e espaço da associação humana, exatamente como fazem o rádio, o telégrafo, o telefone e a televisão, criando a participação em profundidade. (MCLUHAN, 2007, p. 23)

Tendo isto em vista, podemos inferir que, quando o cinema surgiu (e mesmo hoje) a pintura e ele, enquanto meios, se relacionavam e se influenciavam mutuamente. Assim, compreendemos melhor a afirmação que Jean-Luc Godard faz em *História(s) do cinema* de que “o mundo interior uniu-se ao cosmos”, pois “começa com Édouard Manet a pintura moderna ou seja o cinematógrafo”[18] e, de que, lembrando André Malraux, antes de Manet, “a realidade interior permanecia tão indecifrável quanto o cosmos”[19] (GODARD, 2022, p. 60).

É possível apreender a relação que Godard estabelece entre a união do mundo interior e o cosmos com o advento da pintura moderna e do cinema, além da relação entre estes dois, por meio da interpretação de Foucault acerca do escândalo de *Olympia*. O filósofo argumenta que se enxergamos *Olympia* no interior da tela é porque uma luz a atinge, esta não é uma luz suave nem uma luz lateral discreta, é uma luz violenta, que vem do espaço em frente à tela. A fonte de luz que se pressupõe pela própria iluminação do nu está, portanto, precisamente onde o espectador se encontra.

> Ou seja, não existem três elementos — a nudez, a iluminação e nós que surpreendemos o jogo da nudez e da iluminação, existe [antes] a nudez e nós, nós que estamos no próprio lugar da iluminação; em outras palavras, é o nosso olhar que, abrindo-se para a nudez de *Olympia*, ilumina-a (...); nosso olhar sobre *Olympia* é uma lanterna, (...); somos responsáveis pela visibilidade e pela nudez de *Olympia*. (...) Vocês veem como uma transformação estética pode, em um caso como este, provocar o escândalo moral. (FOUCAULT, 2009, p. 66, tradução nossa)[20].

---

[18] *História(s) do cinema, Capítulo 3A, 11’59’’.*

[19] Para Malraux, com o processo de secularização, com o desaparecimento da possibilidade de um mundo além das aparências, também desaparecem as tentativas “de conjurar um mundo ficcional exaltado — um ‘outro mundo’ de beleza e nobreza tal qual o que se encontra na *Vênus de Urbino* de Ticiano” (ALLAN, 2005, p. 91). Manet seria o primeiro artista, na visão de Malraux, a reconhecer no mundo das aparências um “outro mundo” ao qual a arte poderia aspirar, um mundo em que a arte é seu próprio valor.

[20] *That is to say, there are not three elements - nudity, lighting and we who surprise theme of nudity and lighting, there is [rather] nudity and us, we who are in the very place of lighting; in other words, it is our gaze which, in*

Esta projeção luminosa que torna visível a nudez de *Olympia* remete à fonte de luz do projetor cinematográfico que possibilita a exibição de um filme numa tela. Além disto, como o cinema, também a pintura de Manet pressupõe a presença do espectador.

Mesmo se considerarmos a posição de Malraux, de que "a iluminação é uma das últimas preocupações de Manet" (2011, p. 54), é possível traçar a aproximação entre a pintura de Manet e o cinema a partir da ambiguidade contida no desenho do corpo de *Olympia*. Percebe-se, por exemplo, a ambivalência da direção do braço de *Olympia*, que, ao cruzar sua barriga, pode estar ou não encostando-se sobre ela — um "tópico de alta indefinição visual" (CLARK, 2004, p. 194). Contudo, o que é singular no caso de *Olympia*, é como a "indefinição é confinada". Em parte, o corpo é "amarrado pelo desenho, mantido no lugar (...) pela mão, pelo cordão preto em torno do pescoço, pelas linhas de sombra a carvão". Este confinamento — que poderia ser lido como uma forma de enquadramento, ainda que diferente do que se dá por meio presença do biombo de costas, que emoldura, de dentro do quadro, o rosto de *Olympia* — não modifica ou se relaciona com o outro tipo de desenho, os dois sistemas (passagens suaves e duras) "coexistem, descrevem aspectos do corpo e apontam aspectos da sexualidade desse corpo, mas não os unificam" (ibidem, p. 194-95).

Essa incoerência presente no corpo de *Olympia*, seu desenho conflitante o qual causa uma indeterminação de seu caráter, vai de encontro com as exigências de Robert Bresson no que diz respeito à necessária indeterminação que uma figura deve ter para ser utilizada no cinema, para transformar e ser transformada no contato com outras imagens (RAMALHO, 2018, p. 90), ou seja, para ser manipulada na montagem, como faz Godard, em *Histoire(s) du cinéma*, com o rosto de *Olympia* e de outras figuras pintadas por Manet. De todo modo, acredito que a *Olympia* já espelha o processo da montagem em si, como conclui Briony Fer, "embora a figura de uma prostituta seja o tema retratado no quadro, o que este representa é a obliteração da 'história' original pela manipulação, por parte de Manet, da superfície da pintura, desafiando uma interpretação literal" (1998, p. 27).

No livro homônimo ao projeto em vídeo de Godard, lemos um trecho que se assemelha ao que o autor diz, no capítulo 3A do projeto, enquanto as imagens reenquadradas de mulheres pintadas por Manet são exibidas na tela:

---

opening itself upon the nudity of Olympia, illuminates her. It is we who render it visible; our gaze upon the Olympia is a lantern, it is that which carries the light; we are responsible for the visibility and for the nudity of Olympia. (...) You see how an aesthetic transformation can, in a case such as this, provoke a moral scandal.

tinha um livro nas mãos
Manet, de Georges Bataille
todas as mulheres de Manet
parecem falar
eu sei o que você está pensando
provavelmente porque
antes desse pintor
e eu soube disso por Malraux
a realidade interior
permanecia tão indecifrável
quanto o cosmos

os célebres e pálidos sorrisos
de da Vinci e de Vermeer
primeiro dizem eu
eu
e o mundo vem depois

e até mesmo a mulher
com echarpe rosa
de Corot
não pensa
aquilo que pensa
Olympia

aquilo que pensa Berthe Morisot
aquilo que pensa
a garçonete do Folies Bergère
porque o mundo ou melhor
o mundo interior
uniu-se ao cosmos
e porque começa
com Édouard Manet
a pintura moderna
ou seja
o cinematógrafo
ou seja
formas que caminham
na direção da palavra
mais precisamente
uma forma que pensa[21]

[21] GODARD, 2022, p. 59-61



3 A montagem entre as arenas do mundo da arte e da cultura de massa

3 A montagem entre as arenas do mundo da arte e da cultura de massa

3.1. Um método das massas

Em seu texto "Do teatro ao cinema" (1934), Sergei Eisenstein (1898 - 1948) nos adverte acerca da corrente afirmação de que sua carreira no cinema "começou no Teatro do Proletkult em Moscou, em março de 1923, com a encenação da peça de Ostrovsky, *O sábio*[22]". Esta pressuposição seria, ao mesmo tempo, verdadeira e falsa. Falsa, se considera apenas o fato de o espetáculo conter um filme de curta metragem cômico, *O diário de Glumov*, feito especificamente para ser incluído na montagem da peça. Mais próxima da verdade, de acordo com o próprio cineasta, quando considera o caráter da produção como um todo. Uma vez que o primeiro sinal de uma tendência do cinema é "mostrar eventos com o mínimo de distorção, objetivando a realidade factual dos fragmentos" (EISENSTEIN, 2002a, p. 17) — sinal já expresso, por exemplo, na experiencia teatral anterior de Eisenstein, com a peça *O mexicano*[23], na qual ele sugere que a luta de boxe presente em uma das cenas fosse vista e encenada no centro da platéia, recriando as mesmas circunstâncias em que se dá uma luta de boxe real —, o segundo sinal seria o da combinação dos fragmentos — este revela o caráter da montagem de *O sábio*, cujo enredo consiste em uma elaborada trama de intriga:

> Mamayev envia seu sobrinho, Glumov, para tomar conta de sua mulher. Glumov toma liberdades além das instruções do tio e a tia leva a corte a sério. Ao mesmo tempo, Glumov começa a negociar um casamento com a sobrinha de Mamayev, Turussina, mas esconde as intenções da tia, Mamayeva. Cortejando a tia, Glumov engana o tio, bajulando o tio, Glumov combina com ele enganar a tia. (Ibidem, p. 19).

Como as confusões se fazem presentes em duas frentes ao mesmo tempo, descobriu-se que a montagem intercalada das duas cenas diferentes e as surpreendentes intercessões dos diálogos opostos que a personagem Glumov tinha com seu tio e com sua tia poderiam explicar a personalidade dupla e dissimulada do sobrinho, dar ritmo à peça e multiplicar suas possibilidades cômicas. Assim, em vez de se fazer duas cenas separadas, montou-se uma plataforma que possibilitava ao ator no papel de Glumov saltar de uma conversa a outra, o que produzia uma cesura entre os fragmentos de diálogos, que, assim associados, intensificavam seus significados.

> A cena com Mamayev (Shtrauch) se passava no cenário inferior, enquanto os fragmentos com Mamayeva (Yanukova) ocorriam na plataforma. Em vez de mudança

[22] A peça de Alexander Nikolayevich Ostrovsky (1823 - 1886), de 1868, é intitulada *Mesmo o mais sábio se deixa enganar*. A adaptação realizada por Sergei Tretyakov (1892 - 1937) recebeu o título *O sábio*, e o subtítulo *Em todo sábio existe um pouco de ingenuidade*.

[23] *The mexican* (1911), de Jack London (1876 -1916), adaptado ao teatro por Boris Arvatov (1896 - 1940) contou, em 1921, com a direção de Valentin Sergeyevich Smishlaiev (1891-1936) em colaboração com Eisenstein.

> de cenas, Glumov (Yezikanov) corria de uma cena para a outra — pegando um fragmento de diálogo de uma cena, interrompendo-o com um fragmento de outra —, com o diálogo assim colidindo, criando novos significados e algumas vezes jogos de palavras. (Ibidem, p. 20)

Sobre a substituição do diário de Glumov, no texto original de Ostrovsky, por um curto "diário cinematográfico" é importante notar a participação de uma das figuras centrais da vanguarda cinematográfica soviética, o kinoc[24] Dziga Viértov (1896 - 1954), que fora enviado pela Goskino[25] como instrutor. Depois de acompanhar as filmagens dos planos iniciais, teria se retirado, e, alguns meses depois, incluído o material final no cinejornal *Kino Pravda* nº 16[26]. Pouco tempo após esse encontro com Viértov, Eisenstein publicaria no 3º número da *Lef* (1923)[27], revista da Frente, dirigida por Maiakovski, o manifesto "Montagem de Atrações" no qual ele defende que:

> O meio que libera o teatro do jugo da "figuração ilusionista" e da "representação" — até agora decisivas, inevitáveis e unicamente possíveis — implica a montagem de "coisas reais", ao mesmo tempo que permite a inserção de segmentos figurativos e de um enredo coerente, não mais como elementos suficientes e determinantes, mas como atração (...) (Idem, 1983, p. 191)

Nesse manifesto, Eisenstein enumera parte do epílogo de *O sábio* e descreve a "atração" filmada como: "2. Fragmento de um filme de detetive: explicação do item 1 — roubo do diário. [As luzes se apagam. Na tela, um homem de máscara negra (Golutvin) rouba o diário de Glumov. Paródia dos filmes americanos de detetive.]"[28] (Ibidem, p. 192). E descreve "atração" como:

> [T]odo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto (...) a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (O processo do conhecimento — através do jogo vivo das paixões — específico ao teatro). (Ibidem, 189-190)

Afirma ainda que "O cinema e principalmente o music-hall e o circo são a escola do montador teatral, pois, (...) montar um bom espetáculo (do ponto de vista da forma) significa construir um

---

[24] Termo criado por Viértov em oposição a "cineasta", deriva de *kinó* (cinema) e *ôko* (olho).

[25] Organização de produção e distribuição de filmes na República Socialista Federativa Soviética da Rússia

[26] *Kino Pravda nº16*. Austrian Film Museum. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ccWINCiz1yw Acesso em: 29/08/2023.

[27] Revista de vanguarda soviética fundada em 1923 pelo poeta Vladimir Maiakovski, que foi seu editor, e Ossip Brik.

[28] Curiosamente, na variação do manifesto "NÓS", publicado na revista Kino-Fot nº 1 (1922), Viértov comenta a respeito dos filmes americanos de detetive: "Ao filme americano de aventuras, ao filme com um dinamismo ostensivo, às encenações do Pinkertonismo americano, o kinoc agradece pela velocidade da alternância de imagens e pelos planos próximos. Tudo muito bom, mas desordenado, sem basear no estudo preciso do movimento (...)" (VIÉRTOV, Dziga, 2022, p. 59)

bom programa de music-hall e circo partindo das situações de um texto teatral de base." (Ibidem, p. 192). Diferencia atração de *trick*, "resultado acabado no plano de uma determinada habilidade artística (a acrobacia, sobretudo) (...) algo absoluto e acabado em si, diametralmente oposto à atração, que se baseia exclusivamente na relação, ou seja, na reação do espectador" (Ibidem, p. 192). De modo sintético, o novo procedimento proposto se define como "a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final" (Ibidem, p. 192). Para Eisenstein, a atração seria a unidade molecular, ou seja, constitutiva, da ação efetiva do teatro e seria inteiramente análoga ao que ele denomina "amontoado figurativo" de George Grosz e aos elementos de fotomontagens de Rodchenko.

Perguntando-se a si próprio: "De onde veio minha experiência de montagem nessas cenas de *O sábio*?", Eisenstein menciona o "'aroma' de montagem do novo cinema de esquerda (...) entre os documentaristas" (2002a, p. 21), se referindo ao grupo dos *Kinocs* para os quais a montagem não é a mera "colagem de diferentes cenas filmadas de acordo com um roteiro", mas sim "a organização do mundo visível" (VIÉRTOV, 2022, p. 172). Menciona ainda os princípios básicos do circo e do music-hall, pelos quais sentiu "um amor apaixonado desde a infância", os comediantes franceses e Chaplin, o fox-trot e o jazz. A respeito da montagem cruzada de diálogos, reconhece que foi a literatura de Gustave Flaubert (1821 - 1880) que ofereceu um dos melhores exemplos, como é o caso de uma cena em Madame Bovary (1856) na qual as falas de Emma e Rodolphe são entrelaçadas às falas do Sr. Derozerays. O significado do diálogo entre os futuros amantes depende, por fim, da justaposição das falas:

> [O] sr. Derozerays levantou-se, começando outro discurso. O seu, talvez, não tenha sido tão florido quanto o do conselheiro; mas recomendava-se pelo caráter de estilo mais positivo, isto é, por conhecimentos mais específicos e considerações mais elevadas. Assim, o elogio do governo ocupava um lugar menor; a religião e a agricultura ocupavam um maior. Via-se nele a relação de uma com a outra, e como tinham sempre concorrido para a civilização. Rodolphe, com a sra. Bovary, conversavam sobre sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando ao berço das sociedades, o orador pintava aqueles tempos selvagens em que os homens viviam de bolotas, no fundo dos bosques. Depois tinham abandonado o couro dos animais, vestido pano, cavado sulcos, plantado a vinha. Era acaso um bem, e não havia nessa descoberta mais inconvenientes do que vantagens? O sr. Derozerays colocava-se o problema. Do magnetismo, pouco a pouco, Rodolphe chegara às afinidades e, enquanto o senhor presidente citava Cincinnatus em seu arado, Diocleciano plantando as suas couves, e os imperadores da China inaugurando o ano com semeaduras, o mancebo explicava à jovem mulher que essas atrações irresistíveis tiravam a sua causa de alguma existência anterior.
> — Assim, nós — dizia ele — , porque nos conhecemos? Que acaso assim quis? É através do afastamento, por certo, como dois rios que correm para se encontrar, nossas inclinações particulares nos tinham levado um para o outro.

> E ele pegou a mão dela, não a retirou.
> "Conjunto de boas culturas!", bradou o presidente.
> — Há pouco, por exemplo, quando estive em sua casa…
> "Ao senhor Bizet, de Quincampoix."
> — Sabia que vos acompanharia?
> "Setenta francos!"
> — Cem vezes mesmo eu quis ir-me embora, e vos segui, fiquei.
> "Estrumes."
> — Como ficaria esta noite, amanhã, os outro dias, toda a minha vida! (FLAUBERT, 2014, p. 246-247)

O cineasta escreve que esse processo duplo — o fragmento e suas relações — é uma indicação das especificidades cinematográficas, o que não significa que não seja encontrado em outros meios artísticos. "[E] que arte não está próxima do cinema?", ele próprio indaga. O que faz desse processo específico do cinema, não é o processo em si, mas sua intensidade. Isto, pois o plano, enquanto fragmento, seria, na visão de Eisenstein, muito menos elaborável de modo independente que a palavra e o som.

Sabemos, porém, que Eisenstein menciona a *escrita* para demonstrar o princípio básico da montagem, que para ele é "a cinematografia[29] antes de tudo". Menciona precisamente a escrita japonesa *ideográfica*:

> A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. De dois hieróglifos separados foi fundido — o ideograma. Pela combinação de duas "descrições" é obtida a representação de algo graficamente indescritível. (...) É exatamente o que fazemos no cinema, combinando planos que são descritivos, isolados em significado, neutros em conteúdo — em contextos e séries *intelectuais*. (Ibidem, p.36)

É nesse texto, "Fora de quadro" (1929), que Eisenstein argumenta que o que caracteriza a montagem e, consequentemente sua célula — o plano —, é a colisão, o conflito.

Foi em fevereiro de 1924 que Eisenstein produziu uma última peça com Tretyakov, "*Máscaras de Gás*", peça a qual o diretor optou por montar em uma fábrica de gás verdadeira. Não obstante, "o charme plástico da realidade da fábrica se tornou tão forte que o elemento de realidade despontou com força nova (...) e este elemento teve de sair de uma arte em que ele não podia dominar". Nas palavras de Eisenstein, "o carro caiu aos pedaços, e o motorista caiu no cinema" (2002a, p. 19). Logo em março do mesmo ano, Eisenstein já estava tendo lições de montagem com Esfir Shub (1894 - 1959). Esta e outros, como os irmãos Vassilev, Benjamin

[29] A qual Eisenstein diferencia do "cinema", por este ser "muitas sociedades anônimas, muito giro de capital, muitas estrelas, muitos dramas." (2002a, p. 35)

Boitler e Birrois, estavam, após a revolução, encarregados de remontar filmes importados. Eisenstein acompanhou o trabalho de Shub na remontagem dos episódios de *Dr. Mabuse* (1922), de Fritz Lang[30].

Junto de sua amiga Esfir Shub, o cineasta viria a integrar o grupo Outubro — "última associação pluridisciplinar e internacional (vocacional) de artistas e teóricos" (ALBERA, 2002, p. 186) — fundado em 1928 por Alfred Kurella, pelos irmãos Vesnin e por Alexeï Gan. De acordo com o manifesto do grupo:

> [O] artista da época da ditadura do proletariado não se concebe como um artista individual que reflete passivamente a realidade, e sim como um combatente ativo na frente ideológica da revolução proletária; que organiza em seu trabalho o psiquismo das massas e participa da formalização do novo *byt*. (Ibidem, p. 190).

Além disso, o manifesto destaca a importância da arte *das* massas, que ultrapassa o slogan "a arte *nas* massas". Em 1930, o grupo cria a seção "Foto", que, com Gustav Klutsis, define uma nova via entre a fotografia abstrata e o naturalismo da AkhRR[31] — a fotomontagem, cujo método tornara-se na URSS, como observado pelo artista, uma arte de massa[32] (ALBERA, 2002). De acordo com Dawn Ades, em seu livro *Photomontage*, tanto para os dadaístas de Berlim quanto para os construtivistas russos, havia uma necessidade de se distanciar das limitações da abstração, o modo dominante da arte *avant-garde*, mas sem retornar à pintura figurativa (2021).

Neste ponto, tendo em vista essa ideia de "método/ arte das massas", é interessante notar que no texto originalmente intitulado "Montagem 1938"[33] Eisenstein viria a apontar nas charadas — como, por exemplo, "O corvo voou enquanto um cachorro sentou-se em seu rabo. Como isso é possível?" — a nossa tendência de fazer "uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado", ou seja, quando dois fatos ou objetos são justapostos. Como resultado, entendemos a charada acima citada como

[30] Até a primeira década do século XX, os diretores faziam seus filmes unindo o material na ordem das cenas e dando instruções sobre a inserção dos intertítulos. Nos anos de formação do cinema, esse trabalho era realizado pelos próprios diretores, no entanto, conforme o material gravado foi se tornando mais extenso, uma nova classe de trabalhadores, predominantemente mulheres, surgiu para classifica-lo, organizá-lo e reuní-lo. Como o salário era pequeno e o cargo considerado inferior, meninas sem experiência prévia eram as candidatas ideais para assumir essa tarefa (KAGANOVSKY, 2018). Há portanto uma relação histórica e social entre a montagem e o trabalho feminino. Entre as montadoras soviéticas, destacam-se Esfir Shub e Elizaveta Svilova, montadora e diretora de diversos filmes entre eles, *Um homem com uma câmera* (1929).

[31] A Associação de Artistas da Rússia Revolucionária (AkhRR), fundada em Moscou em 1922, retratava a vida cotidiana entre o povo trabalhador da Rússia após a Revolução Bolchevique de forma realista e documental.

[32] "Não há jornal mural que não utilize a fotomontagem. [Seu] método tornou-se, na URSS, uma arte de massa" *KLUTSIS, Gustav. A fotomontagem como novo aspecto da arte de agitação,* 1931, apud ALBERA, 2002, p. 187

[33] Publicado em 2002 como "Palavra e Imagem" no livro *A forma do filme* pela editora Zahar.

se o cachorro estivesse sentado no rabo do corvo, quando na realidade a charada contém duas ações não-relacionadas: o corvo voa, enquanto o cachorro senta-se em seu próprio rabo (2002b, p.14). Para o cineasta, o método das palavras-valise de Lewis Carroll seria essencialmente uma paródia dessa nossa tendência:

> Por exemplo, pegue as duas palavras "fuming" e "furious." Decida dizer as duas palavras, mas deixe incerto qual você dirá primeiro. Agora abra a sua boca e fale. Se os seus pensamentos inclinarem-se mesmo que só um pouco para "fuming," você dirá "fuming-furious;" se eles se voltarem, mesmo que um pouquinho, para "furious," você dirá "furious-fuming;", mas se você tiver o mais raro dos dons, uma mente perfeitamente equilibrada, você dirá "frumious."[34]

Mesmo que, neste caso, Eisenstein considere que não ganhamos um novo conceito, o cineasta não deixa de assinalar que o fenômeno parodiado por Carroll seria importante para a nossa compreensão do domínio da montagem. Além de indicar nossa tendência à síntese, poderíamos afirmar, a partir dos exemplos mencionados acima, que a montagem é uma operação popular, uma forma de demonstrar a constituição arbitrária da linguagem, de testar os seus limites e as suas possibilidades. Isto se aplica, evidentemente, também à linguagem visual.

Os dadaístas berlinenses, Raoul Hausmann e Hannah Höch, apoiam a afirmação do construtivista Gustav Klutsis e a observação de Eisenstein acerca do caráter popular do método da montagem. Ao relatar o início do trabalho com a fotomontagem para Hans Richter, Höch menciona fontes nos arranjos populares de fotografias — cartões-postais cômicos, álbuns de fotografias, telas e mementos militares (ADES, 2021). Richter registrou em *Dada Arte e Antiarte*:

> [E]m 1917 ou 1918 Hausmann e ela [Höch] tinham alugado um quarto em Gribow, perto de Usedom, no mar Báltico, a fim de passar as férias na praia. Na parede oposta à cama encontrava-se uma oleografia emoldurada. No meio estavam representados o jovem imperador Guilherme II entre os seus ancestrais e descendentes, carvalhos alemães, condecorações, etc. Um pouco mais acima, também no meio, via-se um jovem artilheiro, sob cujo capacete estava colado o retrato do proprietário da casa onde estavam hospedados. Assim, lá estava o jovem pioneiro circundado por seus superiores, orgulhosamente postado em meio ao esplendor terrestre. O caráter paradoxal da situação despertou o espírito belicoso de Hausmann, sempre pronto a entrar em ação. E claro, esta "colagem" podia ser usada para muitas outras coisas, para todas as coisas idiotas e corrompidas, a fim de desmascarar o mundo na sua abstrusa falta de sentido! (1993, p. 157)

No *Courrier Dada*, Raoul Hausmann, ao comentar a viagem ao Báltico, explica a criação do termo "fotomontagem":

> Foi como um lampejo, podíamos — vi instantaneamente — fazer "quadros" inteiramente compostos por fotos recortadas. Em setembro, em Berlim, comecei a

[34] CARROLL, Lewis apud ZHOU, 2017, p. 20.

> concretizar essa nova visão através de fotografias de jornal e de cinema. Tomado por um zelo renovador, precisei também de um nome para essa técnica e, em comum acordo com George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader e Hannah Höch, decidimos chamar estes trabalhos de "fotomontagens". Este termo refletia a nossa aversão a brincar de artista e, considerando-nos engenheiros (daí a nossa preferência pelas roupas de trabalho, os "macacões"), afirmávamos construir, "montar o nosso trabalho". (1992, p. 44, tradução nossa)[35]

De certo modo, a prática da combinação de fragmentos em uma fotografia é tão antiga quanto a invenção da técnica fotográfica em si. Basta lembrar dos *photogenic drawings* de Henry Fox Talbot, experimentos desenvolvidos por volta de 1830, cujo processo envolvia mergulhar o papel em uma solução de cloreto de sódio e revestir uma das faces com nitrato de prata, composto que escurece rapidamente quando exposto à luz solar. A impressão, "desenho de objetos", era realizada colocando-os no lado sensibilizado do papel e expondo-os ao sol. Na imagem resultante, as áreas expostas pareciam escuras e as áreas cobertas pelos objetos — geralmente uma composição de folhas e flores ou retalhos de renda — pareciam claras. Mais especificamente, podemos citar ainda a combinação de negativos presente no movimento pictorialista. Um dos grandes exemplos é o trabalho de Oscar G. Rejlander, *The Two Ways of Life* (1857), que foi criado a partir da combinação de mais de trinta negativos.

Em seu livro, *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaro-Oscuro for Photographers*, publicado pela primeira vez em 1869, Henry Peach Robinson descreve a técnica *combination printing* como:

> [U]m método que permite ao fotógrafo representar objetos em planos diferentes com o foco adequado, manter a verdadeira relação atmosférica e linear de distâncias variadas, e por meio do qual uma fotografia pode ser dividida em porções separadas para execução, as partes a serem impressas posteriormente em um único papel, permitindo assim ao operador dedicar toda a sua atenção a uma única figura ou subgrupo de cada vez, de modo que se alguma parte, por qualquer razão, ficar imperfeita, possa ser substituída por outra sem a perda de toda a fotografia, como seria o caso se realizada em apenas uma operação. (ROBINSON, 1972, p. 192, tradução nossa)[36]

---

[35] *Ce fut comme un éclair, on pourrait - je le vis instantanément - faire des "tableaux" entièrement composés de photos découpées. De retour en septembre à Berlin, je commençais à réaliser cette vision nouvelle en me servant de photos de presse et de cinéma. Pris d'un zèle rénovateur, il me fallait aussi un nom pour cette technique, et d'un commun accord avec George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader et Hannah Hôch, nous décidâmes d'appeler ces travaux "photomontages". Ce terme traduisait notre aversion à jouer à l'artiste et, nous considérant comme des ingénieurs (de là venait notre préférence pour des habits de travail, les "over-alls") nous prétendîmes construire, "monter nos travaux".*

[36] *[A] method which enables the photographer to represent objects in different planes in proper focus, to keep the true atmospheric and linear relation of varying distances, and by which a picture can be divided into separate portions for execution, the parts to be afterwards printed together on one paper, thus enabling the operator to devote all his attention to a single figure or sub-group at a time, so that if any part be imperfect from any cause, it can substituted by another without the loss of the whole picture, as would be the case if taken at one operation.*

Como o próprio Peach Robinson escreve, a forma mais simples de combinação de negativos e a mais utilizada entre os fotógrafos era aquela por meio da qual um céu natural era adicionado a uma paisagem[37]. "Raramente acontece de um céu inteiramente adequado à paisagem ocorrer no lugar certo e na hora certa em que é fotografado e, se assim fosse, a exposição necessária para a vista seria suficiente para obliterar completamente o céu (...) Todas essas dificuldades são superadas graças à *combination printing*"[38] (Ibidem, p. 192, tradução nossa). Podemos observar o resultado desse procedimento em *Nor' Easter* (1890). Nesta fotografia, o negativo da paisagem foi impresso sobre o papel emulsionado cobrindo-se a parte relativa ao céu e expondo o conjunto ao sol. Desta forma, a área coberta ficou branca, permitindo que outro negativo, de um céu mais apropriado, fosse impresso sobre ela.

Apesar de, ordinariamente, a montagem ser caracterizada como a técnica de combinar imagens ou elementos díspares em uma composição, sabemos que ela não se limita a isso. Como comenta Magda Dragu, em *Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage* (2020), o que diferencia a montagem enquanto recurso artístico é a grande ênfase dada à justaposição, utilizada pelo artista com a finalidade de fazer uma afirmação sobre o conteúdo do próprio material utilizado na montagem ou para fazer uma pontuação retórica. Sobre *"Fading Away"* (1858), fotografia elaborada por Henry Peach Robinson a partir do emprego da técnica de *combination printing*, Magda Dragu afirma, por exemplo, que, ainda que seu fazer artístico intentasse a geração de um significado claro — uma cena realista —, este é de natureza meramente pictórica e, desse modo, se diferencia das fotomontagens *avant-garde* e das montagens de Eisenstein por não produzir e/ou articular simbologias ou conceitos. Contudo, é necessário ter em conta a notoriedade que a imagem produzida adquiriu, tanto pela artificialidade da técnica adotada, quanto pelo seu assunto — uma moça observada por sua família enquanto sucumbe à morte —, o qual fora considerado à época demasiadamente doloroso para ser representado por um meio tido como literal.

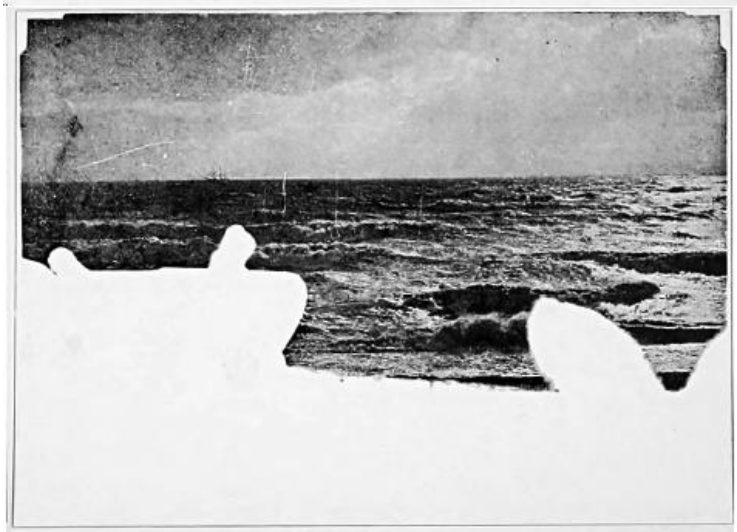
[37] É possível assistir a uma demonstração do processo, *Clouds & Combination Printing*, realizada pelo *George Eastman Museum* por meio do link: https://www.youtube.com/watch?v=QjoP5NE_E8s

[38] *It rarely happens that a sky quite suitable to the landscape occurs in the right place at the right time it is taken, and, if it did, the exposure necessary for the view would be sufficient to quite obliterate the sky (...) All these difficulties are got over by combination printing (...)*

Figura 7. Henry Peach Robinson, Nor' Easter, 1833.



COMBINATION PRINTING.
"Nor' Easter." Fig. 1.—Foreground.



COMBINATION PRINTING.
"Nor' Easter." Fig. 2.—Sky and Distance.



COMBINATION PRINTING.
"Nor' Easter." Fig. 3.—Completed Picture.

Fonte: ADES, Dawn. Photomontage. London: Thames and Hudson, 2021

Figura 8. Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858.



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289

A fotografia de Robinson revela os princípios fundamentais da montagem, como a captura ou o levantamento de materiais, o debate a respeito de quais serão utilizados ou suprimidos e sua justaposição. Neste caso não se faz menos presente o choque entre realidade e artificialidade. Os familiares da menina enferma em *Fading Away* são como atores "recortados" que só se reuniram naquele mesmo espaço por intermédio das mãos de um montador e é isso que confere a esta imagem fotográfica um ar de artificialidade — todos os objetos e personagens que compõem a imagem são bem iluminada e nítidos "demais" — e, consequentemente, desloca esse signo de seu caráter indicial em direção a um lugar de estranhamento.

Esse estranhamento seria, seis décadas depois, intencionado pela montagem dada, que como conta Hannah Höch, "pretende dar a algo de completamente irreal, um aspecto de real, de coisa mesma fotografada"[39]. E a artificialidade, como conceito, seria adotada pelos construtivistas, ainda que sob uma perspectiva diferente. Varvara Stepánova, cofundadora do primeiro Grupo de Trabalho dos Construtivistas, escreve em sua *Teoria Geral do Construtivismo* (1921) que um dos fatores que determinaram a nova consciência trazida por esse movimento foi o desenvolvimento da indústria e da tecnologia, o qual tornou redundante a concepção de uma beleza harmoniosa determinada pela natureza: "objetos e aparatos recém-

[39] RODITI, Edouard. Hannah Höch e os dadaístas berlinenses. *In*: Der Monat, 12º ano, Novembro 1959, caderno 134, p. 63, apud ADRIANI, 1984, p. 24.

inventados que, em seus princípios primeiros, não têm conexão com as formas naturais e são voltados à superação da natureza tornam possível construir uma obra de arte cuja forma artística seria baseada no conceito de artificialidade." (STEPÁNOVA, 2021, p. 69). Stepánova escreve ainda que

> A cognição experimental, como "pensamento ativo", como ação da época contemporânea (em vez de contemplação), produz um método analítico na arte que destrói o valor sagrado da obra como objeto único ao desnudar suas bases materiais, (...) o trabalho [artístico] é transformado em experimento, uma forma de trabalho de laboratório. (STEPÁNOVA, 2021, p. 68)

Tendo isso em mente, vale notar que também as montagens cinematográficas de Eisenstein e Dziga Vertov tiveram impacto sobre artistas construtivistas — como Lissitzky, Rodchenko e Klutsis — que pretendiam produzir, através do meio fotográfico, efeitos similares aos alcançados por intermédio da montagem cinematográfica, com o propósito de transmitir mensagens políticas precisas (DRAGU, 2020).

Outros nomes conhecidos no mundo da arte também pretendiam passar mensagens precisas, porém isto se devia ao fato de estarem envolvidos com o trabalho de *design* publicitário. É o caso de Kurt Schwitters, Willi Baumeister, Walter Dexel, Friedrich Vardemberge-Gildewart e César Domela, os quais integravam o grupo *neue werbegestalter* (Círculo de Novos Designers de Publicidade, ou simplesmente "Círculo" — como se denominavam). Esse grupo de designers formado por Schwitters esteve envolvido com a formulação da exposição Internacional de Fotomontagem em Berlim do ano de 1931, organizada por César Domela e que incluiu artistas como Hannah Höch e John Heartfield. Além dessa exposição, promoveram diversas outras, convidando alguns membros da Bauhaus como Moholy-Nagy e Herbert Bayer.

A criação do Círculo de Novos Designers em 1927 revela não apenas o interesse de Schwitters e seus colegas na capacidade de persuasão dos meios de comunicação de massa e em suas possibilidades formais — Schwitters fundara, ainda em 1924, a *Merz Werbezentrale*, sua própria agência de publicidade, que funcionou até 1933 — mas também a existência de uma rede internacional denominada livremente como "Construtivismo Internacional" (LAVIN, 1993, p. 61). Hannah Höch conta:

> Ao acabar a Guerra, nós fazíamos parte do primeiro grupo de artistas alemães relacionados com grupos de vanguarda semelhantes em Nova Iorque, Paris e Moscovo. Em 1922 o dadá alemão até realizou uma conferência internacional em

> Weimar[40], na qual El Lissitzky representava os construtivistas de Moscovo, e Theo van Doesburg com Cornelis van Eesteren, o grupo De Stijl de Mondrian, Tristan Tzara e Hans Arp os dadaístas de Zurique e Paris[41].

Assim como os construtivistas russos, o Construtivismo Internacional defendia um *design* eficiente e funcional que respondesse da melhor forma possível à realidade tecnológica contemporânea, porém, enquanto os primeiros definiam seu objetivo em termos utilitários, que servissem melhor à nova ordem comunista, as posições políticas dos últimos eram ambíguas — "a maioria dos artistas europeus tendiam a descrever as suas visões utópicas do futuro em vagos, muitas vezes quase espirituais, termos 'socialistas'"[42] (LAVIN, 1993, p. 62, tradução nossa).

Hannah Höch era um dos artistas que compunham a rede internacional construtivista e, diferentemente do que acontecia no grupo dada de Berlim, no novo grupo ela estava acompanhada de outras artistas mulheres como Nelly van Doesburg e Sophie Taeuber-Arp. Höch participou ativamente dessa rede de artistas, sendo incluída em diversos periódicos e catálogos das exposições *Film und Foto* e de fotomontagem:

> Schwitters publicou um de seus desenhos na *Merz I* (janeiro de 1923) e sua colagem *Astronomie* na *Merz 7* (janeiro de 1924). Lissitzky e Arp incluíram um de seus óleos em seu livro de 1924, *Die Ismen*, e Moholy-Nagy reproduziu, em seu livro da Bauhaus de 1925, *Malarei Fotographie Film*, um autorretrato fotográfico e uma fotomontagem, *Hochfinanz* (...). Mais tarde, Höch foi incluída no *Foto-Auge* de Franz Roh de 1929, no *Photofreund Jahrbuch* 1930-31, *Berlin* 1930 e *Merz 21*.[43] (Ibidem, p. 67, tradução nossa)

Apesar de não participar tão ativamente da cultura de massa como seus amigos *designers* gráficos, a artista alemã chegou a trabalhar na Ullstein Verlag, emblemática instituição da mídia impressa alemã enquanto estudava artes gráficas com Emil Orlik no Instituto Estadual do Museu de Artes Aplicadas. No trabalho, Höch desenhava padrões para trabalhos manuais, como toalhas de mesa bordadas e bichos de pelúcia para crianças, os quais eram publicados em revistas endereçadas ao público feminino e vendidos nas lojas de *Schnittmuster* da Ullstein. Muitas das fotomontagens de Hannah Höch são construídas a partir

---

[40] Porque Höch está viajando pelo sul da Alemanha quando o convite para o Congresso em Weimar lhe é enviado, ela não participa, mas assiste a uma reencenação de *Dadarevon* de Schwitters na Galeria Garvens em Hanover com 34 dos membros do Congresso em 30 de setembro. (MAKELA, 1996)

[41] RODITI, Edouard. Hannah Höch e os dadaístas berlinenses. *In*: Der Monat, 12º ano, Novembro 1959, caderno 134, p. 63. Apud ADRIANI, 1984, p. 38.

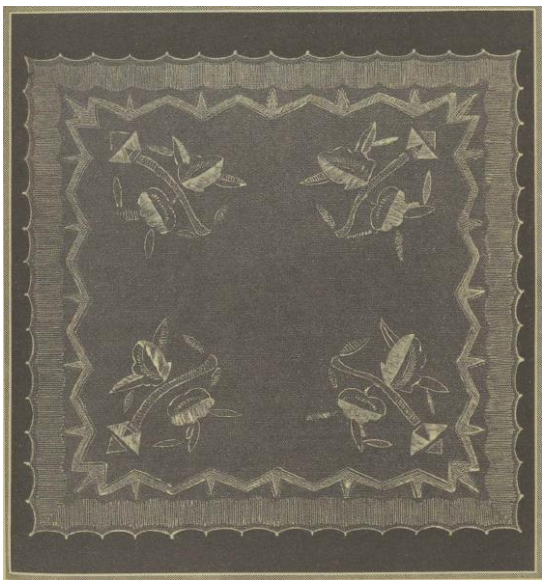
[42] *(...) most of the European artists tended to describe their utopian visions of the future in vague, often quasi-spiritual, "socialist" terms.*

[43] *Schwitters published one of her drawings in Merz I (January 1923) and her collage Astronomie in Merz 7 (January 1924). Lissitzky and Arp included one of her oils in their 1924 book, Die Ismen, and Moholy-Nagy reproduced a photographic self-portrait and one photomontage, Hochfinanz (mistitled by Moholy-Nagy as Der Milliadär) in his 1925 Bauhaus book, Malarei Fotographie Film. Later, Höch was included in Franz Roh's Foto-Auge of 1929, the Photofreund Jahrbuch 1930-31, Berlin 1930 and Merz 21.*

de fotografias encontradas nas revistas da Ullstein, entre estas, *Uhu* e *BIZ*[44], mas também a partir dos padrões que ela mesma havia desenhado e que eram publicados em *Die praktische Berlinerin*[45] e *Die Dame*[46]. Ou seja, por vezes, Höch "reciclava" as próprias fotografias de seus desenhos, dando a eles uma finalidade completamente diversa da que possuíam quando veiculados nas revistas[47].

No catálogo da Exposição Internacional Dada, Wieland Herzfeld descreveu o processo de construção das fotomontagens dada enfatizando a prática do recorte: "uma vez que antigamente se despendeu uma imensidão de tempo, de amor e de esforço a pintar um corpo, uma flor, um chapéu, uma sombra projetada etc., agora só precisamos de pegar na tesoura e recortar (...) aquilo que necessitamos"[48], mas o processo de Hannah Höch é marcado ainda pela peculiaridade de ela se relacionar com as suas "fontes de imagens" em dois sentidos, recortando o que necessitava e fornecendo parte do material visual que seria publicado.

