

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CRISTINA PIERRE DE FRANÇA

A PAISAGEM IMERSIVA: *O Panorama do Rio de Janeiro* de Victor Meirelles e a Videoinstalação *Fluxus* de Arthur Omar

RIO DE JANEIRO
2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CRISTINA PIERRE DE FRANÇA

A PAISAGEM IMERSIVA: O PANORAMA DO RIO DE JANEIRO DE VICTOR MEIRELLES E A VIDEOINSTALAÇÃO FLUXUS DE ARTHUR OMAR.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (História e Crítica da Arte), Escola de Belas Artes Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti

Rio de Janeiro
2010

FRANÇA. Cristina Pierre de
A paisagem imersiva: O Panorama do Rio de Janeiro de
Victor Meirelles e a Videoinstalação Fluxus de Arthur
Omar -2010
225 f. il..

Tese (Doutorado em Artes Visuais) Universidade Federal
do Rio de Janeiro - Escola de Belas Artes - 2010

Orientador Prof^a. Dr^a. Ana Maria Tavares Cavalcanti

1. Teoria da Arte, 2- Arte Contemporânea. 3- Ilusão Teses.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Belas
Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

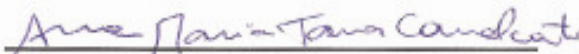
Cristina Pierre de França

A PAISAGEM IMERSIVA: O PANORAMA DO RIO DE JANEIRO DE VICTOR MEIRELLES E A VIDEOINSTALAÇÃO FLUXUS DE ARTHUR OMAR

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, área de concentração História e Crítica da Arte, como requisito necessário à obtenção do título de Doutor.

Aprovada em 04 de outubro de 2010.

Banca examinadora



Profª. Drª. Ana Maria Tavares Cavalcanti Orientadora e Presidente – UFRJ (PPGAV)



Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão -UFF



Profª. Drª Marize Malta Teixeira – UFRJ (PPGAV)



Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru - UERJ



Profª. Drª Sonia Gomes Pereira – UFRJ (PPGAV)

Profª. Drª Margareth Aparecida C. da Silva Pereira – Suplente – UFRJ (Prourb)

Profª. Drª Maria Luisa Luz Távora- Suplente - UFRJ (PPGAV)

Dedico este trabalho a minha mãe, Dalria e a todos os meus familiares que me apoiaram

Agradecimentos

A professora Vera Lúcia Braga de Proença Rosa pelos valiosos conselhos e ajuda em momentos chave desta investigação, a quem além de agradecer presto minha mais sincera e afetuosa homenagem.

Ao Professor Angelo de Proença Rosa pelo auxílio principalmente a respeito da obra do pintor Victor Meirelles.

A orientação sempre afetuosa e firme da Professora Ana Maria Tavares Cavalcanti

Aos professores do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais pela inestimável ajuda com sugestões bibliográficas em meio aos cursos ou em conversas informais, especificamente agradeço aos Profs. Luciano Vinhosa, Sonia Gomes Pereira, Maria Luisa Távora, Ângela Ancora.

Aos funcionários do Museu Nacional de Belas Artes, da Biblioteca Nacional e Centro Cultural Banco do Brasil pela atenção dispensada a minha pesquisa.

Ao artista Arthur Omar pela disponibilidade em entrevista realizada acerca de sua obra.

A todos os meus amigos e familiares pelo auxílio e apoio recebido.

Aos meus alunos pelo conforto recebido em momentos de angústia.

A Tereza Raquel Vassali e Hércules Oliveira pela revisão.

A Gustavo Dufrayer Oliveira e Adalgisa Mariano de Castro pelas traduções.

Aos amigos e colegas de trabalho que sempre procurara me incentivar.

Eu não sou um construtivista, eu sou alguém que coloca, em primeiro lugar a experiência subjetiva de sentido quase romântica mesmo...

