

ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



O Abajur de Cildo Meireles e a paisagem contemporânea

Carla Hermann (Doutoranda - UERJ - PPGArtes)

Jacqueline Siano (Professora - EAV - Parque Lage)

Resumo: Propomos uma análise da obra Abajur, de Cildo Meireles, a partir das suas relações com os panoramas do século XIX e problematizando a paisagem na obra contemporânea. Enquanto o panorama quer convencer o sujeito da visão panorâmica e fazê-lo se sentir pertencente àquilo que a vista abarca, esta obra contemporânea não deseja esconder a força motriz do seu movimento, revelando que a ideia de progresso se constrói sobre o suor e do sacrifício humano. Com isso nos colocamos perante às questões sobre as quais a paisagem opera nos dias de hoje, do questionamento do olhar, do posicionamento do observador e da responsabilidade de sua visão sobre o mundo.

Palavras-chave: Cildo Meireles. Paisagem. Panorama.

Abstract: This paper proposes an analysis of Cildo Meireles Abajur, as from its relationship with the panoramas of the nineteenth century and in order to question the role of landscape in the contemporary artwork. While the panorama wants to convince the subject with an overall sight and make him feel like he belongs to what he sees, this contemporary work does not want to hide the driving forces of its movement,

and it reveals us that the idea of progress is built on the sweat and human sacrifice. Therefore it puts us questions such as how the landscape operates today and the need of questioning the look and the positioning of the observer and the responsibility of his vision of the world.

Keyword: Cildo Meireles. Landscape. Panorama.

*'Stamos em pleno mar... Dois infinitos
Ali se estreitam num abraço insano
Azuis, dourados, plácidos, sublimes...
Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?...*

*'Stamos em pleno mar... abrindo as velas
Ao quente arfar das virações marinhas,
Veleiro brigue corre à flor dos mares
Como roçam na vaga as andorinhas.¹*

Ao longe, uma paisagem marítima. Tanto mar, tanto mar! Uma caravela navega suave em plácido mar de almirante. Céu límpido com algumas gaivotas que indicam a proximidade de terra e de novos saberes. O vento a favor embala aventuras rumo ao exótico que se esconde atrás do horizonte. A embarcação singra, talvez, *por mares nunca dantes navegados*. Diante de tal visão os corpos se

¹ ALVES, Castro. *Tragédia no mar* 1^a. In: O Navio Negreiro <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000074.pdf> Acesso em 12 de maio de 2012

permitem capturar por um lampejo de contemplação. Os olhos buscam uma miragem, um momento de beleza e conforto. Tomados pelo cansaço de percorrer as galerias da 29ª Bienal de Arte de São Paulo, a visão da bela imagem impulsiona uma nova experiência.

Ao chegar ao topo da escada – um tanto íngreme e precária que conduz a uma plataforma circular que introduz o visitante no espaço instalativo, e que persiste em afirmá-lo a cada degrau galgado como participante da obra –, tal visitante descobre-se frente a frente com uma peça em escala monumental, espécie de luminária giratória gigante que remete aos antigos panoramas – misto de inovação tecnológica e virtuosismo pictórico que se manteve operante nos fins do século XIX como uma atração notável voltada para o entretenimento. Nesses dispositivos, efeitos de luz e som, assim como alguns objetos arranjados no piso próximo à tela, estimulavam a sensação de realidade dada pela cena que completava o espetáculo. Os temas variavam desde representações de batalhas, paisagens urbanas e naturais a cenas bíblicas. Rotundas de grandes proporções foram construídas para abrigar esses outros espaços e que receberam vários nomes; *diorama*, *cosmorama*, *moving panorama*, *mareorama* – o que aliás, mais se aproxima de nosso caso – proporcionando uma experiência imersiva e uma nova relação entre espectador e as imagens representadas. No *mareorama* exibido na Exposição Universal de Paris (1900), um navio cenográfico representava os transatlânticos da época que circunavegavam os oceanos. Artistas contratados

representavam a rotina das ações comuns às atividades marítimas. Oculto sob a plataforma, um sistema hidráulico complexo operava movimentos similares ao das ondas. No ar, pairava o aroma de algas difundido por potentes ventiladores enquanto a iluminação simulava o passar das horas.²