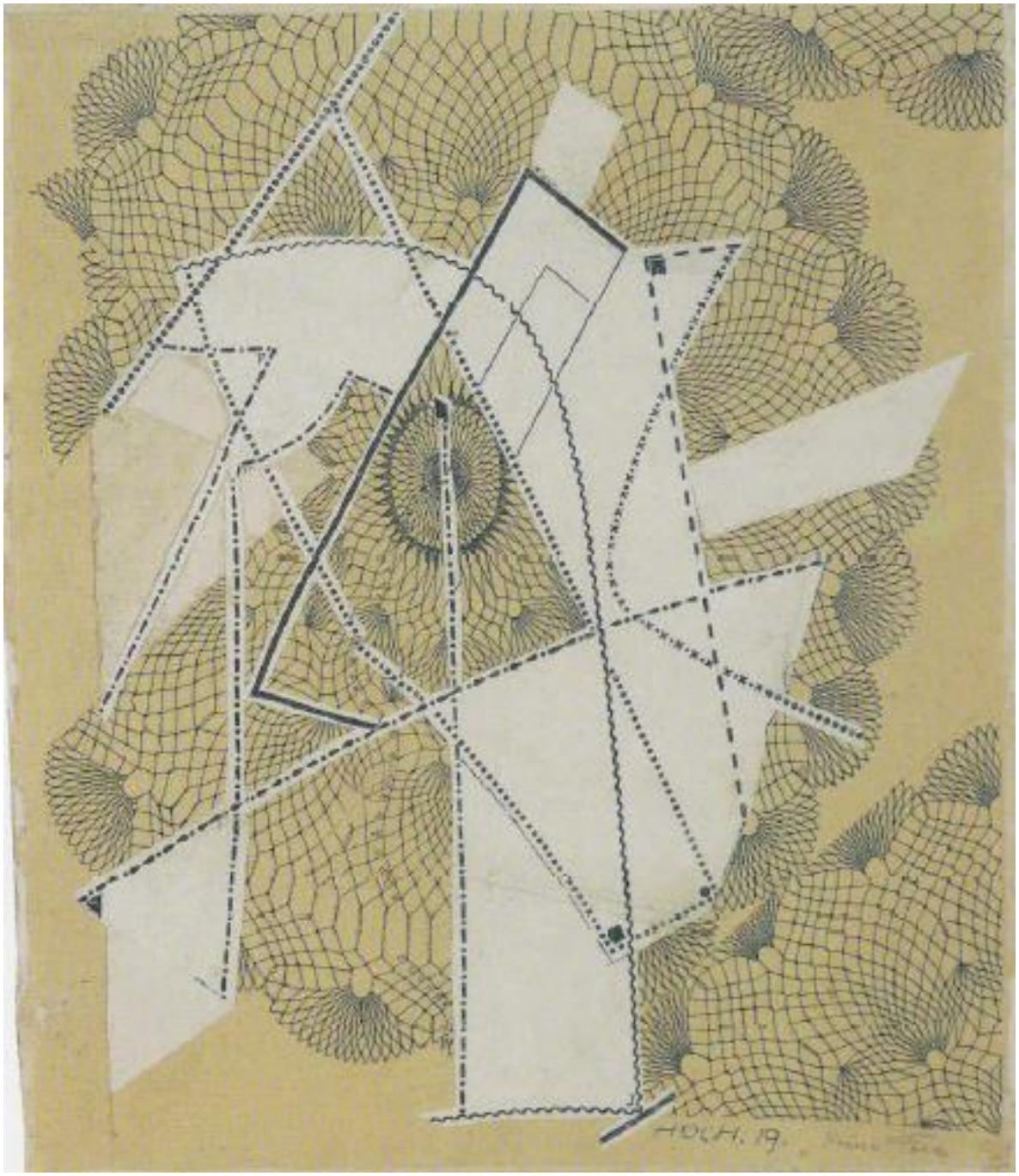
Figura 9. Hannah Höch, Desenho de toalha de mesa,
publicado em Die Dame, fevereiro de 1924.



Fonte: MAKELA, Maria [et aliii]. The photomontages of Hannah Höch.

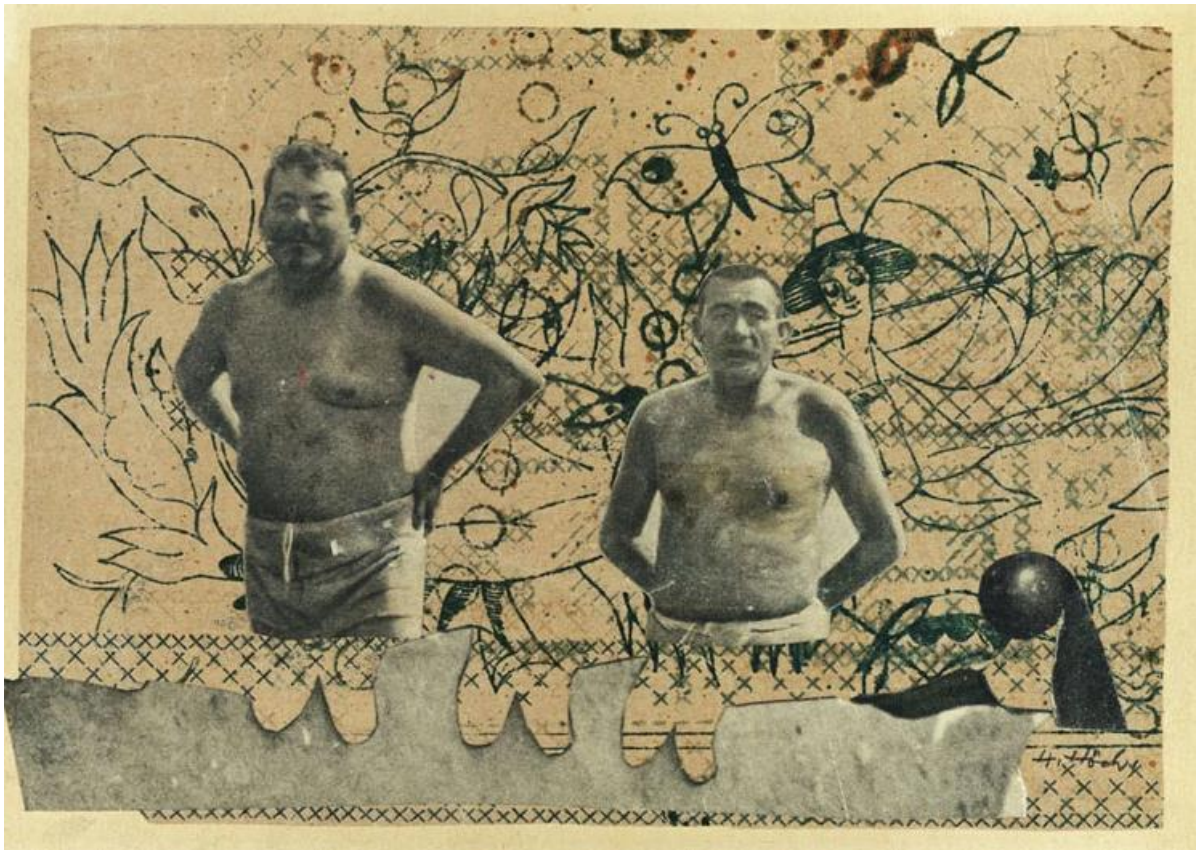
[44] *Berliner Illustrirte Zeitung*, a mais bem sucedida publicação da Ullstein, cuja circulação atingiu mais de 1.8 milhões em julho de 1929 (HARVEY, 1997, p. 282).
[45] *A mulher prática de Berlim.*
[46] *A Dama*
[47] Essas reciclagens são demonstradas no catálogo da exposição *Photomontages of Hannah Höch* de 1996.
[48] Catálogo de exposição Erst Internationale Dada-Messe, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, Berlim, 1920 apud ADRIANI, 1984, p. 24.

Figura 10. Hannah Höch, Weiße Form [Forma Branca], 1919.



Fonte: MAKELA, Maria [et aliii]. The photomontages of Hannah Höch.

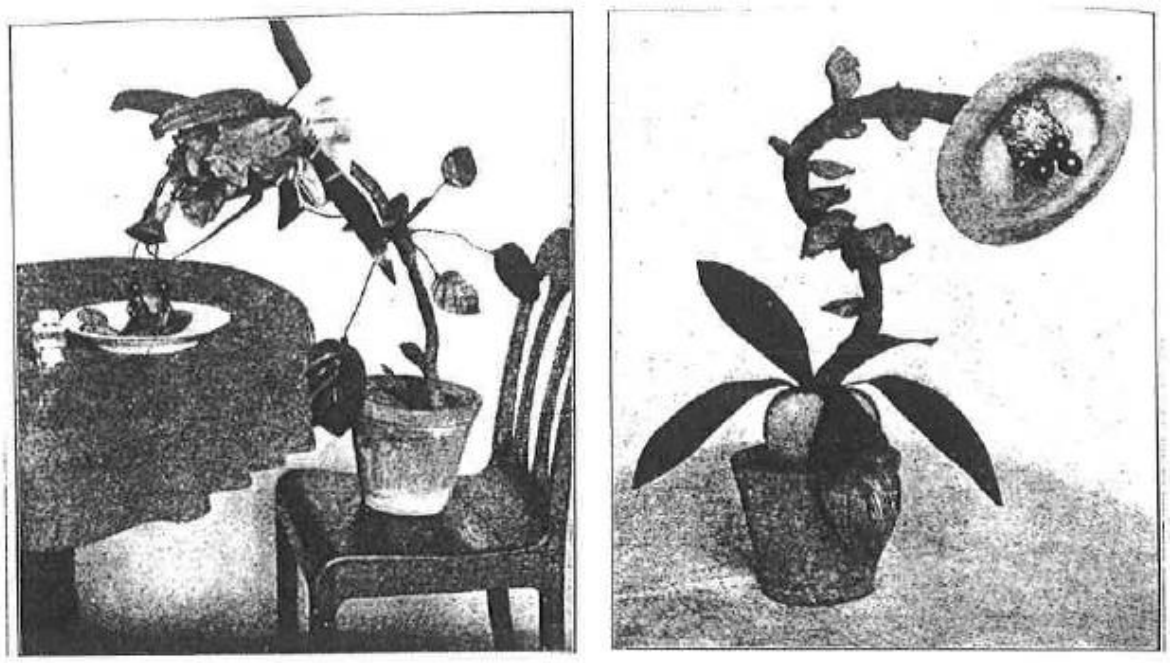
Figura 11. Hannah Höch, Staatshäupter [Chefes de Estado], 1918-1920.



Fonte: ADRIANI, Götz. Colagens, Hannah Höch, 1889-1978.

Além de trabalhar para a Ullstein criando moldes para trabalhos manuais, a artista chegou a ter suas "Novas aquisições interessantes do Jardim Botânico", publicadas pela editora na edição da revista *BIZ* de 1º de abril de 1921. Se tratava de uma brincadeira: duas fotos representavam plantas feitas de tecido e outros materiais — uma sentada à mesa, frente a um prato de comida e um saleiro, e a outra descansando sobre uma superfície. A primeira é descrita na legenda como uma planta carnívora oriunda de Java e a segunda é descrita como uma planta aspiradora que coleta o pólen de plantas próximas. Tais imagens agradaram tanto seu amigo Kurt Schwitters, que ele fez um cartão postal com as fotografias. Essa brincadeira de 1º de abril demonstra tanto a falta de mistério que a linguagem fotográfica e jornalística possuía para Höch como a facilidade com que os círculos *avant-garde* dos anos 1920 transitavam entre as "arenas" do mundo da arte e aquelas da cultura de massa (LAVIN, 1993).

Figura 12. Hannah Höch, Novas aquisições interessantes do Jardim Botânico, 1921.



Fonte: LAVIN, Maud. Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch.

3.2. A moda através do olho de gato

> Por mim, ao inclinar-me para a bela Felina, a de nome tão adequado, aquela que é ao mesmo tempo a honra do seu sexo, o orgulho do meu coração e o perfume do meu espírito, quer de noite, quer de dia, em plena luz ou na sombra opaca, no fundo de seus olhos adoráveis vejo sempre, nitidamente, a hora, sempre a mesma, uma hora vasta, solene, grande como o espaço, sem divisões de minutos nem de segundos, uma hora imóvel que não é marcada nos relógios, e todavia leve como um suspiro, rápida como um olhar.
>
> (Baudelaire)

As plantas criadas por Hannah Höch e publicadas na *BIZ* exemplificam bem o que a artista havia dito sobre dar a algo irreal um efeito de real. Ainda que as fotomontagens de Höch formem uma imagem muito mais absurda do que a das novas aquisições botânicas, como esta, elas são a representação de novos corpos. Alguns destes corpos construídos pela artista são formados por partes diversas de figuras humanas, máquinas e ferramentas. Esta mistura de humano e máquina pode ser observada na fotomontagem de Höch exposta na Primeira Feira Internacional Dada, *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte weimarer*

Bierbauchkulturepoche Deutschlands[49](1919), a qual expõe, numa composição caótica, por meio da mistura de retratos de líderes políticos, artistas dada, filósofos, dançarinas, rodas e engrenagens, o turbulento cenário político-social da Alemanha pós 1918[50]. De toda forma, outros dos seus trabalhos parecem mais enfáticos na associação de humano e máquina, como *Die Mädchen*[51] (1921) e *Das schöne Mädchen*[52] (1919).

A fotomontagem *Die Mädchen* está hoje perdida, mas sua fotografia é reproduzida em preto e branco no livro de Maud Lavin sobre as fotomontagens de Hannah Höch. Nesta reprodução do trabalho, ainda que não consigamos distinguir alguns detalhes, observamos vários rostos de mulheres colados em corpos de outras mulheres, alguns destes utilizando roupas de banho. Um dos rostos, por exemplo, é de uma piloto de avião, que possui o corpo de uma ginasta. Todas as figuras são "empilhadas" sobre um mesmo carro, exceto o trio de mulheres que dão as mãos em roda, no canto inferior direito. Ao intitular esta fotomontagem *As Garotas*, Höch coloca todos os seus elementos sob a mesma alcunha, considerando o carro como um corpo ou parte de um corpo feminino tal qual o das ginastas e das dançarinas.

Figura 13. Hannah Hoch, Die Mädchen [As Garotas], I92I.



Fonte: LAVIN, Maud. Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch.

[49] *Corte com a faca de cozinha Dada através da última época cultural da barriga de cerveja de Weimar na Alemanha*
[50] Neste trabalho, no lado direito inferior, vemos a cabeça de Raoul Hausman colada a uma roupa de mergulho, da cabeça sai uma espécie de maquinário que, à esquerda, traz o rosto de Karl Marx,
[51] *As Garotas*
[52] *A linda menina*

Em *As Garotas*, não é possível identificar uma reciclagem como em *Forma Branca* e *Chefes de Estado* (reciclagens que se diferem uma da outra em seus resultados[53]), mas é possível traçar a origem do trio de mulheres que dão a mão em roda. Estas figuras advém, como demonstra Lavin, de uma fotografia publicada na revista *BIZ* em 1921 com a legenda "À beira-mar: balé na água: uma fotografia de Westerland"[54] (Ibidem, p. 46, tradução nossa).

Figura 14. "Ballet im Wasser", Berliner Illustrirte Zeitung 30, no. 28 Julho, I92I.



Fonte: LAVIN, Maud. Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch.

Quando Höch constrói *As Garotas*, a "cultura do corpo" havia invadido as revistas ilustradas, assim, imagens fotográficas de ginastas rítmicas e de dançarinas também aparecem em seus trabalhos. No período da República de Weimar, a dança representava a possibilidade de abarcar o eterno, o que se esperava dela era "a liberação da gravidade terrestre, a possibilidade de uma relação estética em relação à fadiga organizada — (...) uma elevação além efêmero e limitado da qual o homem real pode experimentar em relação ao eterno e o incondicionado" (KRACAUER, 2009, p. 88). O trio de garotas que dançam na praia, recortado por Höch, espelha essa elevação, as garotas olham para cima, levantam suas pernas como se

[53] Em *Forma Branca* e *Chefes de Estado* há um jogo entre o 1º plano e o 2º que leva a resultados diferentes. No primeiro trabalho, a forma branca opaca e perspectivada é contraposta ao fundo transparente de linhas circulares constituindo uma imagem cuja profundidade pode ser percebida por diferentes caminhos. Em chefes de estado, Höch multiplica os efeitos cômicos da fotografia do ministro da defesa Gustav Noske e do presidente Friedrich Ebert em roupas de banho ao justapor a figura dos dois ao fundo de padrões de bordado com desenhos de uma mulher relaxando sob uma guarda-sol, borboletas e flores.

[54] *An der See: Ballet im Wasser: Eine Aufnahme aus Westerland*

estivessem mesmo se libertando da gravidade. O trio se contrapõe, neste sentido, à figura do carro, à mecanização.

Num sentido contrário, observa-se que o trio de mãos dadas forma um desenho, figuram como um conjunto de pontos que formará o padrão de um bordado. Remetem a um fragmento de um ornamento de massa, mas as unidades deste último não podem "mais ser recompostas em criaturas humanas" (KRACAUER, 2009, p. 94).[55] As fotografias utilizadas na fotomontagem *As Garotas* são oriundas de um contexto de idealização da relação das mulheres com a natureza e com a tecnologia[56], e nesta condição foram publicadas nas revistas ilustradas. Quando fragmentadas e justapostas na fotomontagem, sua condição é alterada e seu significado se torna ainda mais difícil de delimitar. Na fotomontagem em questão, a equação de mulher e máquina é evidente, mas não é possível caracterizá-la como elogiosa, nem exatamente como irônica, o resultado é muito mais ambíguo.

A mistura entre máquina e corpo humano era um tema recorrente nos trabalhos dos dadaístas. *Tatlin em casa* (1920) de Hausmann; *Daum se casa com seu autômato pedante "George" em maio de 1920. John Heartfield está muito feliz com isso* (1920) de George Grosz; e os retratos de objetos mecânicos de Francis Picabia na publicação *291*, entre os quais uma vela de ignição descrita como *Retrato de uma garota americana em estado de nudez* (1915), são exemplos nítidos (e bem humorísticos). Contudo, a relação que Höch possuía com as suas "fontes de imagens" dá à produção de suas justaposições outras camadas de significação ou ambiguidades: além do fato de a artista trabalhar para as revistas da Ullstein[57], ela era o público alvo das fotografias nelas publicadas. Parte das imagens que compõem os trabalhos da artista são referentes à "Nova Mulher", um paradigma diretamente relacionado a dois desenvolvimentos durante a República de Weimar: o rápido crescimento da mídia impressa de massa e a redefinição dos papéis sociais das mulheres.

Sobre o primeiro, devemos lembrar que durante a maior parte do século XIX os periódicos não continham reproduções de fotografias, foi por volta de 1880, com a invenção do

---

[55] Um "fragmento do ornamento de massas" é como um oxímoro, mas o balé na praia se diferencia do ornamento de massa também por aspirar "exatamente àquilo que o ornamento da massa deixou, alegremente, atrás de si: a ligação orgânica da natureza com algo que os temperamentos mais modestos consideram ser alma" (Kracauer, 2009, p. 102). Ao contrário do ornamento de massa, que espelha a realidade das fábricas e dos escritórios, o balé consiste em uma fuga diante da realidade, a "elevação" mencionada anteriormente.

[56] A exemplo da imagem da piloto de avião, que, em alguma medida, também implica o gosto pela viagem durante a década de 1920, o qual Krakauer identifica, tal qual a dança, como um sintoma da mecanização e racionalização.

[57] Man Ray e Laszlo Moholy-Nagy também trabalharam para Ullstein Verlag, ainda que como fotógrafos *free-lancers*, Bertolt Brecht, como escritor. (LAVIN, 1993).

processo de impressão em meios-tons que a combinação de tipos e fotografias tornou-se possível, todavia, como Maria Makela nos conta,

> [F]oi só em 1902, quando Ullstein desenvolveu um processo de impressão em prensas rotativas cilíndricas, que periódicos foto-ilustrados puderam ser produzidos de forma rápida e limpa, sem nenhum dos borrões de tinta comuns aos primeiros papéis fotográficos impressos em prensas planas. A guerra interrompeu brevemente o desenvolvimento da imprensa ilustrada, mas a década de 1920 viu o seu florescimento. Entre 1918 e 1932, aproximadamente trinta e dois periódicos ilustrados semanais, quinzenais ou semissemanais, foram publicados na Alemanha, e havia dezenas de mensais. (1996, p. 60, tradução nossa)[58]

Assim, a exacerbada presença de fotografias em periódicos durante a República de Weimar constituía uma novidade: "Nunca houve uma época tão bem informada sobre si mesma, se ser bem informado significa possuir uma imagem das coisas iguais a elas no sentido fotográfico (KRACAUER, 2009, p. 75)". De modo análogo, a maior visibilidade das mulheres alemãs nas esferas públicas durante o mesmo período também constituía uma novidade. Com a constituição de Weimar de 1919, elas haviam sido reconhecidas oficialmente como cidadãs: o documento determinava o sufrágio universal de todos os homens e mulheres acima de vinte anos e afirmava que os homens e as mulheres possuíam, em princípio, os mesmos direitos e deveres civis (BOAK, 2013). Em 1925 as mulheres trabalhadoras representavam cerca de um terço da força de trabalho total e cerca de um terço da população feminina total. Em Berlim, trinta por cento da força de trabalho feminina encontrava-se nos empregos de colarinho branco, como secretárias, vendedoras, telefonistas e técnicas. (ibidem, 2013). Todos esses fatores conferiram às mulheres alemãs maior relevância no cenário político e econômico do país.

A Nova Mulher é um paradigma formado tanto por essa nova realidade das mulheres alemãs durante a República de Weimar quanto pelas imagens veiculadas nas revistas ilustradas e em outros produtos de massa direcionados para o público feminino no mesmo período:

> O mito enquanto inventado e debatido nos meios de comunicação sobrepôs esta realidade [da maior visibilidade das mulheres na esfera pública e na economia em comparação ao período anterior a 1918] a uma mistura de fantasias e medos sobre a crescente independência (ou voracidade) sexual e o conhecimento sexual das mulheres, e sobre a sua presença na rua ou no cinema, no salão de dança ou na sala de aula. No final, toda e qualquer faceta da "condição feminina moderna" foi incorporada na "nova mulher": "ela" era ao mesmo tempo uma *femme fatale* devoradora e uma lésbica *cross-dresser*, uma esportista e uma dona de casa eficiente, uma datilógrafa frequentadora de cinema e estudante *bluestocking*. Mas, por mais incoerente que fosse, o mito da "nova mulher" expressava percepções de mudança

[58] *But it was not until 1902, when Ullstein developed a process for printing on cylindrical, rotating presses, that photoillustrated periodicals could be produced quickly and cleanly, with none of the ink-smudging common to the early picture papers that were printed on flat presses. The war briefly interrupted the development of the illustrated press, but the 1920s saw its efflorescence. Between 1918 and 1932 approximately thirty-two illustrated weeklies, bi-weeklies, or half-weeklies were published in Germany, and there were dozens of monthlies.*

> cultural e representava para os alemães de ambos os sexos muitas das dimensões inebriantes e ameaçadoras da modernidade.[59] (HARVEY, 1997, p. 282, tradução nossa)

Se levarmos em conta a descrição feita pela historiadora Elizabeth Harvey podemos concluir que a Nova Mulher é "uma justaposição de elementos alegóricos" (LAVIN, 1993). Sob este ponto de vista, o método de construção de *As Garotas* e seu resultado formal reflete a tentativa e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de definir categoricamente as mulheres alemãs e sua relação com a modernidade da República de Weimar.

Magda Dragu (2019) provavelmente definiria *As Garotas* e, mesmo o paradigma da Nova Mulher como "fotomontagem heterogênea", ou mesmo colagem, por não objetivarem a transmissão de um significado claro por meio da justaposição de imagens. De todo modo, a respeito da Nova Mulher, Lavin (1993) ressalta que, por mais que tenham ocorrido avanços em relação aos direitos das mulheres durante a República de Weimar, muitos aspectos de suas vidas ainda permaneciam enraizados em hierarquias tradicionais. Por exemplo, ainda que fosse aceito que mulheres jovens trabalhassem no espaço de tempo entre a escola e o casamento, a aceitação do direito das mulheres casadas ao trabalho era muito limitada, pois mesmo que a constituição de 1919 proclamasse a igualdade entre homens e mulheres, o código civil de 1900, o qual determinava o direito dos maridos de tomar todas as decisões da vida de casado, continuava vigente (BOAK, 2013). Lavin (1993) argumenta que este choque de novo e antigo aponta para uma outra forma de montagem, o que Ernst Bloch chama de "não sincronicidade", o pressuposto de que

> Nem todos estão presentes no mesmo tempo presente. Aparentemente estão porque é possível vê-los aqui e agora. Mas não é só por isso que uns e outros vivem no mesmo tempo. Pelo contrário, alguns possuem um passado que se intromete. [...] Tempos mais antigos que os atuais continuam a viver nas camadas mais antigas [do presente] (BLOCH, 1978, p. 95 apud MARQUES, 2017)

Nas próprias revistas do período, o atributo "nova" vinculado à Nova Mulher é colocado em questão. Em *Die Dame* lemos:

> O que é a mulher moderna?
> Um charmoso *Bubikopf* — diz o cabeleireiro
> Um modelo de depravação — diz tia Klotilde
> Um complexo de problemas sexuais — diz o psicanalista

[59] *The myth as concocted by and debated in the media overlaid this reality with a mixture of fantasies and fears about women's increasing sexual independence (or voraciousness) and sexual knowledge, and about their presence in the street or in the cinema, dance hall or lecture room. In the end, any and every facet of 'modern womanhood' became incorporated in the 'new woman': 'she' was both a devouring femme fatale and a cross-dressing lesbian, a sportswoman and an efficient housewife, a movie-going typist and bluestocking student. But incoherent as it was, the 'new woman' myth expressed perceptions of cultural change and represented to Germans of both sexes many of the intoxicating and threatening dimensions of modernity.*

Uma camarada e amiga de alma — diz a juventude
Uma miserável dona de casa — diz o reacionário
Cara — diz o solteiro
A melhor cliente — diz o vendedor de meias
Uma infelicidade para o meu filho — diz a sogra
O centro do sanatório — diz o médico
A mesma desde o início dos tempos — diz o homem sábio[60]

Figura 15. Hannah Hoch, Das schöne Mädchen [A linda menina], 1919-20, 35 x 2.9 cm.



Fonte: MAKELA, Maria [et aliii]. The photomontages of Hannah Höch.

Das schöne Mädchen, de Hannah Höch, reúne vários elementos associados a esse mito da Nova Mulher. Nessa fotomontagem, o cabelo estilo *Bubikopf*, o pneu, o virabrequim, o relógio e a banhista com cabeça de lâmpada assinalam a equação entre o feminino e a tecnologia, que aqui se dá de forma mais enfática do que em *As Garotas*. A propaganda por trás do *Bubikopf* e as logos da BMW, que compõem o fundo, sugerem ainda que essa "linda menina"

[60] *Die Dame*, edição nº4, 1925, apud PETRO, 1989, p. 79, tradução nossa.

é "parte humana, parte máquina e parte mercadoria"[61] (LAVIN, 1993, p.43, gradução nossa). O fato de os recortes de fotografias de mulheres e do lutador à esquerda excluírem seus rostos dá ao trabalho um aspecto sinistro, que é intensificado pela presença de um único rosto feminino, o qual surge de trás de todo o conjunto, tem um dos olhos substituídos por um olho de gato e o outro quase tapado pela marca da BMW. Este único rosto destoa dos outros elementos amarronzados da fotomontagem e rima apenas com a lâmpada branca. Seus tons em preto e branco lembram uma fotografia de jornal, o que lhe confere um aspecto mais "realista" (ibidem, 1993).

Maud Lavin interpreta o rosto com olho de gato como uma espectadora que olha a fotomontagem de dentro, e cujo olhar encontra o nosso: "É como se nós, os espectadores, estivéssemos alinhados com a espectadora da montagem ao olhar para esta cena publicitária surreal; ela vê de trás, nós de frente, e nossos olhares se encontram"[62] (1993, p. 43, tradução nossa). Este encontro de olhares é um choque de temporalidades, que remete à noção benjaminiana de imagem dialética, "uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade" (BENJAMIN, 2018, p. 784 [N 9, 7]), uma concepção de montagem, visto que Walter Benjamin pretendia, conforme seu projeto das *Passagens*, "aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão" (ibidem, p.765 [N 2,6]).

Em sua análise de *A linda menina*, Maud Lavin conclui que o fato de nossos olhares se encontrarem não significa que a mulher com olho de gato, enquanto representação de uma espectadora da década de 1920[63], "enxergue" a situação da mesma forma que nós, e salienta que "o trabalho de Höch exige nossa sensibilidade para com uma espectadora historicamente específica, os significados e ambiguidades que ela perceberia, e para com utopias, desejos e medos ligados temporalmente à Alemanha de Weimar" (Lavin, 1993, p. 46, tradução nossa)[64]. Por mais que *A linda menina* possa não implicar a imobilização de uma imagem em uma constelação específica de significados, o olho de gato é uma brecha para que o espectador atual se inclua, incorporando o que é conhecido por ele, o que não significa desconsiderar o contexto histórico relativo à concepção da fotomontagem por Höch. Antes, o olhar da espectadora em

---

[61] *(...)she is part human, part machine,and part commodity*

[62] *It is as if we, the viewers, are aligned with the montage spectator in looking at this surreal advertising scene; She views from the back, we from the front, and our gazes meet.*

[63] O olho de gato, que é maior do que o outro olho, ainda alude a um monóculo, utilizado por dadaístas como Raoul Hausmann, Tristan Tzara e a própria Hannah Höch (Lavin,1993).

[64] *Hoch's work requires our sensitivity to a historically specific spectator, the meanings and ambiguities she would perceive, and to utopias, desires, and fears time-bound to Weimar Germany*.

preto e branco alinhado ao nosso forma a possibilidade de tensionamentos entre dois momentos: "Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética" (BENJAMIN, 2018, p. 788 [N 10a, 3]).

Talvez a melhor forma de trazer à luz os tensionamentos entre o início da década de 1920, o tempo da "linda menina", e o nosso tempo, um século depois, seja por meio da aproximação de imagens. Em *Sahara from SSENSE.com (As Young as You Feel)*[65], fotografia realizada pela artista contemporânea canadense Sara Cwynar em 2020, o cabelo loiro da boneca de papel remete ao *Bubikopf* de *A linda menina* e a presença do recorte de um olho em preto e branco, que destoa do todo colorido, nos lembra do olho de gato da espectadora dentro da fotomontagem de Höch[66]. Os títulos dos trabalhos possuem ainda uma afinidade por associarem o feninino a um ideal: A menina de Höch é "*A linda menina*" e a *Sahara* de Cwynar é uma modelo. Como o trabalho de 1919, *Sahara* é uma montagem heterogênea feita a partir de camadas de imagens fotográficas e ilustrações, que resulta em um jogo entre real e irreal do qual a representação do feminino faz parte.

Aqui, para aproximarmos as duas obras, vamos antes abordar o contexto da fotomontagem de Höch. Em *A linda menina, a* combinação que Höch faz de feminino, mercadoria e máquina é uma síntese das formas em que a Nova Mulher aparecia representada nas revistas ilustradas durante a República de Weimar. Como Maud Lavin (1993) nos conta, neste período, conforme a circulação das revistas ilustradas aumentava, crescia também a influência do consumismo sobre as representações do feminino, afinal mais da metade dos rendimentos das revistas provinham de receitas publicitárias[67]. A pesquisadora verifica, nas edições de *Die Dame*, publicadas a partir de 1924, uma substituição das fotografias de dançarinas por fotografias de mulheres em carros, o que ela associa à estabilização econômica. Durante toda a década de 1920 há um contínuo interesse nas estrelas de cinema, mas já em 1930, nas revistas *Die Dame* e *Uhu*, nota-se a súbita proliferação de imagens de "mulheres

[65] *Sahara de SSENSE.com (Tão jovem quanto você se sente)*.

[66] O olho em preto e branco na fotografia de Sara Cwynar, além de ecoar o olho de gato em preto e branco da fotomontagem de Hannah Höch, lembra a fotografia, feita por Man Ray, do olho de Lee Miller, uma modelo e artista cuja própria produção é reconhecida pelo trânsito entre a moda, a arte e a fotografia política.

[67] Além disso, pode-se considerar o fato de as mulheres constituírem a maior parte dos consumidores: em 1932, no *Gebrauchsgraphik*, estimava-se que 85% de todas as mercadorias eram compradas por mulheres (LAVIN, 1993).

como manequins, um tropo proeminente para ligar as mulheres ao mundo das mercadorias produzidas em massa"[68] (ibidem, p. 57, tradução nossa).

Figura 16. Sara Cwynar, Sahara from SSENSE.com (As Young as You Feel), 2020.



Fonte: https://hyperallergic.com/667082/sara-cwynar-invites-us-to-spy-on-workings-of-consumerism/

Além da relação entre a fotomontagem de Hannah Höch e o conteúdo das revistas ilustradas da época, cuja expansão consiste em uma maior afinidade com a publicidade, podemos depreender que *A linda menina*, ao carregar consigo algumas imagens de objetos característicos do desenvolvimento da vida moderna — o relógio, a lâmpada elétrica e partes de um carro — carrega também a passagem do tempo linear da prensa de Gutenberg para o

[68] *Women as mannequins, a prominent trope for linking women to the world of mass-produced commodities.*

espaço-tempo do mundo eletricamente instantâneo. Passagem esta que é, antes de tudo, cinematográfica, pois o cinema "pela pura aceleração mecânica, transportou-nos do mundo das sequências e dos encadeamentos para o mundo das estruturas e das configurações criativas. A mensagem do cinema enquanto meio é a mensagem da transição da sucessão linear para a configuração." (MCLUHAN, 2007, p. 26). Esta passagem para o cinema é algo que Walter Benjamin assinala, não especificamente sobre a obra de Höch, mas sobre os efeitos que os trabalhos dadaístas tentaram produzir, o filósofo explica:

> O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o libertou desse invólucro (...) ele unificou os dois efeitos de choque, num nível mais alto. (ibidem, p. 191-192)

Se a fotomontagem de Hannah Höch nos revela algo sobre o conteúdo das revistas ilustradas ao "reconfigurar", a partir de recortes destas revistas, um "retrato" da "linda menina" e, se ela aponta para uma passagem em direção ao cinema, a fotografia de Sara Cwynar revela algo sobre a nossa relação, um século depois, com as imagens e suas reproduções técnicas, presentes não apenas em meios analógicos como digitais. Em *Sahara from SSENSE.com* identificamos a combinação de feminino e publicidade — o título se refere a uma modelo de um *site* de roupas de marca —, porém o amontoado de imagens provém de fontes diversas relativas a diferentes momentos.

Uma diferença importante entre a fotomontagem de Höch e a fotografia de Sara Cwynar está indicada nos termos com que nos referimos a elas. *A linda menina* é uma montagem realizada sobre papel, o mesmo material que é suporte do trabalho, já a *Sahara* é uma montagem realizada no espaço tridimensional do estúdio e posteriormente registrada por meio da fotografia, a qual será impressa sobre o papel, suporte final do trabalho. Em *Sahara*, as imagens poderiam até ter sido encontradas em revistas, mas foram reimpressas em uma escala correspondente ao tamanho da modelo — o que se observa claramente no caso de *Adão e Eva* de Albrecht Dürer, em que fitas adesivas unem as partes impressas, como observamos também no fundo azul em degradê. (Os únicos elementos desproporcionais ao tamanho da modelo são o olho em preto e branco e uma das fotografias de moda). Estas imagens estão todas organizadas e presas em tripés de refletores. A modelo, Sahara, está presente no estúdio tanto fisicamente como por meio de reproduções de fotografias de moda, as quais, justapostas às múltiplas

camadas de bonecas de papel reproduzidas em escala humana, confundem o nosso olhar, fazendo-nos embaralhar as figuras.

Na fotografia de Sara Cwynar, o amontoado de elementos de diversas naturezas — fotografias de moda contemporânea, reproduções de pinturas do início do século XVI, roupas de bonecas de papel de Marilyn Monroe, a fotografia de pernas tatuadas e o olho em preto e branco — reflete a forma como estes, hoje, devido ao desenvolvimento técnico e digital, fazem parte do mesmo domínio de "imagens", reprodutíveis e passíveis de serem empregadas em contextos diferentes, agregando outros significados e valores. Em *Sahara*, observamos a reprodução fotográfica de imagens bidimensionais e não a reprodução gráfica/fotográfica de objetos tridimensionais como a roda, a lâmpada e o relógio de *A linda menina*. Se na fotomontagem de 1919 as reproduções desses objetos e outros sinalizavam o "novo" e se sua configuração no espaço do papel refletia a *passagem para* o cinema, as reproduções de imagens bidimensionais na fotografia de 2020, indicam a *passagem da* moda e o acúmulo de seus "restos". Em relação ao cinema, os elementos reunidos em *Sahara*, se assemelham aos apetrechos do mundo de calicó[69].

Sobre a cidade cenográfica da Universum-Film AG (UFA) da década de 1920, Kracauer observa que as coisas que lá se encontram são "cópias e bonecos que foram arrancados de seu tempo e estão confusamente misturados. Permanecem enfaticamente imóveis; pela frente cheios de significação e, por trás, nulidades vazias." (2009, p. 303) Por isso ele se refere aos estúdios cinematográficos como "mundo de calicó" ou "mundo de *papier mâché*", expressões que também poderiam ser utilizadas para designar o estúdio de Sara Cwynar, onde as coisas só possuem a materialidade do papel e só existem em sua frontalidade.

[69] A expressão "mundo de calicó" é utilizada por Kracauer em seu texto de 1926 sobre os estúdios de cinema da Universum-Film AG (UFA). Calicó é um tecido grosso utilizado na construção de cenários de filmagem.

Figura 17. Horst von Harbou, Fotografia tirada no set de Metropolis (Fritz Lang, 1927), por volta de 1926-1927.



Fonte: https://journals.openedition.org/photographica/1419

A diferença notável entre a cidade cenográfica e o estúdio de Cwynar é que aquela, quando diante das câmeras, deixa de ser um mundo de calicó e torna-se "um mundo", enquanto o estúdio da artista, em frente às câmeras, permanece de calicó, a armação sobre as quais as coisas se sustentam permanece visível. Levando isto em consideração, podemos entender a fotografia da montagem realizada por Cwynar no estúdio como um compilado de diferentes formas de representações do corpo feminino (ou de um ideal feminino) — que inclui as bonecas de papel de Marilyn Monroe, a pintura a óleo e a fotografia de moda — o qual não pretende se passar por outra coisa senão por mais uma representação, representação do artifício de construção de uma imagem. É preciso notar, no entanto, que essa representação da representação por Cwynar possui um caráter sedutor, semelhante ao das imagens publicitárias, pois emprega os mesmos recursos e códigos que estas (o próprio estúdio, a iluminação, o brilho, a saturação e as figuras). Assim, *Sahara from SSENSE.com* espelha o "fetichismo subjacente ao sex-appeal do inorgânico", que, de acordo com Walter Benjamin, é o nervo vital da moda.

O fato de a modelo (viva) estar misturada, no estúdio, a imagens impressas (inanimadas) reflete o conflito da moda com orgânico, a união do "corpo vivo ao corpo inorgânico (...) fazendo valer no corpo vivo os direitos do cadáver". (BENJAMIN, 2019, p. 61)

No estúdio da artista, como no mundo de calicó, "o velho e o novo (...) estão amontoados em uma massa confusa, como ossadas numa catacumba" e as coisas se "transformam bizarramente". No texto de 1926, Kracauer se refere a algumas transformações da cidade cenográfica, entre elas a de uma velha viela onde "são introduzidos vestígios de casas modernas" e "ninguém se choca com o anacronismo". Aqui, o que é descrito como uma transformação bizarra se assemelha à realidade das transformações sociais, que não são sempre absolutas, como observamos a respeito das transformações dos direitos das mulheres durante a República de Weimar. Este exemplo também remete à passagem da moda, a qual altera os valores de certos objetos, porém para que a moda seja percebida, é preciso que ela coexista com o "*démodé*". Como escreve Georg Simmel em *A moda*, "Unir e distinguir são as duas funções fundamentais que aqui se juntam indissoluvelmente, das quais uma, apesar ou justamente por ser a oposição lógica da outra, torna possível sua realização" (2008, p. 166). Tendo tudo isto em vista, pode-se concluir que no mundo de *papier mâché* ainda é possível entrever o mundo real.