Arthur Omar

Arte é uma coisa imprevisível, é descoberta, é uma invenção da vida. E quem diz que fazer poesia é um sofrimento está mentindo: é bom, mesmo quando se escreve sobre uma coisa sofrida. A poesia transfigura as coisas, mesmo quando você está no abismo. **A arte existe porque a vida não basta.**

Ferreira Gullar

RESUMO

FRANÇA, Cristina Pierre de. **A Paisagem Imersiva: O Panorama do Rio de Janeiro** de Victor Meirelles e a **Videoinstalação Fluxus** de Arthur Omar. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

Num momento em que tanto se discute a realidade virtual, o ponto central desta investigação se localiza na questão da ilusão e no modo como esta se institui em produções artísticas de feição ambiental, compreendidas como formas de arte que se organizam em escala arquitetônica, no sentido de abrigar um ser humano em seu interior. Em sua grande maioria, estas apresentam um caráter indeterminado e transitório, pois se caracterizam pela provisoriade física, em virtude da possibilidade de serem desmontadas e transferidas de local.

O mote da pesquisa são duas produções artísticas que apresentam essa feição: os panoramas e as videoinstalações. O panorama remonta ao final do século XVIII e perdura até o início do século XX; as videoinstalações se desenvolvem a partir da década de 1970, com a utilização do vídeo em instalações ambientais que se iniciaram pelo menos uma década antes. Esses meios de arte apresentam vários pontos em que tangenciam problemas de natureza semelhante, especificamente a questão ilusória que suscitam.

Essa problemática é corporificada na obra de dois artistas brasileiros: Victor Meirelles, com o *Panorama do Rio de Janeiro*, exibido pela primeira vez em 1888 na Bélgica, e Arthur Omar, com a videoinstalação *Fluxus*, exibida no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2001.

As duas obras se constituem em ambientes imersivos, que envolvem corporalmente e perceptivamente o espectador, e presentificam o espaço ilusório que captura toda a atenção do visitante em seu interior.

Ao aproximar as duas obras, mostramos que existe um diálogo que traz aspectos de modernidade a uma obra “acadêmica” e de tradição a uma obra “contemporânea”.

Palavras-chave – Ilusão, Imersão, Panorama e Videoinstalação

ABSTRACT

FRANÇA, Cristina Pierre de. **A Paisagem Imersiva: O Panorama do Rio de Janeiro** de Victor Meirelles e a Videoinstalação *Fluxus* de Arthur Omar. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

At a time in which virtual reality is broadly discussed, the focus of this research lies on the issue of illusion and the way it establishes itself in the artistic feature of the environment, understood as art forms that organize themselves into architectural scale, in the sense of sheltering a human being inside of them. The vast majority of these art forms have a transitional and indefinite character identified by physical temporariness owing to the possibility of being dismantled and moved away.

The motto of this research is based on two artistic productions which present panoramas and video installations as features. The panoramas were dated from the late 18th Century to the early twentieth Century, while the video installations have been developed since the 1970s, with the use of video in environmental installations that began at least a decade before. These means of art have several points that touch problems of similar nature, specifically the illusory issue raised.

This issue is embodied in the work of two Brazilian artists: Victor Meirelles, with *Panorama of Rio de Janeiro*, first shown in 1888 in Belgium and Arthur Omar, with the *Fluxus* video installation, shown at the Centro Cultural Banco Brasil in 2001.

These works have been constituted in immersive environments that involve the viewer bodily and perceptually and also make present the illusory space that captures the attention of the viewer at all.

By bringing together these remarkable works, it is possible to realize that there is a dialogue that brings aspects of modernity to an "academic" work and of tradition to a "contemporary" work.

Keywords - Illusion, Immersion, Panorama and Video installation

RÉSUMÉ

FRANÇA, Cristina Pierre de. **A Paisagem Imersiva: O Panorama do Rio de Janeiro** de Victor Meirelles e a *Videoinstalação Fluxus* de Arthur Omar. Rio de Janeiro, 2010. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

À une époque où on discute la réalité virtuelle, le point central de cette recherche évoque la question de l'illusion et comme elle s'attache aux productions artistiques d'aspect environnemental, vues comme forme d'art qui s'organisent d'une manière architectonique, pour mettre à l'abri un être humain dans son intérieur. La grande majorité d'entre elles ont un caractère transitoire et imprécis, puisqu'elles se caractérisent par son existence physique provisoire, en raison de la possibilité d'être démontées et déplacées.