A escala monumental trazia também a função de não permitir a visualização do mecanismo operacional, assim como a base e o topo da tela, o que influenciava também o modo de experimentar o próprio espaço, além de seduzir o público com sua presença grandiosa. Nos panoramas operava a mesma lógica da monumentalidade, com paisagens de até 16 m de altura colocadas na parede sem janelas de uma sala fechada circular e giratória, formando uma vista de 360° a ser vista do centro da sala. (Figura 1)³

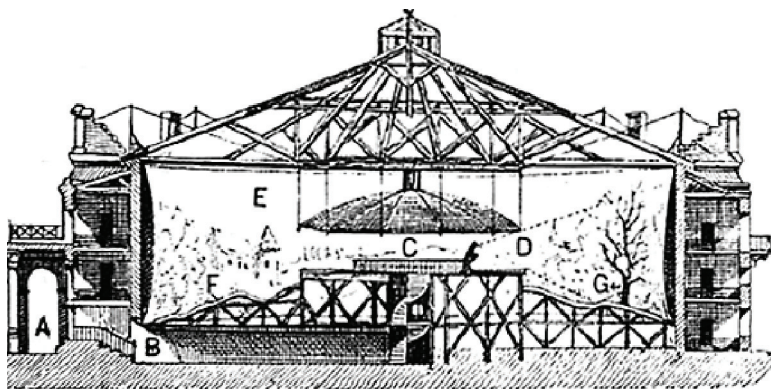


Figura 1 - Panorama Robert Baker. Estudo para um panorama de Robert Barker, 1787

² Disponível em <http://andreparente.net/figurasnapaisagem/#/panoramas/> - Acesso em 23 de maio de 2012.

³ Idem.

Desde o início do século XIX os panoramas estiveram presentes nas capitais europeias, espalhando uma noção de relação com a pintura de paisagem que era por si só a constituição da sensibilidade moderna. Para entender a função destas construções, capazes de instaurar certa dúvida da existência do sujeito na contemplação, ao mesmo tempo em que eram capazes de criar uma experiência total (aspecto de experiência completa que certamente é evocado em *Abajur* – voltaremos a esse ponto depois), vamos recorrer a um dos mais famosos panoramas da paisagem carioca. Referimo-nos ao *Panorama do Rio de Janeiro* de Felix-Émilie Taunay, realizado em 1822, e composto por uma sequência de oito aquarelas medindo cada uma 51 cm x 39 cm. (Figura 2) Sabe-se que uma grande ampliação desta obra foi feita por Frédéric Guillaume Ronmy e exibida em Paris, no ano de 1824, em uma rotunda já destruída na *Passage des Panoramas*. Devido ao sucesso da mostra parisiense, inúmeras tiragens desta vista do Rio de Janeiro foram gravadas, e por isso encontramos hoje este panorama em alguns arquivos e coleções particulares,⁴ por vezes com pequenas diferenças em relação ao desenho original, pertencente à coleção privada dos herdeiros de *Synphorien Meunié*, arquiteto aluno de Grandjean de Montigny, e integrante pouco conhecido da Missão Artística Francesa de 1826.⁵

⁴ Aqui trabalhamos com o exemplar da Fundação Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, onde a atribuição de autoria é, inclusive, dada ao realizador na França, Ronmy. Disponível para visualização em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon408452.jpg

⁵ PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V.2, pp. 169-195. Jan./Dez. 1994. P. 174.



Figura 2- Panorama do Rio de Janeiro. *Panorama do Rio de Janeiro* de Felix-Émilie Taunay, realizado em 1822. Fundação Biblioteca Nacional.