A linda menina de Hannah Höch é uma representação sinistra de um corpo, pois condensa em uma mesma imagem vários elementos associados às mulheres durante a República de Weimar, em outras palavras, condensa o conhecido material das revistas ilustradas em uma única folha, transformando o conhecido em estranho. A *Sahara from SSENSE.com,* não condensa o material visual de um meio específico, mas apresenta, por intermédio da justaposição de reproduções de representações contemporâneas e antigas do feminino, a "provisoriedade de todas as configurações", o que Kracauer (2009, p. 79) aponta como uma das possibilidades do cinema. Se *A linda menina* de Hannah Höch expõe a estranheza da moda e da publicidade de uma determinada época, a *Sahara from SSENSE.com (As Young as You Feel)* forma, por meio do emprego de recursos semelhantes aos da fotografia publicitária, uma imagem sedutora que expõe o lugar da moda, que é sempre "entre as águas do passado e do futuro" (SIMMEL, 2008, p. 172). O *"As Young as You Feel"* do título, que também é uma inscrição na boneca de papel e o nome de um filme em que Marilyn Monroe atua, parece irônico em relação ao fato de que

> [À] moda só interessa a mudança; mas, como todas as configurações, ela tem uma tendência à economia de energia, ela busca seu objetivo da maneira mais pura

> possível, mas, não obstante, com os meios relativamente mais econômicos. Eis porque ela se volta (...) sempre para as formas anteriores, de modo que se pode comparar seu caminho diretamente com a trajetória de um círculo.” (ibidem, p. 185)

Sobre a relação entre moda e arte, Georg Simmel afirma o potencial da moda de acolher qualquer conteúdo, o que inclui a arte. Porém, escreve Simmel, algumas formas mantêm uma resistência à moda. O sociólogo escreve por exemplo que tudo o que podemos chamar de clássico fica relativamente distante da forma moda: o clássico, como moda, “tem de se transformar em classicismo”, já, as formas barrocas teriam, a seu ver, “o caráter de eventualidade, a submissão ao impulso momentâneo que a moda, como forma de vida social, materializa” (ibidem, p.186-87). Podemos observar, hoje, que com a consolidação da inserção das obras de arte no mercado e com o crescimento da facilidade e qualidade das reproduções técnicas de imagens, a arte está ainda mais suscetível a ser acolhida pela moda. Mesmo as obras da Grécia antiga já não são capazes de resistir ao fenômeno da moda, podem tornar-se estampas de objetos a serem comercializados.

A relação entre moda e arte foi um tema tratado por Walter Benjamin e Theodor Adorno. Podemos afirmar que a moda, estritamente, foi, por um lado, considerada pelos dois filósofos uma forma de apologia do *status quo* e, por outro, uma possibilidade de consciência histórica. Sobre o primeiro aspecto, podemos afirmar que, para Walter Benjamin, a sociedade moderna, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição, porém esta surge disfarçada de novidade e moda. A preocupação deste filósofo é a respeito da eterna repetição do passado, que resulta em um acúmulo crescente de catástrofes, o qual tendemos a enxergar apenas como uma “cadeia de acontecimentos”. Seria necessário articular historicamente o passado, ou seja, “fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico” (BENJAMIN, 1994, p. 224), a fim de redimir as vítimas das catástrofes e, consequentemente, nós mesmos. Neste contexto, Benjamin menciona a relação entre a moda e o salto dialético:

> A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do continuum da história. (...) Ele citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá em uma arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto sobre o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx. (Ibidem, p. 230)

Esta tese expressa bem o duplo caráter que a moda possuía para Benjamin. Ao mesmo tempo que ela figura como agente da falsa consciência, ela também é associada “à capacidade que uma cultura autêntica tem de prefigurar possibilidades de superação da submissão ao próprio

fetichismo" (DUARTE, 2020, p. 248). O filósofo alemão associa à arte esta capacidade de antecipação da moda:

> É consenso que a arte, muitas vezes, geralmente por meio de imagens, antecipa em anos a realidade perceptível. Ruas ou salas puderam ser vistas em suas variadas cores brilhantes bem antes que a técnica, através de anúncios luminosos ou outros dispositivos, as colocasse sob uma luz deste tipo. Da mesma forma, a sensibilidade individual de um artista em relação ao futuro ultrapassa em muito aquela da dama da sociedade. E, entretanto, a moda está em contato muito mais constante, muito mais preciso, com as coisas vindouras graças ao faro incomparável que o coletivo feminino possui para o que nos reserva o futuro. Cada estação da moda traz em suas mais novas criações alguns sinais secretos de coisas vindouras. Quem os soubesse ler, saberia antecipadamente não só quais seriam as novas tendências da arte, mas também a respeito de novas legislações, guerras e revoluções. — Aqui, sem dúvida, reside o maior encanto da moda, mas também a dificuldade de torná-lo frutífero. (BENJAMIN, 2019, p. 137-138 [B 1,8])

Theodor Adorno, por sua vez relaciona a moda à arte considerando a consolidação, a partir do século XIX, do processo de chegada das obras de arte ao mercado, o que colocou a produção artística diante de um dilema: "os artistas, por um lado, não tinham mais que dar antecipadamente explicações aos seus patrocinadores (...); por outro, sua subsistência não estava mais assegurada, já que era possível que o mercado prescindisse totalmente de objetos culturais no sentido estrito do termo" (DUARTE, 2020, p. 255). Nessas circunstâncias, o mercado poderia optar pelas mercadorias da indústria cultural, esta a qual, "a partir das primeiras décadas do século XX, (...) explora econômica e ideologicamente a carência humana por cultura, possuindo, portanto, objetivos antagônicos aos da arte" (ibidem, p. 256).

Para Adorno e Horkheimer (1985), a cultura de massas equivale a um empreendimento comercial que visa a ampliação das margens de lucro e a manutenção do sistema o qual os autores da *Dialética do Esclarecimento* testemunham passar do chamado capitalismo concorrencial — no qual a publicidade tinha por função orientar o consumidor pelo mercado — para o capitalismo monopolista — em que a publicidade realiza o encadeamento dos consumidores às grandes corporações. Por intermédio da computação estatística dos consumidores, os planejadores de dados — denominados pelos autores como a indústria cultural em si — realizam o furto do esquematismo, sendo que este termo, "esquematismo", emprestado da *Crítica da razão pura*, de Kant, corresponde um mecanismo intelectual que estrutura a percepção em correspondência com o entendimento. A questão que os filósofos frisam a partir da expressão "furto do esquematismo" é o fato de o esquematismo se transformar no principal serviço prestado ao cliente pela indústria cultural — esta pensa pelo indivíduo. O jogo entre imaginação e entendimento, no qual o indivíduo projeta uma soma de possibilidades de interpretação dos objetos no mundo, é usurpado pela indústria cultural de forma que os

objetos já são apresentados conforme os jogos que ele deles esperava. É tendo isto em vista que Adorno e Horkheimer constatam o "triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram tão bem" (1984, p.79).

Retomando o primeiro enunciado da *Teoria Estética*, a conhecida afirmação de que tornou-se evidente "que tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, (...) até mesmo o seu direito à existência" (1982, p. 11), Adorno argumenta, nessa mesma obra, que os processos relativos à indústria cultural, em específico a abordagem que o público faz da arte, resultam na "desartificação" da arte:

> Os ingênuos da indústria cultural, ávidos das suas mercadorias, situam-se aquém da arte; eis porque percebem a sua inadequação ao processo da vida social actual — mas não a falsidade deste — muito mais claramente do que aqueles que ainda se recordam do que era outrora uma obra de arte. Impelem para a *Entkunstung* da arte. A paixão do palpável, de não deixar nenhuma obra ser o que é, de a acomodar, de diminuir a sua distância em relação ao espectador, é um sintoma indubitável de tal tendência. (Ibidem, p.28)

Apesar de deduzir desta situação a desqualificação da arte, Adorno também sugere — a partir da lembrança do tratamento ambíguo conferido por Baudelaire à aura e à transcendência — que a "desartificação" não é apenas reflexo da incompreensão do público, mas a abertura de uma possibilidade de prosseguimento da arte. Sobre este pano de fundo, a moda se apresenta como o órgão por meio do qual ocorre a inervação, "um substrato de inconsciência, de relação ao elemento extra-estético" (DUARTE, 2020, p. 259), presente no trabalho formal do artista:

> A afirmação rimbaudiana — *il faut être absolument moderne* —, também moderna, permanece normativa. Contudo, porque a arte possui o seu cerne temporal não na actualidade material, mas na sua plena elaboração imanente, é que essa norma em toda a reflexividade se vira para algo de, em certo sentido, inconsciente, para a inervação, para o desgosto perante o insípido. A sensibilidade a este fenômeno está perto do que é o anátema do conservadorismo cultural, isto é, da moda. Esta tem a sua verdade enquanto consciência inconsciente do núcleo temporal da arte e possui um direito normativo tanto quanto ela não é, por sua vez, manipulada pela administração e pela indústria cultural, nem está separada do espírito objectivo. Grandes artistas, desde Baudelaire, foram cúmplices da moda; se a denunciavam, estavam convencidos da mentira pelos impulsos do seu próprio trabalho. (ADORNO, 1982, p. 217-18)

Tanto para Benjamin como para Adorno, a moda se apresenta como um fenômeno antinômico. Para este último, ela está inserida na indústria do capitalismo monopolista, mas, enquanto representante do "espírito objetivo" é o órgão de inervação da arte, tendo isto em vista, a arte deveria resistir à moda e ao mesmo tempo inerva-la. A necessidade da relação entre arte e moda é o que Adorno identifica no imperativo de Arthur Rimbaud e o caráter dúbio desta relação é o que o filósofo observa tanto na lírica como na reflexão de Baudelaire.

A linda menina e *Sahara from SSENSE.COM (As Young as You Feel)* são dois trabalhos inervados pela moda, que expressam o caráter dúbio desta indicado pelas reflexões de Simmel, Benjamin e Adorno. Todavia, a fotomontagem de Hannah Höch se inscreve no contexto das vanguardas históricas enquanto a fotografia de Sara Cwynar se inscreve no contexto atual, em que "a arte parece despojada não apenas de seu papel de guia da história, mas também (...) de toda elaboração necessária à resolução de seus problemas historicamente determinados" (FOSTER, 2016, p. 136).

A respeito desta situação aparente da arte, Hal Foster nos conta que desde dos anos 1960 surgiram diversas versões do "fim da arte". Essas versões não pressupõem "a interrupção literal das pinturas, das esculturas, dos filmes dos romances e de todo resto", mas colocam em questão a inovação formal e a significação histórica dessas mídias (ibidem, p. 135). Entre as versões do "fim da arte" se encontra a ideia de arte-como-filosofia que remonta à epifania de Arthur Danto diante das *Brillo Box* de Andy Warhol, além desta, outras versões do fim da arte listadas por Hal Foster incluem a ideia de que a arte é subsumida pela categoria teórica da representação e a ideia de que a de que a arte é "superada pelo predomínio prático da 'imagem', forma primária da mercadoria na economia do espetáculo, da qual a arte não pode mais fingir que é distinta" (ibidem, p. 137). Todavia, Hal Foster se pergunta "será que esses funerais são para os cadáveres errados?", assim, caso esses finais não tenham ocorrido o que vem no lugar neles?

Seria bastante coerente associar o trabalho de Cwynar à última versão de fim da arte citada por Foster, porém é interessante notar a presença em *Sahara from SSENSE.com* dos emblemas do surrealismo: o manequim (que também verificamos na fotomontagem de Höch) e o antiquado. Neste ponto, a fotografia de Sara Cwynar talvez se aproxime de uma das ideias esboçadas por Hal Foster sobre a possibilidade da arte de manter-se viva: a montagem de formas assíncronas. Esta forma de montagem é inevitavelmente associada ao movimento surrealista. Segundo Walter Benjamin:

> [Breton] foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no "antiquado", nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los. (BENJAMIN, 1994, p. 24)

O movimento surrealista, por meio de sua própria força motivadora, abordava relação entre moderno e antiquado, procurando dissolver suas contradições. Como escreve André Breton no *Segundo Manifesto Surrealista*:

> Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos como coisas contraditórias. Ora, seria falso atribuir à atividade surrealista qualquer motivação que não fosse a esperança de determinar esse ponto. (BRETON, 2001, p. 154)

Esse ponto a ser determinado é, contudo, o ponto que delimita a discordância entre Adorno e Benjamin no que concerne à escolha do surrealismo enquanto modelo estético, e é o que Hal Foster identifica como o paradoxo do próprio movimento surrealista — mesmo enquanto seus participantes trabalham para encontrar esse ponto, "não querem ser perfurados por ele, pois o real e o imaginado, o passado e o futuro só se unem na experiência do infamiliar, e o seu risco é a morte"[70] (1997, p. xviii, tradução nossa). Para Foster, o infamiliar, dentro do surrealismo, consiste em uma preocupação com eventos nos quais materiais históricos e psíquicos reprimidos retornam de maneiras que perturbam a identidade unitária, as normas estéticas e a ordem social. O argumento deste historiador é que os surrealistas não só são atraídos pelo regresso do reprimido, mas procuram redirecionar esse regresso para fins críticos.

No contexto contemporâneo, Hal Foster sugere, considerando-se a montagem de formas assíncronas como possibilidade da arte de manter-se viva, reelaborar a colocação de Benjamin acerca do pressentimento de "energias revolucionárias que transparecem no 'antiquado'" e dizer que os surrealistas "registraram os sinais mnemônicos criptografados nessas estruturas: sinais que, de outro modo, não teriam chegado ao presente" (2016, p. 150).

[70] *(...) they do not want to be pierced by it, for the real and the imagined, the past and the future only come together in the experience of the uncanny, and its stake is death.*

4 O encontro com o antiquado

4 O encontro com o antiquado

4.1. Surrealismo: uma verruga de carne

"Não é assim que se sonha, ninguém sonha desse modo", observa Theodor Adorno em "Revendo o Surrealismo". Retomando esse texto escrito em 1953, Susan Buck-Morss argumenta, vinte e quatro anos mais tarde, que, para Adorno, o surrealismo não possuía um caráter dialético. É essa concepção adorniana do movimento que a filósofa estadunidense depreende a partir de passagens como:

> Há decomposição e rearranjo, mas não dissolução. O sonho age, certamente do mesmo modo [que as composições surrealistas], mas o mundo das coisas aparece nele de forma mais velada, sem se apresentar tanto como realidade — o que ocorre em maior grau no Surrealismo (...) (ADORNO, 2003, p. 136)
>
> Essas imagens não são aquelas de uma interioridade, mas sim fetiches — fetiches da mercadoria — nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido. (Ibidem, p. 139).

Isto considerando que o surrealismo fundia sujeito e objeto na imagem da arte "em vez de tornar manifestos os antagonismos que caracterizam sua mediação mútua" (1977, p. 128, tradução nossa)[71].

Tal situação de fusão ocasionada pelos surrealistas se encontraria descrita no *Manifesto do Surrealismo*, a julgar pela seguinte passagem: *"(...) não nos entregamos a nenhum esforço de filtragem, (...) em nossas obras nos convertemos em receptáculos surdos de tantos ecos, modestos aparelhos registradores que não se deixam hipnotizar pelos desenhos que produzem"* (2001, p. 42). Desta situação Buck-Morss infere, por exemplo, a dificuldade de se interpretar a famosa imagem sonhada por André Breton de um homem cortado ao meio por uma janela, esta a qual, se não fosse a imediaticidade da representação estética objetivada pelos surrealistas, "poderia, de fato, ter sido interpretada dentro da constelação do *Intérieur* burguês" (1977, p.128, tradução nossa)[72].

Buck-Morss explica, tendo isto em vista, que há uma diferença significativa entre as visões de Adorno e Benjamin no que concerne à escolha de um modelo estético, ligando a escolha de Adorno à atonalidade e a de Benjamin ao surrealismo. Segundo a estudiosa, no início dos anos 1930 Adorno teve acesso aos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*[73], os quais provavelmente o impressionaram devido à semelhança entre a dialética do trabalho como experiência cognitiva e o conceito da experiência estética de composição de Schönberg. O

---

[71] *(...) making manifest the antagonisms characterizing their mutual mediation.*
[72] *(...) might indeed have lent itself to interpretation within the constellation of the bourgeois intérieur.*
[73] Notas escritas em 1844 por Karl Marx, quando este tinha apenas 26 anos, e publicadas postumamente em 1932.

filósofo, então, "baseou sua filosofia marxista na experiência estética, seu objetivo não era 'estetizar' a filosofia nem a política, mas, em vez disso, reconstituir a relação dialética entre sujeito e objeto, a qual ele acreditava ser a base estrutural correta para todas as atividades humanas"[74] (ibidem, p. 123, tradução nossa). Para Adorno, "o que atua em Schönberg não é o capricho nem a arbitrariedade de um artista subjetivo e carente de vínculos (...) tampouco é o trabalho de um artesão cego, que vai atrás de seu material fazendo cálculos, sem intervir ele mesmo, com sua espontaneidade, nessa matéria"[75] (1985, p. 50, tradução nossa). Em Schönberg, como observa o filósofo, a contradição entre liberdade e rigorosidade não é superada no milagre da forma, mas transformada em energia produtiva: "a obra não transmuta a contradição em harmonia, mas evoca uma e outra vez, para lhe conceder duração, a imagem da contradição, em traços cheios de rugas cruéis: 'Fragmento, como todo', o mestre escreveu num exemplar dedicado das suas peças para coro"[76] (ibidem, p. 52, tradução nossa).

O filósofo nota nas obras do compositor não uma mediação da subjetividade que vacilava entre forma e expressão, as quais viriam a ser conciliadas, mas uma contradição para com o conhecimento, o qual é colocado por Schönberg ao lado da sensibilidade. A contradição em questão não é encontrada no interior do artista, mas "entre a força do artista e a força da realidade dada"[77] (ibidem, tradução nossa), ou seja, é, nos termos filosóficos colocados por Adorno, a contradição entre sujeito e objeto — intenção do compositor e material da composição, os quais não são separados e nem devem compensar um ao outro, mas estão engendrados historicamente.

Se essa contradição entre intenção e material não se encontrava nas obras surrealistas, pois esses autores se pretendiam "apenas orquestradores da maravilhosa partitura" (BRETON, p. 42) — o que poderia levá-los a serem percebidos como duplicadores do que já está dado — nas obras de Schönberg, "o material foi desenvolvido ao ponto de uma inversão dialética: a tonalidade levada ao extremo resultou na atonalidade, a qual desmistificou a música ao

---

[74] *Adorno based his Marxist philosophy on aesthetic experience, his aim was to "aestheticize" neither philosophy nor politics, but instead to reconstitute the dialectical relationship between subject and object which he believed to be the correct structural basis for all human activities.*

[75] *Lo que en Schonberg actúa no es el capricho ni la arbitrariedad de un artista subjetivo y carente de vínculos, (...) tampoco es el trabajo de un artesano ciego, que va detrás de su materia haciendo cálculos, sin intervenir él mismo, con su espontaneidad, en esa materia.*

[76] *[L]a obra no transmuta la contradicción en armonía, sino que una vez y otra vuelve a evocar, para otorgarle duración, la imagen de la contradicción, en rasgos llenos de arrugas crueles: "Fragmento, como todo", ha escrito el maestro en un ejemplar dedicado de sus piezas para coro.*

[77] *(...) entre la fuerza del artista y la fuerza de la realidad dada.*

demonstrar que as ‘leis’ tonais não eram naturais e eternas”[78] (BUCK-MORSS, 1977, p. 129, tradução nossa). Como conclui Adorno, o rigor completo da técnica é revelado, em última instância, como liberdade, uma liberdade do compositor para se dispor da música, a qual “por fim o pertence graças a um modo de agir que se apodera da música, na medida em que ele próprio, esse modo de agir, pertence inteiramente à música”[79] (1985, p. 54, tradução nossa). Nas palavras de Buck-Morss, essa dialética possibilita justamente a “reapropriação dos meios de ‘produção’ musical”[80], uma operação que espelha no campo da estética o objetivo do projeto marxista (p. 129, tradução nossa).

Como Adorno, Walter Benjamin também acreditava que a experiência estética e o conhecimento caminhavam juntos. Em sua tese, Benjamin estudou o conceito de crítica no romantismo alemão, a ideia de que a arte levada à completude por meio da crítica é a revelação da verdade (Buck-Morss, 1977). Porém, mais tarde, interessando-se tanto por uma filosofia influenciada tanto pelo misticismo como pela filosofia marxista, foi em *O camponês de Paris*, de Louis Aragon, que encontrou o modelo estético correspondente aos seus objetivos. O método dos surrealistas, a montagem, fascinou Benjamin e, tanto no Manifesto do Surrealismo como na obra de Aragon, é possível identificar protótipos das imagens dialéticas de Benjamin:

> Foi da aproximação, de certo modo fortuita, dos dois termos que jorrou uma luz particular, *a luz da imagem*, à qual nos mostramos infinitamente sensíveis. O valor da imagem depende da beleza da centelha obtida; ela é, por conseguinte, função da diferença de potencial dos dois condutores” (BRETON, 2001, p. 54).
>
> O grande instinto americano, importado para a capital por um *préfet* do segundo império que contribui para recortar regularmente o plano de Paris, vai, dentro em breve, tornar impossível a manutenção desses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como os receptadores de diversos mitos modernos, pois apenas hoje, quando a picareta os ameaça, é que eles se transformaram efetivamente nos santuários dum culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais. (ARAGON, 1996, p. 44)

Curiosamente, enquanto revê o surrealismo, Adorno aconselha a quem queira “superar conceitualmente o Surrealismo” que retome “não a psicologia, mas os procedimentos artísticos” (ibidem, p. 167), ou seja, a montagem, exatamente o ponto que interessava Walter Benjamin. E, apesar de Adorno não identificar nas obras surrealistas uma operação dialética (pelo menos

---

[78] *(...) developed the material to the point of a dialectical reversal : tonality carried to its extreme resulted in atonality, which demystified music by demonstrating that the tonal "laws" were not natural and eternal.*

[79] *(...) por fin le pertenece merced a un modo de comportarse que toma posesión de la música en la medida en que él mismo, ese modo de comportarse, pertenece enteramente a la música.*

[80] *(...) repossession of the means of musical "production" (...)*

não na relação entre sujeito e objeto), no final de sua revisão do surrealismo, uma imagem dialética começa a se formar:

> Seu terreno é uma série de planos geométricos brancos, a arquitetura austera e simplificada do racionalismo da Bauhaus. *Sachlichkeit*. A nova objetividade. Tecnologia como forma. "Ornamento", Adorno lembra-se de Loos ter dito, "é um crime". E reluzente e nova, esta arquitetura não admitirá nenhum crime, nenhum desvio. Será uma máquina despojada para trabalhar, uma máquina onde viver. Mas ali, de repente, na extensão de um de seus flancos de concreto, uma protuberância começa a brotar. Algo se projeta para fora, impelindo contra a pele da casa. Ela surge com toda a sua feiura e absurdo do século XIX, uma sacada com suas cornijas em arabescos, suas janelas com treliças. É o tumor da casa, pensa Adorno. É o calcanhar de aquiles do tecnoracionalismo pré-guerra, o inconsciente da *Sachlichkeit* modernista. É o surrealismo, conectando-nos, através do irracional, com o outro lado do progresso, com os seus destroços, os seus descartes, os seus rejeitos. Progresso como obsolescência. (KRAUSS, 1994, p. 33, tradução nossa)[81]

Como nota Adorno, por meio das deformações — no caso acima, a sacada, "uma verruga de carne" que cresce na casa — o surrealismo salva o antiquado, "um álbum de idiossincrasias no qual se desgasta a promessa de felicidade" (2003, p. 140).

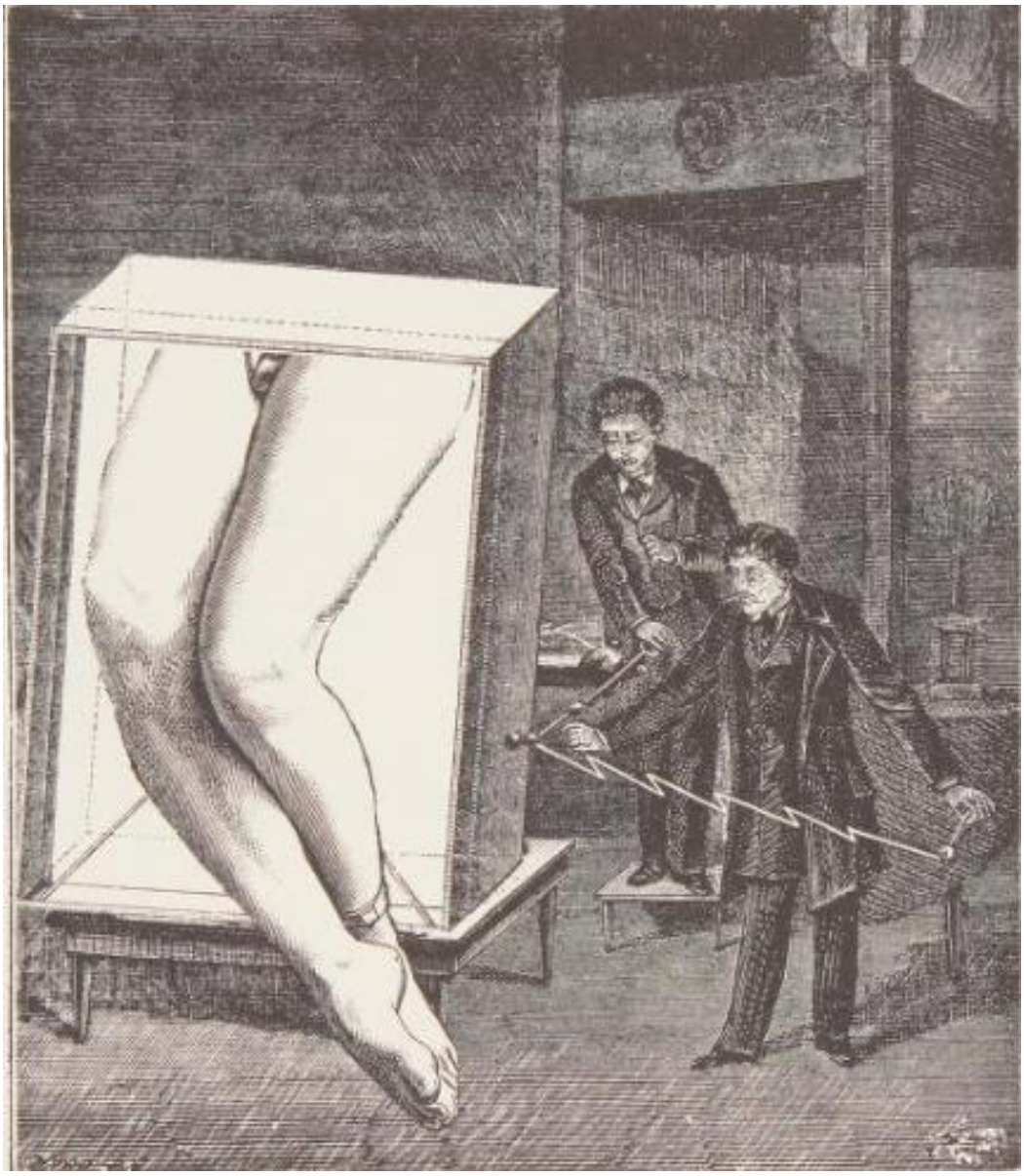
Já na primeira metade do século XX existiam de fato álbuns que reuniam materiais pictóricos oriundos do final do século XIX, tal qual o livro *Our Fathers (1870-1900)*, de Alan Bott, publicado em 1931, porém o que é próprio do surrealismo, precisamente as deformações, as quais nos levam "em um espanto" do familiar ao inusitado e do inusitado ao familiar, se fazem ausentes nessas outras obras. É neste sentido que podemos reconhecer a afinidade entre o surrealismo e a psicanálise: não no simbolismo do inconsciente, mas na "tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis" (ibidem, p. 138). Observando a primeira imagem de *La Femme 100 têtes*, de Max Ernst — ou, como se lembra Rosalind Krauss, a última, pois o livro termina e começa com a mesma imagem — Adorno comenta que aquele ovo ao qual o Anjo Gabriel está dependurado como em um balão nos parece tão grande, pois quando olhamos um ovo pela primeira vez éramos muitos pequenos. Assim, a montagem surrealista parece desejar "reproduzir as percepções como elas devem ter sido um dia".

---

[81] *Its ground is a series of white, geometrical planes, the stark, streamlined architecture of Bauhaus rationalism.* Sacblichkeit*. The new objectivity. Technology as form. "Ornament," Adorno remembers Loos having said, "is a crime." And gleaming and new, this architecture will admit of no crime, no deviation. It will be a machine stripped down for work, a machine to live in. But there, suddenly, on the stretch of one of its concrete flanks, a protuberance begins to sprout. Something bulges outward, pushing against the house's skin. Out it pops in all its nineteenth-century ugliness and absurdity, a bay window with its scrollwork cornices, its latticed windows. It is the house's tumor, Adorno thinks. It is the underbelly of the prewar technorationalism, the unconscious of the modernist Sachlichkeit. It is surrealism, connecting us, through the irrational, with the other side of progress, with its flotsam, its discards, its rejects. Progress as obsolescence.*

Para Adorno, as imagens surrealistas recuperam a infância porquanto são fetiches de mercadoria, “fetiches nos quais uma vez se fixou algo de subjetivo: a libido”. Apesar de ter sido por meio desta colocação que Buck-Morss exemplificou o caráter não dialético do surrealismo lido por Adorno, é nela que reconhece-se o valor das imagens surrealistas para com a história. Essas imagens, a exemplo das pernas de maniquim e dos seios recortados em *La Femme 100 têtes*, são monumentos aos objetos que outrora despertavam a libido. “Reificado e morto nas colagens, o que havia sido esquecido revela-se como o verdadeiro objeto do amor, como aquilo que o amor gostaria de parecer, e como nós gostaríamos de ser” (ibidem, p. 139).

Figura 18. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: … et la troisième fois manquée.



Fonte: https://archive.org/details/hundredheadlessw0000erns/page/16/mode/2up

Figura 19. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: Germinal, ma soeur, la femme 100 têtes.



Fonte: https://archive.org/details/hundredheadlessw0000erns/page/16/mode/2up

A história que interessa Adorno, Rosalind Krauss escreve, "não é aquela do indivíduo particularizado, mas sim a história da modernidade, ou o fato de ela até mesmo ter tido uma história, de também ter sido jovem. (...) [O] choque surrealista consiste em nos colocar em contato com esta história, como sendo nossa"[82] (1994, p. 34, tradução nossa):

> Como um instantâneo do momento em que se desperta, o surrealismo é parente da fotografia. Sem dúvida, ele saqueia o mundo das imagens, mas não aquelas invariantes e a-históricas do sujeito consciente, nas quais a concepção convencional gostaria de neutralizá-lo, mas sim as imagens históricas, nas quais a intimidade do sujeito toma consciência de que é algo externo, imitação de algo histórico-social. (ADORNO, 2003, p. 140).

Quando percorremos com nossos olhos de criança as páginas de *La Femme 100 têtes*, perscrutamos espaços construídos por meio da gravura oitocenstista para ilustrar revistas de ciência popular, revistas de comércio, romances baratos etc. Conforme avançamos, sentimos a

[82] *The history he is interested in is not that of the privatized individual but instead the history of modernity, or the fact that it even had a history, that it too was young. (...) [S]urrealism's shock is to put us in touch with that history, as our own.*

recorrência, "que tanto excita quanto acalma"[83] (KRAUSS, 1994, p. 35, tradução nossa), de um imenso corpo, ou parte dele, um corpo quase sempre feminino, parte objeto: a mulher 100 cabeças. Este corpo, que enxergamos em primeiro plano, quando experienciado enquanto recorrência, se torna um fio condutor, uma superfície que é também pano de fundo: a grande e única superfície sobre a qual tudo mais se sustenta (ibidem).

Se considerarmos o conjunto dos espaços oriundos das gravuras oitocentistas um "álbum de idiossincrasias", seu fio condutor, a mulher 100 cabeças, é um monumento aos objetos os quais, na superfície desses espaços, outrora foram desejados e é, no fundo, a promessa de felicidade que se desgasta, pois a vemos "negada em nosso próprio mundo dominado pela técnica" (ADORNO, 2003, p. 140). O que Adorno conclui ao rever o surrealismo é que, "se hoje o próprio Surrealismo parece obsoleto, isto ocorre porque os homens já renunciaram essa consciência da renúncia, capturada no negativo fotográfico do Surrealismo" (ibidem).

La Femme 100 têtes de Max Ernst é formada, simultâneamente, pelos dois "pormenores de uma espécie de revelação geral" da qual o "maravilhoso", como escreve André Breton, participa: "as *ruínas* românticas e o *manequim* moderno" (2001, p. 30). Estes dois emblemas do maravilhoso surrealista são as figuras gêmeas do processo dialético que Adorno reconhece a partir da imagem da verruga de carne na arquitetura da *Sachlichkeit* e que Hal Foster descreve como: "uma modernização que é também ruinosa, um progresso que é também regressivo"[84] (1997, p.157, tradução nossa). Na obra de Max Ernst o imenso e fragmentado corpo da mulher 100 cabeças evoca a imagem do manequim enquanto reprodução do corpo em forma de mercadoria ou máquina — haja vista a quarta composição, em que dois cientistas manipulam no laboratório um par de pernas que se entrelaçam (entre outros exemplos) —, mas também das ruínas, as quais, como os ambientes de laboratórios, salões de sinuca, ruas devastadas, mares e barcos de carga, todos oriundos das ilustrações do século XIX, remetem ao abandono de certas formas culturais, "não apenas formas feudais arcaicas, mas também formas capitalistas 'obsoletas'"[85] (ibidem, p.126, tradução nossa). Como é possível deduzir a partir do que constatamos sobre a moda, a mercadoria e o antiquado estão inevitavelmente ligados tendo em vista que um qualifica o outro.

---

[83] *(...) both exciting and soothing.*
[84] *(...) a modernization that is also ruinous, a progress that is also regressive.*
[85] *(...) not only archaic feudal forms but also "outmoded" capitalist ones.*

Em *La Femme 100 têtes*, o maravilhoso surrealista se inscreve no que Walter Benjamin reconhece como os "símbolos do desejo" que o "desenvolvimento das forças produtivas no decorrer do século anterior fez cair em ruínas". O período destacado por Benjamin, notoriamente o século XIX, diz respeito à época em que "originaram-se as passagens e os *intérieurs*, os pavilhões de exposição e os panoramas" (2019, p. 1482 [GS V, 1236-1237]). O antiquado, domínio ao qual estes espaços e objetos hoje pertencem,

> relativiza a cultura burguesa, nega a sua pretensão ao natural e ao eterno, abre-a à sua própria história, na verdade à sua própria historicidade. (...) Por outro lado, (...) desafia esta cultura com os seus próprios sonhos perdidos, testa-a contra os seus próprios valores comprometidos de emancipação política, progresso tecnológico, acesso cultural e assim por diante. Pode até sugerir uma forma de tatear as energias utópicas presas nestas formas históricas — aproveitá-las para outros fins políticos no presente. (FOSTER, 1993, p. 162, tradução nossa)[86]

Em *O Camponês de Paris*, Louis Aragon define o "*maravilhoso*" em contraposição à *realidade*, esta sendo "a ausência aparente de contradição" e aquele sendo "a contradição que aparece no real" (1996, p. 228). Em *Nadja* e *O amor louco*, de Breton, a beleza convulsiva e o acaso objetivo aparecem como cognatos do maravilhoso, este o qual Hal Foster irá compreender como o infamiliar "projetado (...) para longe do material inconsciente e reprimido em direção ao mundo e à revelação futura"[87] (1993, p. 20, tradução nossa). Enquanto figuras do infamiliar, o manequim e a ruína expressam a confusão entre animado e inanimado: o primeiro, a mistura entre humano e inumano; a segunda, a mistura entre histórico e natural. Esta confusão está registrada em *O Camponês de Paris*:

> Há na inquietação dos lugares fechaduras que se trancam mal sobre o infinito. Lá onde se persegue a atividade mais equívoca dos seres vivos, o inanimado se reveste, às vezes, dum reflexo de clarões, e mais segredos móveis: nossas cidades são assim povoadas por esfinges desconhecidas que não detêm o passante sonhador se ele não volta para elas sua distração meditativa, esfinges que não colocam questões mortais. Mas, caso ele saiba adivinhá-las, então este sábio que as interroga irá sondar ainda, novamente, seus próprios abismos graças a esses monstros sem rosto. A luz moderna do insólito: eis o que doravante irá retê-lo. (ARAGON, 1996, p.44)

Neste trecho, os espaços da cidade aparecem como *locus* de um enigma o qual pode ser o fato de que "na modernidade, já submetida à maldição da mesmice da produção em massa, ainda

---

[86] *(...) relativizes bourgeois culture, denies its pretense to the natural and the eternal, opens it up to its own history, indeed its own historicity. (...) On the other hand, the capitalist outmoded challenges this culture with its own forfeited dreams, tests it against its own compromised values of political emancipation, technological progress, cultural access, and the like. It may even intimate a way to tap the utopian energies trapped in these historical forms—to tap them for other political purposes in the present.*

[87] *(...) projected (...) away from the unconscious and repressed material toward the world and future revelation.*

haja história" (ADORNO, 2003, p.138) ou mesmo, o que fazer com esta história: "este mundo moderno, enfim, que diabo querem que eu faça nele?" (BRETON, 2001, p. 61).

Na fala de Adorno, a modernidade aparece amaldiçoada por uma repetição, que é decerto informada pelos novos meios de produção em massa, como o fordismo e o taylorismo, desenvolvidos durante a segunda metade do século XIX. Dentro do movimento surrealista a repetição também é informada sobretudo por uma experiência traumática. "[A beleza convulsiva] é como um trem que resfolga sem cessar na estação de Lyon. É feita de impulsos, muitos dos quais não têm a menor importância, mas (...) destinados a provocar um *Impulso*, que tem importância.", lemos em *Nadja* (2007, p.146). Esse *Impulso*, "*Saccade*", entendido como um movimento brusco, pode ser associado, como sugere Hal Foster, ao discurso do choque que se desenvolveu no século XIX — primeiro, em relação aos acidentes envolvendo meios de transporte (parte do choque que é a transformação do espaço urbano em si), e, em pouco tempo, dentro do campo da psicanálise. Esse movimento brusco e suas consequências é tratado por Sigmund Freud em *Além do princípio do prazer*: "Um estado que sucede a graves abalos mecânicos, colisões de trens e outros acidentes envolvendo risco de morte foi descrito há muito e acabou ficando com o nome de 'neurose traumática'" (2016, p. 32). O susto, como nos explica Freud, é de grande importância para a produção da neurose traumática tendo em vista que — ao contrário do sentimento de angústia ou medo, os quais pressupõem uma expectativa ou preparação para o perigo — ele designa "o estado em que a pessoa entra quando está em perigo sem estar preparada para ele" (ibidem).

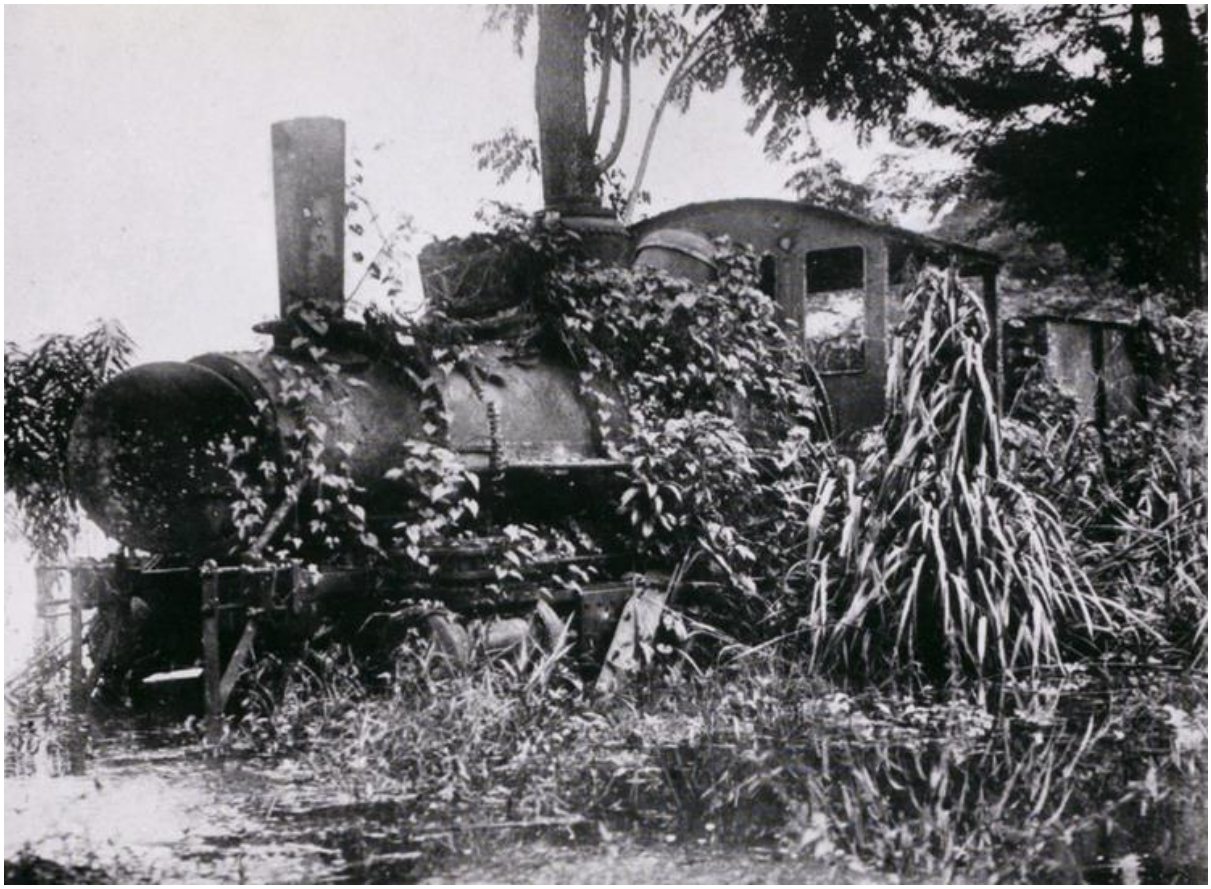
A imagem por meio da qual Breton nos apresenta uma das categorias da beleza convulsiva, o "fixo-explosivo", é a fotografia de uma locomotiva abandonada, a qual está sendo devorada por uma floresta. Nesta imagem, a natureza "é vital, mas inercial: ela cresce, mas apenas, sob o disfarce da morte, para devorar o progresso do trem, ou o progresso que outrora simbolizou (FOSTER, 1993, p. 25, tradução nossa)[88]. Esta fotografia revela tanto a conexão entre progresso e o antiquado[89] quanto remete, *no inorgânico*, à concepção de impulso descrita por Freud em relação ao *orgânico*: "*uma pressão, inerente às coisas orgânicas vivas, para restabelecer um estado anterior* ao qual essas coisas vivas precisaram renunciar sob a influência de forças perturbadoras externas" (ibidem, p. 61). Esta concepção se diferencia da ideia de

[88] *Nature here is vital yet inertial: it grows but only, in the guise o f death, to devour the progress of the train, or the progress that it once emblematized.*

[89] O progresso produz novidades e, em consequência, produz o antiquado, no caso, o progresso anterior tornado "obsoleto".

impulso enquanto fator que impele à modificação ou ao desenvolvimento, reconhece-se, o contrário, "a expressão da natureza *conservadora* do que é vivo", a possibilidade da presença de um "impulso de morte", uma tendência de retorno ao inanimado nos seres vivos. Tal afirmação acerca do caráter regressivo dos impulsos estaria apoiada na observação de uma compulsão à repetição que se manifesta durante o tratamento psicanalítico dos neuróticos e seria um modo de explicar o fato de que "a compulsão à repetição também traz de volta aquelas vivências do passado que não contêm qualquer possibilidade de prazer, que também naquela época não podem ter sido satisfações, nem mesmo de moções de impulso recalcadas desde então" (ibidem, p.42).