Le point de départ de la recherche sont deux productions artistiques qui ont cet aspect : les panoramas et les installations vidéo. Le panorama remonte à la fin du XVIIIe. siècle et dure jusqu'au début du XXe. siècle ; les installations vidéo se sont développées à partir des années 1970, avec l'utilisation de la vidéo dans les installations environnementales qui ont commencé au moyen d'art ont plusieurs points qui focalisent des problèmes semblables en particulier la question illusoire qu'ils suscitent.

Cette problématique fait partie de l'œuvre de deux artistes brésiliens: Victor Meirelles, avec le *Panorama de Rio de Janeiro*, montré pour la première fois en 1888 en Belgique, et Arthur Omar, avec l'installation vidéo *Fluxus*, exposé au Centro Cultural Banco do Brasil en 2001.

Les deux œuvres se constituent des environnements immersifs qui entourent corporellement et rendent concrète la perception du spectateur et l'espace imaginaire qui attire toute l'attention du visiteur dans son intérieur.

En approchant les deux œuvres nous montrons qu'il y a un dialogue qui apporte des aspects de modernité à une œuvre 'académique' et de tradition à une œuvre 'contemporaine'.

Mots-clés - Illusion, Immersion, Panorama et l'installation vidéo

LISTA DAS ILUSTRAÇÕES E SUAS FONTES

2 - O PAPEL DA ILUSÃO NA CONSTITUIÇÃO DA PAISAGEM IMERSIVA

- 01** – Panorama de Mesdag – Vista da Plataforma. Disponível em <http://www.panoramaview.org/news_news.html>
- 02** – Tela do Panorama de Mesdag ost (120 m x 14 m) Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_mesdag.PNG>
- 03 e 04** – Tela do Panorama de Mesdag (detalhe) Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Panorama_mesdag.PNG>
- 05** – Tela do Panorama de Mesdag (Detalhe) Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/8936600@N04/2944408427/>>
- 06**– Fotografia do Panorama de Mesdag – interior da plataforma com visão da tela. Disponível em: <<http://www.holland.com/uk/cities/thehague/artculture/panorama-mesdag.jsp>>
- 07** – Richard Hamilton – Hotel du Rhone . Disponível em <<http://bigblogis.blogspot.com/2007/10/host-of-angels.html>>
- 08** - Paulo Bruscky - Instalação Ateliê do Artista. Bienal de São Paulo 2004. Disponível em <http://thizzy-thizzy.blogspot.com/2008_05_01_archive.html>
- 09** - Regina Vater – Instalação – Comigo Ninguém Pode . Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&cd_verbete=3120&cd_idioma=28555>
- 10** – Katia Maciel Videoinstalação – Disponível em <http://www.katiamaciel.eco.ufrj.br/trabalhos_KatiaMaciel_2005-2004.htm>
- 11** – Raphael Peale – Natureza-morta com taça de vinho. Óleo sobre tela., Disponível em <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/120154>>
- 12** – Baldassare Peruzzi. Sala delle Prospettive. Afresco Vila Farnesina- Roma Disponível em <<http://www.wga.hu/index1.html>>
- 13 a** – Andrea Pozzo Glória de São Francisco Xavier - Igreja de Santo Inácio Fresco. In MILMAN, Miriam. Trompe-l’oeil Painting. New York: Skira. 1982. p. 28 e 29
- 13 b** – Pompeo Aldrovandini – Teto do Palácio de Doria-Pamphili - Vista central Disponível em <<http://www.meublepeint.com/trompe-loeil-miriam-milman.htm>>

3 - A PRODUÇÃO DOS PANORAMAS E DAS VIDEOINSTALAÇÕES: CONSTITUIÇÃO DE UMA PAISAGEM.

- 01** – Panorama de Mesdag- Disponível em <<http://www.holland.com/uk/cities/thehague/artculture/panorama-mesdag.jsp>>
- 02** –Ibid.
- 03** –Saltério de York – Anônimo . Disponível em <http://deedellaterra.blogspot.com/2010_04_01_archive.html>
- 04** –Robert Barker – Panorama de Edimburgo. Disponível em <<http://www.acmi.net.au/AIC/PANORAMA.html>>
- 05** –Rotunda para panorama em Leicester Square. Disponível em <<http://yiyunkang.wordpress.com/2009/02/01/robert-barker/>>
- 06** –Vista Interna de um panorama – in COMMENT Bernard, The Painted Panorama. New York:Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1999. p. 06