Em se tratando de uma paisagem do século XIX, a noção de cidade se confunde com a sua própria natureza, que se torna bastante presente. Daí a definição das montanhas e escarpas, a iluminação que confunde construções e a colina na parte esquerda do panorama. A imagem de uma cidade desconhecida, mas que deveria se reportar ao velho continente, não apenas como um lugar de características peculiares, como também um lugar no qual cabia uma mirada moderna. Mirada esta, percebida através da identificação dos elementos naturais da fauna e da flora, dispostos de maneira quase documental, dentro de um sistema embalado pelo ideal cientificista, o que reforça o caráter científico como registro de um instante histórico recém-ocorrido à época: a figura de D. Pedro I, já proclamado imperador, acompanhado por uma comitiva.

A construção perspectiva parece trazer o espectador do fundo da baía gradualmente até o centro urbano – denso e povoado. A cidade e a natureza, tornadas em unidade,



servem como receptáculo da única ação da extensa cena, a do imperador da jovem nação há pouco independente. A ideia de uma unidade – tanto no desenho quanto na apresentação do panorama – procura engendrar uma realidade da cidade do Rio de Janeiro que hoje nos parece dada como um fato histórico apreendido pelo artista, mas capaz de convencer o sujeito observador.

Formalmente isso se traduz numa configuração que deforma a realidade geográfica em prol da necessidade de se construir uma obra linear, como se fosse capaz de capturar a visão de 360 graus obtida a partir do morro do Castelo. Planificar o esférico, um movimento cartográfico de representação do espaço, já era sabidamente impossível no século XIX. Também a transposição da realidade não era o principal objetivo dessas obras produzidas pelos viajantes. Cabe a nós, passados quase 200 anos da sua realização, perceber a agenda por trás dos registros, e capturar a relação entre o homem e a natureza que anima as representações.

As pinturas de paisagem tradicionais ora evocam lugares cativantes – destacando o aspecto pitoresco das representações instituído pela escola italiana ou aquela do sublime romântico – ora um lado descritivo advindo da escola holandesa que tem por base a cartografia e as vistas topográficas. Para Svetlana Alpers, não havia uma distinção nítida entre arte pictórica e a maneira elaborada das representações cartográficas “numa época em que os mapas eram considerados um tipo de pintura, e em que as pinturas desafiavam os textos como uma maneira fundamental de compreender o mundo, a distinção não era nítida”.⁶ O gosto pelos mapas se fez para além de fonte de transmissão de conhecimento através do registro de áreas específicas de interesse – fosse comercial, científico, militar ou de gestão de bens naturais –, e que combinava ainda os levantamentos topográficos e desenhos elaborados, não havendo uma distinção clara entre cartógrafos e artistas na arte holandesa do século XVII. Voltados para a expansão de seus domínios econômicos, os holandeses se aventuraram por países tão distantes quanto o Brasil, onde fundaram a Nova Holanda, governada por Maurício de Nassau.

As imagens produzidas pelos artistas Frans Post e Albert Eckhout tinham por função o registro da flora e da fauna, assim como dos costumes e vistas topográficas da região, a fim de despertar o interesse de investidores europeus no então vasto e admirável domínio holandês

⁶ ALPERS, Svetlana. O Impulso Cartográfico na Arte Holandesa. In: A Arte de Descrever: A arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, pp.241-317.

no Brasil, que se estendia entre a província de Alagoas a do Maranhão.⁷

Alpers defende a expertise da arte holandesa no que tange a uma descrição minuciosa sem precedentes, e que influenciou a imagética brasileira.

A equipe sem precedentes de observadores ou descritores (se assim podemos chamá-los) que o príncipe de Mauricio reuniu incluía homens peritos em história natural e em cartografia, e também em desenho e pintura. [...] Eles reuniram um registro pictórico único da terra brasileira, seus habitantes, sua flora e suas coisas exóticas. Albert Eckhout produziu as primeiras pinturas de nativos brasileiros em tamanho natural.

