

**A REFLEXIVIDADE DA ARTE:  
LITERATURA E CRÍTICA CULTURAL**

KONZEN, Paulo Cezar<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: pckonzen@gmail.com.*

**RESUMO:** O texto apresenta comentários sobre a importância da reflexividade no mundo das artes, em especial num contexto de novas condições técnicas de produção, distribuição e recepção das produções artísticas no cenário contemporâneo. Para tanto, a análise se concentra na leitura do conto “O Museu Darbot” de autoria do escritor Victor Giúdice. O texto pode ser descrito como exemplo significativo para compreender certas regras do processo de institucionalização das artes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Reflexividade; Arte e instituições; Literatura brasileira contemporânea.

**ABSTRACT:** The text presents comments about the importance of the reflexivity in the world of the arts, especially in a context of new technical conditions of production, distribution and reception of the artistic productions in the contemporary scene. For so much, the analysis concentrates on the reading of the story “O Museu Darbot” (The Museum Darbot) of brazilian writer's Victor Giúdice responsibility. The text can be described as significant example to understand certain rules of the process of institutionalization of the arts.

**KEYWORDS:** Reflexivity; Art and institutions; Contemporary Brazilian literature.

## INTRODUÇÃO

Em seu livro *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*, o poeta e escritor Affonso Romano de Sant'Anna manifesta seu descontentamento com a preocupação de alguns artistas em construir formas artísticas extremamente auto-reflexivas: “A verdade é que certos artistas deveriam tentar criar mais e falar menos. Tentar produzir mais arte e fazer menos manifestos. Assim evitariam chegar a essa ‘divertida’ e ‘inteligente’ situação que faz com que certos ‘artistas’ produzam a bula em vez do remédio e proponham comer a receita em vez do bolo” (SANT'ANNA, 2002, p. 35).

Apesar desse diagnóstico pessimista, os comentários do autor servem como ponto de partida para a discussão em torno do fato de que, em algum estágio de suas histórias, as diversas modalidades artísticas parecem ingressar numa fase de investigação e reflexão sobre seus métodos e abordagens. Várias outras artes já passaram por esta fase, e outras, “mais jovens” como o cinema e a televisão, ainda a tem diante de si. A literatura e a pintura, por exemplo, viveram sua época de

intensa auto-reflexão, ou seja, a época da vanguarda no princípio do século XX. No caso específico do cinema, é possível afirmar que o exercício de auto-reflexão já conta com um número considerável de narrativas que se debruçaram sobre o próprio ofício. Isto pode ser explicado, entre outros fatores, pelo fato de a chamada sétima arte já haver completado mais de um século de vigorosa existência. Com relação à linguagem televisiva, essa fase de auto-reflexão começou há relativamente pouco tempo. Isto porque, nas modernas sociedades ocidentais — a Europa, os Estados Unidos e suas esferas de influência —, com a exceção da internet, a televisão é o meio de comunicação mais recente incorporado à vida cotidiana, já que acaba de completar aproximadamente cinquenta anos de uso efetivo por um grande número de telespectadores.

## O SÉCULO XX E AS LEITURAS DAS VANGUARDAS

Alguns fatores impulsionaram estas diferentes fases de auto-reflexão. O mais importante deles talvez esteja no fato de que somente nas duas últimas décadas do século XX, graças à técnica do vídeo, se alcançou a possibilidade de organizar coleções privadas de filmes e programas televisivos, a partir das quais é possível organizar leituras individuais destas narrativas, tal como ocorreu com as bibliotecas e pinacotecas particulares. É possível sugerir uma relação complexa entre a auto-reflexão e a invenção de novas técnicas e suportes para a produção, transmissão e recepção de textos.

No século XIX, muitos analistas profetizaram que a invenção da fotografia fosse acabar com a pintura. Porém, as décadas passaram e é possível constatar que a previsão não se confirmou. Isto porque a fotografia provocou mudanças tão significativas nas artes plásticas, de tal maneira que os pintores, desobrigados de representar o mundo mimeticamente, puderam se aventurar em novas experiências estéticas que culminaram em modos singulares de expressão artística, tais como o abstracionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo.