Figura 20. Fotografia em Minotaure n°10, 1937.



Fonte: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15259774/f32.item#

A compulsão à repetição se torna mais explícita em outro cognato do maravilhoso: o acaso objetivo, manifesto no encontro repentino e no objeto encontrado. Em *Nadja*, Breton escreve: "Tenho a intenção de narrar (...) apenas os episódios marcantes de minha vida (...) na

própria medida em que ela está confiada aos acasos" (2007, p. 27). Ao mesmo tempo, inicia o livro com as perguntas, "Quem sou?", "com quem ando?", confessando que essas questões o perturbam, pois tendem a estabelecer entre ele e certos seres "relações mais singulares, menos evitáveis, mais perturbadoras do que poderia imaginar", o fazem desempenhar na vida o "papel de um fantasma" (ibidem, p. 21). Esta perturbação diante de tais questões se assemelha ao "medo obscuro das pessoas não familiarizadas com a análise, que receiam despertar alguma coisa que, segundo a sua opinião, seria melhor deixar dormindo", que receiam, no fundo, o aparecimento dessa compulsão à repetição (FREUD, 2016, p. 61). Assim, os acasos aos quais Breton acredita que sua vida está confiada são no fundo uma repetição inconsciente. Como explica Freud, o paciente não consegue se lembrar de tudo que está recalcado e não fica persuadido quando suas resistências lhe são comunicadas, ele é antes "obrigado a *repetir* o recalcado como uma vivência presente, em vez de, como o médico preferiria, *recordá-lo* como uma parte do passado" (ibidem, p. 40): "Não sei por que é para lá, de fato, que meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer *isto* (?)" (BRETON, 2007, p. 40).

Em *Nadja* um dos "acasos objetivos" que diz respeito ao encontro com um objeto é o episódio, recordado por Breton, da luva de bronze. Ao sugerir, "por brincadeira", que uma senhora que usava "surpreendentes luvas azul-celeste" ofertasse uma das luvas à Central Surrealista, Breton logo sentiu-se tomado por um terrível pânico quando viu a mulher a ponto de concordar, ao imaginar a luva "abandonando para sempre aquela mão". A senhora abordada por Breton acabou retornando à Central e deixando outra luva no lugar daquela, dessa vez, uma luva de bronze, "igualmente uma luva de mulher" (ibidem, p. 59) — esta novamente nos remete ao infamiliar, pois é o molde inanimado de uma parte do corpo humano e, ao mesmo tempo, um substituto para um objeto perdido.

Esse episódio, que para Breton guardou grandes proporções, se assemelha à famosa brincadeira infantil do "*fort-da*", um jogo de aparecimento e desaparecimento em que a criança reencena o abandono pelo objeto amado (a mãe). No caso descrito por Freud (2016), a criança de apenas dois anos possuía o hábito de jogar para longe de si os objetos que pegava em sua mão, emitindo, ao mesmo tempo, um "*ó-ó-ó-ó"*, uma expressão de satisfação que Freud e a mãe concluíram que significava "*fort*" (foi embora). Em uma brincadeira específica que envolvia o seu carretel, a criança não o puxava atrás de si como um carrinho, mas lançava o objeto de modo que ele desaparecia, pronunciando seu "*ó-ó-ó-ó",* e então puxava novamente o carretel pelo fio, saudando-o com um alegre "*da*" (aí está) — este era o ciclo completo do jogo:

o desaparecimento e o retorno. Freud compreendeu que esta criança, a qual era elogiada por ser muito “comportada”, por não chorar quando sua mãe se ausentava e por respeitar as proibições que lhe eram feitas, compensava a renúncia impulsional que realizava ao aceitar a ausência da mãe reencenando, ela própria, a partida e o retorno da mãe.

Essa reencenação do desaparecimento e do encontro de um objeto amado realizada por Breton no episódio da luva, em que ele pede o objeto e depois o dispensa e o reencontra (ainda que outro), dialoga com um desenho de Nadja no qual um rosto de mulher é justaposto a uma mão: um corte em duas partes “de modo a poder variar a inclinação da cabeça” (BRETON, 2007, p.110). A luva parece ser uma substituta da mão, que por sua vez é a substituta ou o fragmento do corpo feminino, da figura de uma mulher. Pode-se inferir que a própria Nadja possui para Breton este efeito de um objeto substitutivo: “Sem ser de propósito, mas tomaste o lugar das formas que me eram mais familiares, bem como o de várias figuras de meu pressentimento.” (Ibidem, p.144) Como Walter Benjamin escreve, Breton “está mais perto das coisas de que Nadja está perto, que da própria Nadja” (1994, p. 25).

Figura 21. Fotografia da luva de bronze em Nadja



Fonte: https://archive.org/details/nadja0000unse_c4n2/page/60/mode/2up?view=theater

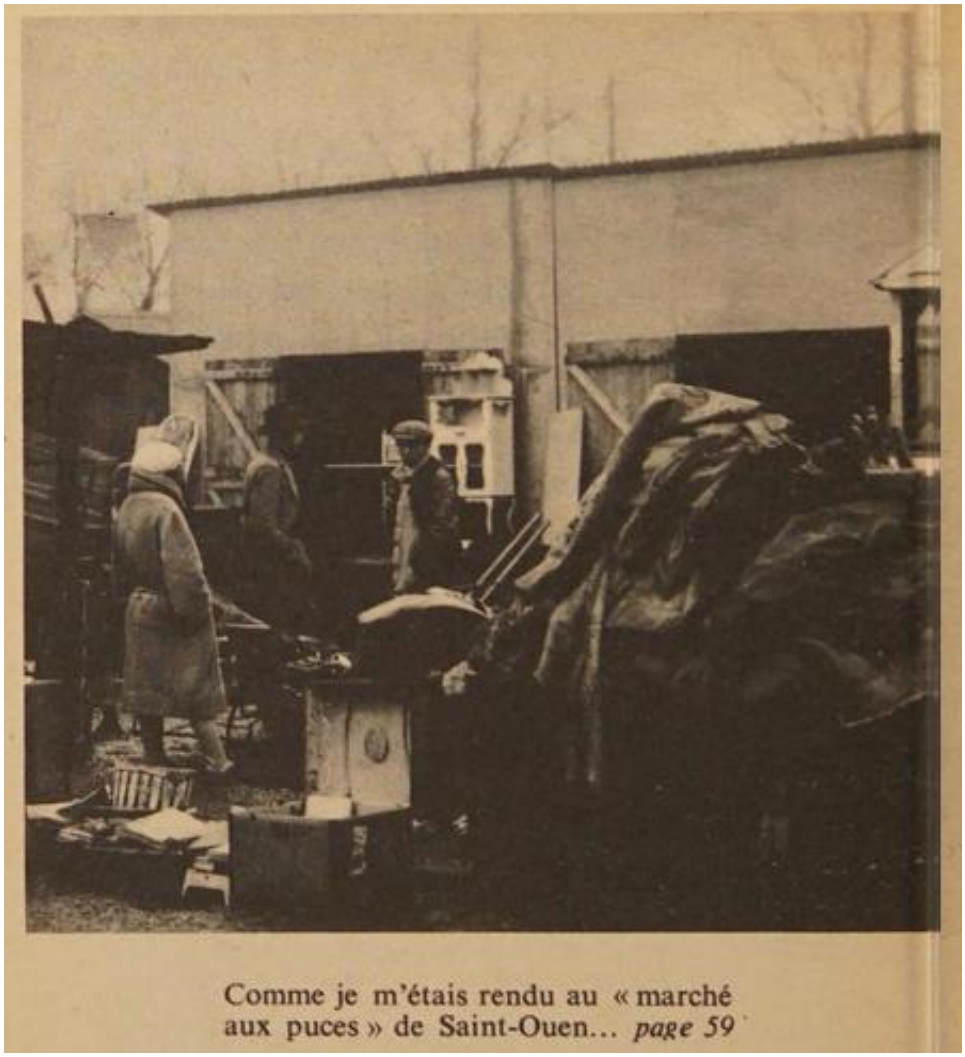
Figura 22. Desenho por Nadja



Fonte: https://archive.org/details/nadja0000unse_c4n2/page/60/mode/2up?view=theater

Ao longo de todo o livro, Breton parece buscar um objeto, ainda que não saiba qual, ainda que este pareça ser Nadja ou atravesse Nadja. Um dos lugares aos quais Breton afirma ir com frequência à procura "desses objetos que não se encontram em nenhuma outra parte, fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos" (2007, p. 56) é o mercado de pulgas. Como o encontro com a jovem que lhe recitara o poema "O adormecido no vale", é "o poder de encantamento" que Arthur Rimbaud exercia sobre Breton, que o leva ao encontro de Fanny Beznos no mercado de pulgas de Saint-Ouen. Em meio a uma diversidade de objetos, os olhos de Breton se voltam para um exemplar das *Obras Completas de Arthur Rimbaud*. A pessoa que lhe atende, e dona do livro, Fanny, coincidentemente lhe fala dos surrealistas e lhe conta que começou a ler *O Camponês em Paris*, de Aragon, mas que parou na parte das variações da palavra *Pessimismo*.

Figura 23. Fotografia mercado de pulgas em Saint-Ouen.



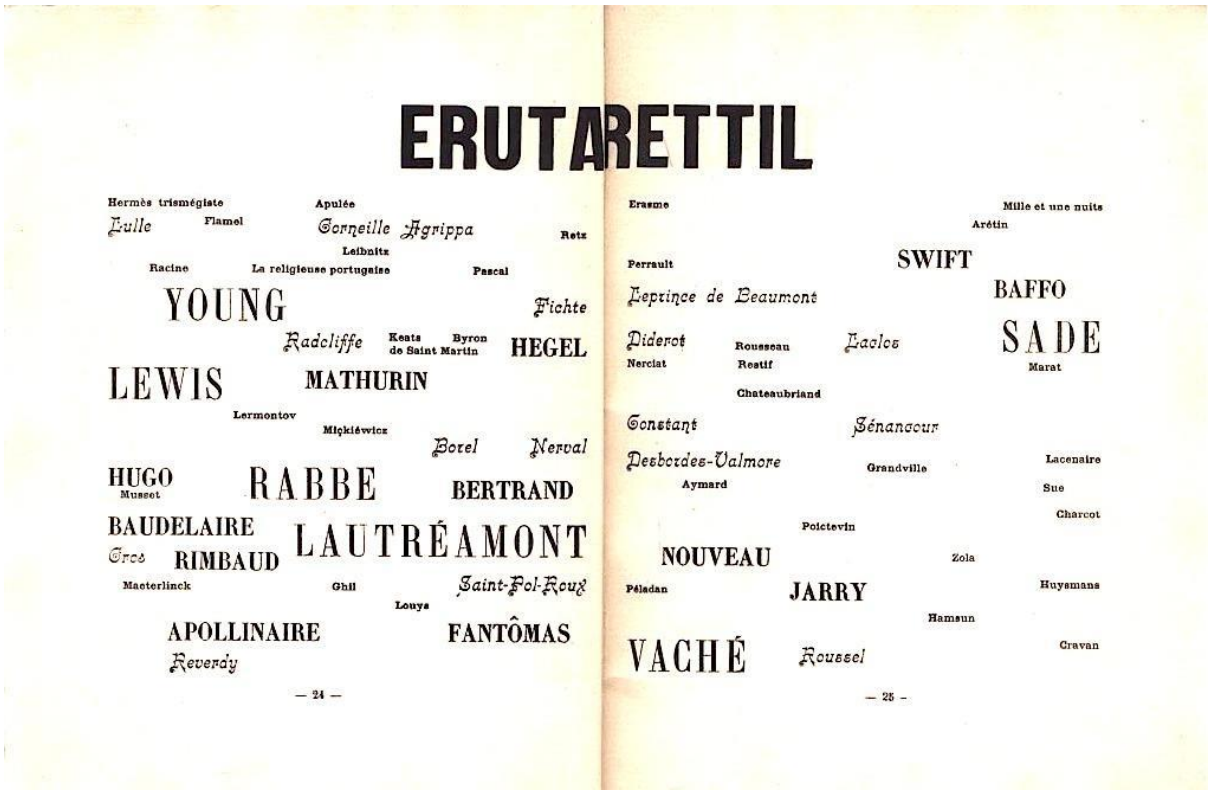
Fonte: https://archive.org/details/nadja0000unse_c4n2/page/60/mode/2up?view=theater

Curiosamente, neste caso, Breton encontra no mercado de pulgas não somente o livro de um poeta do século XIX, mas uma tradição, a qual já figurava na montagem ERUTARETTIL, que compõe o número 11/12 da revista Littérature de 1923, e no *Manifesto do Surrealismo* de 1924:

> Fizeram ato de Surrealismo Absoluto os senhores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Soupault, Vitrac.
>
> Até o presente estes parecem ser os únicos, e não poderia haver qualquer dúvida quanto a isto, não fora o caso fascinante de Isidore Ducasse, sobre o qual careço de informações. E, sem dúvida alguma, a não considerarmos senão superficialmente os resultados por eles obtidos, numerosos poetas poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante e, em seus melhores momentos, Shakespeare.
>
> (...)

> Hugo é surrealista quando não é tolo.
> Desbordes-Valmore é surrealista no amor.
> Bertrand é surrealista no passado.
> Robbe é surrealista na morte.
> Poe é surrealista na aventura.
> Baudelaire é surrealista na moral.
> Rimbaud é surrealista em seu modo de vida e em outras coisas.
> (...)
> Etc. (BRETON, 2001, p. 40-41)

Figura 24. André Breton, Erutaréttil, Littérature, nºs 12/11, p. 24-25, 15 de outubro de 1923.



Fonte: http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/litterature/11ns/index.htm

Ao elencar possíveis precursores do surrealismo, "o objetivo de Breton não se reduz a identificar no passado aqueles nomes nos quais os surrealistas se reconhecem. Sua intenção é salvar alguns desses nomes da interpretação burguesa, particularmente nomes recentes — da identificação com o catolicismo" (Gatti, 2015, p. 161).

> [O] mérito de Marcel Coulon foi ter defendido a verdadeira imagem do poeta contra a usurpação católica de Claudel e Berrichon. Sim, Rimbaud é católico, mas o é, segundo suas próprias confissões, em sua parte mais miserável, naquela parte de si mesmo que ele não se cansa de denunciar, expondo-se a seu ódio e ao de todos, ao seu desprezo e ao de todos: a parte que o força a confessar que não compreende a revolta. Contudo é a confissão de um ex-militante da Comuna, insatisfeito consigo

> mesmo, que, quando voltou as costas à literatura, já há muito tempo, em seus primeiros poemas, havia voltado as costas à religião. "Ódio, eu te confiei o meu tesouro", escreve ele na *Saison en enfer*. Essa frase poderia servir de fundamento a uma poética do surrealismo, permitindo-lhe (...) mergulhar suas raízes nas profundidades em que se move o pensamento de Poe. (BENJAMIN, 1994, p. 33)

A construção de uma tradição surrealista pode ser pensada como o encontro com o antiquado, o que insere no acaso objetivo a dimensão *histórico-social*, não individualizada, do trauma, já sugerida, em outra chave, no texto de Adorno sobre o surrealismo. Em *Que é surrealismo?* (1992, p. 225-26), Breton apresenta uma correspondência entre Lautréamont, Rimbaud e o surrealistas não apenas a partir de suas abordagens estéticas[90], mas a partir do momento histórico em que tais poetas se encontram:

> 1868-1875: *poeticamente*, é impossível perceber no passado uma época tão rica, tão vitoriosa, tão revolucionária, tão carregada de sentido distante como a que se estende da publicação separada do *Premier Chant de Maldoror* à inserção, numa carta a Ernst Delahaye, do último poema de Rimbaud, *Rêve*, que até agora se evitou incluir em suas *Oeuvres Complètes*. Não é em vão que acredito dever restituir as duas obras de Lautréamont e de Rimbaud ao seu quadro histórico exato: os anos imediatamente anteriores e posteriores à guerra de 1870. Do cataclismo militar e social cujo episódio terminal seria o esmagamento atroz da Comuna de Paris, com efeito, não podiam deixar de surgir outros cataclismos análogos, dos quais o último, em data, surpreendeu muitos de nós na idade mesma em que Lautréamont e Rimbaud se viram lançados no precedente, o último dos quais teve por consequência, em compensação — e este é o fato novo e importante —, o triunfo da Revolução Bolchevique. (BRETON, 1996, p. 416)

No quadro histórico restituído por Breton, a Guerra Franco-Prussiana e a Comuna de Paris se justapõem à Primeira Guerra e à Revolução Bolchevique respectivamente. O quadro assim montado coloca uma época revolucionária em ressonância com a presente, fazendo o primeiro momento "explodir do *continuum* da história":

> Entre os anos 1865 e 1875, alguns grandes anarquistas, trabalhando independentemente uns dos outros, fabricaram suas máquinas infernais. O surpreendente é que, sem qualquer coordenação entre si, ajustaram seus relógios precisamente na mesma hora, e quarenta anos depois os escritos de Dostoiévski, Rimbaud e Lautréamont explodiram na mesma época, na Europa Ocidental. (BENJAMIN, 1994, p. 30)

Como pondera Hal Foster (1993), os momentos de crise citados por Breton não o são apenas na esfera da arte e da política, mas também decorrem das revoluções industriais, cujo impacto se fez ver no crescimento das cidades e na reconstrução de Paris durante o segundo império, processo o qual produziu a instância privilegiada do antiquado surrealista, a *Passage de l'Opéra*, que seria demolida em 1925. Desse modo, os surrealistas não apenas restituíram

[90] Curiosamente, a própria imagem do maravilhoso enquanto "beleza convulsiva", parece advir da crítica da *Exposição Universal, 1855*, realizada por outro poeta oitocentista, Charles Baudelaire, na qual lemos "*O belo é sempre estranho.* (...) contém sempre um pouco de estranheza, de estranheza ingênua, não desejada, inconsciente, e que é esta estranheza que o faz ser particularmente o Belo" (2023, p. 748).

um período histórico revolucionário, mas o fizeram no momento em que "a picareta ameaçava" seus vestígios, em que sua memória corria o perigo de desaparecer.

De todo modo, o olhar surrealista vai além desse momento, ele se estende aonde quer que os "receptadores de diversos mitos modernos" possam ser encontrados. As imagens utilizadas por Max Ernst em seus romances, por exemplo, foram encontradas no equivalente literário do mercado de pulgas, as páginas de revistas e livros do século anterior. Também a operação realizada por Ernst pode ser comparada ao "salto do tigre em direção ao passado", à abertura da história que faz explodir um tempo "saturado de agoras". No prefácio ao romance-colagem *La Femme 100 Têtes*, Breton escreve: "Muitas destas imagens, cheias de uma agitação ainda mais extraordinária, pois sua causa nos é desconhecida (...) dão a ilusão de verdadeiras fendas no tempo, no espaço, em costumes e até crenças, onde não há um único elemento que não seja finalmente um risco (...)" (1981, p. 8, tradução nossa)[91].

Para Breton, as colagens de Max Ernst constituem um encontro de temporalidades, que novamente nos leva à ideia da imagem dialética, da montagem:

> Tudo tem uma utilidade diferente daquela que geralmente lhe é atribuída. É até mesmo a partir do sacrifício consciente de seu uso primário (manipular um objeto pela primeira vez sem saber qual é ou foi seu uso) que certas propriedades transcendentes podem ser deduzidas, propriedades que pertencem a outro mundo dado ou possível (...) onde vidas anteriores, vidas reais, vidas futuras se fundem em uma só vida (ibidem, p. 10, tradução nossa)[92].

Nos fazendo pensar como as colagens de Ernst podem se relacionar com a construção de uma tradição insurrecional:

> Max Ernst é o cérebro mais magnificamente assombrado dos nossos dias, com isso quero dizer aquele que sabe que não basta enviar um novo barco ao mundo, mesmo que seja um navio pirata, mas sim, construir a arca e de tal forma que desta vez não seja a pomba que volte, mas o corvo. (Ibidem, tradução nossa)[93]

O próprio Max Ernst chega a fazer uma montagem, que se assemelha àquela realizada por Breton na revista *Littérature*, com os nomes dos seus poetas e artistas favoritos, expandindo a

---

[91] *Many of these pictures, full of an agitation all the more extraordinary for its cause being unknown to us (...) give an illusion of veritable slits in time, space, customs and even beliefs, wherein there is not one element that isn't finally a risk (...)*

[92] *Everything has a use other than the one generally attributed to it. It is even out of the conscious sacrifice of their primary usage (to manipulate an object for the first time not knowing what is or was its use) that certain transcendent properties can be deduced, properties that belong to another given or possible world (...) where former lives, actual lives, future lives melt together into one life; (...)*

[93] *Max Ernst is the most magnificently haunted brain of our day, by that I mean the one that knows it is not enough to send a new boat into the world, even a pirate ship, but instead, to build the ark and in such a way that, this time, it is not the dove that returns, but the raven.*

ideia de uma tradição surrealista para o campo das artes plásticas. Mas, afinal, poderíamos pensar em um encontro com o antiquado, que diga respeito ao encontro com a história da arte? Como esta história é mobilizada no trabalho de Max Ernst?

Figura 25. Max Ernst, Max Ernst's favorite poets and artists of the past.



Fonte: https://archive.org/details/beyondpaintingot0000erns/page/6/mode/2up?view=theater

Em *Beyond Painting: History of a Natural History*, Max Ernst associa suas primeiras memórias infantis à descoberta da técnica de *frottage*, a qual também implica o comentário de Leonardo da Vinci acerca do desprezo de Sandro Botticelli pelo gênero paisagem. De acordo com a *História da História Natural* de Max Ernst, Botticelli pensava que a pintura de paisagens constituía uma investigação medíocre, dizia que "jogando uma esponja embebida em cores diferentes contra uma parede, cria-se uma mancha onde se avista uma bela paisagem". Em seu *Tratado sobre a Pintura*, da Vinci responde a tal afirmação dizendo que, de fato, seria possível enxergar "bizarras invenções" (1948, p. 4, tradução nossa)[94] numa parede manchada. Todavia,

[94] *(...) by throwing a sponge soaked with different colors against a wall one makes a spot in which may be seen a beautiful landscape.*

esta experiência não deveria ser menosprezada, pois ao observar "a mancha na parede, o carvão na grelha, as nuvens, a corrente que flui" é possível descobrir invenções formidáveis das quais o gênio do pintor pode tirar grande proveito ao compor "batalhas de animais e de homens, paisagens ou monstros, de demônios e outras coisas fantásticas que lhe trazem honra". A única ressalva feita por da Vinci é a de que ainda é necessário "saber bem (como desenhar) todas as partes que se ignora" (ibidem, p. 7, tradução nossa)[95].

Max Ernst aproxima este ensinamento de Leonardo a uma experiência que teve na infância ao observar um painel pintado que imitava, de maneira muito rudimentar, madeira de mogno. A pintura do painel evocava na mente de Ernst as mais variadas formas, como olhos ameaçadores, um nariz comprido, e uma cabeça de pássaro com grossos cabelos pretos. Aos 5-7 anos, diante do painel, Max Ernst enxerga um homem negro que faz gestos alegremente obsenos e que possui o bigode de seu pai. Após dar vários saltos, esse homem retira do bolso da calça um giz de cera bem gordo. Apressadamente, ele começa a desenhar e a pintar as linhas pretas do falso painel de mogno. Com o giz, o homem também acentua as feições dos bichos ferozes de modo que ganham vida, causando no jovem Ernst angústia e horror. O homem, que Ernst acaba identificando como sendo seu pai, atira suas criações no ar e as mistura em um vaso utilizando para isto o giz de cera, que logo se transforma em um chicote. Já na idade da puberdade, foi examinando a questão de como seu pai havia se comportado na noite de sua concepção, que essa memória lhe ocorreu (ibidem, p. 4).

Só em 10 de agosto de 1925, no entanto, que Max Ernst descobriu os meios técnicos que possibilitaram uma clara percepção da lição de Leonardo. Encontrando-se numa pousada à beira mar, em uma tarde chuvosa, o artista alemão se viu obcecado pelas tábuas do chão, cujos sulcos, devido a um constante atrito, estavam aprofundados. Decidido a investigar o simbolismo dessa obsessão, Max Ernst começou a fazer vários desenhos esfregando com grafite as folhas de papel que distribuíra sobre as tábuas: "Fui surpreendido pela súbita intensificação das minhas capacidades visionárias e pela sucessão alucinatória de imagens contraditórias sobrepostas (...)

(...) bizarre inventions.

[95] *(...) the spot on the wall, the coals in the grate, the clouds, the flowing steam (...)*
(...) to compose battles of animals and of men, of landscapes or monsters, of devils and other fantastic things which bring you honor.
(...) to know well (how to draw) all the parts that one ignores (...)

com a persistência e rapidez características das memórias amorosas" (ibidem, p.7, tradução nossa)[96].

A partir de então o artista começou a experimentar, utilizando os mesmos meios, os mais diversos materiais: folhas e suas nervuras, as bordas dos tecidos de linho, as pinceladas marcadas das pinturas modernas, os fios desenrolados de um carretel etc. Os desenhos assim obtidos se distanciavam cada vez mais do material sobre o qual eram realizados se transmutando nas mais variadas formas, como ocorria no painel de falso mogno. Essas variadas figuras compuseram o portfólio *Histoire Naturelle*, de 1926.

Figura 26. Max Ernst, L'Origine de la pendule
(Histoire naturelle) c. 1925, publicado em 1926.



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/94250

[96] *I was surprised by the sudden intensification of my visionary capacities and by the hallucinatory succession of contradictory images superimposed (...) with the persistence and rapidity characteristic of amorous memories.*

Conclui-se que Max Ernst é capaz de identificar nos ensinamentos de um artista renascentista, uma operação surrealista. Em certo sentido, mesmo esta aproximação realizada por Ernst pode ser comparada a outra técnica à qual o artista alemão é muito associado: a colagem, termo pelo qual dizia não possuir nenhuma responsabilidade, pois, como proferia, "Se são as plumas que fazem a plumagem, não é a cola que faz a colagem"[97]. O artista conta por exemplo que, em um dia de verão no ano de 1929, um pintor lhe perguntou o que ele andava fazendo, em que estava trabalhando. Quando respondeu que estava preparando um romance de colagens (*La Femme 100 Têtes*), o pintor sussurrou em seus ouvidos: "E que tipo de cola você usa?", com um ar modesto, Max Ernst "teve de lhe confessar" que na maioria de suas colagens não utilizava cola nenhuma[98]. Para Ernst, a colagem significava "uma alquimia resultante do encontro inusitado de dois ou mais elementos heterogêneos"[99] (ibidem, p. 13, tradução nossa). Tendo isto em vista, e levando em conta o que Breton afirma sobre as colagens de Max Ernst serem como fendas no tempo, é possível renomear as "colagens" desse artista de "montagens".

Retomando a sugestão apresentada por Theodor Adorno, questionamos: o que a aproximação, ou montagem, realizada por Max Ernst pode nos revelar acerca da história da modernidade? Como ela pode nos colocar em contato com essa história como nossa? Uma pintura realizada por Max Ernst em 1926, *La Vierge corrigeant l'enfant Jésus devant trois témoins: André Breton, Paul Eluard et le peintre*[100], pode nos oferecer algumas pistas.

---

[97] *If it is the plumes that makes the plumage is not the glue that makes the gluing (ce n'est pas la colle qui fait la collage)*

[98] Se comumente se entende o processo da colagem como uma adição, o recurso utilizado por Max Ernst consistia em uma subtração: na *Übermalung*, "sobrepintura", o artista, com ajuda de nanquim e guache, apaga elementos de uma imagem já existente para produzir uma nova.

[99] *(...) an alchemy resulted from the unexpected meeting of two or more heterogeneous elements (...)*

[100] *A Virgem castigando o Menino Jesus diante de três testemunhas: André Breton, Paul Eluard e o pintor*

Figura 27. Max Ernst, La Vierge corrigeant l'enfant Jésus, 1926.



Fonte:https://totallyhistory.com/max-ernst-paintings/

A Virgem castigando o Menino Jesus se relaciona diretamente com outra obra, *A Virgem e o Menino com Santa Ana, de Leonardo da Vinci*, datada de 1513. Esta conexão "é apresentada como uma espécie de gracejo particular, à sombra de um pássaro projetado nas vestes da Virgem. (...) [A] aparição deste fantasma imita o diagrama de Oskar Pfister do abutre escondido em *A Virgem e Santa Ana*, que acompanhou a edição de 1919 do ensaio de Freud sobre Leonardo" (KRAUSS, 1994, p. 63, tradução nossa)[101].

[101] *(...) this connection is dropped in as a kind of private witticism, in the shadow of a bird cast onto the garments of the Virgin. [T]he appearance of this phantom mimes the Oskar Pfister diagram of the hidden vulture in* The Virgin and Saint Anne*, which accompanied the 1919 edition of Freud's Leonardo essay.*

Figura 28. Leonardo da Vinci, A Virgem e o Menino com Santa Ana, 1513.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Virgem_e_o_Menino_com_Santa_Ana

Figura 29. Oskar Pfister, Diagrama, 1919.



Fonte: FREUD, Sigmund. Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci.

Pode-se observar nos trabalhos escritos e visuais de Max Ernst, a exemplo da descoberta da *frottage*, uma projeção do artista alemão na história de Leonardo da Vinci. Parte desta história, como constatamos a partir de *A Virgem castigando o Menino Jesus,* está atrelada à recordação a qual Leonardo deixou entre suas anotações sobre o voo dos abutres: "Parece que estava em meu destino me ocupar assim do abutre, pois me vem uma recordação muito antiga, de quando eu ainda estava no berço, em que um abutre desceu até mim, abriu-me a boca com sua cauda e bateu muitas vezes a cauda contra meus lábios"[102].

Em seu ensaio sobre Leonardo da Vinci, Freud busca compreender a rejeição da sexualidade por Leonardo e o fato de que, com o passar dos anos, o polímata "pintava cada vez menos, com frequência deixava inacabado o que iniciara e pouco se preocupava com o destino de suas obras", enquanto seu interesse pela ciência apenas crescia (FREUD, 2012, p. 118). A recordação de infância que aparece entre os escritos de Leonardo é o vestígio por meio do qual Freud vai desdobrar sua pesquisa acerca deste homem tão enigmático. Todavia, Freud logo nos

[102] da Vinci apud FREUD, 2013, p. 142.

alerta que essa recordação de Leonardo é deveras muito peculiar, primeiramente pelo seu conteúdo e, em segundo lugar, pela idade em que é situada, deste modo, interpreta-a não como uma recordação, mas como uma fantasia que da Vinci formou posteriormente e transpôs para a infância: "Frequentemente as recordações de infância (...) não são fixadas no instante da vivência e depois repetidas, como as lembranças conscientes da época adulta, mas sim evocadas numa época posterior (...) e nisso são modificadas, falseadas e postas a serviço de tendências posteriores" (ibidem, p. 143-44).

De todo modo, apesar das deformações das recordações infantis, a realidade do passado se acha nelas representada: "Não é insignificante aquilo que uma pessoa acredita se lembrar da infância; em geral, por trás dos resíduos de lembranças que ela mesma não entende se escondem valiosos testemunhos dos traços mais importantes de seu desenvolvimento psíquico" (ibidem, p. 146). Retomando os detalhes da recordação registrada por da Vinci, Freud observa que "cauda", "*coda*", é uma notória denominação substitutiva do membro sexual masculino, tanto em italiano como em outras línguas. Assim, a fantasia em que o abutre lhe abre a boca e bate contra seus lábios várias vezes a cauda corresponde à ideia de uma felação. Este ato sexual, que é malvisto pela sociedade respeitável, possui, na realidade, uma origem bastante inocente, "é apenas a reelaboração de outra situação em que todos nós, outrora, nos sentíamos muito bem": por trás da recordação da suposta experiência com o abutre "não há outra coisa senão a reminiscência do ato de mamar — ou ser amamentando — no seio materno, uma cena de humana beleza que [Leonardo], como muitos outros artistas representou ao pintar a mãe de Deus com o filho" (ibidem, p.149).

Tentando compreender como a mãe é substituída, na fantasia de Leonardo, por um abutre, Freud recorre à religião e à cultura da antiga civilização egípcia. Para este povo, o abutre era símbolo da maternidade porque se acreditava que havia apenas abutres fêmeas e que elas eram fecundadas pelo vento. Esta crença oriunda da antiguidade teria sido recuperada pelos Pais da Igreja para justificar a gravidez da Virgem Maria, de modo que Leonardo provavelmente a conhecia. Sendo filho bastardo de seu pai, *sir* Piero da Vinci, Leonardo passou sua primeira infância apenas com sua mãe, Caterina. Levando-se em consideração que "nos primeiros três ou quatro anos são afixadas impressões e estabelecidas formas de reação ao mundo externo cuja importância não poderá mais ser diminuída por nenhuma vivência posterior" (ibidem, p.156), elucida-se os motivos de este artista renascentista ter se comparado com o filho de um abutre.

Aparentemente, entre os três e os cinco anos de idade, Leonardo da Vinci foi separado da mãe biológica, tendo ido morar com o seu pai e a mulher do pai, *donna* Albiera, a qual na época não conseguia engravidar. É esta situação singular, ter tido duas mães, que Freud encontra expressa na pintura da *Virgem e o Menino com Santa Ana*:

> Esse quadro sintetiza a história da infância do autor; suas particularidades se explicam por referência às mais pessoais impressões da vida de Leonardo. (...) Sant'Ana, a mãe de Maria e avó do menino, que deveria ser uma matrona, é ali mostrada como um tanto mais madura e mais séria do que a Virgem Maria, mas ainda como uma mulher jovem, de beleza ainda não fenecida. Na realidade, Leonardo deu duas mães ao menino, uma que dirige os braços para ele e outra bem atrás, ambas com o venturoso sorriso da felicidade maternal. (FREUD, 2013, p.186)

Para Freud, a figura mais distante do menino no quadro, a avó, corresponde, pelo afastamento físico em relação a ele, à primeira e genuína mãe, cujo bem-aventurado sorriso parece negar e esconder "a inveja que sentiu a infeliz, quando teve de ceder à rival mais nobre o filho, como antes cedera o marido" (ibidem, p. 187). Para além destas observações, Freud acrescenta a "notável descoberta" feita por Oskar Pfizer: "Na vestimenta de Maria, de arranjo peculiar e um tanto confuso, enxerga os contornos de um abutre, e interpreta-os como uma imagem críptica inconsciente" (ibidem, p. 189). Curiosamente, a silhueta do abutre, que é possível enxergar no drapeado do tecido azul que abraça a Virgem, está posicionada de modo que a cauda do pássaro encosta na boca do menino.

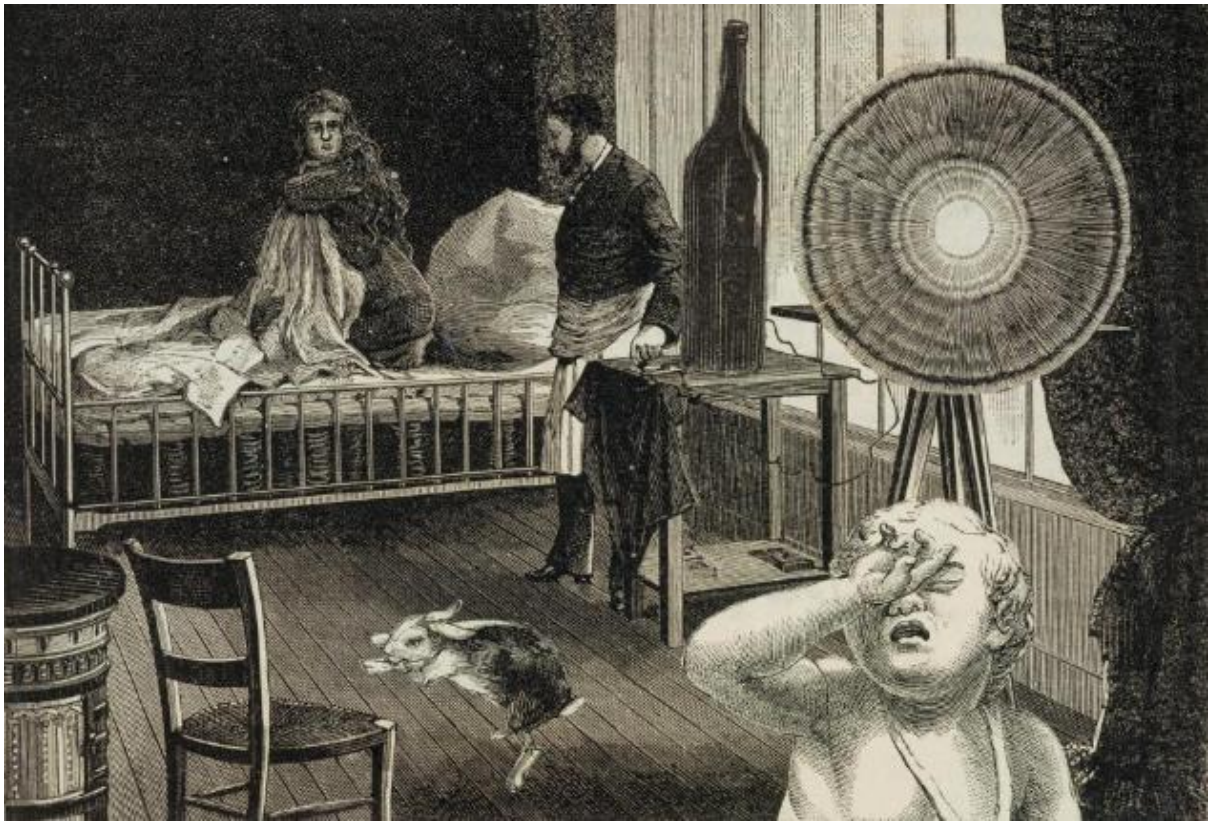
Como da Vinci relatou (ainda que despretensiosamente) sua recordação da visita de um abutre no berço, Max Ernst também relatou, em relação à descoberta da *frottage*, uma lembrança de infância um tanto fantasiosa e também muito preciosa — as visões que teve de seu pai diante do painel de falso mogno. Como na fantasia de Leonardo, a fantasia de Ernst também envolve um pássaro e também é projetada em uma criação artística (no caso de Leonardo, na pintura de 1513 e, no caso de Max Ernst, na sua *História da História Natural*). Sem necessitarmos abordar as conclusões de Freud acerca da história da infância de da Vinci e seus efeitos posteriores, reconhecemos que o que a paródia realizada por Ernst da pintura da *Virgem e o Menino com Santa Ana* revela — além da projeção do artista alemão na história do artista italiano — é, a partir da leitura psicanalítica do quadro realizada por Freud,: a própria invenção da psicanálise, a qual data do final do século XIX e diz respeito também à história da modernidade.

As testemunhas exprimidas no quadro de Ernst, que espiam por uma pequena janela, indicam uma abertura na história (ou na história da arte) que conecta dois tempos distintos, enquanto apontam para o surgimento de um espaço de grande importância para a modernidade:

o *intérieur*, o universo do homem privado, lugar onde este "reúne as regiões longínquas e as lembranças do passado" (BENJAMIN, 2019, p. 62), que pode ser comparado ao inconsciente, se relacionando diretamente com a psicanálise.

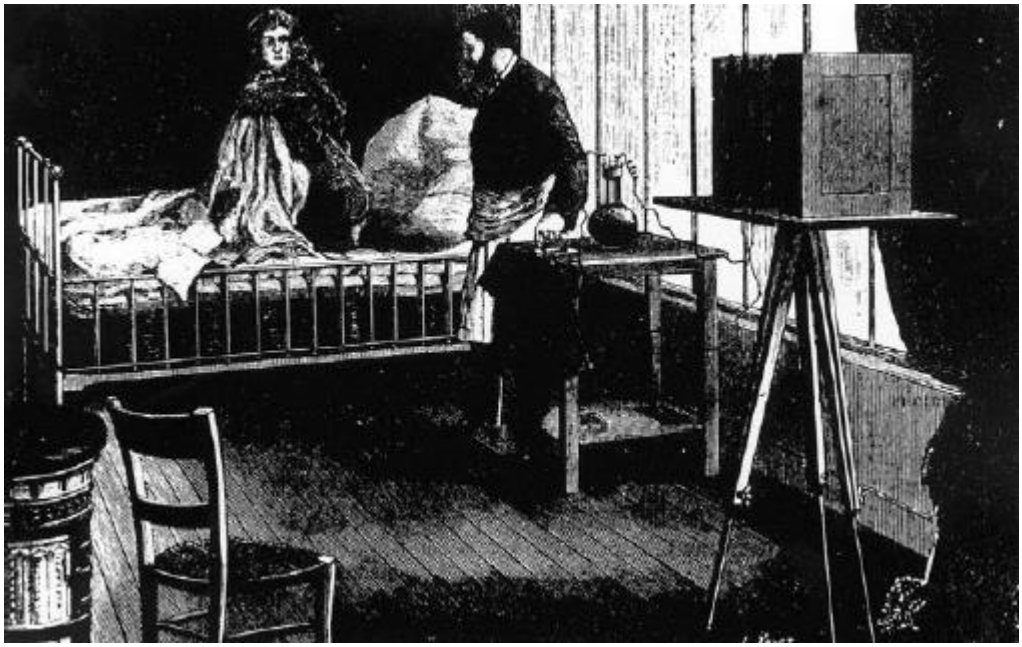
Em alguns dos romances de colagens de Max Ernst, a exemplo do *Une semaine de bonté* e do já mencionado *La Femme 100 Têtes* — nos quais, inclusive, a figura de um pássaro, "Loplop", descrito pelo artista alemão como "o Superior dos pássaros, meu fantasma privado" (1945, p. 9), aparece —, observamos o emprego de imagens provenientes da coleção iconográfica de Salpêtrière — um hospício para mulheres pobres fundado no século XVII por Luís XIV, mas que no século XIX, com a entrada de Jean-Martin Charcot, havia se tornado um célebre centro psiquiátrico de ensino. Sigmund Freud chegou a estudar com Charcot e foi sua desconstrução das palestras sobre histeria que abriram o caminho para a criação da psicanálise.