Todo um repertório descritivo passa a compor a escola de pintura de gênero holandesa fundamentado nos registros topográficos, nas amplas vistas panorâmicas dos campos e nos perfis das cidades que se elevam como recortes – onde constava além das vistas das cidades, uma excelente qualidade formal e elevado domínio de distintos meios gráficos de representação que passam a impulsionar a vontade de viajar nos artistas e a influenciar os modos de ver a paisagem e de representá-la.

Essas pinturas de paisagem aproximam o observador daquilo que vê. O artista passa então a sair do ateliê, para registrar o mais realisticamente possível o que de fato existia no ambiente natural ou urbano, tornando-se um desbravador; um viajante. É dentro deste contexto que surgem as pinturas de paisagem e as vistas topográficas das cidades. Alpers assinala ainda que a

⁷ Além dos artistas citados também integraram a missão maurícia o geógrafo Johannes de Laet e o cartógrafo e astrônomo Georg Macgraf.

escola holandesa se fundamenta nas imagens cartográficas desde Van Goyen, Ruisdael e Koninck, que produziram visões panorâmicas em suas pinturas “com frequência consideradas como a mais importante contribuição feita pelos pintores holandeses para a imagem da paisagem”.⁸

Diferentemente do referido panorama e de tantos outros de sua época, onde nos parece “que com aquelas telas fixamos o olhar em tudo que nos envolve, apenas aprendemos a revestir o visível da noção de espetáculo sem conseguir interrogar [...] sobre a própria operação que cada um realiza”,⁹ o *Abajur* de Cildo Meireles jamais desejou esconder a força motriz de seu movimento. Ele usa como interface uma construção cultural aparentemente neutralizada pela ordenação da paisagem de natureza desbravada pelo homem, quando, na verdade, é construído em cima do suor e do sacrifício do trabalho. (Figura 3)

Antes que a imagem condene olho e corpo à mera contemplação, lentamente, e sem piedade, a audição é acionada subjugando a visão a outros caprichos advindos de invasivas sonoridades discordes. Sons agudos começam a desmanchar a imagem da beleza. O estridente grasnar de gaivotas sobrevoa a idílica paisagem ecoando no espaço. Outro som, grave monótono e abafado, remete a alguma maquinaria em funcionamento. A paisagem é, sem dúvida, sonora-visual, e não pode mais esconder dos olhos o que acontece abaixo do horizonte. Sob os pés do espectador se encontram os homens que fazem mover a pesada engrenagem. O monumento documenta outra

⁸ ALPERS, Svetlana. Op. Cit., pp. 271-272.

⁹ PEREIRA, Margareth da Silva. Op. Cit., p. 171



Imagem 3 – *Abajur*, Cildo Meireles. Cildo Meireles, *Abajur*, 29ª Bienal de São Paulo – 2010.

paisagem, oculta pela memória passiva, mas que não se separa daquela anterior, de sacrifícios e glórias em nome da fé depositada numa ideia de progresso sem fim. O que agora se faz visível, o que o *Abajur* ilumina como um farol, não é apenas a tentativa de esquecimento de porões sombrios, mas desta mesma história, escrita diariamente por todos nós.

Abajur deixa expostos diversos jogos de poder: nos fala da exploração da mão de obra escrava e do subemprego, do próprio estatuto da arte e das relações que transitam entre artistas e instituições, além do uso abusivo da Natureza e da própria natureza humana. A caravela que singra o mar de plástico se impõe como signo daquilo que submete os

homens a aprisionamentos tão antigos quanto à vontade de ordenamento civilizatório. A luz que emana de *Abajur* não só completa a questão da unidade do panorama, como ameaça lambear os restos da indiferença que habitavam o visitante antes de perceber a presença daqueles homens que, continuamente, fazem girar o mecanismo da obra. Pretende ativar o espaço que ocupa, mas também voltar-se para si mesma, desafiando sua dimensão estética e seu estatuto de obra pública, já que ao mesmo tempo em que instiga uma reflexão crítica, nos coloca na posição de sujeitos do questionamento, na identificação de que somos todos nós frutos desse processo moderno, ao mesmo tempo em que acreditamos na chave do progresso.