- 07** – Seção do Panorama com suas partes constitutivas. OETTERMANN, Stephan. *The Panorama : History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997. p.50
- 08** –Faux- terrain. Ibid. Loc. Cit.
- 09** – Faux terrain Panorama de Mesdag. Disponível em <<http://www.holland.com/uk/cities/thehague/artculture/panorama-Mesdag.jsp>>
- 10** – Procedimentos para prender tela do Panorama in OETTERMANN, S. Op. Citr. P. 53
- 11** – Fotografia do terreno para transposição de panorama. Ibid. Loc. Cit.
- 12** – Victor Meirelles – A Primeira Missa no Brasil Disponível em <http://www.dezenovevinte.net/obras/vm_missa.htm>
- 13** – Nicolas Antoine Taunay – Entrada da baía e da cidade do Rio de Janeiro Disponível em <http://historiaartebrasileira.blogspot.com/2009_10_01_archive.html>
- 14** –Raymond Monvoisin Vista da Russel e do Castelo tirada do Adro da Igreja de Nossa Senhora da Glória. Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raymond_Monvoisin_-_A_cidade_vista_do_adro_da_Igreja_da_Gl%C3%B3ria_do_Outeiro.jpg>
- 15** –Augusto Müller – Catete e paria do Flamengo vistos da Glória
- 16** – Victor Meirelles – Vista Parcial da Cidade de Desterro. Museu Victor Meirelles. Org. Lourdes Rosseto. Obras em Perspectiva. Florianópolis. IBRAM. s.d. e s.p.
- 17** – Victor Meirelles – Vista de Desterro. Ibid.
- 18** – Vista Geral de Paris – Exposição 1889. Disponível em <http://pt.wikilingue.com/es/Exposi%C3%A7%C3%A3o_Universal_de_Paris_%281889%29>
- 19** – Pavilhão do Brasil – Disponível em <<http://www.dezenovevinte.net>>
- 20** – Pavilhão do Brasil - Ibid
- 21** – Ampex- Disponível em <[www. Galionclassof64.com.retrolife/TETROLIFE.HTM](http://www.Galionclassof64.com.retrolife/TETROLIFE.HTM)>
- 22** - Video Cassete Philips. Ibid
- 23 a e 23 b** Câmere Portapak. Disponível em <www.rewindmuseum.com/reloreelvideo.htm>
- 24** – El Lissinsky. Sala do Proun. Disponível em <http://www.esec-josefa-obidos.rcts.pt/cr/ha/seculo_20/suprematismo.htm>
- 25** – Kurt Schwitters *Merzbau*, Disponível em <www.tate.org.uk/.../07autumn/orchard.htm>
- 26** – Kurt Schwitters *Merzbau*, ibid.
- 27** – Hélio Oiticica – Núcleo. Disponível em <<http://arteapontamentos.blogspot.com/2008/12/hlio-oiticica.html>>
- 28** – Claes Oldenburg - Ensemble bedroom. Disponível em <www.obit-mag.com/media/image/claes-oldenburg-...>
- 29** – Antonio Pedretti - Azzurro Amazônia in *Azzurro Amazonia*. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes/Torcular.2001. p.35
- 30** – Arthur Omar – Excalibur 2. Ibid. p. 34
- 31** – Arthur Omar – Fônios Ibid. p. 64

4 – O DIÁLOGO ENTRE O *PANORAMA DO RIO DE JANEIRO*, DE VICTOR MEIRELLES, E *FLUXUS*, DE ARTHUR OMAR.

- 01** - Victor Meirelles – Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro PROENÇA ROSA et al. Victor Meirelles de Lima , 1832-1903. Rio de Janeiro. Ed. Pinakothek, 1982. p. 131
- 02**- Victor Meirelles – Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro de Santo Antonio e Largo do Roccio) in TURAZZI, Maria Ines (Org.) Victor Meirelles Novas Leituras. Florianópolis-Museu Victor Meirelles- São Paulo Studio Nobel, 2009. p. 124
- 03** – Victor Meirelles –Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro dos Castelo) <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Victor_Meirelles_-_Estudo_para_Panorama_do_Rio_de_Janeiro_-_Ilha_das_Cobras_e_Morro_de_Santo_Ant%C3%B4nio_-_c._1885.jpg>
- 04** - Émile Cicéri- Vistas do Rio in HORTA, Lourdes (Curadoria). Visões do Rio de Janeiro na coleção Geyer. Petrópolis/Rio de Janeiro, CCBB, 2000 p. 75
- 05** – Arthur Omar – Fluxus – Frame in Arthur Omar A Lógica do Extase. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, s.d. e s.p.
- 06** – Arthur Omar – Fluxus/ São Paulo Disponível em <<http://www.flickr.com/photos/psmotta/3925549787/>>
- 07**– Arthur Omar – Fluxus/ São Paulo. Ibid
- 08** – Arthur Omar – Imagem do site do artista. Disponível em <<http://arthuromar.com.br>>

SUMARIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	O PAPEL DA ILUSÃO NA CONSTITUIÇÃO DA PAISAGEM IMERSIVA	20
2.1	Alguns conceitos da Ilusão na Percepção	20
2.2	Considerações sobre conceitos filosóficos da ilusão	27
2.3	A Imersão – potência da ilusão na arte	40
2.4	A Ilusão presente nos Panoramas e Videoinstalações	51
3	A PRODUÇÃO DOS PANORAMAS E DAS VIDEOINSTALAÇÕES: CONSTITUIÇÃO DE UMA PAISAGEM.	69
3.1	Os Panoramas	69
3.1.1	O Panorama e a questão da natureza	71
3.1.2	Concepção, histórico e tecnologias na sua execução	77
3.1.3	Os Avanços tecnológicos e a nova visualidade	85
3.2	A produção dos Panoramas de Victor Meirelles	90
3.2.1	A caminho do Panorama – o início da carreira	91
3.2.2	A Paisagem na Arte Brasileira	97
3.2.3	Victor Meirelles e os Panoramas	101
3.3	As Videoinstalações	115
3.31	Concepção e conceitos tecnológicos para sua execução	135
3.4	As Videoinstalações de Arthur Omar	137
4	O DIÁLOGO ENTRE O PANORAMA DO RIO DE JANEIRO DE VICTOR MEIRELLES E <i>FLUXUS</i> ARTHUR OMAR.	158
4.1	O papel da Ilusão nas obras de Arthur Omar e de Victor Meirelles	158
4.2	O diálogo com a tecnologia em Victor Meirelles e Arthur Omar	182
4.3	Conexões entre os trabalhos de Victor Meirelles e Arthur Omar	192
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
6	RERERÊNCIAS	215
7	ANEXOS	224
7.1	Entrevista com Arthur Omar	224

1 – INTRODUÇÃO

Podemos dizer que este trabalho se constitui na perseguição às fantasmagorias imagéticas. Embora pareça redundância, uma vez que uma das dimensões da imagem é seu aspecto fantasmagórico, nosso objeto de pesquisa são duas obras que estão diluídas na imaterialidade. Uma só existe a partir de estudos depositados na reserva técnica do Museu Nacional de Belas Artes e da memória das impressões dos visitantes que estiveram em seu interior ou dos estudos curiosos que suscita. A outra, embora mais recente, tem como condição de sua existência a projeção, isto é, só existe quando agenciada por aparatos eletrônicos.

Ambas as obras estabelecem um lugar específico e um caminho para o visitante que as percorre. Esta investigação nasceu de duas situações: a visita à exposição da Videoinstalação *Fluxus*, de Arthur Omar, e a leitura sobre os Panoramas do artista Victor Meirelles, destruídos por falta de cuidados enquanto estavam guardados no Museu Nacional.

Nossa primeira pergunta é: qual a conexão imagética que se pode fazer entre esses dois trabalhos? Como se relaciona essa Videoinstalação *Fluxus* com a ideia de um Panorama jamais visto, o *Panorama do Rio de Janeiro*?

O Panorama é um meio de arte que praticamente desapareceu no início do século XX. As ideias atuais sobre ele baseiam-se em leituras que o descreviam. Por vezes, essas descrições eram tão minuciosas e detalhadas, que se construíram imagens de modo a configurá-lo mentalmente.