Figura 30. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: L'immaculée conception manquée.



Fonte: https://archive.org/details/hundredheadlessw0000erns/page/16/mode/2up

Figura 31. Poyet, Fotografia em Salpêtrière.



Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière.

Se em seus romances de colagens Max Ernst projeta o infamiliar no antiquado por meio de cenas do inconsciente e do *intérieur*, este último diz respeito tanto às casas do final da era vitoriana quanto à clínica de Charcot e, de modo geral, aos espaços em que os sintomas histéricos se manifestavam, os quais incluem o corpo da mulher.[103] "Como bem sabia Ernst, a psicanálise se lança sobre o corpo da histérica: é onde o funcionamento do inconsciente foi inicialmente postulado — e onde as relações entre a imagem e o corpo, o conhecimento e o desejo, ainda são frequentemente investigadas" (FOSTER, 1994, p. 177-78)[104].

Como já havíamos afirmado, em *La femme 100 Têtes* sentimos a recorrência de um corpo ou parte de um corpo quase sempre feminino. Ao longo do romance, este corpo é desmontado e montado novamente, por vezes parece ser ignorado pelas outras personagens que

[103] "Por muito tempo a histeria representou um grande medo para todos, era um objeto de repulsa para muitos médicos, pois era uma aporia transformada em sintoma. (...) Era o sintoma, para dizer de maneira grosseira, de ser mulher. (...) *Ustéra*: aquilo que está lá atrás, no limite: o útero. A palavra 'histeria' aparece pela primeira vez no trigésimo quinto aforismo de Hipócrates, onde é dito: 'Quando uma mulher sofre de histeria ou de trabalho de parto difícil, um ataque de espirros é benéfico'" (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 68, tradução nossa).

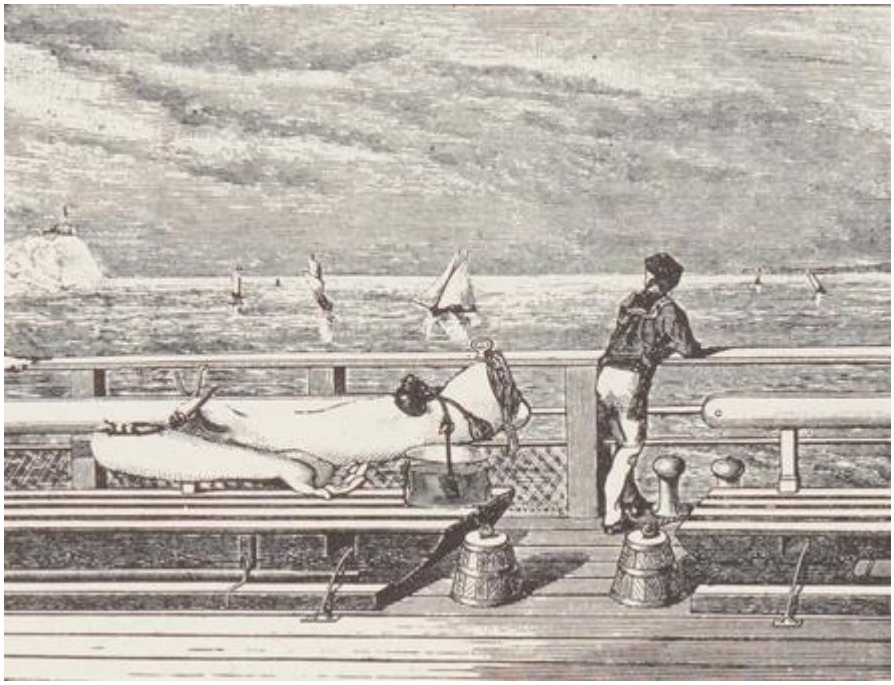
[104] *As Ernst well knew, psychoanalysis is pitched on the body of the hysteric: it is where workings of the unconscious were first posited—and where relationships between the image and the body, knowledge and desire, are still often probed.*

integram as diversas cenas, sugerindo que deve estar localizado no proscênio das cenas, todavia, ele é, ao mesmo tempo, o fio condutor do romance e seu núcleo. Ele se assemelha ao próprio trauma neurótico ou histérico, ou melhor, a uma reminiscência, a um acontecimento importante o qual não nos recordamos, a uma espécie de corpo estranho, mas que continua a exercer sobre nós uma ação eficaz e presente, por mais tempo que haja decorrido desde sua introdução em nós (FREUD, 1952).

A fragmentação desse corpo não deixa de se aproximar da própria estruturação da mente humana, a qual compreende a dinâmica entre o eu e o super-eu, que, por sua vez, nos faz pensar no fato de que esse corpo, essa Mulher 100 cabeças, parece ser ora ignorada, ora examinada:

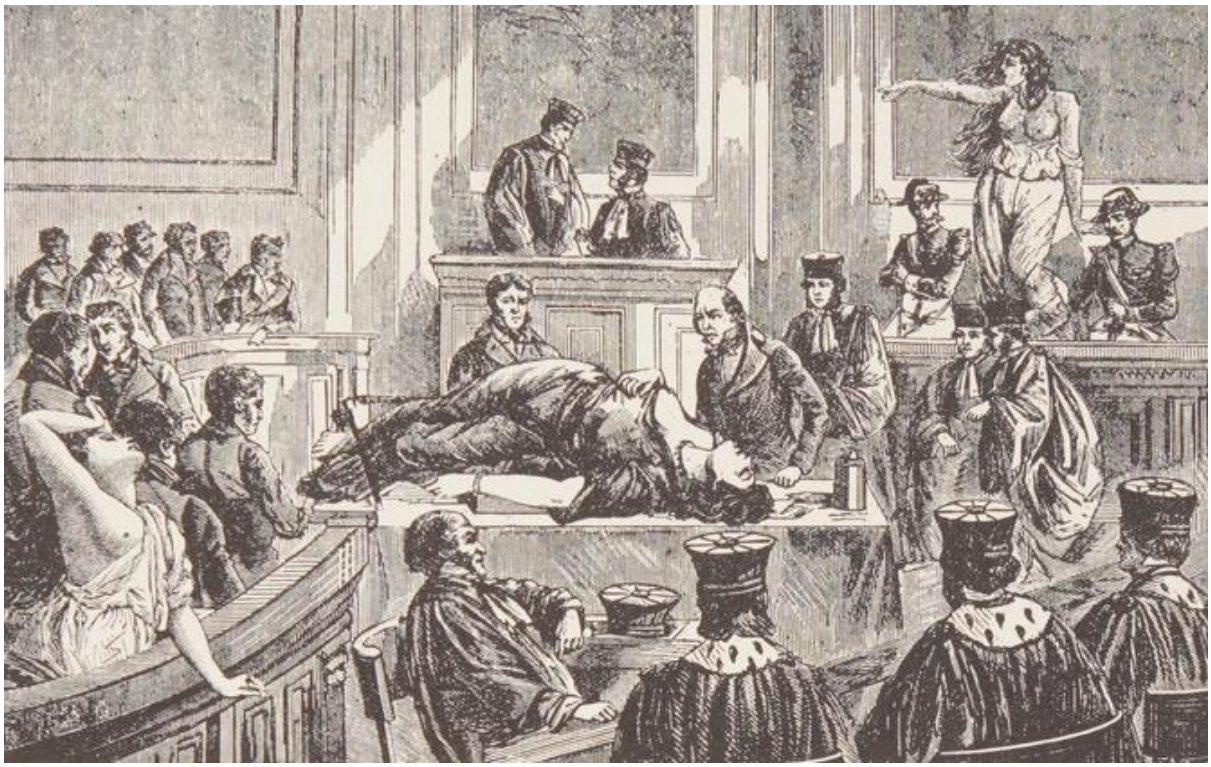
> Se lançamos um cristal ao chão, ele se quebra, mas não arbitrariamente; ele se parte conforme suas linhas de separação, em fragmentos cuja delimitação, embora invisível, é predeterminada pela estrutura do cristal. Os doentes mentais são estruturas assim, fendidas e despedaçadas. Também não podemos lhes negar um tanto do temor reverencial que os povos antigos demonstravam para com os loucos. Eles deram as costas à realidade externa, mas justamente por causa disso sabem mais da realidade interna, psíquica, e podem nos revelar coisas que de outro modo nos seriam inacessíveis. A respeito de um grupo desses doentes afirmamos que sofrem de delírio de ser observado. Queixam-se de ser importunados incessantemente, até nos atos mais íntimos, pela observação da parte de poderes desconhecidos, provavelmente pessoas, e têm alucinações em que ouvem tais pessoas enunciarem o resultado de sua observação: “Agora ele vai dizer isso, agora ele se veste para sair” etc. Tal observação não é o mesmo que uma perseguição, mas não está longe disso, pressupõe que as pessoas desconfiam deles, que esperam flagrá-los em ações proibidas, pelas quais devem ser castigados. Como seria se esses loucos tivessem razão, se em todos nós houvesse uma tal instância no Eu, observadora e punitiva, que neles apenas tivesse se separado agudamente do Eu e sido deslocada erradamente para a realidade externa? (FREUD, 2010, p. 117)

Figura 32. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: Yachting.



Fonte: https://archive.org/details/hundredheadlessw0000erns/page/16/mode/2up

Figura 33. Max Ernst, La Femme 100 têtes, 1929: Pièces à conviction.



Fonte: https://archive.org/details/hundredheadlessw0000erns/page/16/mode/2up

Poderíamos ainda associar esta fragmentação de um núcleo, observada no romance de Max Ernst, a uma situação típica da infância, retomando, assim, por outro ângulo, o que Adorno havia afirmado sobre o surrealismo se aproximar da psicanálise na medida que reproduz experiências infantis:

> A maioria dos garotos quer sobretudo ver a alma, uns ao termo de algum tempo de exercício, outros de imediato. É a mais ou menos rápida invasão desse desejo que faz a maior ou menor longevidade do brinquedo. Não tenho disposição para reprovar essa mania infantil: é uma primeira tendência metafísica. Quando esse desejo se implantou no cérebro da criança, enche seus dedos e suas unhas com uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, regira seu brinquedo, raspa-o, sacode-o, bate-o contra as paredes, joga-o no chão. De tempos em tempos, ela faz com que ele recomece seus movimentos mecânicos, algumas vezes no sentido contrário. A vida maravilhosa para. A criança, como as pessoas que enchem as Tulherias, faz um supremo esforço; enfim, ele se entreabre, ela é o mais forte. Mas onde está a alma? É aqui que começam o embotamento e a tristeza. (BAUDELAIRE, 2023, p. 254-55)

4.2. Brinquedos filosóficos

Além de associar a infância ao ato de fragmentar um objeto, no caso, o brinquedo, Charles Baudelaire também associa em "A moral do brinquedo" o interesse das crianças por estes objetos a uma predisposição artística:

> Creio que em geral as crianças agem sobre seus brinquedos ou, em outros termos, que sua escolha é dirigida por disposições e desejos, vagos, é verdade, não formulados mas muito reais. Todavia, eu não afirmaria que o contrário não ocorre, isto é, que os brinquedos não agem sobre a criança, sobretudo no caso de predestinação literária ou artística. Não seria espantoso que uma criança desse tipo, a quem os pais dariam principalmente teatros, para que pudesse continuar sozinho o prazer do espetáculo e das marionetes, se acostumasse já a considerar o teatro como a mais deliciosa forma do belo. (2023, p. 252-53)

Para Baudelaire são justamente os brinquedos construídos com os materiais mais simples, das formas mais elementares, os maiores presentes à poesia infantil: "Essa facilidade para contentar sua imaginação testemunha a espirituosidade da criança em suas concepções artísticas" (ibidem p. 151).

Joseph Cornell (1903-1972) provavelmente se tornou artista graças a essa sensibilidade para com os objetos à qual Baudelaire se refere. Quando criança, Cornell era um menino apaixonado por superfícies brilhantes e truques de mágica de modo que, apesar de sua primeira investida artística coincidir com a chegada dos seus vinte e tantos anos[105], é possível afirmar que ele já era um artista ou um "artístico sonhador" desde muito tempo. De acordo com Deborah

[105] Joseph Cornell fez o seu primeiro trabalho de arte aos 27 anos, em 1931.

Solomon, pesquisadora da vida e obra de Cornell, a infância dele "não o ensinou como enfrentar os desafios da vida, mas como evitá-los; desde cedo ele passou a compreender que se fosse mesmo viver a vida, teria de ser através de um profundo ato de imaginação" (2015, tradução nossa)[106].

Em 1906, Joseph Cornell possuía duas irmãzinhas, Elizabeth e Helen, foi em 1910 que sua mãe lhe deu um irmãozinho, Robert. Entretanto, logo notou-se que o mais novo rapazinho da família apresentava dificuldades incomuns às outras crianças. Ele era visivelmente sem coordenação, enfrentava grandes dificuldades para se movimentar e sofria de tremores nas pernas e nos braços. Em alguns anos, a família de Joseph Cornell descobriria que Robert havia nascido com paralisia cerebral. Quando criança, Robert não conseguia ficar de pé, na verdade, ele nunca conseguiria andar, passou sua vida em uma cadeira de rodas. Dois anos após o nascimento de seu irmãozinho, Joseph Cornell, seus pais e seus irmãos foram surpreendidos por outro infortúnio médico, seu pai havia sido diagnosticado com anemia perniciosa, vindo a falecer em 1917 em decorrência dessa doença. Aos treze anos de idade, Joseph Cornell assumiu grande responsabilidade por sua família, era um jovem sensível que tentava consolar sua mãe viúva e seus três irmãos mais novos (SOLOMON, 2015).

A morte de seu pai lhe direcionou ainda mais a um lugar "onde a realidade — ameaçando perda e decepção a cada passo — era algo a ser negado" (ibidem, tradução nossa)[107]. Em agosto de 1917, apenas quatro meses após o falecimento de seu pai, Joseph Cornell tentou distrair sua família montando um espetáculo no antigo celeiro do imóvel familiar. O evento se centrava em um cofre de metal, o qual continha um pedaço de pão acorrentado, provavelmente inspirado nas fugas de Houdini, que muito impressionavam Cornell. Lia-se no bilhete de entrada:[108]

O BILHETE COMBINADO CONCEDE AO PORTADOR:
"O assaltante profissional"
Museu de Relíquias
Doces
Teatro de Sombras[109]

---

[106] *Cornell's childhood did not teach him how to meet the challenges of life but how to avoid them; early on, he came to understand that if he was going to have a life at all, it would have to be through a profound act of imagination.*
[107] *(...) a place where reality — threatening loss and disappointment at every turn — was something to be denied.*
[108] *COMBINATION TICKET ENTITLES BEARER TO: "The Professional Burglar"/ Relic Museum/ Candy / Shadow Plays*
[109] Ibidem, tradução nossa.

Apesar de a biógrafa de Joseph Cornell não ter registrado nenhuma lembrança do artista que remontasse a passeios familiares em museus, como o Metropolitan Museum of Art, ela sugere que a família de Cornell gostava de assistir espetáculos de vaudeville e que as apresentações de Buffalo Bill e Harry Houdini causaram fortes impressões no jovem Cornell.

Após a morte de seu pai, tendo sido enviado para completar os estudos em um colégio interno, Phillips Academy, em cuja biblioteca foi onde Joseph Cornell obteve seu primeiro emprego, nunca se afastou de fato de casa. Escrevia constantemente para a mãe e os irmãos demonstrando maior preocupação com a situação financeira familiar, que havia se tornado árdua desde a morte de seu pai, do que com seu desempenho escolar. Como Deborah Solomon nos conta, Joseph Cornell possuía uma forte ligação com seu irmão caçula e com sua mãe. Em uma carta escrita em Andover para seu irmão, que se encontrava gripado e acamado, Joseph diz que lhe enviará 25 centavos para que compre algo com que possa brincar na cama, caso ainda esteja com gripe. E, com a finalidade de entreter seu irmão, desenha nas margens da carta os personagens da tirinha *Mutt and Jeff* em cujos balõezinhos de fala aconselham que Robert compre alguma coisa e lhe desejam melhoras.

Como nos é relatado no documentário de Mark Stokes, *Joseph Cornell: Worlds in a box* (1991), esse mesmo intuito de entreter seu irmão teria sido um dos fatores que levou Cornell a realizar seu primeiro filme, *Rose Hobart* (1936), hoje considerado o filme fundador do gênero *found-footage*. É muito interessante observar as circunstâncias em torno do trabalho cinematográfico de Cornell, pois esse artista, nascido em 1903, testemunhou cada desenvolvimento significante do cinema, tendo

> (...) uma experiência particularmente rica da sua gênese e juventude — uma juventude que era a sua própria. Ele havia conhecido suas ligações com o teatro, com a magia e a prestidigitação, sua ruptura, sua evolução em relação à fotografia estática. Tratava-se de uma criança que viu os seus primeiros filmes em *peepshows*, que espiou através das aberturas emolduradas dos estereópticos e experimentou a aparição milagrosa, recordada sessenta anos depois, da estrela de um dos primeiros filmes — Francis X. Bushman, por exemplo — naquele outro espaço de "aparência pessoal" no cinema suburbano. Testemunhando, então, a transição entre a fotografia e o filme, Cornell viu também o aparecimento da cor, a transição do preto e branco para a pintura à mão, para o *Technicolor*, e a súbita erupção em som. (MICHELSON, 2017, p 138, tradução nossa)[110]

[110] *(...) a particularly rich experience of its genesis and youth — a youth which was his own. He had known its ties to the theater, to magic and prestidigitation, its severance, its evolution from still photography. This was a child who saw his first films in peepshows, had peered through the framed apertures of stereopticons, and experienced the miraculous apparition, recalled sixty years later, of the star of an early film — Francis X. Bushman, for example — in that other space of the "personal appearance" at suburban movie theater. Witnessing, then, the transition between photography and film, Cornell saw, as well, the appearance of color, the transition of black-and-white to hand-tinted print to Technicolor, and the sudden eruption into sound.*

Ou seja, Joseph Cornell testemunhou quando criança o surgimento de um novo tipo de brinquedo, os brinquedos chamados “científicos” ou “filosóficos”, os quais Baudelaire também descreve em “Moral do Brinquedo”:

> Há uma espécie de brinquedo que tende a se multiplicar faz algum tempo, e sobre o qual nada tenho a dizer nem de bom nem de mau. Falo do brinquedo científico. O principal defeito desses brinquedos é serem caros. Mas podem divertir por muito tempo, e desenvolver no cérebro da criança o gosto pelos efeitos maravilhosos e surpreendentes. O estereoscópio, que mostra em relevo uma imagem plana, é um desses. Data agora de alguns anos. O fenacistiscópio, mais antigo, é menos conhecido. Suponha um movimento qualquer, por exemplo, um exercício de dançarino ou de malabarista, dividido e decomposto num certo número de movimentos; suponha que cada um desses movimentos — em número de vinte, se você quiser — seja representado por uma figura inteira do malabarista ou do dançarino, e que todos estejam desenhados em torno de um círculo de cartão. Ajuste esse círculo, bem como outro círculo furado, a distâncias iguais, de vinte pequenas janelas, a um eixo no extremo de um cabo que você segura como se segura uma tela diante do fogo. As vinte pequenas figuras que representam o movimento decomposto de uma única figura, refletem-se num espelho situado diante de você. Ajuste seu olho na altura das pequenas janelas, e faça girar rapidamente os círculos. A rapidez da rotação transforma as vinte aberturas numa única, circular, através da qual você vê refletirem-se no espelho vinte figuras dançantes, exatamente semelhantes e executando os mesmos movimentos com uma precisão fantástica. Cada pequena figura beneficiou-se das dezenove outras. No círculo, ela gira, e sua rapidez a torna invisível; no espelho, visto através da janela girante, ela está imóvel, executando no mesmo lugar todos os movimentos distribuídos entre as vinte figuras. O número dos quadros que se podem criar assim é infinito. (2023, p. 253)

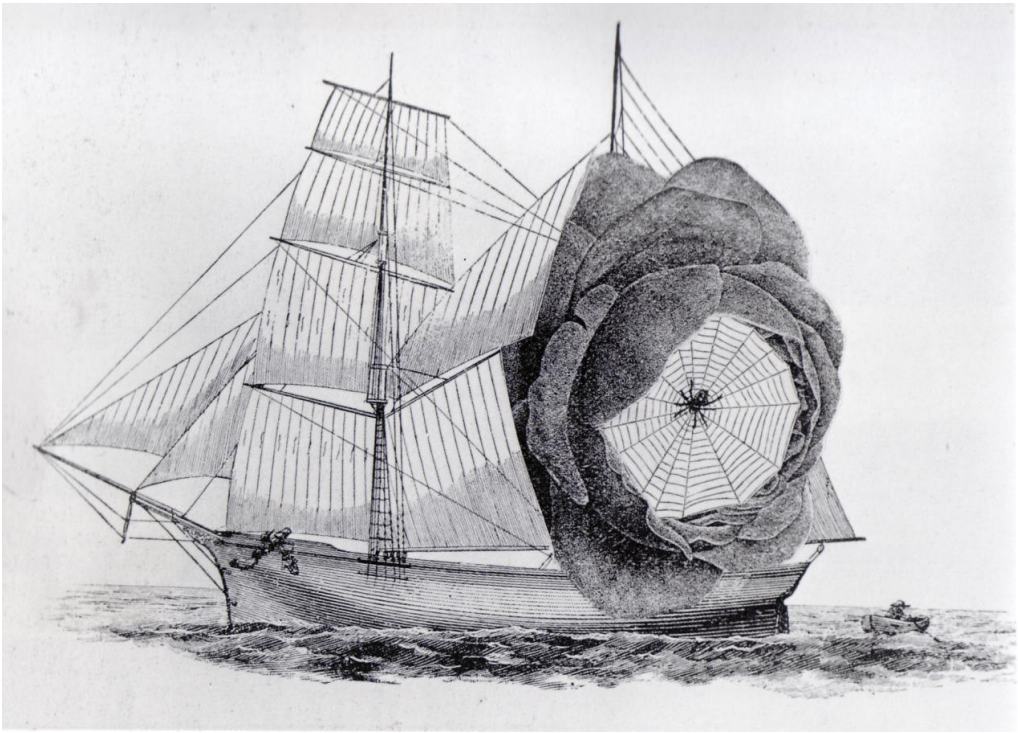
Cornell testemunhou o desenvolvimento destes objetos incríveis, o qual coincidia com o seu próprio desenvolvimento em direção à idade adulta.

O encontro de Joseph Cornell com os brinquedos científicos pressupõe seu encontro com a cidade grande, um fator decisivo para o começo de sua produção artística. Quando criança, enquanto morava em Nyack com seus pais, o pequeno Joseph colecionava memórias afetuosas das viagens de família a Coney Island. No Luna Park, aberto no ano de seu nascimento, ele podia participar da *Simulated Trip to the Moon*, descer no enorme toboágua *Shoot-the-Chutes* (posteriormente, nome de uma das suas caixas) ou ir até as *penny arcades*, jogar uma moeda e espiar imagens de locomotivas. Mas foi em 1921, mudando-se para a nova casa da família no Queens, que Cornell passou a se relacionar ativamente com objetos do meio artístico, a frequentar livrarias, sebos e o cinema.

Entre os lugares que Joseph Cornell gostava de visitar podemos mencionar a loja Sign of the Sparrow, especializada em memorabilia teatral e, em especial, as livrarias da Fourth Avenue, de onde provavelmente advém uma das aquisições literárias mais valiosas de Cornell, o livro *Adventures in the Arts* de Marsden Hartley, em que o artista modernista escreve sobre os mais diferentes poetas e artistas: Paul Cézanne, Odilon Redon, Emily Dickinson, Walt

Whitman e atores de vaudeville, misturando cultura erudita e entretenimento popular (SOLOMON, 2015). No entanto, o livro que de fato impulsionou a imersão de Joseph Cornell na arte foi *La Femme 100 Têtes*, de Max Ernst, publicado apenas dois anos antes em Paris. Tendo sido despertado, no encontro com a obra de Ernst, para as possibilidades da colagem e da montagem — técnicas que não exigem que se saiba necessariamente desenhar ou pintar[111], e cujos materiais podem ser todos encontrados em livros — em 1931, aos vinte e sete anos, Cornell fez o seu primeiro trabalho de arte, uma pequena colagem de um navio cujas velas se misturam com uma teia de aranha e cuja popa é contornada por uma flor.

Figura 34. Joseph Cornell, Sem título, 1931.



Fonte: SOLOMON, Deborah. Utopia Parkway: the life and work of Joseph Cornell.

Conta-se que em novembro de 1931, poucos meses depois de a Julien Levy Gallery ser inaugurada — galeria a qual ganhou notoriedade por importar obras de artistas surrealistas para Nova York — Joseph Cornell decidiu passar por lá e deixar algumas de suas colagens. Levy, dono da galeria, não conhecia Cornell, mas já o havia visto sondando algumas fotos antigas que eram deixadas na sala dos fundos da galeria. As versões sobre o encontro do artista com o galerista tendem a variar, alguns dizem que que Cornell se apresentou a Levy no dia em que

[111] Curiosamente, quando criança, Joseph Cornell e sua irmã Elisabeth foram inscritos por sua mãe nas aulas de artes ofertadas por Edward Hoper, cujos pais também viviam em Nyack.

levou as colagens, outros que as deixou com a esposa de Levy, Joella Loy, porém o que o próprio Cornell parece ter relatado é que apenas deixou uma caixa contendo as colagens na galeria sem chegar a se apresentar a ninguém (ibidem, 2015). Julien Levy conta que "uma rápida olhada nas colagens de Cornell o convenceu de que elas eram puramente imitativas, então ele sugeriu a Cornell que tentasse experimentar com quadros expositores" (ibidem, tradução nossa)[112].

As primeiras caixas produzidas por Joseph Cornell, no entanto, não eram quadros expositores, mas pequenas caixas de remédios. Caixinhas redondas de papelão em que se liam impressos na tampa *slogans* como: "*Sure cure for that tired feeling*". Nessa caixinhas, Cornell substituía os remédios originais por sua própria receita para o bem-estar: pequenas conchas, lantejoulas, vidro fosco vermelho, strass, miçangas, linha preta, pedaços de papel azul etc. Além de trabalhar com caixinhas de remédios, Joseph também começou a fazer montagens dentro de redomas de vidro, uma prática que "remonta à segunda metade do século XIX, quando flores de cera e pássaros empalhados expostos dentro de uma cúpula de vidro eram um marco das salas americanas". Nas revistas femininas deste período encontram-se "dicas sobre como uma senhora poderia adicionar um belo enfeite à sua casa, fazendo sua própria cúpula de vidro, completa com garras de lagosta decoradas como rostos, conchas montadas como palácios e outros quadros populares" (ibidem, tradução nossa)[113]. Tendo isto em vista, podemos considerar que o antiquado, enquanto "maravilhoso surrealista" no trabalho de Joseph Cornell se refere à própria prática artística. Cornell recupera práticas que antigamente eram relegadas às mulheres, visto que no período vitoriano o acesso às academias de artes ainda era muito restrito.

---

[112] *As Levy tells it, a quick look at Cornell's collages convinced him they were purely imitative, so he suggested to Cornell that he try experimenting with shadow boxes instead.*

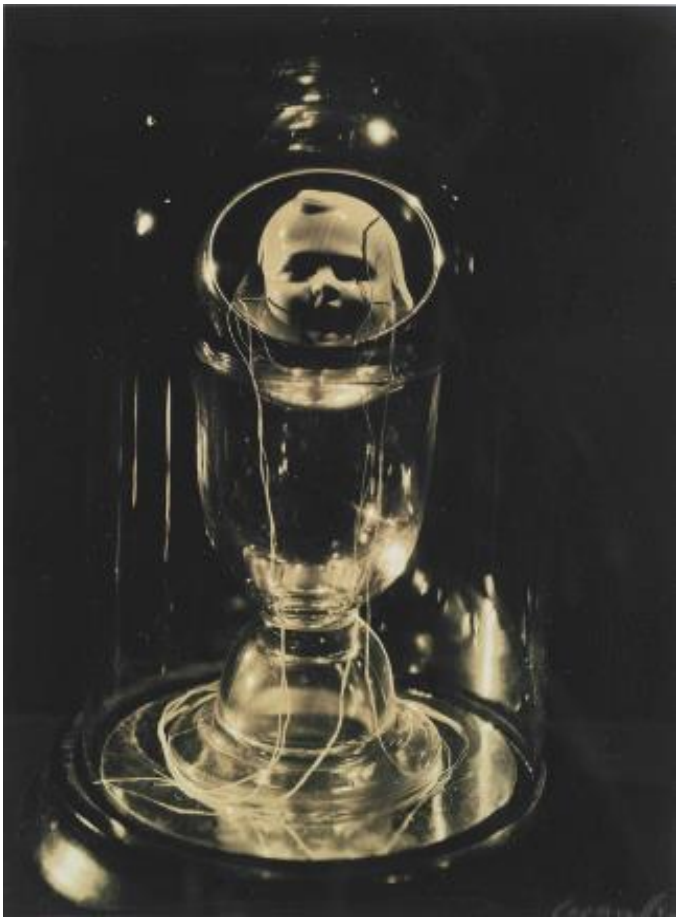
[113] *This art form (...) harks back to the second half of the nineteenth century, when wax flowers and stuffed birds displayed inside a glass bell were a staple of American parlors. Women's magazines published tips on how a lady could add a fine ornament to her home by making her own glass bell, complete with lobster claws decorated as faces, shells assembled into palaces, and other popular tableaux.*

Figura 35. Joseph Cornell, Sem título (caixa de remédios), c. 1935.



Fonte: SOLOMON, Deborah. Utopia Parkway: the life and work of Joseph Cornell.

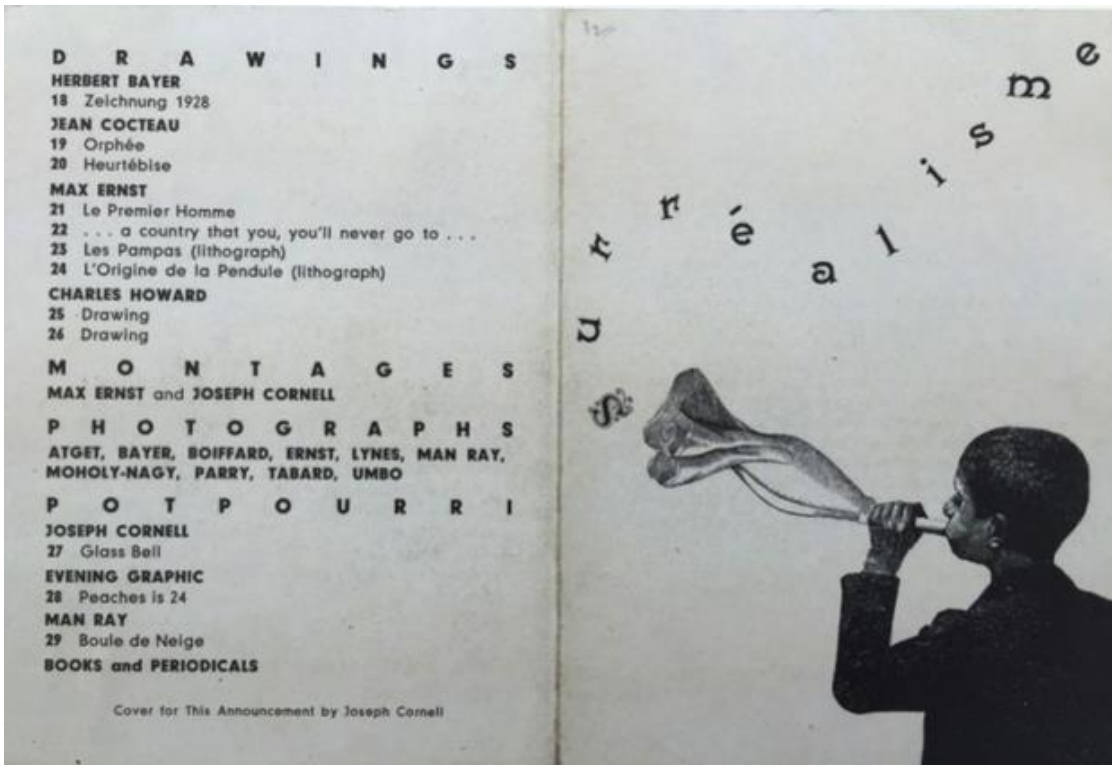
Figura 36. Lee Miller, Object by Joseph Cornell, 1933.



Fonte: PRODGER. Phillip. Man Ray / Lee Miller: Partners in Surrealism. Londres: Merrell Publishers Limited, *2011.*

Apesar de Julien Levy ter achado as colagens de Cornell "imitativas", incluiu alguns de seus trabalhos na exposição *Surréalisme, aberta* em janeiro de 1932. A exposição apresentava trabalhos de artistas europeus ligados ao surrealismo e também artistas estadunidenses como Man Ray e George Platt Lynes. De acordo com Solomon, Levy pretendia lançar uma versão estadunidense do surrealismo e de fato acabou fazendo. Joseph Cornell, além de ter tido a felicidade de participar da exposição, foi ainda o responsável por fazer a ilustração do folheto de divulgação, uma colagem em que a figura de um menino de costas toca um trompete, que na realidade é um tubo para cobertura de bolos, do tubo saem as letrinhas que formam a palavra *surréalisme*.

Figura 37. Joseph Cornell, Surréalisme, 1931-1932,



Fonte: https://monoskop.org/Julien_Levy

As diferenças entre os artistas surrealistas e Joseph Cornell, bem como as semelhanças, são gritantes. De um lado, Cornell era membro da Ciência Cristã, uma religião fundada em 1886 por Mary Baker Eddy, morava com sua mãe e não era dado a escândalos. De outro, ele compartilhava com os surrealistas o fascínio pelos objetos e espaços antiquados, pelos enigmas encontrados nas cidades, pelas reminiscências. Evidentemente, Cornell nunca se considerou um surrealista, mas sempre reconheceu a influência que os trabalhos surrealistas tiveram sobre ele,

a exemplo do encontro com o romance de colagens de Max Ernst. As afinidades com o surrealismo são especialmente visíveis nas suas conhecidas montagens em caixas expositoras, onde Cornell reúne diversos objetos, realizando uma montagem que prioriza justamente aqueles objetos descritos por André Breton em *Nadja*: os objetos "fora de moda, fragmentados, inúteis, quase incompreensíveis, perversos" etc. Também aqui a prática artística de Cornell é equivalente ao emblema do antiquado surrealista, pois suas caixas — e esta é uma constatação bastante elementar — evocam em nossas mentes as imagens dos gabinetes de curiosidades.

O surgimento dos gabinetes de curiosidades durante o século XVI se deve à explosão do colecionismo, uma prática que ganhou maior destaque no período das grandes navegações em decorrência das mudanças verificadas no âmbito econômico e religioso. Philipp Blom, autor de *To have and to hold* (2004) e de outros livros sobre colecionismo, explica que este *boom* de coleções se deve tanto à expansão do comércio mundial — facilitada por inovações tecnológicas como a prensa e pelos avanços na construção naval — a qual trouxe à Europa as mais variadas mercadorias e uma riqueza sem precedentes, quanto à maior consciência do fim iminente, a qual nota-se na difusão das chamadas *vanitas*, um gênero artístico que intenta, por meio de alegorias, alertar sobre a brevidade da vida e a inevitabilidade da morte.

> A morte só é assustadora se for realmente o fim, e se a morte das flores de repente não significar mais o ciclo eterno da criação de Deus, mas uma perda irreparável. Num mundo em que a morte ameaçava cada vez mais, a atenção estava agora dirigida para os próprios botões de rosa, para o mundo material e para aqueles que o habitavam. O retrato afirmou-se ao mesmo tempo que a natureza morta. Foi esta nova concepção de vida que tornou possível o coleccionismo, à medida que se transformava de uma indulgência na *avaritia*, um dos sete pecados capitais, e da rejeição da vida eterna, numa procura de Deus através da sua criação, em teologia prática. (BLOM, 2004, tradução nossa)[114]

Este espírito pesquisador que se desenvolvia durante o renascimento foi concretizado por estudiosos e amadores, não por padres ou filósofos antigos. Como conta Blom, usando como exemplo a coleção de Ulisse Aldrovandi (1522-1605), passava a ser aceito o fato de que um mercado de peixes poderia reunir tanto conhecimento quanto uma biblioteca, haja vista a maior probabilidade de os pescadores encontrarem espécimes raros e serem capazes de descrevê-los do que de se encontrar estas informações em manuscritos. Esse fato revela uma importante mudança durante o período renascentista em relação à prática de colecionar, pois

[114] *Death is only frightening if it really is the end, and if the dying of the flowers suddenly no longer signifies the eternal cycle of God's creation but irreparable loss. In a world in which death was looming larger, attention was now directed towards the rosebuds themselves, to the material world, and to those who inhabited it. Portraiture asserted itself at the same time as the still life. It was this new conception of life that made collecting possible as it was transformed from an indulgence in* avaritia*, one of the seven deadly sins, and from the rejection of eternal life, into a search for God through his creation, into practical theology.*

até o século XVI, o colecionismo era prerrogativa da realeza, cujos interesses se concentravam em objetos belos e preciosos e não em objetos excêntricos e misteriosos.

É possível traçar algumas semelhanças entre os objetos colecionados em gabinetes de curiosidades e os objetos organizados por Joseph Cornell em suas caixas, pois estes se relacionam com a ideia de expansão marítima e de descobertas astronômicas. Nas caixas de Cornell encontramos mapas, constelações, luas, sóis, conchas, pássaros, areia, terra etc. O que parece mais significativo, entretanto, é a operação realizada por Cornell de guardar pequenos objetos, considerados até descartáveis, como se fossem preciosidades. Por exemplo, em *Homage to the Romantic Ballet,* Cornell reúne em caixinhas de jóias restos de apresentações de balé (alguns doados pelas próprias bailarinas, como Alicia Markova): miçangas, glitter, paetês, penas, folhinhas secas e pedacinhos de tule, em suma, "fragmentos de sonho", tal qual ele descreve em uma das caixinhas.

Além de as caixas de Joseph Cornell remeterem aos gabinetes de curiosidades, elas também nos levam ao encontro do colecionismo por meio do emprego de imagens da família Médici. Pedro de Cosmo de Médici (1416-1469) era um colecionador, paixão que foi continuada por seu filho, Lourenço, o Magnífico, e por outros descendentes. Em seu *studiolo* achavam-se antiguidades, pedras preciosas e obras de arte, bem como "objetos estranhos e sem valor"[115]. Também é sabido que o fundador da dinastia Médici, João De Bicci de Médici (1360–1429), era patrono das artes, prática que também foi continuada por seus descendentes.

[115] FILARETE, Antonio Averlino apud BLOM, Philipp, 2004.

Figura 38, 39, 40. Joseph Cornell, Homage to the Romantic Ballet, 1947.



Fonte: https://www.christies.com/en/artists/joseph-cornell

Figura 41. Joseph Cornell, Medici Slot Machine, 1943.



Fonte: https://www.christies.com/en/artists/joseph-cornell

Em muitas caixas expositoras Joseph Cornell utilizou retratos de crianças as quais ele reconhece como pertencentes à dinastia Médici. Tais caixas expositoras com retratos dos jovens Médici sugerem a infância não apenas pela utilização dos retratos infantis, mas também pelo fato de serem intituladas “caça-níqueis" e de conterem objetos como dados, bolinhas de gude e um espiral, de efeito cinemático. Estes elementos nos levam de volta aos parques de diversões e aos brinquedos filosóficos. Na caixa do jovem Médici o cinema é evocado por pequenas reproduções do seu retrato que se repetem como fotogramas de um filme.

Se os trabalhos de Joseph Cornell remetem aos gabinetes de curiosidades é porque ele era de fato um colecionador. Em sua coleção era significativa a presença de filmes antigos e *stills*. Seu acervo era tão notável que quando o departamento de coleção de imagens da Biblioteca Pública de Nova York montou uma exposição em 1933 sobre a história do cinema alguns *stills* de filmes de faroeste foram emprestados por Joseph Cornell para comporem a exposição (na época o artista possuía por volta de 2.500 *stills*). De acordo com Solomon (2015), Julien Levy teve um importante papel na transição de Joseph Cornell de cinéfilo para cineasta: uma vez por semana Levy convidava amigos e colecionadores para assistirem filmes experimentais em sua galeria. A primeira exibição de filmes na galeria apresentou *Le Ballet Mécanique* de Léger e *Anemic Cinema* de Duchamp. Teria sido por meio das exibições de filmes na Julien Levy Gallery que Cornell percebeu que era possível adquirir filmes e assisti-los em outros espaços além do cinema. Assim, Cornell começou a comprar filmes e a montar sua própria coleção — a qual se concentrava principalmente nos primeiros filmes, na primeira era do cinema — e eventualmente adquiriu seu próprio projetor de 16 milímetros por meio do qual assistia variados filmes com sua família. Parte dos filmes da coleção de Joseph Cornell posteriormente doada para a Anthology Film Archives inclui vários filmes antigos, alguns anônimos, alguns por Méliès, Bitzer, Griffith, alguns documentários e filmagens educacionais. O próprio Cornell chegou a exibir alguns filmes de sua coleção na Julien Levy Gallery durante a década de 1940 (MICHELSON, 2017) e, posteriormente, em outros espaços.