A função da obra de arte da paisagem contemporânea é geralmente entendida como a ativação do espaço, da transformação dos lugares, atuando diretamente no espaço da obra, sem se limitar à relação entre objeto e espaço exterior. Ao contrário, pensa na modificação perene ou temporária do espaço, público ou privado. Cildo Meireles, entretanto, opta pela construção de um objeto que embora atual estabelece conexões bastante claras com a pintura de gênero paisagístico do século XIX, insistindo na horizontalidade deste meio e na presença de uma obra que, por mais que transborde para o seu entorno, permanece dentro dos seus limites físicos. A reverberação ocorre na memória do visitante, tal como descrevemos no início da apresentação.

Ao organizar assim *Abajur*, o artista consegue nos transportar para outro tempo histórico e suas realidades e

consequências sociais. A opção, assim, parece ter sido a de tensionar o próprio olhar e a experiência do espectador com a sua transposição para esse tempo passado. A função da paisagem contemporânea, neste caso específico da recuperação da forma panorâmica (ou da construção de um panorama às avessas) é a de pôr em questão toda e qualquer mirada espetacular capaz de esconder uma problemática social. É revelar o que a construção da história, com seus recortes e eleições de determinados fatos, tentou varrer para debaixo do tapete.

Se os panoramas ofereciam a chamada “visão de pássaro”¹⁰ que pretendia alcançar a realidade em sua totalidade, o *Abajur* de Cildo nos leva ao passado e, imediatamente depois, nos coloca no presente. Ao invés da ilusão de controle sobre o espaço da cidade crescente e uma nova visão normativa do mundo, a obra nos faz perder o chão e o controle sobre a história. Temos a dura realidade e a vergonha do passado. Ademais, desmascarando o truque da rotunda, cria uma impressão parecida com a que Jeff Wall engendra em *Restoration* (1993) um trabalho cujo motivo é a restauração de um dos poucos panoramas do século XIX ainda existentes, chamado “Bourbaki”, pintado originalmente em 1881 e localizado em Lucerne, na Suíça.¹¹

Ao colocar a presença dos restauradores na foto, chamando a atenção para a mulher que olha para o espaço, contemplando o interior do panorama, Wall nos diz que apesar de sabermos da artificialidade da imagem criada pelo

¹⁰ Della Dora, Veronica. Putting the World into a Box: A Geography of Nineteenth-century 'Travelling Landscapes'. *Geogr. Ann.*, 89 B p. 289.

¹¹ Para o Panorama Bourbaki, acessar: <http://www.bourbakipanorama.ch/fr/index.html>

dispositivo, a criação final ainda nos fascina, nos desperta o interesse da contemplação, tal como *Abajur*, que encanta, perturba e enoja em seguida.

Em suma, a paisagem nos dias de hoje segue questionando o olhar, o posicionamento do observador e da responsabilidade de sua visão sobre o mundo – questionamentos agora colocados também sobre o *outro* de nós mesmos e das relações com o mundo que nos cerca e afeta.

Referências Bibliográficas:

ALPERS, Svetlana. O Impulso Cartográfico na Arte Holandesa. In: A Arte de Descrever: A arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, pp.241-317.

ALVES, Castro. Tragédia no mar 1ª. In: O Navio Negreiro <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000074.pdf> Acesso em 12 de maio de 2012

DELLA DORA, Veronica. Putting the World into a Box: A Geography of Nineteenth-century 'Travelling Landscapes'. *Geogr. Ann.*, 89 B pp. 287-306.

PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. In: Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V.2, Jan./Dez. 1994. pp. 169-195.