As diversas fases da evolução técnica da narrativa cinematográfica também são interessantes peças de análise do

fenômeno da reflexividade artística. Na década de 1940, a invenção do cinema falado foi um acontecimento extremamente significativo neste universo já que ampliou as possibilidades de apreensão das histórias por parte do público. Tão radical quanto o cinema em cores, algumas décadas depois surge um novo suporte para a gravação e reprodução das imagens em movimento: o videocassete. O equipamento instituiu um novo hábito: assistir a filmes no ambiente doméstico, sem precisar se deslocar até as salas do cinema. Além disso, o videocassete possibilitou também a gravação de programas diretamente da televisão. No universo cinematográfico, o novo invento disparou o alarme junto aos proprietários de salas tradicionais de cinema, já que havia a preocupação com a queda do consumo de filmes na “telona”.

No entanto, este não é o aspecto mais importante a ser destacado neste processo. Importa isto sim o fato de que este novo suporte para a difusão das imagens em movimento não demoraria a provocar uma ruptura sem precedentes no mundo das imagens. Isto porque, diferentemente da imagem fotográfica, a imagem eletrônica é muito mais maleável, plástica, aberta à manipulação, resultando, portanto, mais suscetível às transformações (MACHADO, 1994, p. 15). As novas técnicas de produção e apropriação individual de filmes conduziram sobretudo, a que as condições gerais de produção e distribuição do filme fossem refletidas pelo próprio filme. Sintomaticamente, as últimas décadas foram ricas em filmes hollywoodianos que tiveram a cultura da mídia como tema – mais especificamente a relação entre mídia, representação e espetáculo.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Uma lista destes filmes poderia incluir, entre outros, os seguintes títulos: *Rede de intrigas* (*Network*, Sidney Lumet, 1976); *Muito Além do Jardim* (*Mr. Gardener*, Hal Ashby, 1979); *A Rosa Púrpura do Cairo* (Woody Allen, 1985); *Hero* (Stephen Frears, 1992); *O Jornal* (*The Paper*, Ron Howard, 1994); *Fargo* (Ethan Cohen, 1996); *Um Sonho sem Limites* (*To Die For*, Lars Von Trier, 1996); *O Quarto Poder* (*Mad City*, Costa-Gravas, 1997); *Assassinos por Natureza* (*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1997); *Mera Coincidência* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997); *Truman Show: O Show da Vida* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998); *Beleza Americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999); *Matrix* (Irmãos Wachowsky, 2000).

Esses filmes auto-reflexivos estão muito acima de todas as teorias que têm a pretensão de descrever a própria realidade, inclusive a realidade da produção cinematográfica. Seja como for, esses filmes ratificam a suspeita de que o mundo possa ser artificial — e assim, em sua pretensão crítica, vão muito além de todas as teorias que querem pensar o mundo como real, como natural. O filme representa assim o espaço em que não só o próprio filme, mas todo o mundo atual, impregnado pela mídia, alcança uma reflexividade radical. No filme se dá a auto-reflexão de toda a mídia que opera com imagens em movimento. Por tais motivos, uma das maneiras privilegiadas para realizar a leitura do mundo presente da mídia é comentar a auto-interpretação desse mundo realizado pela própria cultura da mídia.

Nesse sentido, o filme pode ser definido como um dos sucessores dessas outras artes, mais antigas, que concluíram em tempo anterior a fase da auto-reflexão. Pois essas artes não refletiram somente sua própria construção, mas também seu método como um todo. Na literatura moderna, não somente o texto literário foi submetido à primazia da reflexividade, mas todo e qualquer texto. E, na pintura moderna, não somente a imagem pictórica, mas toda e qualquer imagem passa a receber tratamento auto-reflexivo (GROYS, 2001, p. 09).

Algumas experiências intelectuais modernas impulsionaram a preocupação da arte sobre seus métodos de composição. É o caso das teorias do filósofo Henri Bergson ao destacar o papel da intuição na vida humana, em detrimento da razão, bem como a importância fundamental da atuação da memória e do tempo interior em nossa apreensão da realidade. Algumas obras de escritores como Marcel Proust e Thomas Mann parecem incorporar as reflexões bergsonianas ao refletir sobre a necessidade de escapar da prisão do tempo histórico. A psicanálise de Sigmund Freud também destaca a presença de elementos ligados ao inconsciente e que orientam nosso comportamento de tal maneira que, em muitos casos, não racionalizamos sua atuação para determinar nossas ações. Sendo assim, a partir da modernidade, pode-se dizer que a arte da psicologia e da consciência ganha uma nova importância:

À medida que a imaginação artística foi se rebelando cada vez mais contra o mundo social científico, material e burguês, o artista foi sendo definido como instrumento independente de descoberta, um agente de evolução criadora. E o idioma de um realismo seco e direto não mais exprimia de modo satisfatório a realidade de um complexo mundo de mutação, movimento, aceleração. Como as grandes experiências realizadas no campo da pintura demonstravam, a arte não era simplesmente uma questão de representar os fatos sociais de um mundo exterior consensual. Ela exprimia a si própria, seus próprios processos de percepção e intuição (BRADBURY, 1989, p. 26-27).