Por outro lado, muitas pinturas panorâmicas foram vistas em mostras no Rio de Janeiro, por ocasião dos quinhentos anos de descoberta do Brasil. Podemos citar as exposições sobre a representação da paisagem brasileira, realizadas no Paço Imperial, e a apresentação da coleção Geyer, realizada no Centro Cultural do Banco do Brasil, além da Mostra Brasil + 500, realizada na Casa França-Brasil, que tratava da arte brasileira nos Oitocentos. Inúmeras telas exibiam a paisagem como tema, muitas delas a partir de uma vista do alto, simultaneamente privilegiando um olhar que se expande de maneira horizontal e a ideia de infinito. As diversas pinturas e desenhos panorâmicos da cidade do Rio de Janeiro, dos mais variados tamanhos,

mostravam um aspecto dimensional que alude a uma retratação estendida do cenário natural e seu entorno.

Será que a conexão entre *Fluxus* e o *Panorama do Rio de Janeiro* foi devida à predominância do formato horizontal, tanto da imagem, quanto da própria parede construída pelas 'telas' televisivas?

Na imagem revelada na Videoinstalação *Fluxus*, tem-se a vista de parte de uma floresta, que se configura como uma espécie de plano de fundo da ação. Existe uma evidente dimensão horizontal reforçada pelo próprio fluxo do rio e da floresta que se apresentam de maneira contínua e linear. Terá essa configuração imagética da obra de Arthur Omar indiretamente levado a se pensar nas pinturas panorâmicas? E a envolvimento da Videoinstalação instigaria a se pensar no *Panorama do Rio de Janeiro*, pintado por Victor Meirelles e Henri Langerock?

Durante pesquisas para a dissertação de mestrado,¹ foram investigados os gêneros artísticos dos Oitocentos, especialmente a pintura histórica, a pintura de paisagem e a natureza-morta, como temáticas que aludiam à brasilidade. Se a pintura histórica aludia a uma concepção idealizada de Brasil, tanto a paisagem quanto a natureza-morta referiam-se a problemáticas de caráter sensorial, que especificavam um lugar.

Nessa perspectiva, um formato que chamou a atenção foi o da pintura panorâmica, fartamente representada na pintura brasileira dos Oitocentos, não só por brasileiros, mas também pelos pintores viajantes que aqui estiveram desde o século XVII. Essas obras representam uma paisagem estendida a partir de um ângulo de 180º, construída e organizada segundo uma visão arbitrária do artista, que aproximava ou afastava os acidentes geográficos de acordo com seu programa imagético. Os Panoramas significam uma expansão dos domínios desse formato pictórico, além de alargar a paisagem, constituem-na de modo que possam se dobrar sobre ela mesma, fechando o espaço. Chama a atenção não só o caráter ilusório dessas produções, mas também o uso de uma tecnologia que até então não era utilizada nas exposições de arte. O uso de instrumentos mecânicos tinha ali o objetivo de ampliar o sentido ilusório e estavam presentes desde a origem desse meio artístico, ainda no final do século XVIII.

¹ FRANÇA, Cristina Pierre de. Estevão Silva e Hélio Oiticica. Brasilidade: A Sensação Revisitada. 218f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2002.

Nossa investigação enfoca esta espécie de Panorama, que incorpora a ideia da tela pintada a partir de um ângulo de 360º, introduzindo o espectador na obra e determinando, pelo menos, um movimento circular do observador. Além de instrumentos mecânicos, esses Panoramas incluíam, em sua execução, uma série de outros objetos como manequins e utensílios, que reforçavam o aspecto ilusório da obra.²

Ao tomar conhecimento dessas maquinarias e da relação espaço-temporal que se produzia entre espectador e obra, imediatamente relacionamos os Panoramas com as Instalações e as Videoinstalações, encontrando pontos de contato entre aquelas produções dos séculos XVIII/XIX e a produção contemporânea de arte. Assim, sentimos a necessidade de investigar de maneira mais profunda esses nexos e as relações que observamos entre essas obras de períodos e estilos distintos na História da Arte.

Essa aproximação já foi antes comentada, entretanto é de suma importância a investigação das questões comuns a essas produções, sobretudo a emergência de uma mudança no modelo de construção da imagem.

Considerando que o aspecto ilusório é subjacente à configuração artística das obras, queremos entender o porquê de sua constituição e o que impulsionou a necessidade de sua ampliação, mesmo quando outros paradigmas de imagem se instauram.