Annette Michelson, crítica de cinema e amiga de Joseph Cornell, identifica o impulso por trás do movimento de Cornell em direção ao filme no comentário do artista sobre a caixa *Arcade Portrait of Lauren Bacall*. No folheto de sua exposição na Hugo Gallery em 1946 lia-se:

> Impressões persistentes a despeito da densa cortina de fumaça da publicidade histérica — impressões brilhantes e claras — impressões intrigantemente diversas — que, para se guardar firmemente, alguém poderia montar, classificar, e organizar em um gabinete — o tipo de engenhoca dos *resorts* de diversão com interminável engenhosidade de efeito — que funciona por meio de moeda e pistão, ou *pin-balls* de cores vivas — percorrendo pistas inclinadas — partindo em movimento de compartimento a compartimento com uma sinfonia de magia mecânica de visão e som emprestada da arte cinematográfica — até a infância — até a fantasia — pelas ruas de Nova York — pelos céus tropicais — etc. etc. — nas bandejas de recepção as bolas param liberando prêmios — enquanto o tilintar do piano *honky-tonk* do "Hong Kong Blues" vai desaparecendo. (CORNELL, 1946, tradução nossa)[116]

[116] *Impressions lingering despite the dense smoke-screen of hysterical publicity — impressions bright and clean — impressions intriguingly diverse — that, in order to hold fast, one might assemble, assort, and arrange into a cabinet — the contraption kind of the amusement resorts with endless ingenuity of effect — worked by coin and plunger, or brightly colored pin-balls — traveling inclined runways — starting in motion compartment after*

Figura 42. Joseph Cornell, Untitled (Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall), 1945-1946.



Fonte: https://www.christies.com/en/lot/lot-5792503

No pequeno comentário sobre *Penny Arcade Portrait of Lauren Bacall*, Cornell escreve como um montador, os travessões funcionam como cortes que separam e unem diferentes objetos e espaços, e a engenhoca é posta em movimento e acompanhada como se uma câmera a seguisse através da fantasia e da infância ao encontro do filme (MICHELSON, 2017).

> É como se para Cornell o fliperama, assim como o estereóptico e o museu de cera, as formas proliferantes de distração popular do século XIX, oferecesse uma sugestão do cinema (...). O cinema poderia começar a satisfazer o desejo de Cornell por movimento em seu trabalho. Poderia facilitar e expandir enormemente o jogo com escalas; poderia, em seu processo de registro, aprisionar o passado, evocar a ausência e poderia satisfazer o impulso básico e primário de ver um espaço recessivo profundo como se fosse esse passado. Poderia unir objetos, espaços, escalas e modos de visão por meio da montagem. (Ibidem, p. 145, tradução nossa)[117]

compartment with a symphony of mechanical magic of sight and sound borrowed from the motion picture art — into childhood — into fantasy — through the streets of New York — through tropical skies — etc. etc. — into the receiving trays the balls come to rest releasing prizes — as the honky-tonk piano-tinkling of the "Hong Kong Blues" fades out.

[117] *It is as though for Cornell the penny arcade, like the stereopticon and the wax museum, the nineteenth century's proliferating forms of popular distraction, offers an intimation of the cinema (...). Cinema could begin to satisfy Cornell's desire for movement in his work. It could facilitate and enormously extend the play upon scale; it could,*

Alguns de seus primeiros trabalhos diretamente ligados ao cinema incluem *Le Voyageur dans les Glaces*[118] (1932) e *Monsieur Phot*[119] (1933), os quais não implicam a matéria da película propriamente dita, mas já atestam a transição de Joseph Cornell para o cinema. O trabalho de 1932 é um taumatrópio, um brinquedo filosófico, um círculo de papel com imagens diferentes estampadas em cada lado que ao ser rotacionado rapidamente forma uma única imagem. Este brinquedo, apesar de não proporcionar a ilusão de movimento, é uma demonstração do fenômeno da "persistência retiniana", o qual recebeu maiores atenções quando, em janeiro de 1821, em Londres, o *Quarterly Journal of Science* publicou uma nota que relatava um curioso efeito: "se a roda de uma carruagem fosse observada passando atrás de uma cerca com estacas verticais, os raios da roda, vistos através dos intervalos das estacas, apareciam como uma série de linhas curvas completamente imóveis, mesmo que a roda se movesse rapidamente" (MANNONI, 2003, p. 212). O efeito era o mesmo com a roda parada caso o observador movimentasse a cabeça e olhasse para os raios da roda. Para o matemático inglês Peter Mark Roger, em 1824, o efeito observado era decorrente da "duração das impressões da luz na retina". Tal enunciado seria utilizado durante muito tempo para explicar os efeitos de um fenaquistiscópio, um disco com desenhos ligeiramente distintos em cada sessão e com fendas para se olhar através, que, ao ser rotacionado diante de um espelho, poderia gerar a ilusão de movimento:

> [S]e várias figuras, separadas regularmente e diferindo ligeiramente entre si em forma e posição, forem sucessivamente mostradas ao olho, a intervalos de tempo muito curtos e próximos, as impressões sucessivas que produzem no cérebro (na 'retina', pensava Plateau) conectam-se sem se fundir". Resultado: cremos ver um único objeto gradualmente mudando de forma e posição (ibidem, p. 223)

Para montar o seu próprio taumatrópio, Cornell selecionou imagens tipicamente cinematográficas, os pássaros voando e o salto com vara parecem fotografias de Eadweard Muybridge, este o qual construiu um dispositivo projetor, o zoopraxiscópio, que dava às suas fotografias, transferidas e divididas em um disco — semelhante ao fenaquistiscópio, porém de vidro — a ilusão de movimento.

in its recording process, imprison the past, evoke absence, and it could satisfy the basic, primary impulse to see into a deep recessive space as into that past. It could join objects, spaces, scales, and modes of vision through montage.

[118] O Viajante no Gelo.

[119] Senhor Foto.

Figura 43. Joseph Cornell, Le Voyageur dans les Glaces, 1932.



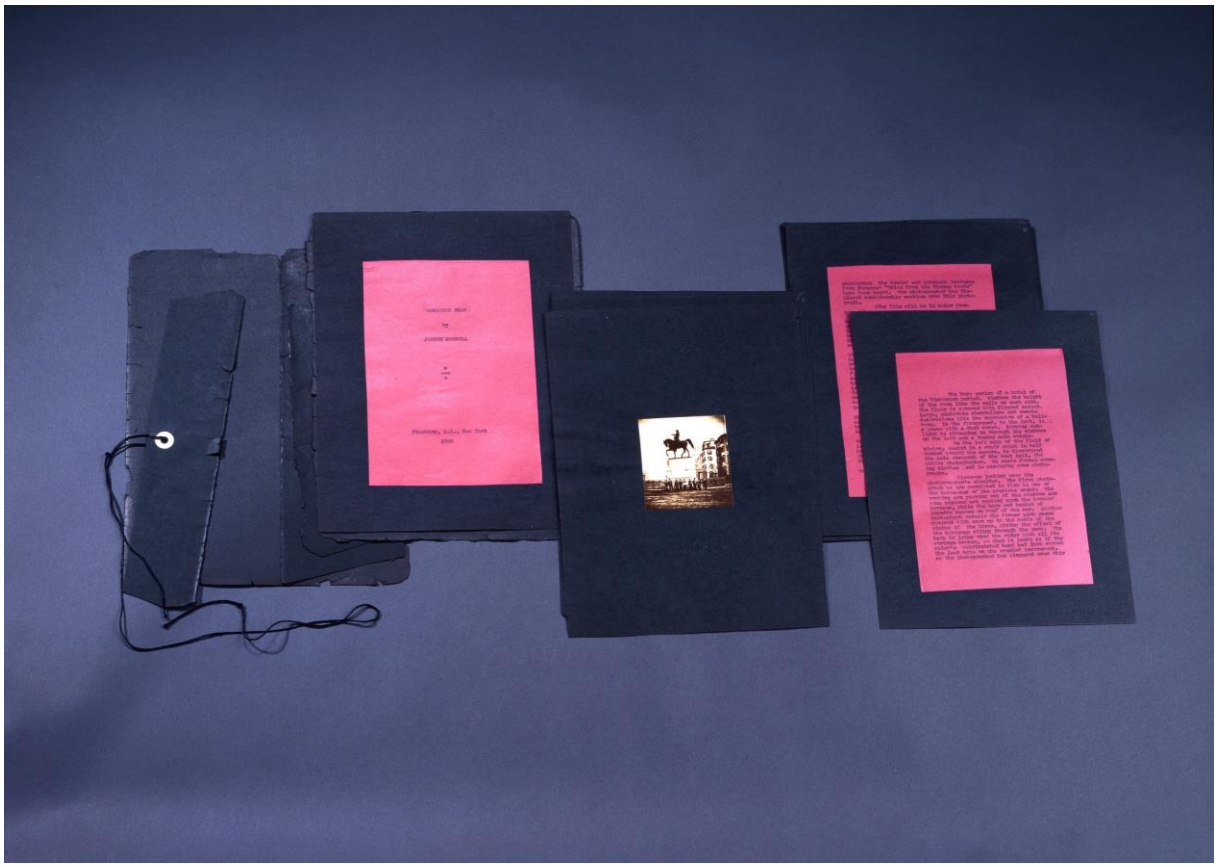
Fonte: https://www.christies.com/en/lot/lot-5838758

Já o trabalho de 1933, *Monsieur Phot*, é um roteiro cinematográfico descrito por Cornell como um projeto para um filme "estereoscópico". Apesar de a versão publicada por Julien Levy em 1936 no livro *Surrealism* conter apenas o texto, o roteiro datilografado por Joseph Cornell combina texto e imagem, no caso, cinco fotografias da era vitoriana, que representam não apenas os cinco espaços onde a história se passa, mas indicam o processo criativo de Cornell. Ao construir um roteiro cinematográfico a partir de fotografias encontradas, o artista devolve aos espaços a profundidade que lhes faltava. É deste modo que a presença de apenas uma fotografia de cada ambiente integra o projeto de filme "estereoscópico"[120].

[120] No estereoscópio, geralmente considerado obra do cientista inglês Charles Wheatstone (1802-1875), "duas imagens planas, ligeiramente diferentes, eram justapostas (...) em oposição a duas lentes. O espectador olhava através de ambas as lentes e via duas imagens reunidas numa só, superpostas pela visão binocular." Assim, as duas imagens planas se transformavam em uma imagem com profundidade. (MANNONI, 2003, p. 240).

> O cinema começou com aquela recuperação primária, através da temporalidade, do espaço profundo e recessivo da pintura questionado pela pintura desde o impressionismo. A animosidade surrealista contra o Cubismo, contra Cézanne, tinha sido um clamor de perda, de privação, um protesto, por assim dizer, contra o encolhimento daquele espaço pictórico profundo que sozinho poderia conter o teatro do Encontro de Lautréamont. Essa mesa de dissecação que é o seu fundamento deve ser vista como um palco, inscrito nas ortogonais da perspectiva renascentista. (MICHELSON, 2017, p. 142)[121]

Figura 44. Joseph Cornell, Monsieur Phot, 1933.



Fonte: https://americanart.si.edu/artwork/monsieur-phot-copy-no-5-5640

O roteiro de Joseph Cornell também pode ser pensado como um projeto de filme "estereoscópico" na medida em que propõe uma fusão de silêncio e som: "As vozes ficarão em silêncio e o resto será sonoro"[122] (1936, p. 77, tradução nossa) e na medida em que mistura a

[121] *Film had (...) begun with that primary retrieval, through temporality, of the deep recessive space of painting called into question by painting since impressionism. The surrealist animus against Cubism, against Cézanne, had been an outcry of loss, of deprivation, a protest, as it were, against the shrinkage of that deep pictorial space which could alone contain the theater of Lautréamont's Encounter. That dissection table which is its ground must be seen as a stage, inscribed with the orthogonals of Renaissance perspective.*

[122] *The voices will be silent and the rest will be in sound.*

imagem que vemos por detrás do ombro de Monsieur Phot à imagem que Monsieur Phot vê através de sua câmera. Se "o prodígio mais espetacular da máquina dos irmãos Lumière é que ela transforma a descontinuidade em continuidade; permite a síntese de elementos descontínuos e imóveis num conjunto contínuo e móvel; realiza a transição entre os dois aspectos (...) da natureza que se opunham e se excluíam mutuamente desde que existe uma metafísica das ciências" (EPSTEIN, 1983, p. 187), o prodígio mais espetacular do projeto de filme estereoscópico de Joseph Cornell é que ele

> [G]ira em torno da continuidade perfeita criada através de uma montagem assertiva, entre a imagem fotográfica e a cinematográfica, entre o espaço do documento e da subjetividade, entre o cineasta como espectador e o espectador como ator. Apresenta, nas suas sucessivas manipulações variacionais de material primário, uma estratégia básica ao trabalho de Cornell, distribuída pelas séries de caixas; a sua recombinação de imagens, personagens e objetos (...) — a sua conjunção de objetos vistos inicialmente separadamente — projeta uma implícita e completa ação narrativa. (MICHELSON, 2017, p. 146, tradução nossa)[123]

A primeira indicação de tempo e espaço que encontramos no roteiro de Joseph Cornell é: "Nova York, por volta de 1870"[124], em seguida, o ambiente e as figuras da primeira fotografia nos são descritos: "Um parque numa tarde de inverno. Em frente a uma grande estátua equestre, cuja base é protegida por uma cerca de estacas de ferro, ergue-se uma fileira de nove moleques voltados para a câmera. Um deles segura um cesto sem roupa suja, outro fica ao lado de uma harpa" (CORNELL, 1936, p. 77, tradução nossa)[125]. A imagem que veríamos, de acordo com o roteiro, seria a cena descrita e, à esquerda do nosso campo de visão, Monsieur Phot de costas com sua câmera. Entretanto, logo os garotos enfileirados começam a fazer bagunça e a abandonar a pose original que estava sendo enquadrada pelo fotógrafo. Neste ponto, Monsieur Phot, muito educadamente, os chama atenção até que retornam aos seus lugares. Posteriormente, lemos: "Cena original"[126], ou seja, nos é indicado um corte e a primeira cena é descrita novamente. Depois disso, Cornell escreve "Neste ponto, nos é permitido enxergar a cena através das lentes da caixa preta do fotógrafo educado" (ibidem, p. 78, tradução nossa)[127]. Estas primeiras cenas do roteiro já demonstram a continuidade entre cineasta como espectador

---

123 *[T]urning upon the seamless continuity created through assertive editing, between photographic and cinematic image, between the space of document and of subjectivity, between filmmaker as spectator and spectator as actor. It presents, in its successive variational manipulations of primary material, a strategy basic to Cornell's work, distributed through series of boxes; its recobining of images, characters and objects (...) - its conjunction of objects first seen separately - projects an implicit, completed narrative action.*

124 *New York City about 1870.*

125 *A park on a winter afternoon. In front of a large equestrian statue, the base of which is protected by an iron picket fence, stands a row of nine urchins facing the camera. One holds a basket clean of laundry, another stands beside a harp.*

126 *Original scene.*

127 *At this point we are permitted to view the scene through the lens of the polite photographer's black box.*

e espectador como ator no filme de Joseph Cornell. Por conjugar os verbos na primeira pessoa do plural, o roteirista/cineasta também se coloca no lugar do espectador — "nos é permitido enxergar a cena" — e ao misturar o olhar do espectador com o do fotógrafo, faz do espectador um ator — "através das lentes da caixa preta".

A primeira descrição que nos foi feita no início do roteiro corresponde à primeira fotografia que encontramos no texto datilografado de Joseph Cornell. No entanto, em nossa leitura descobrimos que justamente quando Monsieur Phot estava pronto para tirar a foto, um faisão atravessa a cena interrompendo a ação do fotógrafo e restabelecendo a bagunça que, há pouco, havia sido controlada. Neste momento o filme passa a ser colorido e Monsieur Phot é impelido a sair de sua posição para tentar novamente organizar seus modelos na fila. O fato de estar indicada uma mudança de cor no filme de Joseph Cornell diz respeito não apenas à força imaginativa deste artista — afinal, quando o roteiro de *Monsieur Phot* foi escrito o primeiro filme comercial em cor ainda não havia sido lançado[128], — mas também ao seu conhecimento sobre o meio cinematográfico, ele sabia que desde a invenção do aparato cinematográfico existiam experimentos com cor, muito provavelmente já assistira diversos filmes pintados à mão ou coloridos artificialmente (SITNEY, 1980).

Em *Voyageur dans les Glaces* como em *Monsieur Phot*, a presença do antiquado consiste em uma referência à origem do cinema. Se o primeiro trabalho diz respeito aos primórdios do cinema porquanto é um um brinquedo filosófico inventado na década de 1820, que demonstra um princípio básico da arte cinematográfica, o segundo trabalho diz respeito à origem do cinema, pois projeta na fotografia o filme, o movimento: "O caráter pitoresco das fotografias deriva da inevitável inscrição, nessas imagens, de uma época perdida. O objetivo da arte de Cornell é animar essas cenas sem dissimular a sua arcaicidade e a sua quietude" (SITNEY, 1980, p. 71, tradução nossa)[129]. Também a cor entra no roteiro de *Monsieur Phot* como um dado relativo à invenção do cinema na medida em que expressa uma antiga aspiração do meio.

No epílogo em cores do roteiro, o fotógrafo comicamente se aproxima da condição de um cineasta, "sua busca pelo animado faz dele uma figura de um pastelão surrealista" (ibidem,

[128] *Becky Sharp*, de Rouben Mamoulian, foi lançado em 1935.
[129] *The quaintness of the photographs derives from the inevitable inscription of lost time on such images. The aim of Cornell's art is to animate those scenes without disguising their pastness and stillness.*

p. 72, tradução nossa)[130]: No "palco antiquado visto por um portal"[131] — em que os garotos com a harpa e o cesto, seguidos por uma sereia e pelo pianista, que já havia aparecido em outra cena, se apresentam —,

> Enquanto a música continua, emerge do fundo uma forma. À medida que se aproxima pelo corredor, vê-se uma câmera sobre rodas, atrás da qual está o educado fotógrafo de patins sob seu lençol preto. Ao se aproximarem da ribalta, o lençol preto voa no ar. O fotógrafo agarra-o descontroladamente várias vezes, quase perdendo o equilíbrio a cada vez. Ele finalmente agarra o lençol enquanto o lindo faisão sai voando de debaixo dele, mas ao fazê-lo cai no chão. A câmera continua em seu curso, caindo sobre a ribalta e desaparecendo no fosso da orquestra. Há um efeito sonoro glorioso quando a câmera pousa em um tambor, perturbando triângulos, glockenspiels, etc., e causando notas falsas e confusas por parte dos músicos assustados. (CORNELL, 1936, p. 87)[132]

Ainda no epílogo, depois de Monsieur Phot libertar o faisão que havia ressurgido dentro de uma cúpula de vidro, as luzes diminuem até que a iluminação que resta provém unicamente dos postes de luz da rua e o que podemos enxergar é somente a neve que cai nos cestos "espalhados no corredor que se estende ao longe"[133] (ibidem, p. 88, tradução nossa), "no espaço recessivo da ilusão cinematográfica" (MICHELSON, p. 150, tradução nossa)[134].

Ao longo do roteiro de Joseph Cornell os diversos personagens se repetem nos diferentes cenários e circunstâncias, até mesmo os objetos se repetem e são dotados de grande importância, tal qual o cesto sem roupas sujas, que é centralizado ao fim da narrativa. No filme são objetos comuns, não apenas a harpa e o piano, que concedem som e música ao filme, que de outra forma seria inteiramente silencioso. Na cena que se passa em um "estabelecimento de vidro e porcelana"[135], a qual enxergamos através de uma janela, o faisão é visto voando entre os lustres. Quando ele interrompe seu voo e pousa em uma das peças de vidro, começamos a ouvir uma música, ela parece vir de uma harpa distante, todavia o garoto que bisbilhotava o ambiente se surpreende, como nós, ao descobrir que ela vem de uma fonte nos fundos da loja. A partir de um *close-up* observamos que a fonte é feita de vidro soprado fino e através de sua "fantástica forma" a água toca em uma bacia — a música causada pela queda dos pingos de

---

[130] *His quest for the animate has made him a figure of surreal slapstick.*

[131] *An old-fashioned stage setting seen through a portal.*

[132] *As the music continues, there emerges from the background a form. As it approaches down the aisle, it is seen to be a camera on wheels behind which is the polite photographer on roller skates under his black sheet. As they near the footlights, the black sheet flies into the air. The photographer grabs wildly at it several times, almost losing its balance each time. He finally grasps the sheet as the gorgeous pheasant flies out from under it, but in doing so crashes to the floor. The camera continues on its course, toppling over the footlights out of view into the orchestra pit. There is a glorious sound effect as the camera lands in a drum, upsetting triangles, glockenspiels, etc., and causing false, bewildered notes by the frightened musicians.*

[133] *(...) the baskets of clean laundry scattered in the aisle which stretches into the distance.*

[134] *(...) into the recessive space of cinematic illusion.*

[135] *(...) glass and china establishment (...)*

água remete fortemente à "assombrosa valsa" de Debussy, *La plus que lente*. "O *close-up* nos permitiu perceber melhor a atmosfera feérica e sobrenatural da vitrine. Neste cenário milagroso, sentimos que tudo pode acontecer" (CORNELL, 1936, p. 84, tradução nossa)[136].

Em *Monsieur Phot* como nas várias caixas de Joseph Cornell notamos diversos procedimentos e interesses que serão reiterados pelo artista em seu primeiro filme propriamente dito, *Rose Hobart*, realizado em 1936. Entre esses procedimentos destacam-se:

1. O uso afirmativo do enquadramento
2. O uso de materiais encontrados
3. Sua montagem como princípio organizador
4. A brincadeira com a, a variação da, escala
5. A implicação do fluxo temporal e sua suspensão
6. Tensão narrativa
7. Uso rítmico de elementos composicionais
8. Repetição e variação
9. O uso da cor, do azul em particular, para gerar uma atmosfera
10. O uso de outras obras de arte como material
11. O interesse em lados e ângulos inversos
12. O retrato feminino como gênero privilegiado (MICHELSON, 2017, p. 150, tradução nossa)[137]

No trabalho de Joseph Cornell o antiquado aparece tanto na escolha e utilização de materiais encontrados, muitos dos quais são outras obras de arte, como na sua abordagem cinematográfica, todavia esta abordagem é reconhecida por seu pioneirismo no que concerne à compilação de filmes de ficção para construção de um novo trabalho de arte. *Rose Hobart* inicia um gênero que só viria a florescer na década de 1960, seu principal herdeiro é *Tom, Tom, the Piper's Son, realizado* por Ken Jacobs em 1969. Contudo, "o impulso de *Tom, Tom's* é intensamente epistemológico; Rose Hobart é um exercício mais compacto, porém deslumbrante, das técnicas de montagem assertiva e da sua propensão "copulativa", a que Eisenstein (...) se referiu em *A Forma do Filme* (...). Cornell usará o corte, o corte no gesto e o *jump-cut* com uma espécie de facilidade insolente" (ibidem, p. 152, tradução nossa)[138].

Rose Hobart, considerado hoje um clássico do cinema experimental norte-americano, é, como os outros trabalhos de Cornell, realizado a partir da montagem de materiais

---

[136] *The close-up has permitted us to realize better the fairylike and supernatural atmosphere of the glass store. In this miraculous setting we feel t anything might happen.*

[137] *1. The affirmative use of the frame 2. The use of found materials 3. Their assemblage or montage as the organizing principle 4. The play with, variation on, scale 5. The implication of temporal flow and its arrest 6. Narrative tension 7. Rhytmic use of compositional elements 8. Repetition and variation 9. The use of color, and of blue in particular, to make an ambience of space 10. The use of other artworks as material 11. The interest in reverse sides and angles 12. The female portrait as a privileged genre*

[138] *Tom, Tom's thrust is intensively epistemological; Rose Hobart is a more compact, but dazzling exercise in the techniques of assertive editing, and its "copulative" propensity, to which Eisenstein had (...) referred in Film Form (...). Cornell wil use the cut, the cut on gesture, and the jump-cut with a kind of insolent ease.*

encontrados. Neste caso, o material escolhido foi o filme de ficção *East of Borneo* — realizado em 1931 por um diretor de Hollywood relativamente desconhecido chamado George Melford. Joseph Cornell havia encontrado esse e outros filmes num depósito em Nova Jersey, onde sobras de filmes descartados estavam sendo vendidas pelo peso. O enredo de *East of Borneo* se passa no fictício reino de Maradu, ao leste de Borneo, lá, a protagonista, Linda Randolph (Rose Hobart), enfrenta perigos da floresta — uma pantera, uma serpente, um vulcão em erupção — à procura de seu marido, o qual havia se tornado médico da corte do sinistro príncipe de Maradu e que, crente da infidelidade de Linda, a rejeitava.

O filme de Cornell foi exibido pela primeira vez em uma matinê organizada por Julien Levy em sua galeria, em dezembro de 1936. Como a mostra de filmes, que Joseph Cornell chamou de "*Goofy Newsreels*", foi realizada apenas alguns dias após a abertura da exposição surrealista no MoMA, alguns artistas da vanguarda compareceram, dessa forma, entre os primeiros espectadores do filme de Cornell encontrava-se Dalí. Deborah Solomon conta que foi o próprio Joseph Cornell quem operou o projetor durante a exibição. Além de ter transformado *East of Borneo* ao remontá-lo, Cornell o transformou uma segunda vez ao posicionar um vidro azul[139] na frente do projetor e ao diminuir sua velocidade para a velocidade de um filme mudo (16 fotogramas por segundo contra os 24 do filme sonoro). Além disso, mais tarde, Cornell adicionou como trilha sonora o álbum *Holiday in Brazil*, de Nestor Amaral And His Continentals[140]. A maioria do público de *Rose Hobart* em 1936 não se impressionou com o filme, mas no meio da projeção ouviu-se alguém gritar: "*Salaud*!". Era Dalí que estava enraivecido e coberto de inveja, de modo que sua esposa, Gala, tentara em vão conter sua reação. Um tempo depois, Dalí teria dito a Julien Levy: "Minha ideia para um filme é exatamente essa, e ia propô-la a alguém que pagasse para o fazer… Nunca escrevi nem contei

[139] Quando Cornell projetou *Rose Hobart* ele o fez através de um vidro azul. Porém, em 1968, quando a Anthology Film Archives se ofereceu para fazer uma cópia tingida do filme, Joseph Cornell escolheu a cor violeta e não o azul.

[140] Apesar de *Rose Hobart* ter sido feito em 1936, as cópias do filme disponíveis, a exemplo da encontrada no site da National Film Preservation Foundation, possuem como trilha sonora o álbum *Holiday in Brazil*, lançado somente em 1957, após a ida de Nestor Amaral aos Estados Unidos, acompanhando, como integrante do Bando da Lua, Carmen Miranda. Todas as bibliografias consultadas sobre o filme corroboram a afirmação de que Joseph Cornell teria mutado o som original de *East of Borneo*, substituindo-o pelas músicas de um álbum brasileiro e, quando especificam o nome do álbum, referem-se sempre ao *Holiday in Brazil*. Desta forma, supomos que a trilha sonora, pelo menos essa em específico, tenha sido adicionada em um momento posterior à primeira exibição do filme.

a ninguém, mas é como se ele a tivesse roubado." (SOLOMON, 2015 apud LEVY, 1977, tradução nossa)[141].

Rose Hobart se inicia com uma filmagem de pessoas olhando para o céu com binóculos, há um corte e vemos Rose Hobart, como Linda, com uma expressão de desconfiança sendo levada pelo príncipe de Maradu. Depois de um *fade-out*, reencontramos a protagonista, através de uma cortina translúcida, em um quarto dormindo em uma cama. Há um outro corte e vemos a filmagem em *close-up* da chama de uma vela. Voltamos a ver Rose Hobart deitada, ela abre os olhos e examina a acomodação, ao levantar-se observamos que ela usa roupas de montaria, a câmera desce para a direita e outro corte nos mostra, rapidamente, o sol em *close-up*. Em seguida vemos Rose Hobart, de vestido, com o príncipe em uma varanda olhando para o alto. Ela aparece novamente sozinha perto de de um porta, aproxima-se de uma outra varanda e olha para baixo, há um novo corte, vemos uma bola branca que cai fazendo um estouro na água, supomos que é este o objeto do olhar de Rose, ele está em câmera lenta e em *close-up*. A próxima filmagem mostra novamente a protagonista na porta olhando para a paisagem, vemos depois um céu com muitas nuvens e Rose Hobart vestida com um casaco longo. Tudo isto se passa em apenas três minutos.

Ao longo do filme de Joseph Cornell, vemos várias cenas em que Rose parece procurar algo ou examinar o ambiente. Vemos também ela examinando a si própria frente a um espelho. Em certo momento, ela tira um revólver de uma gaveta e guarda-o em sua bolsa. Rose Hobart aparece sempre com um olhar apreensivo, de todo modo, não sabemos o que a preocupa, o que se passa. As repetições de cenas e inversões de ângulo não nos revelam nada sobre a apreensão da protagonista. Cenas como de Rose, mostrada em ângulos opostos, bebendo algo em uma taça que lhe é oferecida pelo príncipe ou o *close-up* de algo boiando dentro de uma taça, as filmagens de um vulcão prestes a entrar em erupção, imagens do príncipe abrindo uma cortina, a filmagem final de um eclipse e, mais uma vez, da bola branca (no lugar do sol) caindo na água, só colaboram para a produção de uma atmosfera misteriosa e tensa, que se contrapõe à música de Nestor Amaral. De modo geral, "o silenciamento, a desaceleração, o tingimento e o acompanhamento musical proporcionam uma unidade que o estilo de montagem contradiz" (SITNEY, 1980, p. 176).

---

[141] *My idea for a film is exactly that, and I was going to propose it to someone who would pay to have it made… I never wrote it or told anyone, but it is as if he had stolen it.*

Além do caráter enigmático gerado pela montagem de Joseph Cornell, o filme do artista demonstra sua complexidade a partir do momento em que além de usar como material um filme fictício já existente — e o qual já incluía sobras de filmagens, no caso o vulcão e o eclipse — suspeita-se que as imagens da chama da vela, da taça e do estouro na água não sejam parte de *East of Borneo*, mas que tenham outra fonte, ao que parece, ainda não identificada (MICHELSON, 2017). A cena inicial em que um grupo de pessoas olha para o céu utilizando binóculos, também não faz parte de *East of Borneo*, mas ecoa a fotografia *L'Eclipse* (1912), de Eugene Atget, colocada por Man Ray na capa da revista *La Révolution Surréaliste* em 1926 (CORMAN, 2014) e condiz com o final do filme, em que assistimos a um eclipse.

Embora não sejamos capazes de descobrir o que se passa no reino de Maradu, o que deixa Rose Hobart (ou Linda) tão amedrontada, notamos que a montagem do filme gira em torno do eclipse. O corte, ao final do filme, que justapõe o eclipse à bola branca caindo na água, sugere um evento desastroso: o sol que despenca do céu. Na última cena, a protagonista olha para baixo em desalento. Talvez seja o eclipse e não o príncipe misterioso que desperte a angústia de Rose Hobart. A imagem inicial das pessoas observando o céu também confere às imagens seguintes certa distância: as pessoas que olham para o alto contemplam o eclipse ou o que se passa em outro mundo, no mundo de Rose Hobart, no mundo das estrelas de Hollywood? O que elas testemunham é a sobreposição da lua e do sol ou do som e da imagem no cinema sonoro?

Figura 45. Joseph Cornell, Rose Hobart, 1936.



Fonte: https://www.filmpreservation.org/preserved-films/screening-room/rose-hobart-1936

Na homenagem a Hedy Lamarr redigida por Joseph Cornell na revista *View: "through the eyes of poets*" de 1942 temos uma demonstração clara do juízo que o artista fazia do cinema mudo e do cinema sonoro, bem como de suas estrelas:

> Entre as terras inférteis dos filmes falados, ocasionalmente ocorrem passagens que nos lembram novamente do poder profundo e sugestivo do filme mudo para evocar um mundo ideal de beleza, para liberar inesperadas torrentes de música do olhar de um semblante humano em sua prisão de luz prateada. Mas, além dos fragmentos evanescentes inusitadamente encontrados, quantas vezes é criada uma imagem soberba e magnífica, como a que deu vida aos retratos de Falconetti em "Joana d'Arc", de Lilian Gish em "Broken Blossoms", de Sibirskaya em "Menilmontant" e de Carola Nerher em "Dreigroschenoper"?
>
> E por isso somos gratos a Hedy Lamarr, a errante encantada, que novamente fala a linguagem poética e evocativa do filme mudo, mesmo que às vezes apenas em sussurros, ao lado do rugido vazio da trilha sonora. Entre a comédia maluca e o tipo mais superficial de drama, ela ainda consegue manter uma profundidade e dignidade que lhe permite entrar nesse mundo de silêncio expressivo.
>
> Quem não observou em seu rosto ampliado qualidades de graciosa humildade e espiritualidade que, com as circunstâncias do figurino, da cena ou do enredo, conspiram para identificá-la com reinos de maravilhas, mais envolventes que os artificiais, e onde já fomos convidados pelo olhar que ela conheceu quando criança. (CORNELL, 1942, p. 3, tradução nossa)[142]

Nesse trecho observa-se o valor dado por Cornell a dois princípios do cinema: primeiro, que "a expressão facial e a gesticulação são sua linguagem essencial" e, segundo, que "a chegada do som destruiu a música espiritual imanente dos filmes" (SITNEY, 1980, p. 73, tradução nossa)[143]. O primeiro princípio está explícito em *Rose Hobart*, onde "usando *close-ups* e priorizando gestos (mais do que as falas) como forma de linguagem principal, ele [Joseph Cornell] tentou retornar aos métodos e à atmosfera do cinema silencioso" (CORMAN, 2014, p. 3). O segundo princípio dá a entender que

> Num sentido profundo (...) o cinema acabou antes de Joseph Cornell escrever o seu primeiro roteiro ou fazer os seus primeiros filmes. Neste momento difícil para o cinema — a era do filme sonoro — a "linguagem poética e evocativa" só pode aparecer em "fragmentos evanescentes" e os seus "reinos de maravilha" são necessariamente mediados pela memória dos filmes mudos. (SITNEY, 1980, p. 74, tradução nossa)[144]

---

[142] *Among the barren wastes of the talking films there occasionally occur passages to remind one again of the profound and suggestive power of the silent film to evoke an ideal world of beauty, to release unsuspected floods of music from the gaze of a human countenance in its prison of silver light. But aside from evanescent fragments unexpectedly encountered, how often is there created a superb and magnificent imagery such as brought to life the portraits of Falconetti in "Joan of Arc", Lilian Gish in "Broken Blossoms", Sibirskaya in "Menilmontant", and Carola Nerher in "Dreigroschenoper"?*
And so we are grateful for Hedy Lamarr, the enchanted wanderer, who again speaks the poetic and evocative language of the silent film, if only in whispers at times, beside the empty roar of the sound track. Amongst screw-ball comedy and the most superficial brand of clap-trap drama she yet manages to retain a depth and dignity that enables her to enter this world of expressive silence.
Who has not observed in her magnified visage qualities of a gracious humility and spirituality that with circumstance of costume, scene, or plot conspire to identify her with realms of wonder, more absorbing than the artificial ones, and where we have already been invited by the gaze that she knew as a child.

[143] *(...) that facial expression and gesture are its essential language (...) that the coming of sound has destroyed the immanent spiritual music of films.*

[144] *In some profound sense (...) cinema was over before Joseph Cornell wrote his first scenario or made his first films. In this difficult time for cinema — the era of the sound film — the "poetic and evocative language" can*

Figura 46. Joseph Cornell, Enchanted Wanderer, 1942.



View Page 3

"ENCHANTED WANDERER"

★ Excerpt from a Journey Album for Hedy Lamarr ★

By
JOSEPH CORNELL

Among the barren wastes of the talking films there occasionally occur passages to remind one again of the profound and suggestive power of the silent film to evoke an ideal world of beauty, to release unsuspected floods of music from the gaze of a human countenance in its prison of silver light. But aside from evanescent fragments unexpectedly encountered, how often is there created a superb and magnificent imagery such as brought to life the portraits of Falconetti in "Joan of Arc," Lillian Gish in "Broken Blossoms," Sibirskaya in "Menilmontant," and Carola Nehrer in "Dreigroschenoper?"

And so we are grateful to Hedy Lamarr, the enchanted wanderer, who again speaks the poetic and evocative language of the silent film, if only in whispers at times, beside the empty roar of the sound track. Amongst screw-ball comedy and the most superficial brand of clap-trap drama she yet manages to retain a depth and dignity that enables her to enter this world of expressive silence.

Who has not observed in her magnified visage qualities of a gracious humility and spirituality that with circumstance of costume, scene, or plot conspire to identify her with realms of wonder, more absorbing than the artificial ones, and where we have already been invited by the gaze that she knew as a child.

Her least successful roles will reveal something unique and intriguing — a disarming candor, a naivete, an innocence, a desire to please, touching in its sincerity. In implicit trust she would follow in whatsoever direction the least humble of her audience would desire.

*"She will walk only when not bid to, arising from her bed of nothing, her hair of time falling to the shoulder of space. If she speak, and she will only speak if not spoken to, she will have learned her words yesterday and she will forget them to-morrow, if to-morrow come, for it may not."**

(Or the contrasted and virile mood of "Comrade X" where she moves through the scenes like the wind with a storm-swept beauty fearful to behold).

* Parker Tyler

★

* * * * * * * *

At the end of "Come Live With Me" the picture suddenly becomes luminously beautiful and imaginative with its nocturnal atmosphere and incandescence of fireflies, flashlights, and an aura of tone as rich as the silver screen can yield. Her arms and shoulders always covered, our gaze is held to her features, where her eyes glow dark against the pale skin and her earrings gleam white against the black hair. Her tenderness finds a counterpart in the summer night. In a world of shadow and subdued light she moves, clothed in a white silk robe trimmed with dark fur, against dim white walls. Through the window fireflies are seen in the distance twinkling in woods and pasture. There is a long shot (as from the ceiling) of her enfolded in white covers, her eyes glisten in the semi-darkness like the fireflies. The reclining form of Snow White was not protected more lovingly by her crystal case than the gentle fabric of light that surrounds her. A closer shot shows her against the whiteness of the pillows, while a still closer one shows an expression of ineffable tenderness as, for purposes of plot, she presses and intermittently lights a flashlight against her cheek, as though her features were revealed by slow-motion lightning.

In these scenes it is as though the camera had been presided over by so many apprentices of Caravaggio and Georges de la Tour to create for her this benevolent chiaroscuro . . . the studio props fade out and there remains a drama of light of the *tenebroso* painters . . . the thick night of Caravaggio dissolves into a tenderer, more star-lit night of the Nativity . . . she will become enveloped in the warmer shadows of Rembrandt . . . a youth of Giorgione will move through a drama evolved from the musical images of "Also Sprach Zarathustra" of Strauss, from the opening sunburst of sound through the subterranean passages into the lyrical soaring of the theme (apotheosis of compassion) and into the mystical night . . . the thunderous procession of the festival clouds of Debussy passes . . . the crusader of "Comrade X" becomes the "Man in Armor" of Carpaccio . . . in the half lights of a prison dungeon she lies broken in spirit upon her improvised bed of straw, a hand guarding her tear-stained features . . . the bitter heartbreak gives place to a radiance of expression that lights up her gloomy surroundings . . . she has carried a masculine name in one picture, worn masculine garb in another, and with her hair worn shoulder length and gentle features like those portraits of Renaissance youths she has slipped effortlessly into the role of a painter herself . . . le chasseur d'images . . . out of the fullness of the heart the eyes speak . . . are alert as the eye of the camera to ensnare the subtleties and legendary loveliness of her world. . . .

[The title of this piece is borrowed from a biography of Carl Maria von Weber who wrote in the horn quartet of the overture to "Der Freischutz" a musical signature of the Enchanted Wanderer.]

Fonte: https://pictures.abebooks.com/inventory/30430861523_2.jpg

appear only in "evanescent fragments" and their "realms of wonder" are necessarily mediated by the memory of silent films."

Esse entendimento condiz com a noção de arte sugerida pelo artista estadunidense Hollis Frampton em sua defesa de uma meta-história do filme:

> Quando uma era se dissolve lentamente na seguinte, alguns indivíduos metabolizam os antigos meios de sobrevivência física transformando-os em novos meios para sobrevivência psíquica. Estes últimos são o que nós chamamos de arte. Eles promovem a vida da consciência humana alimentando nossas afeições, reencarnando nossa essência perceptiva, afirmando, imitando, reificando o próprio processo da consciência. O que estou sugerindo, em termos muito simples, é que nenhuma atividade se transforma em arte antes que sua época tenha terminado e que, enquanto forma de auxílio à simples sobrevivência, tenha caído em total obsolescência. (FRAMPTON, 2010)

Neste sentido, o cinema mudo se transformou em uma arte, pois sua época terminou e os filmes de Joseph Cornell são arte, pois metabolizam os meios do cinema mudo em uma nova forma. A partir disso, compreendemos como *Rose Hobart* "era radical, chocante e novo, mas também desbotado, sentimental e deliberadamente obsoleto" (CORMAN, 2010, p. 3). Quando Cornell fala dos "reinos de maravilhas", "onde já fomos convidados pelo olhar que ela [Hedy Lamarr] conheceu quando criança", ele está falando do cinema mudo, o qual a atriz deveria ter assistido quando criança, mas está falando também da impossibilidade de sustentar essa visão infantil e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de esquecê-la — de acordo com P. Adams Sitney, um tropo constante da poesia romântica (1980).