No início do século XX, quando a Primeira Guerra Mundial começou, o que restava da confiança do homem comum do século XIX foi perdendo espaço. A loucura humana reacendia comportamentos coletivos tão historicamente colecionáveis como a violência, a revolta, a revolução, a insurreição; em suma, a guerra. E é desse contexto conturbado que surgem os primeiros artistas que realmente se dão conta da ineficácia do jogo estético tradicional. Eles, autodenominados “dadaístas”, viam nas regras específicas desse jogo um exemplo prático de um produto da sociedade contaminada pela burguesia e por tudo que pudesse a ela se vincular. O olhar dadaísta desprezava as vanguardas modernas imediatamente anteriores ao dadá (especialmente o cubismo), justamente por não ver em seus atos esteticamente “revolucionários” nenhuma resposta objetiva à relação artista-obra-espectador: o reagente “espectador” era descrito como um frívolo e gordo burguês sentado em sua poltrona macia, e naturalmente estendia o julgamento ao agente “artista” complacente com toda esta situação. Do dadá surgiu o primeiro deslocamento do ego narcisista do artista. O seu comportamento *nonsense*, entre outras coisas, serviu de delator da falência do jogo estético predominante. O dadaísta foi o abolicionista da noção vulgar de objeto de arte como matéria transcendente autorizada a transportar a genialidade ímpar do autor para o estaque e criativamente incapaz espectador.

Herdeiras destas ideias, algumas escolas teóricas, tais como a Estética da Recepção e o *New Criticism*, defendem que a força do texto “metacrítico” reside no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do leitor. No discurso

metacrítico, o leitor é compelido a percorrer as estradas criativas trilhadas pelo autor, o que leva à participação mais ativa no processo interpretativo. O leitor não apenas observa os elementos contidos na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico de surgimento e reunião do texto, tal como ocorreu com o autor. É a partir desta operação que se pode definir a crítica de arte e toda leitura que reconheça a obra de arte no plano de sua significação. Isto implica na consideração da inclusão do leitor na obra, que, ao representar-se como sujeito, conclui a obra para além de seu limite formal, destituindo-a, por assim dizer, de sua materialidade para considerá-la no âmbito de sua significação, isto é, no âmbito do discurso. Assim, se a obra produz a reflexão, é a partir de sua tradução pelo espectador que ela se conclui como arte.

### UM PASSEIO PELO MUSEU

Apesar da força do cinema como arte reflexiva por excelência do século passado, a escrita literária ainda dá mostras de pleno vigor no que se refere aos exercícios auto-reflexivos. É o que pode ser identificado com perfeição no conto intitulado “O Museu Darbot”, de autoria do escritor carioca Victor Giudice. O autor elabora uma narrativa com caracteres borgianos ao descrever um *marchand* que inventa uma biografia para Jean Baptiste Darbot, pintor francês que teria morado na Zona Norte do Rio de Janeiro no começo do século XX e que, décadas após sua morte, se transforma em celebridade internacional graças a uma série de fraudes sutis.

À primeira vista, a narrativa parece questionar apenas os valores adotados para uma avaliação das artes e o estabelecimento de limites entre alta cultura e cultura popular, principalmente ao revelar que o suposto pintor francês era, na verdade, um inquilino baiano que morava na casa de sua avó. No entanto, a reflexividade sobre a produção artística presente no conto é o elemento central a ser destacado na leitura do conto. O texto é um bom exemplo de como a arte contemporânea debruça-se sobre seu ofício: ao descrever o processo de construção do renome do pintor, Victor Giudice descreve também o processo de criação de seu texto e do processo de

composição artística em geral. Os quadros do pintor Darci Botelho — nome e sobrenome de onde surge “Dar-Bot” — recebem pequenos retoques por parte do narrador-personagem e estes retoques, de acordo com a narrativa, são responsáveis pela instauração de um sentimento de respeito e admiração por parte do público, já que é a partir deles que a obra adquire qualidades reconhecidas junto ao mundo das artes.