Assim, os Panoramas, tais quais as Videoinstalações, são produções que aliam a ciência e a tecnologia às artes visuais e utilizam-nas para implementar seu projeto ilusório e imersivo de representação.

Tanto a produção dos Panoramas de Victor Meirelles no século XIX, quanto a Videoinstalação de Arthur Omar , “*Fluxus*”, no século XXI, representam alguma espécie de paisagem de um lugar específico: no primeiro caso, o Rio de Janeiro; no segundo caso, um rio em plena floresta amazônica, num tempo desconstruído e infinito.

Nossa hipótese é que essas produções, por sua configuração arquitetônica móvel, pela utilização de imagens muitas vezes em uma escala ampliada, potencializam no público a imersão e a sensação de ilusão. Essa adesão

² Esse aspecto é mencionado em artigo sobre o panorama do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e encontra-se no *Boletim de Belas Artes*. Rio de Janeiro , ano 1, nº 1, 1945 p. 5 e sem indicação de autoria.

estabelecida pela empatia entre espectador e obra amplia, por sua vez, a aderência às imagens projetadas, sejam elas através da superfície pictórica, sejam elas através do monitor eletrônico.

A tecnologia usada nos Panoramas e nas Videoinstalações (maquinaria de ordem mecânica e visual, passando pela fotografia, recursos digitais, etc.) amplia as sensações e os sentidos miméticos das obras, construindo também seu caráter imersivo.

Os nexos entre os Panoramas e as Videoinstalações evidenciam que os primeiros já apresentavam uma configuração moderna, sinalizada por questões envolvendo o efêmero, o lazer, incluindo também a utilização da tecnologia e da virtualidade de caráter imersivo presente em suas apresentações. Por outro lado, a videoinstalação dialoga com uma produção bem anterior ao advento da arte contemporânea e mesmo da arte moderna. Tanto os Panoramas quanto as Videoinstalações transitam pelo efêmero, pelo uso da tecnologia e de uma topologia construída e reconstruída.

Essas duas produções estão situadas no limite entre uma tradição artística e o aparecimento de uma nova tecnologia que pode mudar a produção e a recepção da imagem. No caso do Panorama, essa nova tecnologia é representada pela fotografia; no caso da Videoinstalação, a novidade é a imagem de síntese³ digital, um aparato tecnológico que aponta para a construção de uma realidade virtual potencializada a níveis não experimentados anteriormente.

No primeiro capítulo, estamos tratando da ilusão, como esta se estabelece perceptiva, filosófica e artisticamente. É a ilusão um aparato apenas ligado aos sentidos? Existe alguma feição cognitiva na imaginação? Nosso objetivo é compreender as raízes fisiológicas e psicológicas que a promovem tanto no campo da vida cotidiana, quanto no âmbito da arte.

Trabalharemos com teóricos como E. Gombrich, E. Panofsky e M. Milman, no que se refere a questões específicas da arte, como a perspectiva e o *trompe l'oeil*.

Não obstante nos valermos inicialmente da teoria platônica, como referência para trabalharmos com conceitos como o simulacro e o duplo emitidos, estaremos abordando-a sob uma perspectiva crítica, fundada em revisões e refutações promovidas por filósofos como Clement Rossé e Jean-Marie Schaeffer.

³ As imagens de síntese são imagens numéricas construídas a partir de dispositivos digitais.

No segundo capítulo, trabalharemos com questões pertinentes aos meios estudados, o Panorama e a Videoinstalação, para compreender sua base histórica e conceitual, as tecnologias utilizadas, assim como a incursão que Victor Meirelles e Arthur Omar fazem sobre esses meios.

Para isso, trabalharemos com teóricos que aludem à especificidade desses meios como os Panoramas: Germain Bapst, Bernard Comment, Oliver Grau, Laurent Mannoni e Stephan Oettermann; e sobre o vídeo: Robbin Oppenheimer, Roy Armes e Michael Rush.

No tocante à produção dos artistas investigados, trabalharemos com Jorge Coli, Donato Mello Junior, Mário Cezar Coelho, Mônica Xexeo, além de Ligia Canongia, Christine Mello, Ivana Bentes e o próprio Arthur Omar, que apresenta uma produção teórica acerca de seu trabalho.