Se Hedy Lamarr ainda consegue manter uma profundidade e dignidade, entre a comédia maluca e o tipo mais superficial de drama, que lhe permite entrar "neste mundo de silêncio expressivo", Joseph Cornell é capaz de revelar um conteúdo evocativo latente numa obra comercial hollywoodiana achada por ele, o filme *East of Borneo*. Enquanto Hedy Lamarr, "é uma metáfora para a mediação do cinema sonoro quebrado e fragmentado" (SITNEY, 1980, p. 74, tradução nossa)[145], *Rose Hobart* é o destaque dos "fragmentos evanescentes".

Para recriar os "reinos de maravilhas" dos filmes mudos a partir de filmes sonoros, Joseph Cornell procedeu como o Thomas Edison do romance de Villiers de L'isle-Adam (1838-1889), mapeando e fragmentando um corpo — no caso de Thomas Edison, o corpo de Miss Alicia Clary, no caso de Joseph Cornell, o corpo de Rose Hobart. Ao utilizar, em seu filme, filmagens de fenômenos naturais e, ao fragmentar um corpo (fílmico e feminino) com a intenção de encontrar "profundidade e dignidade" — como uma criança que quer ver a alma de seu brinquedo (BAUDELAIRE, 2023) — Joseph Cornell nos remete novamente à era dos

[145] *(...) is a metaphor for the mediation of the broken and fragmented sound cinema*

brinquedos filosóficos, "uma era em que a ciência e as suas aplicações tecnológicas ainda podiam ser identificadas com a filosofia, e o cientista ser considerado o filósofo natural"[146] (MICHELSON, 2017, p. 3, tradução nossa). É neste contexto que se passa o romance *A Eva Futura*, em que Thomas Edison constrói uma andróide, Hadaly, ou, como Annette Michelson argumenta, o cinema.

A Eva Futura é um romance escrito pelo aluno de Baudelaire e mestre de Mallarmé, L'isle-Adam, entre 1880 e 1886 e publicado três anos após sua morte, em 1889, mesmo ano da visita de Thomas Edison à Exposition Universelle organizada em comemoração ao centenário da Revolução Francesa (ibidem). No romance, a personagem de Thomas Edison, "Mago do Século, Feiticeiro de Menlo Park, Papa do Fonógrafo", figura como "principal herói do livro" (L'ISLE-ADAM, 2001, p. 47) e nos é descrito como uma fusão estereoscópica de um artista e um filósofo natural:

> Edison é um homem de quarenta e dois anos, cuja fisionomia lembrava, há alguns anos, de maneira impressionante, um ilustre francês, Gustave Doré. Era quase o rosto do artista traduzido num rosto de cientista. Aptidões congêneres, aplicações distintas. Misteriosos gêmeos. Em que momento pareceram tanto? Talvez nunca. Suas duas fotografias de então, sob a lente do estereoscópio, fazem pensar que certas efígies de raças superiores só se realizam com plenitude como caras cunhadas em moedas, dispersas na humanidade. (Ibidem, p. 53)

Thomas Alva Edison, "maravilhoso inventor de tantos prodígios", "o homem que aprisionou o eco", sozinho, em seu laboratório, entre "formas de instrumentos de precisão, rodas com mecanismos desconhecidos, aparelhos elétricos, telescópios, refletores, imãs enormes, balões de vidro com tubuladuras, frascos cheios de substâncias enigmáticas, lousa repletas de equações" (ibidem, p. 54), saboreando o fumo de um havana, lamenta-se:

> — Como cheguei tarde à Humanidade! (...) Por que não fui um dos primeiros homens de nossa espécie!... Boa parte das grandes palavras estariam incrustadas hoje, *ne varietur* (sic) — textuais, enfim, nas folhas de meu cilindro, já que o aperfeiçoei ao ponto prodigioso de poder captar, na hora, as ondas sonoras à distância!... E essas palavras ficariam gravadas ali, com o tom, o timbre, a maneira de pronunciar e até os vícios de pronúncia de seus enunciadores. (Ibidem, p. 57)

Apesar de Edison possuir como Joseph Cornell o desejo de "guardar firmemente impressões intrigantemente diversas" (CORNELL, 1946), o filósofo natural dá muito mais valor do que o artista à palavra falada. Enquanto Cornell busca no cinema um mundo de silêncio expressivo,

---

[146] *(...) an era in which science and its technological applications could still be identified with philosophy, and the scientist held to be the natural philosopher*

Thomas Edison busca na mulher "a palavra *esperada*" (L'ISLE-ADAM, 2001, p. 243) e é assim que inventa o cinema.

O enredo de *A Eva Futura* se desenvolve em torno da angústia de um antigo amigo de Thomas Edison, Lorde Ewald, responsável por ter socorrido o inventor quando este encontrava-se, morrendo de miséria, caído em uma estrada. O que aflige Lord Ewald é sua paixão por Miss Alicia Clary, "a *Venus Victrix* feita mulher" e, por inferência, a Vênus de Botticelli: "(...) ao sair do banho, caminha sobre essa cabeleira resplandecente, de que nem mesmo a água alisa as ondas, e joga-as para frente, balançando-a de um lado para o outro, as luxuriantes trevas como tecido de um manto" (ibidem, p. 89). Esta outra fusão estereoscópica, neste caso, de duas vênus no corpo de uma mulher (MICHELSON, 2017), inquietam seu admirador, pois há nessa imagem de Miss Alicia não exatamente a desproporção entre o corpo e a alma, mas um "total desequilíbrio" (L'ISLE-ADAM, 2001, p. 91).

A não correspondência entre a arte cinematográfica e a palavra falada para Joseph Cornell assemelha-se à não correspondência entre o corpo e a alma de Miss Alicia. Sobre esta, Lorde Ewald afirma:

> O sentido da estátua que a *Venus Victrix* exprime com suas formas, Miss Alicia Clary, ereta, na areia, diante do Oceano, poderia também inspirá-lo como seu modelo — se ela permanecesse calada e cerrasse as pálpebras. Mas como compreender uma Vênus vitoriosa que, tendo recuperado os braços na noite profunda do tempo, aparecesse no meio da espécie humana, tendo o mundo siderado a seus pés, com a maneira de olhar ríspida, astuta e dissimulada de uma matrona frustrada? De uma burguesa cuja mente é feita de uma encruzilhada onde se postam todas as quimeras sentenciosas desse falso senso comum, cheio de presunção e que acabamos de acusar o vazio? (Ibidem, p. 107)

Em relação à angústia de Lorde Ewald, o que Thomas Edison irá sugerir é a criação de uma andróide, uma replicação tecnológica do corpo de Miss Alicia em que dois fonógrafos de ouro substituem "*uma* inteligência pela Inteligência". Como o filósofo natural explica, "Uma única fita de estanho pode conter sete horas de palavras, elaboradas por grandes poetas, filósofos sutis e importantes romancistas do século, gênios a quem procurei — e que me concederam, a peso de ouro, essas maravilhas para sempre inéditas" (ibidem, p. 240).

A andróide, de nome Hadaly, "nas mesmas letras iranianas que significam o IDEAL" (ibidem, p. 161), pode ser entendida como uma invenção cinematográfica na medida em que "seu corpo jaz aberto na mesa de dissecação, todo o seu mecanismo é exposto e analisado, peça por peça, metodicamente, pausadamente por Edison" (GRÜNEWALD, 2001, p. 33), tal qual o filme na mesa de montagem. Assim, Hadaly é, como o cinema, "perfectível":

> (...) Hadaly é antes de tudo, uma soberana máquina de visões, quase uma criatura — uma semelhança deslumbrante. Os defeitos que deixei que ficassem, por uma delicadeza para com a Humanidade, consistem apenas nos inúmeros gêneros de mulher que existem nela, como em toda mulher. — (Podem ser eliminados) — Ela é múltipla, enfim, como o mundo dos sonhos. Mas no tipo supremo que domina essas visões ouso até dizer que HADALY é perfeita. Os outros defeitos, ela representa: — é uma atriz maravilhosa (...) (ibidem, p. 173).

Levando isto em conta, a réplica de mulher feita por Thomas Edison não se assemelha à Venus Victrix, pois, como nota Walter Benjamin em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica": "Para os gregos cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte montável" (1994, p. 176). Com "a era da obra de arte montável", Benjamin se refere precisamente à era do cinema, em que os cineastas realizam diversas filmagens, com a finalidade não de usá-las todas, mas de selecioná-las, montá-las e remontá-las de forma que correspondam melhor às intenções do diretor.

Todavia, a Eva Futura, apesar de perfectível, não tem um fim glorioso. Durante a viagem de navio para a Inglaterra, terra de Lorde Ewald, a andróide é destruída em um incêndio, coincidentemente, um fim comum a muitos filmes antigos, cuja base era nitrato de celulóide, um material extremamente inflamável. De todo modo, mesmo se não tivesse sido destruída, a androide não teria de modo algum um futuro muito próspero. A proposta de Edison para solucionar o problema de seu amigo, montar a androide utilizando dois fonógrafos nos quais estivessem gravadas palavras elaboradas por grandes poetas, filósofos e romancistas a fim de conceder à réplica uma inteligência que faltava à modelo — "Miss Alicia, longe de ser pouco *inteligente*, não passa de uma *tola*" —, seria fracassada na medida em que, se compreendermos Hadaly enquanto invenção cinematográfica, suas especificidades foram ignoradas. Como Erwin Panofsky escreve em "Estilo e meio nas imagens em movimento" a respeito da tentativa de, em filmes, transmitir grandes pensamentos e sentimentos primariamente por meio da fala:

> [C]ontrariamente à expectativa ingênua, a invenção da trilha sonora, em 1928, foi incapaz de mudar o fato básico de que uma imagem em movimento, mesmo depois de ter "aprendido a falar", continuou sendo uma imagem que se move, e não uma obra encenada. Sua substância continuou sendo uma série de sequências visuais unidas por um fluxo ininterrupto de movimento no espaço (...), e não um estudo contínuo sobre o caráter e o destino humano transmitidos pela dicção efetiva, muito menos "bela". Não recordo nenhuma declaração mais enganosa sobre filmes que a do Sr. Eric Russell Bentley no número de primavera do Kenyon Review de 1945: "As potencialidades da tela falante diferem das do cinema mudo ao acrescentar a dimensão do diálogo — que poderia ser poesia". Eu sugeriria: "As potencialidades da tela falante diferem daquelas da tela silenciosa na integração do movimento visível com o diálogo que, portanto, é melhor que não seja poesia". (PANOFSKY, 2019, p. 132)

Enquanto cinema, a Eva Futura, reproduzindo as falas dos gênios da humanidade, levaria Lorde Ewald, não ao maravilhamento, mas "a sentimentos de embaraço ou tédio, ou ambos" (ibidem). Por este ângulo, a modelo de Hadaly, Miss. Alicia, imagem estereoscópica de duas vênus, é mais cinematográfica do que sua réplica.

É preciso lembrar que "nem mesmo o cinema mudo fora completamente silencioso. O espetáculo visual sempre exigiu e recebeu um acompanhamento sonoro que, desde o início, distinguiu o filme da simples pantomima" (ibidem, p.132). Apesar de Cornell procurar no cinema falado, como Lorde Ewald procura em Alicia, uma profundidade que aparentemente não existe, ele não dispensa, no filme, o som. Em Rose Hobart, Cornell remove o som das falas das personagens do filme original, mas adiciona o álbum de Nestor Amaral como trilha sonora. *Holiday in Brazil* é um álbum lançado após a ida de Nestor Amaral aos Estados Unidos, acompanhando, como integrante do Bando da Lua, Carmen Miranda. O álbum, cujas músicas são todas dedicadas à terra natal agora distante, é nostálgico como a relação de Joseph Cornell com o cinema mudo. Em certo sentido, a ilha de Maradu como o Brasil, enquanto terras distantes, ecoam os domínios, tornados distantes, do cinema mudo. Como nos conta P. Adams Sitney, Joseph Cornell uma vez disse que estava pensando em mudar o título de *Rose Hobart* para *Tristes Tropiques*. Quando perguntado se estava lendo Lévi-Strauss, Cornell respondera que não, que encontrou o novo título em *Against Interpretation* de Susan Sontag, texto que atraiu sua atenção após a autora ter escrito uma crítica de uma reedição de um livro sobre o surrealismo na *New York Herald Tribune*. Sobre o novo título, Sitney comenta:

> As palavras em si pareciam peculiarmente apropriadas. Tinham a distância do francês, uma língua que ele adorava; elas tinham aliteração; e talvez o mais importante, elas apontam para a tristeza fundamental subjacente ao humor e aos prazeres do seu primeiro filme de colagem. Escrevo seu "primeiro filme de colagem" apenas com hesitação. Durante muitos anos parecia que *Rose Hobart* era a sua única colagem cinematográfica. (1980, p. 77 tradução nossa)[147]

No entanto, o primeiro título dado ao filme por Cornell, *Rose Hobart*, aponta para uma especificidade do cinema, o fato de que

> A personagem em um filme (...) vive e morre com o ator. Ela não é a entidade Otelo "interpretada" por Robeson, ou a entidade Nora interpretada por Duse; ela é a entidade "Greta Garbo" encarnada na figura que se chama Anna Christie, ou a entidade "Robert Montgomery" encarnada no assassino que, como todos nós sabemos, ou nos

[147] *The words themselves seemed peculiarly appropriate. They had the distance of French, a language he loved; they had alliteration; and perhaps most important, they point to the fundamental sadness underlying the humor and pleasures of his first collage film. I write his "first collage film" only hesitantly. For many years it seemed that Rose Hobart was his only cinematic collage.*

> preocupamos em saber, pode permanecer para sempre anônimo, mas jamais cessará de assombrar nossas memórias. (PANOFSKY, 2019, p. 138)

No trabalho de Cornell é significativa a presença do retrato femino e da homenagem a estrelas de cinema. Além da caixa dedicada a Lauren Bacall, Joseph Cornell chegou a montar caixas em homenagem a outras estrelas do cinema, entre elas, Greta Garbo, que na época revelava seu talento para a comédia com o recém estreado *Ninotchka*. O extenso arquivo que o artista mantinha sobre a atriz sueca, que contava com fotos publicitárias da MGM e recortes de jornal, foi a fonte dos materiais utilizados na elaboração da caixa *The Crystal Mask* dedicada a Garbo. Cornell também construiu uma caixa em homenagem a Carmen Miranda, *Fortune Telling Parrot*, a primeira de muitas caixas relacionadas com pássaros (SOLOMON, 2015).

Em seu texto sobre *A Eva Futura* e os brinquedos filosóficos, Annette Michelson reivindica para o romance de L'isle-Adam o *status* de uma instância privilegiada na formação de nossa teorização sobre a reprodução mecânica, iniciada pela fotografia e estendida pela telegrafia, pela fonografia, pela cinematografia etc. (2017). Michelson notará a partir de uma pesquisa genealógica que inclui a arte do renascimento, do iluminismo e a poética do simbolismo, um "impulso implacável que reivindica o corpo feminino como local de análise, mapeando em sua paisagem uma poética e uma epistemologia com todos os detalhes perversos e a cerimônia sombria do fetichismo" (ibidem, p. 23, tradução nossa)[148] e propõe que comecemos a pensar esse corpo nas suas relações cinematográficas "não como o mero objeto de uma iconografia cinematográfica de repressão e desejo — tal como catalogada agora na extensa literatura sobre a narrativa dominante em seus principais gêneros de melodrama, filme *noir* e assim por diante — mas antes como o terreno fantasmático do próprio cinema." (ibidem, p. 23-24, tradução nossa)[149]. Para a crítica de cinema, "o corpo feminino entra em foco como o próprio local da invenção do cinema, e podemos, num efeito de fusão estereoscópica (como o das duas Vênus, como o de Edison e Doré, artista e filósofo natural) ver o brinquedo filosófico que conhecemos como cinema marcado no momento mesmo da sua invenção pela inscrição do desejo" (ibidem, p. 24, tradução nossa)[150].

---

[148] *(...) relentless impulse which claims the female body as the site of an analytic, mapping upon its landscape a poetics and an epistemology with all the perverse detail and somber ceremony of fetichism.*

[149] *Not as the mere object of a cinematic iconography of repression and desire — as cataloged now in the extensive literature on dominant narrative in its major genres of melodrama, film noir, and so on — but rather as the phantasmatic ground of cinema itself.*

[150] *The female body comes into focus as the very site of cinema's invention, and we may, in an effect of stereoscopic fusion (like that of the two Venuses, like that of Edison and Doré, artist and natural philosopher) see the philosophical toy we know as cinema as marked in the very moment of its invention by the inscription of desire.*

Mesmo que o desejo também esteja inscrito nas montagens de Joseph Cornell dedicadas às estrelas de cinema, é preciso reconhecer a seriedade com que ele encarava o tema do retrato feminino em seus trabalhos, a admiração e respeito que tinha tanto por essas personalidades cinematográficas quanto por suas amigas mulheres, entre elas a própria Annette Michelson, Susan Sontag e artistas como Dorothea Tanning e Lee Miller, esta a qual realizou um retrato do artista e fotografou alguns dos primeiros trabalhos (Cornell também fez um belo retrato de Miller, uma colagem em um fundo azul). Joseph Cornell tinha tanta consideração pelas mulheres do cinema que, quando Greta Garbo se demonstrou descontente com a caixa feita em sua homenagem, o artista, decepcionado, desmontou a obra, que era um de seus objetos favoritos.

Figura 47. Lee Miller, Joseph Cornell, 1933.



Fonte: https://www.artsy.net/artwork/lee-miller-joseph-cornell-new-york-studio-new-york-usa

4.3. Identidades Informes

Joseph Cornell não é o primeiro artista a fazer "reciclagens" de outros materiais em seus trabalhos. Ele não é o primeiro a utilizar em suas montagens reproduções de outras obras de arte, haja vista a Monalisa de bigode feita por Duchamp em 1919, *L.H.O.O.Q.* De todo modo, seja trabalhando com imagens de outras obras de arte ou sobras de filmes e fotografias de cinema, Cornell não busca fazer uma sátira, mas discernir na arte do passado "laços e conexões secretas" (SOLOMON, 2015). Na homenagem a Hedy Lamarr, o artista aproxima as imagens da história da arte às imagens do cinema atestando a continuidade feita de descontinuidades que é característica do meio cinematográfico:

> Nestas cenas é como se a câmara tivesse sido presidida por tantos aprendizes de Caravaggio e Georges de la Tour para criar para ela este *chiaroscuro* benevolente… os acessórios de estúdio desaparecem e permanece um drama de luz dos pintores de *tenebroso…* A noite densa de Caravaggio se dissolve em uma noite mais terna e estrelada da Natividade... ela será envolvida pelas sombras mais quentes de Rembrandt... (CORNELL, 1942, p. 3, tradução nossa)[151]

Figura 48. Frame de Come Live with me com Hedy Lamarr, 1941.



Fonte: https://archive.org/details/come-live-with-me-1941

[151] *In this scenes it is as though the camera had been presided over by so many apprentices of Caravaggio and Georges de la Tour to create for her this benevolent* chiaroscuro… *the studio props fade out and there remains a drama of light of the* tenebroso *painters… the thick night of Caravaggio dissolves into a tenderer, more star-*hit *night of the Nativity… she will become enveloped in the warmer shadows of Rembrandt…*

Ao fim de sua homenagem a Hedy Lamarr, Cornell ainda compara a imagem da estrela de cinema a retratos de jovens renascentistas:

> [Ela] carregou um nome masculino em um filme, usou trajes masculinos em outro, e com seu cabelo na altura dos ombros e traços gentis como aqueles retratos de jovens da Renascença, ela mesma assumiu sem esforço o papel de uma pintora... le chasseur d'images... da plenitude do coração os olhos falam... estão alertas como o olho da câmera para capturar as sutilezas e a lendária beleza de seu mundo. (Ibidem, tradução nossa)[152]

A identificação de um procedimento artístico característicos de períodos anteriores em um uma obra atual e a transfiguração de gêneros (mulher/homem) e papéis (modelo/pintor) que Cornell testemunha na figura de Hedy Lamarr (e ilustra por meio da fotomontagem presente na publicação de 1942) reflete operações típicas do movimento surrealista. A constatação da presença do *chiaroscuro* barroco na imagem cinematográfica de Hedy Lamarr pode ser comparada, por exemplo, à invenção da *frottage*, considerada por Max Ernst a concretização da lição de Leonardo da Vinci. E a transfiguração ou indefinição de gêneros e papéis pode ser comparada à transmutação do autor em espectador pelos surrealistas, tal qual nos é exemplificado por Max Ernst ainda a respeito da *frottage*:

> O método de *frottage*, que se baseia em nada mais do que a intensificação da irritabilidade das faculdades da mente por meios técnicos apropriados, excluindo toda orientação mental consciente (da razão, do gosto, da moral), reduzindo ao extremo a parte ativa daquele que chamamos, até agora, de "autor" da obra, esse procedimento é revelado pelo que se segue como sendo o equivalente real daquilo que já é conhecido pelo termo escrita automática. É como um espectador que o autor assiste, indiferente ou apaixonado, ao nascimento de sua obra e observa as fases de seu desenvolvimento. (ERNST, 1948, p. 8, tradução nossa)[153]

Apesar de o círculo ligado à revista *Documents* ser composto por "surrealistas renegados" (KRAUSS, 1994) é de lá que encontramos um termo fundamental para a análise de muitas obras surrealistas e o qual pode, igualmente, ajudar na compreensão das transfigurações presentes na homenagem de Cornell. Trata-se do *informe*, cujo verbete integrava parte do *Dictionnaire* publicado em 1929:

> INFORME. — Um dicionário começaria a partir do momento em que não mais fornecesse os significados das palavras, mas suas funções. Desse modo, *informe* não

---

[152] *(...) she has carried a masculine name in a picture, worn masculine garb in another, and with her hair worn shoulder length and gentle features like those portraits of Renaissance youths she has slipped effortlessly into the role of a painter herself… le chasseur d'images… out of the fullness of the heart the eyes speak… are alert as the eye of the camera to ensnare the subtleties and legendary loveliness of her world.*

[153] *The procedure of frottage, resting upon nothing more than the intensification of the irritability of the mind's faculties by appropriate technical means, excluding all conscious mental guidance (of reason, taste, morals), reducing to the extreme the active part of the one whom we have called, up to now, the "author" of the work, this procedure is revealed by the following to be the real equivalent of that which is already known by the term automatic writing. It is as a spectator that the author assists, indifferent or passionate, at the birth of his work and watches the phases of its development.*

> é apenas um adjetivo que tem tal e tal significado, mas um termo que serve para desclassificar, exigindo, em geral, que todas as coisas tenham uma forma. O que ele designa não possui, em nenhum sentido, direitos, e em toda parte é esmagado como uma aranha ou uma minhoca. Para que os acadêmicos fossem satisfeitos, seria necessário, de fato, que o universo assumisse uma forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo; é uma questão de encaixar o que existe em um paletó, um paletó matemático. Afirmar, ao contrário, que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe, equivale a dizer que o universo é algo semelhante a uma aranha ou a um escarro. (BATAILLE, 1995, p. 51-52, tradução nossa)[154]

Como comenta Didi-Huberman, "reivindicar o informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade inventa algo absolutamente novo" (2015, p. 29). Nas últimas linhas do verbete "informe", Bataille inventa algo novo na medida em que constrói uma semelhança no próprio enunciado da não semelhança (ibidem): "Afirmar (...) que o universo não se assemelha a nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é algo semelhante a uma aranha ou a um escarro" (BATAILLE, 1995, p. 52). Compreendemos então, que o informe não caminha em direção a não-formas, mas a "formas prodigiosas" da transgressão (DIDI-HUBERMAN, 2015).

A função de "desclassificar" à qual o *informe* corresponde se relaciona com a indefinição entre os papéis de autor e espectador nas obras de Max Ernst e entre autor e leitor nas obras de Breton. *Nadja*, por exemplo, segue o princípio de um diário ou de um relatório jornalístico, de modo que a história é iniciada sem que o autor tenha a menor ideia de seu desfecho, o que o coloca na mesma posição do leitor e desfaz os limites entre dentro e fora do texto (KRAUSS, 1999). Na homenagem de Joseph Cornell, entretanto, a indefinição diz respeito aos papéis de artista e de modelo, o que já pressupõe uma transgressão de gênero, visto que historicamente o artista é associado à figura do homem e o modelo à figura da mulher.

Essa associação do artista à figura masculina e do modelo à figura feminina pode ser notada no contexto da modernidade, a qual, enquanto fenômeno do século XIX, representa uma miríade de respostas às novas complexidades de uma existência social passada entre estranhos em uma atmosfera de estimulação psíquica e nervosa intensificada, governada pela troca de

---

[154] *FORMLESS. — A dictionary would begin as of the moment when it no longer provided the meanings of words but their tasks. In this way* formless *is not only an adjective having such and such a meaning, but a term serving to declassify, requiring in general that every thing should have a form. What it designates does not, in any sense whatever, possess rights, and everywhere gets crushed like a spider or an earthworm. For academics to be satisfied, it would be necessary, in effect, for the universe to take on a form. The whole of philosophy has no other aim; it is a question of fitting what exists into a frock-coat, a mathematical frock-coat. To affirm on the contrary that the universe resembles nothing at all and is only* formless, *amounts to saying that the universe is something akin to a spider or a gob of spittle.*

mercadorias e pela competitividade. Estas novas complexidades consistem em uma transformação da regulação do tempo que é expressa pela promoção da moda, a qual se relaciona com a transformação das cidades que, antes centros de atividades visíveis (manufatura e comércio) passam a ser divididas em setores e estratificadas (POLLOCK, 2003). Assim, a produção se torna menos visível e capitais como Londres e Paris passam a formar o cenário espetacular de consumo e exibição no qual a figura do *flâneur* entra em cena. Essa figura encarna "o olhar da modernidade" em sua liberdade de atravessar as arenas públicas da cidade despercebido, consumindo as localidades pelas quais passa por meio de um olhar que se dirige tanto às pessoas quanto aos produtos à venda (ibidem, p. 94, tradução nossa)[155]. Entretanto, é um tipo exclusivamente masculino que opera dentro da matriz da ideologia burguesa, a qual engloba a doutrina das esferas separadas[156], por meio da qual os espaços sociais da cidade foram reconstruídos. Essa atitude de olhar sem ser percebido, reflete a posição do artista enquanto figura masculina que dirige seu olhar aos objetos, e se difere do modelo feminino, a quem o olhar é direcionado:

> [A] mulher, numa palavra, não é apenas para o artista em geral, e para G. em particular, a fêmea do homem. É antes uma divindade, um astro, que preside a todas as concepções do cérebro masculino; é uma reverberação de todas as graças da natureza condensadas numa única criatura; é o objeto da admiração e da curiosidade mais viva que o quadro da vida possa oferecer ao contemplador. É uma espécie de ídolo, estúpido talvez, mas ofuscante, mágico, que detém os destinos e as vontades suspensas em seus olhares. (...) Tudo o que orna a mulher, tudo o que serve para ilustrar sua beleza, faz parte dela mesma; e os artistas que se fazem particularmente aplicados no estudo dessa criatura enigmática adoram tanto todo o *mundus muliebris* quanto a própria mulher. A mulher é sem dúvida uma luz, um olhar, um convite à felicidade, uma palavra às vezes (...). (BAUDELAIRE, 2023, p. 889-900)

A passagem acima de "O pintor da vida moderna", ilustra bem a divisão de gênero em relação ao olhar e ao fazer artístico relativa à modernidade oitocentista. Ao mesmo tempo, a afirmação de que a mulher é "uma palavra às vezes" sugere que "mulher" é simplesmente um signo e que a feminilidade é "uma construção ideológica historicamente variável de significados" (POLLOCK, 2003, p. 101, tradução nossa)[157]. Em relação à essa divisão de gêneros, os trabalhos de artistas surrealistas podem ser encarados como uma abertura do signo "mulher", que coloca a visão patriarcal do gênero em questão:

> Em grande parte da prática surrealista, a mulher, por ser um "brilho no nariz" [o primeiro exemplo de Freud da construção do fetiche], não está em lugar algum da natureza. Tendo dissolvido o natural no qual a "normalidade" pode ser fundamentada,

---

[155] *(...) the gaze of modernity (...)*

[156] Doutrina que se refere à separação entre espaço público e privado e à associação do primeiro ao homem e do segundo à mulher.

[157] *It [femininity] is a historically variable ideological construction of meanings.*

> o surrealismo estava, pelo menos potencialmente, aberto à dissolução de distinções que Bataille insistia ser o trabalho do *informe*. O gênero, no centro do projeto surrealista, era uma dessas categorias. Se na poesia surrealista a /mulher/ estava constantemente em construção, então, em certos momentos, esse projeto poderia pelo menos prefigurar um próximo passo no qual uma leitura é aberta para a desconstrução. (KRAUSS, 1999, p. 17, tradução nossa)[158]

Nas fotografias de Dora Maar, por exemplo, o corpo feminino, representado metonimicamente por um par de pernas cindido, se torna uma forma fálica ao mesmo tempo em que expressa uma ausência, o que resulta em uma "desclassificação" dos possíveis referentes do signo "mulher" e "homem". Essa operação é interpretada por Krauss como "um ataque ao ego masculino — à sua integridade, à sua força e ao seu centro estável" (KRAUSS,1999, p. 19, tradução nossa)[159], que consiste na revelação de suas fantasias e dos seus piores medos. De modo análogo, Hal Foster argumenta que, as *Poupées* de Hans Bellmer, enquanto representações do sadismo, atacam a "armadura nazista", a qual, construída de fora para dentro pelas agências disciplinares da sociedade imperialista, é considerada pelo homem nazista necessária para sua autodefinição e autodefesa, visto que ele se acha continuamente ameçado pela dissolução fantasmática de sua imagem corporal. Ao atacar os seus outros sociais (os judeus, os comunistas, os homossexuais), que para ele simbolizam a dissolução fantasmática, ele acaba acertando seu próprio inconsciente, "suas pulsões e desejos, codificados, como seus outros sociais, como fragmentários, fluidos e femininos" (1993, p. 119, tradução nossa)[160]. As bonecas de Bellmer, nesse caso, representam uma ameaça para o homem nazista à luz da descrição do objeto erótico por Bataille, "um objeto significativo da negação dos limites de todo objeto" (1987, p. 86).

---

[158] *In much of surrealist practice woman, in being a "shine on the nose" [Freud's first example of the construction of the fetish], is nowhere in nature. Having dissolved the natural in which "normalcy" can be grounded, surrealism was at least potentially open to the dissolving of distinctions that Bataille insisted was the job of the* informe*. Gender, at the heart of the surrealist project, was one of these categories. If within surrealist poetry /woman/ was constantly in construction, then at certain moments that project could at least prefigure a next step in which a reading is opened onto deconstruction.*

[159] *The attack on the male ego—on its wholeness, its strength, and its stable center (...)*

[160] (...) *his own drives and desires, coded, like his social others, as fragmentary, fluid, feminine.*

Figura 49. Dora Maar, Sem Título, 1936.



Fonte: KRAUSS, Rosalind E. Bachelors.

Figura 50. Hans Bellmer. La Poupée, 1935-1949.



Fonte: KRAUSS, Rosalind E. Bachelors.

Em relação à indefinição entre modelo e artista que observamos na homenagem realizada por Joseph Cornell, iniciadora da discussão à qual nos atemos, podemos mencionar o trabalho de Claude Cahun. No caso de Cahun, seu pseudônimo "Claude" anuncia uma indeterminação de gênero que é enfatizada por sua apresentação física, em que se destaca seu cabelo raspado ou tingido de rosa ou verde. Seus autorretratos corroboram essa indefinição, ora constroem uma imagem da masculinidade ora reproduzem uma imagem da feminilidade por meio de artifícios exagerados, como maquiagem e máscaras. Além disso, seu projeto fotográfico a posiciona dos dois lados da câmera de modo que ela é simultaneamente sujeito e objeto da representação, ou seja, ela ocupa tanto o papel do artista como do modelo.

Figura 51. Claude Cahun, Autorretrato, 1921.



Fonte: KRAUSS, Rosalind E. Bachelors.

Figura 52. Claude Cahun, Autorretrato, 1928.



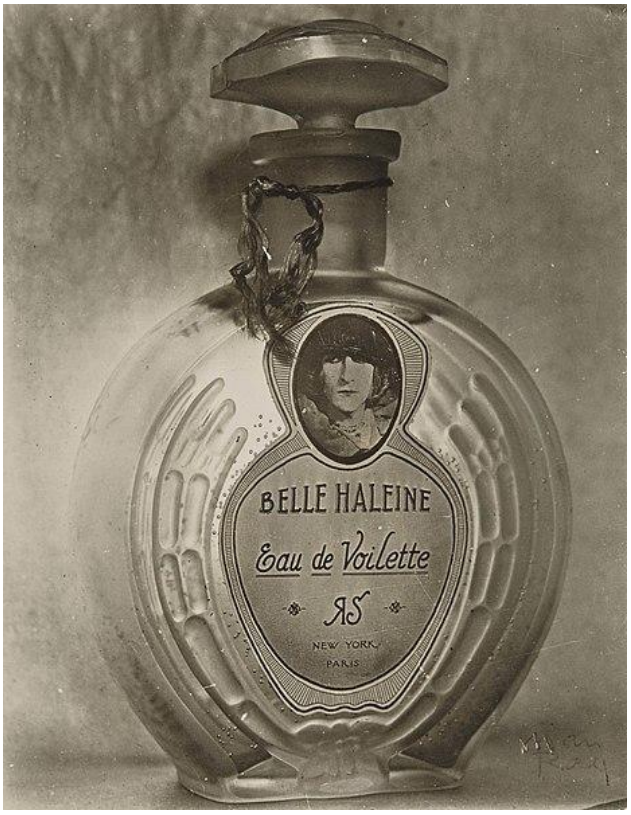
Fonte: KRAUSS, Rosalind E. Bachelors.

O pseudônimo de Claude Cahun carrega ainda outra camada de significados visto que, além de ser o sobrenome da família de sua mãe, “Cahun” é a forma francesa de “Cohen”, nome o qual identifica seu portador como pertencente à classe rabínica entre os judeus. O sobrenome de nascença de Claude Cahun, “Schwob”, também era judaico, todavia estava, em alguma medida, protegido por um verniz cultural. Por sua vez, a adoção do nome “Cahun” ostentava o judaísmo em um ato de resistência contra o antissemitismo que se exacerbava na França pós Primeira Guerra (KRAUSS, 1999). Coincidentemente, foi também o desejo de adotar um nome judaico que levou Marcel Duchamp a criar seu alter-ego feminino. Não tendo encontrado nenhum sobrenome judaico que lhe afeiçoasse, Duchamp optou pelo nome feminino “Rrose Sélavy”, o qual esconde como trocadilho a expressão “*Éros c’est la vie*” ou ainda “*arroser la vie*”, as quais são reveladas por meio da fala. Sem que percebesse, como nota Rosalind Krauss, a opção por Rrose Sélavy proporcionou a Duchamp não somente uma nova identidade de

gênero, mas também o nome judaico inicialmente buscado, visto que Sélavy incorpora o nome "Levy".

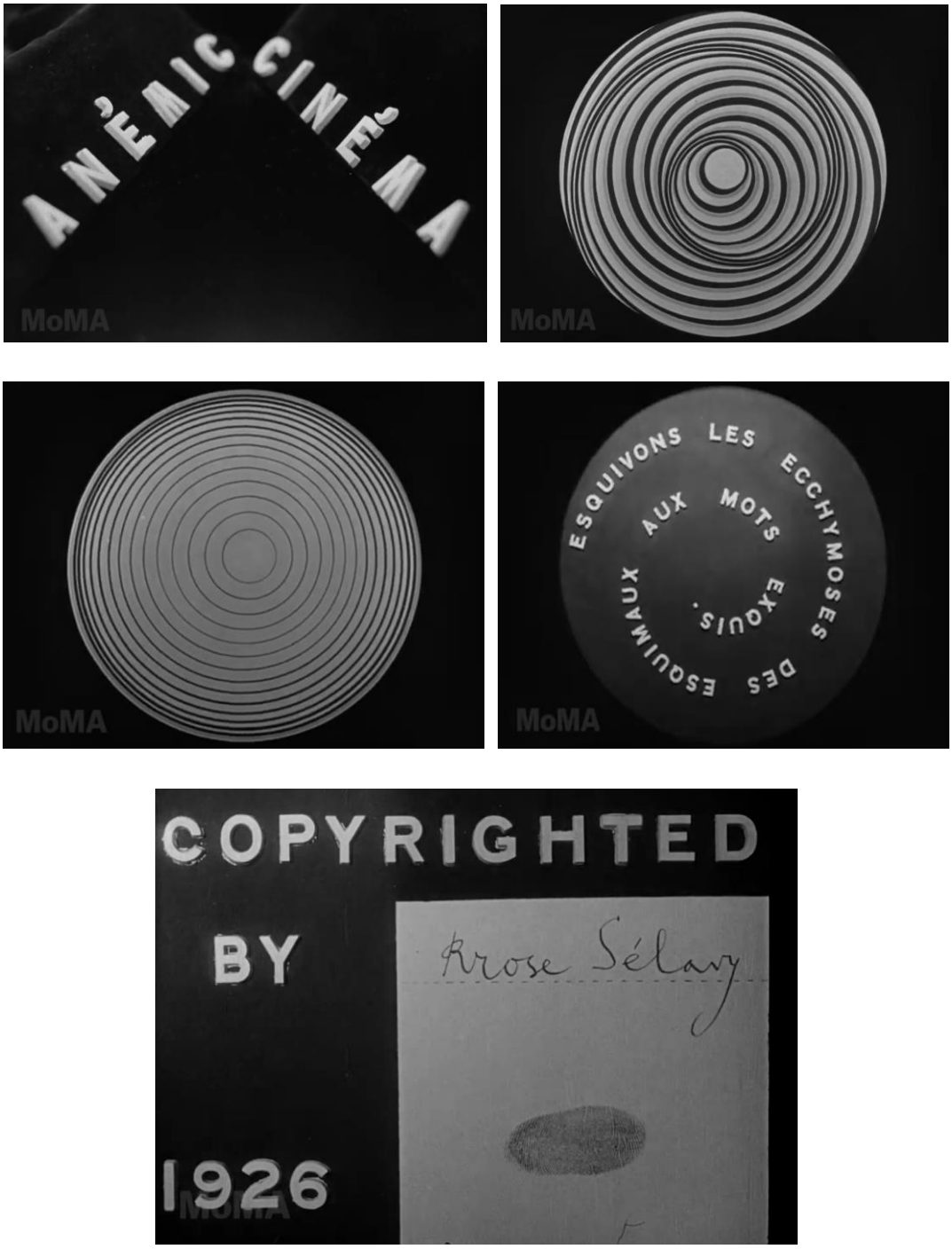
Também com Rrose Sélavy a alternância de gêneros é acompanhada da alternância das posições artista/modelo ou observador/observado. Rrose Sélavy não apenas compõe o título de trabalhos como *Why not sneeze, Rrose Sélavy* (1920) e estampa outros, como o perfume *Belle Haleine eau de Voilette* (1921), ela também assina trabalhos, como é o caso de *Fresh Widow* (1921) e *Anemic Cinema* (1926). Este último o qual é totalmente *informe*: se nos atentarmos aos textos inscritos nos discos de cartolina, constatamos a planaridade do filme, entretanto, se nos atentarmos às espirais, constatamos o contrário, sua profundidade. Além disso, as espirais em movimento podem se assemelhar tanto a formas côncavas, quanto a formas convexas, uma reversibilidade direcional que, no campo das palavras, já é indicada no próprio título do trabalho e continuada por meio dos trocadilhos — a palavra *esquimaux,* por exemplo, que dobra sobre si mesma para se tornar *aux mots exquis*.

Figura 53. Marcel Duchamp e Man Ray, Belle Haleine: Eau de Voilette, 1921.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marcel_Duchamp_(Rrose_Selavy),_Man_Ray,_1920-21,_Belle_Haleine,_Eau_de_Voilette.jpg

Figura 54. Marcel Duchamp, Rrose Sélavy, Frames de Anémic Cinéma, 1926.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=qi3Zgx0Jh9k

Mas, afinal, o que os trabalhos expostos nesta seção nos dizem sobre a montagem? As fotografias surrealistas, as criações de Claude Cahun e Rrose Sélavy bem como a homenagem a Hedy Lamarr, lidam com indefinições e transgressões de posições. Enquanto *informes*, podem assemelhar-se a uma coisa ou outra. Possuem, como foi dito no prólogo deste trabalho a respeito

da pintura *Olympia* de Manet, a indeterminação necessária a uma imagem para que seja montável, em outras palavras, para que seja capaz de se transformar no contato com outras: "Se uma imagem, observada por si só, expressar algo de forma nítida, se envolver uma interpretação, ela não será transformada ao entrar em contato com outras imagens. As outras imagens não terão poder sobre ela, e ela não terá poder sobre as outras imagens. Nem ação, nem reação. Ela é definitiva e inutilizável no sistema do cinegrafista" (BRESSON, 1977, tradução nossa)[161]. Ademais, se considerarmos que a formação da imagem dialética é uma montagem, podemos compreender as operações realizadas pelos trabalhos mencionados como uma abertura na história da arte, que traz à tona situações do passado, que "o citam a comparecer".