Todos os quadros do pintor tinham como tema paisagens marinhas. Com os retoques, são eliminadas as paisagens e as telas deixam de ser *figurativas* para se transformar em objetos *abstratos*, cujo valor pode ser então reconhecido pelo olhar dos especialistas em arte.

Um dia, quando eu estava com onze anos, descobri centenas de telas empoeiradas no porão de minha Tia Zulu. Sabem de que tipo eram todas elas, sem exceção? Marinhas, marinhas e mais marinhas. Os mares, os portos e os barcos, na maioria veleiros, só apareciam na parte de baixo das telas, numa faixa horizontal. O resto eram nuvens, sol poente, sol nascente, cores. Os elementos figurativos eram retratados a pincel. Os céus não. Para representar os céus, o pintor usava espátulas (GIUDICE, 1999, p. 142).

Entendendo que em todos os quadros havia um erro a ser corrigido, o narrador descreve então de que maneira passou a alterar os quadros tendo em vista algumas correções consideradas “necessárias”:

Uma tarde, ao examinar uma das telas de de cara com outra, encostada na parede, com a parte inferior, a faixa dos mares, portos e barcos, encoberta com um travessão de madeira. Por uma coincidência definitiva, um raio do sol poente atingiu o quadro. As nuvens, a luz dos astros e todos esses efeitos puramente objetivos desapareceram, só dando espaço à intensa luminosidade sugerida pela pintura, sem a parte de baixo, é claro. O erro era a faixa inferior. Foi o momento mais secreto e mais emocionante de toda a existência. Procurei um alicate, um serrote e uma tesoura, desprendi a tela e cortei uma fatia de mais ou menos quinze centímetros, o necessário para dar sumiço ao mar, ao porto e aos barcos. Depois serrei o caixilho já meio apodrecido e refiz o quadro. A última luz da tarde me revelou a grande maravilha: o Darbot sem mar, sem porto e sem barcos era uma obra-prima. A verdade estética de Jean-Baptiste Darbot começou com aquela tesoura (...). Foi assim que, de retoque em retoque, eu construí a lenda de Darbot (GIUDICE, 1999, p. 142-143).

Um aspecto interessante do texto de Victor Giudice é aquele que aponta para a ideia de que, com maior ênfase no final do século XX, os produtos da cultura são guiados e reduzidos pelas relações de compra e venda, pelas leis do mercado. Saber quais são as regras do mercado é importante para obter sucesso: a arte abstrata está em alta; o pintor precisa ser europeu (ao invés de brasileiro); a imprensa precisa ser acionada para despertar o interesse sobre o artista; é preciso lançar mão de estratégias publicitárias que mantenham o interesse pela obra do artista. Para realizar seu projeto, o narrador conta com o auxílio de Marianne Bogardus, dona de uma galeria de artes.<sup>3</sup>

Descrever o trabalho subterrâneo de Marianne equivaleria a redigir um compêndio sobre a arte de vender a Arte (...). Na manhã do vernissage, um jornal dedicou quase uma página do segundo caderno a Jean-Baptiste Darbot (...). Às nove horas, as equipes da TV Tupi e da TV Rio invadiram a [Galeria] Bogardus, levando a legitimação em cada câmera, em cada refletor, em cada tomada (GIUDICE, 1999, p. 124-125).

Sendo assim, o conto revela a necessidade da adequação das obras a determinados campos para que possam alcançar êxito. Nesse caso, a narrativa pode ser lida como descri-

---

<sup>3</sup> Marianne Bogardus é outra personagem construída em função da necessidade de adequação ao universo das artes. “Foi Odete [prima de Marianne] que, uma noite, depois de três doses de uísque, confessou que Marianne Bogardus não era austríaca. A história é simples: Marianne nasceu no Brasil, mais precisamente no Ceará, filha de pai e mãe brasileiros. O avô paterno, pintor de botequins, era alemão. Daí os olhos azuis, o conhecimento razoável da língua alemã e o amor pela pintura. Seu nome de batismo era Mariana da Veneração dos Santos Borgeth. Quando veio para o Rio e tentou estabelecer-se como *marchand*, resolveu simular uma nacionalidade austríaca. Nas primeiras férias que passou no Ceará, ela disse que carioca não acreditava em cearense. Dali em diante, Mariana ficou sendo Marianne, enquanto Borgeth virava Bogardus, igual ao personagem de um filme de Bing Crosby e Ingrid Bergman (...). Naquela noite, eu comecei a pensar na irrelevância de certas verdades (...). O sucesso de Darbot estava intimamente ligado à austríaca Marianne Bogardus, e sempre seria assim porque minha verdade era essa.” (Cf. GIUDICE, 1999, p. 135-136).

ção das estratégias para qualificar uma produção cultural como “grande arte”. O texto qualifica, portanto, como atitude ingênua aceitar os discursos com certa naturalidade. Isto porque os discursos podem ser definidos como estratégias argumentativas e suas múltiplas associações podem ser instrumentos para convencer as pessoas sobre a organização do mundo, sustentada por falas convenientes a determinados interesses. No entanto, o texto de Victor Giudice revela uma característica paradoxal da linguagem: ela também pode indicar suas complexas contradições.

Nesse sentido, o próprio texto do escritor pode ser submetido ao crivo de uma análise em que pesem alguns elementos importantes para definir seu estatuto. É o caso das dificuldades do “artista periférico” de ser reconhecido internacionalmente. Este aspecto caracteriza o texto de Victor Giudice como resposta aos cânones tradicionais que selecionam textos oriundos tanto de certas regiões de um mesmo país (o eixo São Paulo-Rio de Janeiro) como dos países considerados mais importantes no que se refere à tradição artística (notadamente a Europa). No entanto, ao adotar esta estratégia, o autor revela sua opção pela defesa das produções artísticas alternativas como “arte legítima” e conquista assim aqueles leitores adeptos da revisão do cânone.

Este conjunto de elementos enfatiza a importância da reflexividade nas produções culturais contemporâneas. Com relação à literatura, esse processo revela que a “diferença que separa uma obra literária de um trabalho de crítica literária (...) tem-se neutralizado frequentemente na literatura contemporânea, devido à tendência de se produzir uma narrativa que seja ao mesmo tempo uma criação fictícia e uma teorização sobre esta ficção” (COUTINHO, 1985, p. 37). Para Terry Eagleton, a arte contemporânea, por saber que suas próprias ficções são infundadas e gratuitas, “pode atingir uma espécie de autenticidade negativa apenas ao alardear sua irônica consciência desse fato (...), chamando a atenção para seu próprio *status* de artifício construído” (EAGLETON, 1997: 318). Portanto, a leitura de *O Museu Darbot* implica numa formulação crítica sobre a arte em geral e sobre as artes plásticas em

particular: o significado das obras de arte depende antes de tudo do lugar ocupado por tais obras no espaço institucional. Isto quer dizer que é possível fazer de todo e qualquer objeto uma obra de arte ao inseri-lo num museu, uma síntese perfeita da atividade artística de Marcel Duchamp.

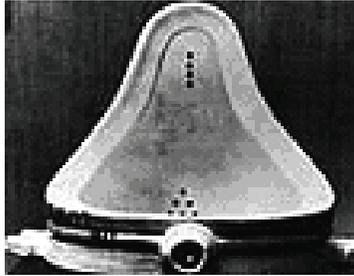


FIGURA I – “A FONTE” - MARCEL DUCHAMP.

Ora, o espaço do museu, por seu turno, não é real, mas um espaço artificial, criado por uma arte determinada, a arquitetura. O mundo em que os escritos teóricos têm lugar é igualmente um mundo artificial, criado pela narrativa histórica. E da posição ocupada nesse mundo artificial dependem o significado, a relevância e a eficácia das posições teóricas. Portanto, pode-se definir em termos bastante amplos a prática da arte nos últimos tempos como auto-reflexão sobre seus métodos, a partir do que os artistas buscam enfatizar a complexa existência interior de um mundo imaterial dirigido por frágeis sensações e percepções. Por tais motivos, passou a ser um tanto ingênuo refletir teoricamente sobre métodos de outra forma que não seja comentar a auto-reflexão efetuada pelas artes.

Em seu conto-manifesto, Victor Giudice, para deleite dos leitores, consegue fazer a aliança entre o bolo e a receita, entre a bula e o remédio e presenteia a literatura brasileira com mais uma pequena obra-prima do gênero.

## REFERÊNCIAS

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v. 1).

COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 2. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GIUDICE, Victor. *O Museu Darbot e outros mistérios & Do catálogo de flores*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

GROYS, Boris. "A guinada metafísica de Hollywood". *Folha de São Paulo (Caderno Mais!)*, 03 de junho de 2001, São Paulo, p. 4-11.

MACHADO, Arlindo. "Da fotografia à síntese numérica". In: *Revista Imagem*, n. 03. Campinas: Editora da Unicamp, dezembro de 1994.