Para Didi-Huberman, "citar a comparecer" significa citar o passado "no processo sempre aberto de nossa história presente" (2023, p. 37), algo como dar o salto do tigre em direção ao passado no livre céu da história (BENJAMIN, 1994). De todo modo, os passados citados só teriam valor "na medida em que *apresentam queixa contra a injustiça*" (DIDI-HUBERMAN, 2023, p. 37). Por mais que os trabalhos mencionados não mostrem uma situação de injustiça, eles citam o passado a comparecer visto que transgridem suas formas em "formas prodigiosas", apontando para a "possibilidade do impossível" latente em toda constelação histórica. Ao desclassificaram ou indefinirem as posições de espectador e autor, homem e mulher, modelo e artista, os artistas em questão acabam lidando com formas antiquadas, todavia, o que retiram delas são as energias revolucionárias às quais se referia Benjamin — as limitações do antiquado que, em certa medida, apontam para outras possibilidades de relações, outras possibilidades de identidades. É isto que diferencia o encontro desses artistas com o antiquado do anseio pelo retorno "às formas anteriores" no sentido discutido por Ernst Bloch em 1935 em relação a certos segmentos da sociedade alemã, que, irritados e insatisfeitos, especialmente após a depressão, se voltavam aos prazeres da nostalgia, se tornando mais suscetíveis à propaganda nazi, às promessas de um futuro que ressuscitaria as qualidades de um passado mítico alemão (LAVIN, 1993, p. 30).

Tendo em vista as injustiças sofridas no passado, muitas às quais continuamos sujeitos no presente, é de se louvar as desclassificações realizadas pelos artistas do informe, que além

[161] *If an image, looked at by itself, expresses something sharply, if it involves an interpretation, it will not be transformed on contact with other images. The other images will have no power over it, and it will have no power over the other images. Neither action, nor reaction. It is definitive and unusable in the cinematographer's system.*

de indefinirem as posições relativas à construção artística e à identidade artística, fazem da arte um verdadeiro objeto erótico, porquanto é através dela que nos possibilitam enxergar a negação dos limites de todo objeto, dos limites entre o eu e o outro.

Em relação à função do informe, encarada como uma ação para com a história, devemos lembrar que o salto em direção ao passado também "possui o poder mágico da abertura de um aposento até então trancado, de um acontecimento até então esquecido." (LÖWY, 2005). Tendo isso em vista, por mais que tenhamos associado a homenagem feita por Joseph Cornell a Hedy Lamarr a uma transgressão dos papéis de modelo e artista, é importante reportar que em todo seu texto, Cornell não trata Lamarr como uma figura a ser contemplada, mas como uma grande atriz capaz de se transformar em diversas personagens — "[Ela] carregou um nome masculino em um filme, usou trajes masculinos em outro (...)" — ou seja, como uma artista do informe. Para Cornell, Lamarr não é uma criação, mas uma criadora em amplo sentido — é uma "caçadora de imagens" e não apenas uma imagem. A homenagem a Hedy Lamarr parece prefigurar o fato de que a atriz de Hollywood também seria considerada a inventora do "sistema de salto em frequência", que deu origem a tecnologias como o *wi-fi* e o *Bluetooth*, uma realização que se encontra ofuscada na grande trama de seus outros feitos, um acontecimento que, há pouco, se encontrava esquecido, mas o qual também aponta para uma transgressão de posições e limites.



5 Mil e uma noites das possibilidades da arte

5 Mil e uma noites das possibilidades da arte

Em "Tradição e Talento individual" T.S. Eliot apresenta uma ideia de tradição que se distingue daquela forma de tradição a qual consiste em "seguir os caminhos de uma geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos" (1989, p. 38). A tradição à qual o poeta se refere implica um significado muito mais amplo, ela não é algo que se herda, mas algo que se conquista por meio de grande esforço e envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, este o qual implica "a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença". Para Eliot, é essa percepção que torna um escritor tradicional, o que quer dizer "um escritor (...) mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade" (ibidem, p. 39). A quem diga "'Os escritores mortos estão distantes de nós porque conhecemos muito mais do que eles conheceram'", Eliot responde: "Exatamente, e são eles aquilo que conhecemos" (ibidem, p. 41).

Retomando a resposta de T.S. Eliot, o artista estadunidense Hollis Frampton adverte seu interlocutor em "*The invention without a future*"[162]: "Deveríamos parar de nos chamar de novos. Nós não somos novos. Eles eram novos. Nós somos velhos, e não necessariamente envelhecemos tão bem quanto deveríamos" (2009, p. 181, tradução nossa)[163]. Este comentário de Frampton é feito a partir de uma tentativa de interpretar a afirmação proferida por Louis Lumière: "o cinematógrafo é uma invenção sem futuro". Uma das interpretações de Frampton a respeito de tal enunciado é de que era impossível para o cinematógrafo ter um futuro, pois ele não possuía, até então, um passado — a construção desse passado teria sido o primeiro trabalho do proto-cinema. No momento em que faz tais considerações, Frampton conclui, como T.S. Eliot o faz sobre os mortos, que nós conhecemos mais do que os primórdios do cinema, entretanto, que eles (os primórdios do cinema) não são precisamente o que conhecemos. Para Frampton, apenas começávamos a penetrar este fantasma, de todo modo, já se tornava possível imaginar um futuro para o filme, pois já era possível construir uma história e, dentro desta história, constituir uma tradição.

Como percebemos em nosso estudo, os surrealistas, a exemplo de Max Ernst e André Breton, buscaram construir uma tradição insurrecional, a qual implicava a criação de nova uma

---

[162] Palestra para a série "*Researches and Investigations into Film: Its Origins and the Avant- Garde*", Whitney Museum of American Art, Nova York, 17 de novembro de 1979.

[163] *We should stop calling ourselves new. We're not new. They were new. We're old, and we have not necessarily aged as well as we should.*

imagem por meio da relação distante e justa de duas realidades aproximadas[164]. É sabido, para além disso, que as criações da montagem soviética foram imediatamente aclamadas pelos integrantes do movimento. *O Encouraçado Potemkin* (1925), em ocasião de seu lançamento em Paris, foi celebrado como o primeiro filme verdadeiramente surrealista. A montagem dialética dos filmes de Eisenstein ecoava para os surrealistas a aproximação de objetos "mais ou menos distantes" que a concepção de uma nova imagem, de uma nova realidade, requer. Em "Fora de Quadro", por exemplo, ao comparar a montagem cinematográfica ao funcionamento de hieróglifos japoneses — "a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos (...) deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto" (2002a, p.36) —, Eisenstein de fato ecoa a metáfora básica da estética surrealista: a produção artística como um encontro erótico (MICHELSON, 2017). Essas coincidências não são de modo algum insignificantes, visto que havia uma conversa efetiva entre o cineasta soviético e os integrantes do movimento surrealista. Esta conversa era construída especificamente com os colaboradores da revista *Documents*, onde, em 1929, por uma nota que seguia imediatamente o artigo de Bataille sobre o "*informe*", foi anunciada a primeira conferência de Eisenstein na França. A conferência a ser proferida na Sorbonne em 1930 fora interrompida pela polícia, que acabou proibindo a planejada exibição de *A linha Geral* (1929, também conhecido como *Velho e Novo*), porém, nas páginas da revista editada por Georges Bataille, Eisenstein pôde fazer figurar uma remontagem de trinta fotogramas de seu filme (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Em relação ao pressentimento das "energias" que transparecem no "antiquado" (também entendido como obsoleto) a abordagem de Eisenstein pode, todavia, parecer divergente das dos artistas surrealistas. Em *A Greve*, por exemplo, a classe possuidora e a polícia são associadas a objetos *Kitsch*, como uma campainha em forma de chifre, ou a objetos utilitários falsamente funcionais, como uma escrivaninha com uma máquina de escrever que pode ser escamoteada. De modo análogo, em *A Linha Geral* vê-se uma *Mona Lisa* "pendurada, derrisória, na chaminé esfumaçada onde se escondem homens e animais" (ALBERA, 2002, p. 248). A esses objetos, Eisenstein opõe objetos em funcionamento, formulando uma espécie de crítica dos objetos cotidianos em favor da "promoção de 'novos objetos', que sejam funcionais e com isso abertos à edificação de um novo modo de vida" (ibidem, p.249).

---

[164] "'Imagem' é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes.
Quanto mais a relação entre duas realidades aproximadas é distante e justa, mais forte é a imagem — mais força emotiva e realidade poética" (REVERDY, 2019).

Figura 55. Frame de Linha Geral, 1929.



Fonte: https://archive.org/details/Eisenstein-TheGeneralLine

À situação em que, nos filmes de Eisenstein, os objetos obsoletos parecem desprovidos das energias revolucionárias que os surrealistas constatavam, é conveniente justapor outro projeto de Eisenstein: a criação de uma história geral do cinema. Este projeto, que permaneceu inacabado e que nos chega em forma de notas, tem sua origem na introdução a uma "história do cinema soviético" em diversos volumes que Eisenstein, como diretor do departamento de Cinema do Instituto de História da Arte da Academia de Ciências da URSS, deveria supervisionar.

A introdução, que se tornou um projeto de obra em si, dava continuidade ao esforço presente nos vários textos de Eisenstein de traçar, em uma diversidade de caminhos, as relações entre o cinema e a história da arte. Nas notas para uma história geral do cinema, observamos dois caminhos principais que guiam a vasta genealogia a qual o cineasta soviético buscava estabelecer. Um primeiro caminho consiste na genealogia de "todas as mídias, técnicas e formas de representação que experimentaram, antes do cinema, os mesmos 'meios expressivos' que ele, ou seja, todas as formas de configuração, composição, *montagem* de fenômenos audiovisuais no espaço e no tempo" (SOMAINI, 2014, p.264). Esse caminho pode ser exemplificado pela seguinte nota:

> **24.XII.47**
>
> **História dos problemas**
> **Espaço e tempo na pintura**
>
> O tempo, *which grows out* [que cresce] na sucessão da montagem!
> (Sobre o problema da multiplicidade de pontos [de fuga], não apenas no espaço, mas também no tempo).
>
> **A multiplicidade de pontos [de vista, de fuga]**
> Não esquecer "O casal Arnolfini" de Van Eyck com sua perspectiva de múltiplos pontos [de vista]
> "Ermólova"[165] é a "mais realista": nela os espelhos dão a possibilidade de não quebrar o ambiente.
> Em Van Eyck o ambiente está quebrado em função dos diversos pontos de fuga!
> (Habilmente dissimulado *as well as* [bem como] na Ceia de Leonardo [da Vinci].
> Delaunay - tudo está quebrado (não dissimulado)
> El Greco - *elasticidade* das figuras. Por exemplo:
> (Cf. Van Gogh *Zuave*) (EISENSTEIN, 2014, p. 50-51)

O segundo caminho deste projeto segue a genealogia de todas as mídias, técnicas e formas de representação que responderam, também antes do cinema, às mesmas pulsões que o cinema responde, em especial à busca de "fixar fenômenos":

> **2.XII.46**
>
> **"Verweile doch, du bist so schön!" ["Pare [um instante], você é tão belo!"]**[166]
>
> Pode-se considerar toda a atividade art[ística] *als Auswuchs dieses Triebes* [como excrescência dessa pulsão].
> Que começa ainda aquém dos limites da própria arte, *Woher dieser Urtrieb* [De onde vem essa pulsão primária]?
> O homem é eternamente submetido ao poder do devir e da destruição, assim como a natureza, a história, a sociedade.
> Sua aspiração — *toujours inassouvie* [sempre insatisfeita] — estabilizada — eternizada. (EISENSTEIN, 2014, p. 31)

Tendo em vista esses dois caminhos para a elaboração de uma história geral do cinema, conclui-se que tal projeto se distancia de uma história do cinema que privilegia os filmes e seus autores aproximando-se de uma história do cinema enquanto montagem, ou seja, enquanto "objeto (de conhecimento) a construir e não objeto (empírico) a se descrever" (ALBERA, p. 225). Nesse sentido, a história do cinema de Eisenstein se aproxima da história da literatura defendida por Paul Valéry, a qual "não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de suas carreiras ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor

[165] Retrato da atriz feito por Valentín Seróv em 1905.
[166] Citação da primeira parte do Fausto de Goethe extraída da cena em que Fausto sela o pacto fatal com Mefistófeles.

de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor" (apud BORGES, 2000).

Por mais que a história do cinema projetada por Eisenstein objetive uma história "universal"[167] do cinema, deve-se lembrar que tal projeto originou-se da introdução de uma história do cinema *soviético*. Tendo isso em mente, é válido e relevante perguntar: "Quais lições tirou ele [Eisenstein] de seu engajamento na história russo-soviética quando veio o tempo de escrever a história do *medium* com o qual realizara a maioria de suas obras havia mais de vinte anos?" (SOMAINI, 2014, p. 266). Para Antonio Somaini a resposta se encontra num filme que, curiosamente, não trata da história russo-soviética e que, como a história geral do cinema, também permaneceu inacabado por Eisenstein, o filme *Que Viva México*, rodado entre 1930 e 1932. O país latino americano impressionara o cineasta por sua geografia que, como nota, "havia substituído a história" de modo que ao se viajar pelo território mexicano, tinha-se a impressão de viajar "simultaneamente no tempo e através séculos de história". Para Eisenstein, a cultura no México era como "um leque aberto sobre a superfície do território, a partir da coluna vertical da história. Certas partes do país conservaram, do ponto de vista da cultura e da vida cotidiana, a maneira como todo país deve ter sido durante certas etapas de seu desenvolvimento histórico" (EISENSTEIN apud SOMAINI, 2014, p. 267). Essa constatação de Eisenstein não deixa de se relacionar, entretanto, com a condição da Rússia no período próximo à revolução de Outubro, a qual diz respeito à coexistência de diversas formas sociais provenientes de camadas temporais distintas, situação que figura nos filmes de Eisenstein, a exemplo dos conflitos entre os camponeses ligados à repartição tradicional das terras e os camponeses orientados à coletivização da agricultura em *A Linha Geral*.

Que Viva México! parece ter proporcionado a Eisenstein, em relação aos processos históricos, uma compreensão próxima da que Freud expõe sobre a vida psíquica em "O mal estar da civilização":

> Com isso tocamos no problema mais geral da conservação no psíquico (...). Desde que superamos o erro de achar que nosso habitual esquecimento significa uma destruição do traço mnemônico, tendemos à suposição contrária de que na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar, de que tudo é preservado de alguma maneira e pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas, mediante uma regressão de largo alcance, por exemplo. Vamos tentar apreender o que esta suposição envolve, por meio de um símile de outra área. Tomemos como exemplo a evolução da Cidade Eterna. (...)

[167] Possível tradução do russo *vseobchtchaia*.

> Façamos agora a fantástica suposição de que Roma não seja uma morada humana, mas uma entidade psíquica com um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual, juntamente com a última fase de desenvolvimento, todas as anteriores continuam a viver. Isto significa que em Roma os palácios dos césares e o Septizonium de Sétimo Severo ainda se ergueriam sobre o Palatino, que o Castelo de Sant'Angelo ainda mostraria em suas ameias as belas estátuas que o adornavam até a invasão dos godos etc. Mais ainda: que no lugar do palácio Caffarelli estaria novamente, sem que fosse preciso retirar essa construção, o templo de Júpiter Capitolino, e este não apenas em seu último aspecto, tal como o viam os romanos da época imperial, mas também naqueles mais antigos, quando ainda apresentava formas etruscas e era ornado de antefixas de terracota. Onde agora está o Coliseu poderíamos admirar também a desaparecida Domus Aurea, de Nero; na Piazza della Rotonda veríamos não só o atual Panteão, como nos foi deixado por Adriano, mas também a construção original de Agripa; e o mesmo solo suportaria a igreja de Maria Sopra Minerva e o velho templo sobre o qual ela está erguida. Nisso, bastaria talvez que o observador mudasse apenas a direção do olhar ou a posição, para obter uma ou outra dessas visões. (2010, p. 268-69)

Essa compreensão dos traços mnemônicos alcançada por Eisenstein é expandida para o domínio da história da arte. Entendendo a história como uma montagem, como realidades que se superpõem sem que nada desapareça, Eisenstein depreende que as camadas temporais sobreviventes constituem "uma rica reserva de agenciamentos eficazes de formas, de corpos, de ritmos, de tempos e espaços, os quais seria necessário identificar e dos quais seria necessário se apropriar para reativá-los" (SOMAINI, 2014, p. 269). Assim, por meio das diversas camadas mnemônicas superpostas seria possível entrever novas possibilidades para o cinema. Nesse sentido, a relação com o passado não pressupõe uma estagnação, mas pelo contrário, a possibilidade de movimento, uma ideia que se assemelha à própria explicação oferecida por Eisenstein a respeito da base técnica (ótica) do cinema:

> Colocadas próximas uma da outra, duas imagens fotografadas imóveis dão a sensação de movimento. Isto está certo? Pictoricamente — e fraseologicamente, sim.
>
> Mas mecanicamente, não. Porque, na realidade, cada elemento sequencial é percebido não em seguida, mas em cima do outro. Porque a ideia (ou sensação) de movimento nasce do processo da superposição, sobre o sinal, conservado na memória, da primeira posição do objeto, da recém-visível posição posterior do mesmo objeto. Esta é, por sinal, a razão do fenômeno da profundidade espacial, da superposição ótica de dois planos no estereoscópio. Da superposição de dois elementos da mesma dimensão sempre nasce uma dimensão nova, mais elevada. (EISENSTEIN, 2002a, p. 53)

A princípio, a ideia de que nas camadas de passado repousam as possibilidades futuras do cinema poderia ser interpretada como um reacionarismo oposto à defesa das conquistas socialistas e da luta contra as tentativas de regressão para o regime precedente. Contudo, ao olhar para as formas passadas, Eisenstein reconhece como "excrescência" de toda atividade artística a pulsão de "fixar fenômenos", que se relaciona sim à uma pulsão de regressão, mas a qual é compreendida pelo cineasta como "sede incessante pelos estados *ideais* antes da sociedade de classes" (EISENSTEIN apud SOMAINI, p. 303).

Se nos filmes de Eisenstein os objetos disfuncionais e obsoletos representam o desinteresse da classe possuidora na organização do *byt* coletivo, em sua história geral do cinema os objetos "antiquados", enquanto o passado das artes, se transformam em objetos mais que úteis, objetos necessários para a compreensão dos desenvolvimentos futuros do cinema. Poderíamos dizer que Eisenstein estava comprometido com a missão de construir um passado para o filme a fim de proporcionar ao cinematógrafo o futuro que Louis Lumière não concebia. É assim que o cineasta soviético torna-se também "historiador das mil e uma noites das possibilidades do cinema":

> Sobre Balzac desceu a concepção unitária da Comédia humana. Sobre mim desce a consciência de que, em substância, há já muitos anos, estou escrevendo uma história *such as* [tal como] ela me aparece. Quase todos os meus artigos sobre as questões do cinema se aprofundam sobre *excursus* históricos. "Griffith" e a história do pensamento da montagem. "A história do *close-up pars pro totó*" é uma seção que deriva daí por germinação. "Disney" e as múltiplas influências pré-lógicas sobre ele. "Stereo" e a história das ações cênicas. "Crônica" e as ações comemorativas dionisíacas. "Montagem "e a cultura chinesa dos hieróglifos. A paisagem e a concepção chinesa da natureza. O cinema em cores e a história das percepções da cor — a origem da noção de cor complementar etc. E eu me torno um historiador das *Mil e uma noites* das possibilidades cinematográficas. (apud SOMAINI, 2014, p. 270).

Ao defender que "o cinema é o herdeiro de todas as culturas artísticas, assim como o povo, que o elevou pela primeira vez na história — do ponto de vista valorativo e criativo — ao cume da arte é herdeiro de todas as culturas dos séculos precedentes" (2014, p. 21), Eisenstein não quer dizer que o cinema é simplesmente a conclusão de uma história da arte linear e teleológica, mas que ele "é síntese no sentido de reativar em si mesmo toda uma série de formas pré-cinematográficas da montagem, que sobreviveram através do tempo e que podem ainda liberar a sua energia" (SOMAINI, 2014, p. 282). Dessa forma, o cinema, que também é compreendido como "o automascópio técnico mais completo do fenômeno de reflexão da realidade, que se encontra no fundamento da formação e da constituição da consciência humana" (EISENSTEIN, 2014, p. 143)[168], nos proporciona pistas para a criação do futuro não só do cinema, mas da *arte* em um momento em que "'o sistema de percepção do capitalismo tardio' experimenta tudo — desde o consumo a todo tipo de lazer — como estético (...) processando qualquer manifestação que poderia ser propriamente designada à esfera estética… obsoleta" (KRAUSS, 2019, p. 85-86).

Enquanto síntese das artes, reserva de agenciamentos eficazes de formas e "automascópio mais completo de reflexão da realidade", em vez de mimetizar a situação de

[168] Nome do aparelho de tomadas de vista de Thomas Edison.

saturação do espaço cultural pela imagem, o cinema pode ajudar na invenção de novas formas artísticas, novos meios, a partir da remontagem dos resíduos de formas antiquadas e obsoletas e da "manutenção conjunta de diferentes indicadores temporais em uma única estrutura visual" (FOSTER, 2016, p. 148)[169]. O cinema transforma-se então na ferramenta do historiador das mil e uma noites das possibilidades da *arte* de manter-se viva, reconstituindo a arte em sua relação com a história, pois remontar as formas antiquadas também significa se ocupar dos momentos em que a história poderia ter seguido um outro caminho, afinal, como já apontava Benjamin, nada manifesta tão claramente a promessa inscrita em uma forma tecnológica no momento de sua criação do que sua inevitável obsolescência, nos estágios derradeiros de seu desenvolvimento (KRAUSS, 2019).

Podemos afirmar que com a criação do vídeo, da internet etc. o cinema se tornou um objeto antiquado[170], no entanto, enquanto "herdeiro de todas as culturas artísticas", podemos afirmar também que ele é um sonho antigo e, como já éramos lembrados em *The art of the moving picture*, de 1915,: "Às vezes, é do sonho mais antigo que nasce a mais nova visão" (p. 260, tradução nossa)[171].

Em *O sonho de Coleridge*, Jorge Luis Borges narra como o fragmento lírico *Kubla Khan* foi sonhado pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge. De acordo com Borges, Coleridge, ao se retirar para uma chácara em Exmoor durante o verão de 1789, sentiu uma indisposição que lhe obrigou a tomar um hipnótico e logo foi vencido pelo sono enquanto lia uma passagem de Purchas que descreve a edificação de um palácio por Kubilai Khan. Em seu sonho, o texto recém lido passava a se multiplicar, "o homem que dormia intuiu uma série de imagens visuais e, simplesmente, de palavras que as manifestavam; passadas algumas horas, acordou, com a certeza de ter composto, ou recebido, um poema de cerca de trezentos versos". Entretanto, enquanto transcrevia os versos, fora interrompido, de modo que o que perdura hoje do poema de Coleridge é apenas um fragmento do sonho. Borges então acrescenta a informação, a qual Coleridge não possuía, de que, não apenas o poema sobre o palácio fora sonhado e permanecia inacabado, como seu pretexto (o palácio) também fora recebido em sonho e de sua construção só restavam ruínas. Borges infere a partir desses fatos que "talvez a série de sonhos não tenha fim". Ele conclui: "Quem sabe um arquétipo ainda não revelado aos homens, um objeto eterno

[169] Como exemplo dessa operação na contemporaneidade, pode-se pensar em formas artísticas como os desenhos para projeção de William Kentridge ou as silhuetas narrativas de Kara Walker.
[170] É possível compreender o cinema enquanto "película" (o objeto filme) e enquanto local de exibição de filmes.
[171] *It is sometimes out of the oldest dream that the youngest vision is born*

(...) esteja ingressando paulatinamente no mundo; sua primeira manifestação foi o palácio, a segunda, o poema. Quem os comparasse teria visto que eram essencialmente iguais" (BORGES, 2000).

É com essa explicação a respeito das coincidências entre o sonho do imperador e do poeta apresentada por Borges que Hollis Frampton irá conjecturar um possível futuro para o cinema: a ideia de que

> A fotografia, e depois o filme, e agora, que Deus nos ajude, essa coisa que começa com "v" podem eventualmente ser vistos não como uma série de coisas separadas, mas de alguma forma misteriosamente relacionadas (como chamá-las? no sentido técnico, talvez, "excrementos" seria razoável), mais de fato como partes de algo, como tentativas, ao mesmo tempo completas e aproximadas, de construir algo que será uma arena para o pensamento e, presumivelmente, também uma arena para o poder, proporcional ao da linguagem (2009, p. 180, tradução nossa)[172].

Essa especulação ecoa o projeto de cinema infinito de Frampton, o qual ele irá denominar "meta-história do filme". Para esse artista, que considerava que "arte" é o que antigas formas de sobrevivência se tornam quando são superadas por outra tecnologia mais avançada, o cinema é o objeto eterno sonhado por Kublai Khan, Coleridge e tantos outros. O cinema "foi a forma de sobrevivência característica da Idade das Máquinas. Junto com o subconjunto das fotografias fixas, ele preenchia funções preciosas; ele nos ensinava e nos lembrava (...) a aparência das coisas, seu funcionamento, como fazê-las... e, é claro, por exemplo, como sentir e pensar". Todavia, a Idade das Máquinas chegou ao fim, "o cinema é a última máquina" e "a ideia de que teria havido um exato momento em que a mesa virou e o cinema se tornou obsoleto, transformando-se então em arte, é ficção tocante que impõe uma tarefa especial para o meta-historiador do cinema":

> Em busca de algum princípio de inteligibilidade para seu objeto, ele [o historiador do cinema] é obrigado a se tornar responsável por todos os fotogramas de filme existentes, pois a história do cinema consiste precisamente de cada filme já feito, não importa com que objetivo. (...) O historiador não ousa selecionar nem ignorar, pois, se assim o fizer, o tesouro periga escapar-lhe.
> O meta-historiador do cinema, por outro lado, está ocupado em inventar uma tradição, isto é, um conjunto manejável e coerente de monumentos distintos, destinados a implantar uma consistência vibrante no corpo em expansão de sua arte.
> Tais obras podem não existir, então é seu dever fazê-las. Ou elas podem já existir em algum lugar fora dos domínios da arte, por exemplo, na pré-história da arte cinematográfica, antes de 1943. Ele precisa então refazê-las. (...)

---

[172] *(...) photograph, and then film, and now, heaven help us, that thing which begins with "v" may eventually be seen not as a series of separate things, but somehow mysteriously related (what to call them? in the technical sense, perhaps, "excrements" would be reasonable) more indeed as parts of something, as tentative attempts, at once complete and approximate, to construct something that will amount to an arena for thought, and presumably, as well, an arena for power, commensurate with that of language.*

> Assim, qualquer parte do filme pode ser considerada "material rodado" e ser utilizada de todas as maneiras imagináveis para construir ou reconstruir outra obra. (2010, p. 196-97)

A ideia de um objeto eterno apresentada por Borges e o projeto de um cinema infinito por Frampton constituem mais uma possibilidade de continuidade da arte e repercutem a concepção de P. B. Shelley em "*A defense of poetry*", citada por Borges, de que "todos os poemas do passado, do presente e do porvir" constituem "episódios ou fragmentos de um único poema infinito, construído por todos os poetas do orbe" (2000). Ao mesmo tempo, a proposição do meta-historiador do filme de que "qualquer parte do filme pode ser considerada 'material rodado' e ser utilizada de todas as maneiras imagináveis para construir ou reconstruir outra obra" nos remete à montagem literária das *Passagens* de Walter Benjamin em que o filósofo apropria-se dos farrapos e resíduos não para inventariá-los, e sim "fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os" (2019, p. 764 [N 1a, 8]).

Além disso, o cinema enquanto objeto eterno se relaciona com a concepção benjaminiana de que "Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o 'ocorrido desde sempre'". Como a tarefa do meta-historiador do cinema, a tarefa do historiador dialético se distingue da do historiador comum, pois sendo "o ocorrido desde sempre" revelado "somente a uma época bem determinada — a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos percebe como tal justamente esta imagem onírica", o historiador dialético deve assumir "a tarefa da interpretação dos sonhos" (BENJAMIN, 2019, p. 772 [N 4, 1]).

Também Eisenstein não deixa de dar importância às camadas mais profundas do pensamento humano, as quais englobam o inconsciente e os sonhos. Já em 1935, em conferência feita durante o Congresso dos Trabalhadores do Cinema Soviético, Eisenstein divulgava uma ideia que espelha no campo da arte o conceito de imagem dialética:

> A dialética de uma obra de arte é construída sobre uma "unidade dupla" muito curiosa. A eficácia de uma obra de arte é construída sobre o fato de que ocorre nela um processo duplo: uma impetuosa ascensão progressiva ao longo das linhas dos mais elevados degraus explícitos de conscientização e uma simultânea penetração através da estrutura das formas nas camadas do mais profundo pensamento sensorial. A separação polar dessas duas linhas de fluxo cria a incrível tensão da unidade da forma e conteúdo característica das verdadeiras obras de arte. (2002. p. 135-136)

Para Eisenstein a montagem é a matriz da arte, que faz com que mesmo ao tornar-se ruína, o objeto artístico manifeste suas "energias revolucionárias" ao ressurgir em forma de lampejo das camadas mais profundas do pensamento para rasgar a trama do presente. Se os caminhos para o futuro do cinematógrafo ou da arte na "História geral do cinema" não seguem uma única

direção é porque são encontrados no contato (ou sobreposição) de um agora e um outrora. Para Eisenstein fazer arte é, inevitavelmente, atuar no campo da história. É a partir disso que atualizamos a colocação de Alberti: “Contém em si a pintura [o cinema] — tanto quanto se diz da amizade — a força divina de fazer presentes os ausentes; mais ainda, de fazer dos mortos, depois de muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos com grande prazer e admiração para com os artífices” (ALBERTI, 1999, p.101).

6 Acaso objetivo

Figura 56. Desenho encontrado
dentro de um livro da Biblioteca da EBA-UFMG



REFERÊNCIAS:

ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames and Hudson, 2021.

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.

ADORNO, Theodor W. El compositor dialéctico. *In*: **Impromptus: Serie de artículos musicales impresos de novo**. Tradução: Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

ADORNO, Theodor W. Revendo o Surrealismo. *In*: **Notas de literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In*: **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADRIANI, Götz. **Colagens, Hannah Höch, 1889-1978.** Tradução: Virgínia Blanc de Souza. Stuttgart: Instituto de Relações Culturais com o Exterior, IFA, 1984.

ALBERA, François. **Eisenstein e o construtivismo russo — A dramaturgia da forma em "Stuttgart"**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002.

ALBERA, François. "A que herança renunciamos?" Eisenstein na historiografia do cinema. *In*: EISENSTEIN, Sergei. **Notas para uma história geral do cinema**. Trad: Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. p. 225.

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução: Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

ALLAN, Derek. André Malraux and the Modern, Transcultural Concept of Art. **Literature & Aesthetics**. Sydney, Vol. 15, n. 1, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BATAILLE, Georges. **Manet**. Tradução e organização: Célia Euvaldo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

BATAILLE, Georges. Capítulo XII: O objeto do desejo: a prostituição. **O erotismo**. Tradução: Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. Critical Dictionary. *In*: **Encyclopaedia Acephalica**. Tradução: Iain White. Organização: Alastair Brotchie. Londres: Atlas Press, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução: Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

BAUDELAIRE, Charles. **Paisagem moderna: Baudelaire e Ruskin**.Tradução: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **Prosa**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa. Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense,1989.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BLOM, Philipp. **To have and to hold: an intimate history of collectors and collecting**. Nova York: The Overlook Press, 2004.

BOAK, Helen. **Women in the Weimar Republic**. Manchester: Manchester University Press, 2013.

BORGES, Jorge Luis. Outras inquisições. Tradução: Sérgio Molina. *In*: **Obras Completas de Jorge Luis Borges volume 2**. São Paulo: Globo, 2000.

BRESSON, Robert. **Notes on Cinematography**. Tradução: Jonathan Griffin. Nova York: Urizen Books, 1977.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Tradução: Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BRETON, André. **Nadja**. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRETON, André. Que é surrealismo? *In*: CHIPP, Herschel B. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BRETON, André. Foreword. *In*: ERNST, Max. **The hundred headless woman**. Tradução: Dorothea Tanning. Nova York: George Braziller, 1981.

BUCK-MORSS, Susan. Theory and Art: In search of a model. *In*: **The Origin of Negative Dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute**. Nova York: The Free Press, 1977.

CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORMAN, Catherine. Astronomia surrealista no Pacífico Sul: Joseph Cornell e o eclipse em colagem. **LAICA-USP**. V.3, n 6. 2014.

CORNELL, Joseph. Monsieur Phot. *In*: LEVY, Julien. **Surrealism**. Nova York: Black Sun Press, 1936.

CORNELL, Joseph. Enchanted Wanderer: Excerpt from a Journey Album of Hedy Lamarr. **View: through the eyes of poets**. V. 1, n. 9-10 p. 3. 1942.

CORNELL, Joseph. **Brochure for the exhibit Romantic Museum at the Hugo Gallery: Portraits of women, constructions and arrangements by Joseph Cornell**. Nova York, 1946. Disponível em: <https://www.si.edu/object/brochure-exhibit-romantic-museum-hugo-gallery-portraits-women-constructions-and-arrangements-joseph%3AAAADCD_item_8256> Acesso em: 14 jun. 2024.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière**. Tradução: Alisa Hartz. Cambridge: The MIT Press, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o Gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Tradução: Caio Meira, Fernando Scheib. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Passados citados por Jean-Luc Godard: O olho da história V**. Tradução: Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023.

DUARTE, Rodrigo. Roupa de um corpo invisível: o tema da moda na teoria estética de T. W. Adorno. **Constelaciones: Revista de Teoría Crítica**. N. 11-12 p. 238-263. 2019-2020.

DRAGU, Magda. **Form and Meaning in Avant-Garde Collage and Montage**. Nova York Routledge, 2020. 257p.

ELIOT, TS. Tradição e talento individual. *In*: **Ensaios**. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b.

EISENSTEIN, Sergei. **Notas para uma história geral do cinema**. Trad: Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

EPSTEIN, Jean. Jean Epstein. Tradução: Marcelle Pithon. *In*: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ERNST, Max. **Max Ernst: Beyond Painting And other Writings by the Artist and his Friends**. Nova York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1948.

FER, Briony. Introdução. *In*: FRASCINA, Francis [et aliii]. **Modernidade e Modernismo: Pintura Francesa no século XIX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FOUCAULT, Michel. **Manet and the Object of Painting**. Tradução: Matthew Barr. Londres: Tate Publishing, 2009.

FOUCAULT, Michel. Posfácio a Flaubert. *In*: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização: Manoel Barros da Motta, tradução: Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOSTER, Hal. **Design e crime (e outras diatribes)**. Tradução: Alcione Cunha da Silveira, Jacques Fux. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FOSTER, Hal. **Compulsive Beauty**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

FRAMPTON, Hollis. Por uma meta-história do filme: notas e hipóteses de um lugar comum. **Arte & Ensaios**. Tradução: Lívia Flores. Rio de Janeiro: UFRJ, V. 21 n. 21, 2010.

FRAMPTON, Hollis. The invention without a future. *In*: **On the Camera Arts and Consecutive Matters: The writings of Hollis Frampton**. Cambridge: The MIT Press, 2009.

FREUD, Sigmund. **Charcot. A histeria**. Tradução: C. Magalhães de Freitas. Rio de Janeiro: Editora Deksa S. A., 1952.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução: Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

FREUD, Sigmund. Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci. *In*: **Obras completas, volume 9**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 18**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GATTI, Luciano. Walter Benjamin e o surrealismo: escrita e iluminação profana. *In*: **Artefilosofia: Antologia de textos estéticos**. Organização: Gilson Iannini, Douglas Garcia, Romero Freitas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

GODARD, Jean-Luc. **Montagem, minha bela inquietação**. Tradução: Eduardo Savella. Disponível em: <http://vestidosemcostura.blogspot.com/2019/07/montagem-minha-bela-inquietacao.html>. Acesso em 20 fev. 2024.

GODARD, Jean-Luc. **História(s) do cinema**. Tradução: Zéfere. São Paulo: Círculo de poemas, 2022.

HARVEY, Elizabeth. Culture and society in Weimar Germany: the impact of modernism and mass culture. *In*: FULBROOK, Marie. **German history since 1800**. Londres: Arnold, 1997.

HAUSMANN, Raoul. **Courrier Dada**. Paris: Éditions Allia, 1992.

KAGANOVSKY , Lilya. Film Editing as Women's Work: Esfir Shub Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage. **Apparatus- Film, media and digital cultures of Central Eastern Europe**. Berlim, n. 2, 2018. Disponível em: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/114/303>. Acesso em: 10 ago, 2024.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

KRAUSS, Rosalind E. **The optical unconscious**. Cambridge: The MIT Press, 1994.

KRAUSS, Rosalind E. **Bachelors**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind E. A arte na era da condição pós-meio. *In*: SANTOS, Leonardo Nones. **Arte na era da condição pós-meio: estudo e tradução de Rosalind Krauss**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

L'Isle-Adam, Villiers. **A Eva Futura**. Tradução: Ecila de Azeredo. São Paulo: Edusp, 2001.

LAVIN, Maud; TEITELBAUM, Matthew. **Montage and Modern Life, 1919-1942**. Cambridge: MIT, 1992.

LAVIN, Maud. **Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch**. New Haven: Yale University Press, 1993.

LINDSAY, Vachel. On coming forth by day. *In*: **The art of the moving picture**. Nova York: The Macmillan Company, 1915.

LÖWI, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAKELA, Maria [et aliii]. **The photomontages of Hannah Höch**. Minneapolis: Walker Art Center, 1996.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Tradução: Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2011.

MANNONI, Laurent. O pincel da natureza. *In*: **A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema**. Tradução: Assef Kfouri. São Paulo: Editora SENAC: UNESP, 2003.

MARQUES, Danilo Araújo. Em busca do futuro perdido: Ernst Bloch, a história e a subterrânea "tradição da esperança". **História da Historiografia**. Ouro Preto, n. 25, 2017.

MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Faculdade de Ciências Sociais Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa. 2007.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem: understanding media**. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2007.

MICHELSON, Annette. **On the Eve of the Future: Selected Writings on Film**. Cambridge: The MIT Press, 2017.

PANOFSKY, Erwin. Estilo e meio nas imagens em movimento. Tradução: Matheus Gomes Reis Pinto. **Revista Eletrônica de Filosofia**. São Paulo, vol 16, n. 1, p.128-141, 2019.

PETRO, Patrice. Weimar Photojournalism and the Female Reader**. Joyless streets: women and melodramatic representation in Weimar**. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

PINKEY, David H. **Napoleon III and the Rebuilding of Paris**. New Jersey: Princeton University Press, 1958.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the spaces of femininity. *In*: **Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art**. Nova York: Routledge Classics, 2003.

RAMALHO, Pablo Gonzalez. Manet and Godard: Perception and History in Histoire(s) du Cinéma. **Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image**. Lisboa: Institute of Philosophy of NOVA - IFILNOVA, n. 10, 64–96, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. A frase, a imagem, a história. *In*: **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto. Organização: Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REVERDY, Pierre. **A imagem**. Tradução: Eduardo Savella. Disponível em: <http://vestidosemcostura.blogspot.com/2019/11/a-imagem.html>. Acesso em 30 jul. 2024.

RICHTER, Hans. **Dadá: Arte e Antiarte**. Tradução: Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROBINSON, Henry Peach. **Pictorial Effect in Photography being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers**. Nova York: Helios, 1971.

SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SIMMEL, Georg. A moda. **Iara: Revista de Moda, Cultura e Arte**. Tradução: Antonio Carlos Santos. São Paulo, V. 1, n. 1, 2008, p. 163-188.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SITNEY, P. Adams. The cinematic gaze of Joseph Cornell. *In*: MCSHINE, Kynaston [et aliii]. **Joseph Cornell**. Nova York: Museum of Modern Art, 1980.

SOMAINI, Antonio. Genealogia, morfologia, antropologia das imagens, arqueologia das mídias. *In*: EISENSTEIN, Sergei. **Notas para uma história geral do cinema**. Trad: Lúcia Ramos Monteiro e Sonia Branco. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

SOLOMON, Deborah. **Utopia Parkway: the life and work of Joseph Cornell**. Nova York: Other Press, 2015.

STEPÁNOVA, Varvara. Uma teoria geral do construtivismo (1921). *In*: MESQUITA, André; ESCHE, Charles; BRADLEY, Will (org). **Arte e ativismo**. São Paulo: Afterall, 2021.

TALMEYR, Maurice. L'age de l'affiche. **La Revue des Deux Mondes**. Vol. 137, n. 1, 1895, p. 201-216.

VERHAGEN, Marcus. O cartaz na Paris fim-de-século: "Aquela arte volúvel e degenerada". *In*: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (org). **O cinema e a invenção da vida moderna**. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VIÉRTOV, Dziga. **Cine-Olho: manifestos, projetos e outros escritos**. Tradução, organização, apresentação e notas de Luiz Felipe Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022.

ZHOU, Inez. A palavra-valise de Augusto de Campos. *In*: **Revista Circuladô**. São Paulo: Risco Editorial. Ano V, n. 8, p. 9-25, 2018.

FILMOGRAFIA:

Joseph Cornell. *Rose Hobart*, 1936: https://www.filmpreservation.org/preserved-films/screening-room/rose-hobart-1936

Marcel Duchamp, Rrose Sélavy, *Anémic Cinéma*, 1926: https://www.youtube.com/watch?v=qi3Zgx0Jh9k

Grigoriy Aleksandrov e Sergei Eisenstein. *Linha Geral*, 1929: https://archive.org/details/Eisenstein-TheGeneralLine

Sergei Eisenstein. *A Greve*, 1925: https://archive.org/details/Strike_323

Jean-Luc Godard. *Histórias do Cinema*, 1988-1998.

Mark Stokes. Joseph Cornell: *Worlds in a box*, 1991: https://www.youtube.com/watch?v=T65K0ipTQHo

Dziga Viértov. *Kino Pravda nº16*, 1923: https://www.youtube.com/watch?v=ccWINCiz1yw