No terceiro capítulo, pretendemos oferecer uma relação mais aproximada entre as duas obras investigadas nesta pesquisa, apresentando as relações e os diálogos imagéticos que transitam entre a produção dos dois artistas.

Por fim, devemos esclarecer que não é nosso interesse adentrar nos caminhos da virtualidade estrita, das questões e experiências que se confabulam unicamente na experiência fisiológica, fabricada no sentido de apresentar uma potência, numérica ou digital, mas sem lastro com a arte.

Nesse sentido, deve ficar claro que a experiência privilegiada aqui é a poética, experiência essa que tanto Arthur Omar quanto Victor Meirelles apresentam na construção de suas imagens.

2 - O PAPEL DA ILUSÃO NA CONSTITUIÇÃO DA PAISAGEM IMERSIVA

Buscamos compreender, nessa etapa inicial, a atuação da questão ilusória – que, embora se processe primordialmente a partir da visualidade, elabora também a ação dos outros sentidos – em suas várias acepções e seu efeito sobre o espectador na recepção das obras de arte.

Nosso primeiro aporte está centrado no âmbito da psicologia, a partir do estudo do contato entre o espectador e a produção artística. Assim, tratamos das questões de natureza perceptivo-fisiológica, englobando as teorias de configuração e discriminação das formas e os estudos teóricos com respeito à ilusão.

Numa segunda etapa, refletiremos a respeito da compreensão da ilusão na filosofia e de suas raízes na ideia de *mimesis* platônica, ampliando esse entendimento à concepção da ficção e da sua significação, como forma de contribuição fundamental para o entendimento do nosso campo de estudo, a ilusão presente nas formas artísticas.

Em seguida, trataremos de uma categoria específica da ilusão – a imersão demarcando seus limites e assinalando sua configuração estrita, apontando os marcos de sua execução.

Finalmente, encaminhamos a discussão ao âmbito dos objetos dessa pesquisa propriamente dita, assinalando a potência da ilusão que os constitui como meio, indagando sobre as categorias ilusórias que se estabelecem como uma determinante na sua produção e a ‘duplicidade’ e ambivalência que os fundamentam como uma verdade vivencial.

2.1 Alguns conceitos da ilusão na percepção

Em seu sentido etimológico, a palavra ilusão deriva do termo latino *illusio, onis*,⁴ *illusione* – e significa “ironia, objeto de zombaria, engano”. Em outra acepção, ela é derivação da expressão *in-ludere*, que alude à brincadeira, a qual é reforçada pelo prefixo *in*, o qual robustece o sentido desse brincar, sendo, então,

⁴ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001. p. 1572.

uma “brincadeira empenhada e séria.”⁵ Se por um lado o vocábulo apresenta um sentido negativo, relacionado à ideia de engano ou logro e ainda de erro, de confusão entre um verdadeiro e um falso, por outro lado, também se relaciona às instâncias conectadas ao sonho e às fantasias incluídas na concepção de imaginação, brincadeira e de criação.

Nos estudos da psicologia, a ilusão está conectada à ideia de percepção⁶ em dois níveis; o fisiológico propriamente dito, que se constitui a partir dos aparelhos receptores dos sentidos como mediadores entre o indivíduo e o mundo contingente, e o perceptivo, relacionado a partir da compreensão acerca de determinado fenômeno.

Grande parte da sistematização com respeito à fisiologia do sistema nervoso para a apreensão da forma foi organizada pela *Gestalt*, escola de psicologia experimental fundada por volta de 1910, na cidade de Frankfurt, na Alemanha.⁷ Seus estudos se concentram na área da percepção da forma, e suas teorias são fundamentadas em experiências, nas quais baseiam suas ‘leis perceptivas’.

Esses estudos nos ajudam a entender como se constituem as operações complexas de apreensão de mundo, na simbiose entre a fisiologia, a compreensão e os sentidos que nós lhe atribuímos.

A *Gestalt* não entende o campo da fisiologia desvinculado da esfera percebível, dessa forma, baliza sua compreensão a partir da ideia de integração e relação entre o campo perceptivo e o aparelho fisiológico de apreensão. Assim, “todo processo consciente, toda forma psicologicamente percebida está estreitamente relacionada com as forças integradoras do processo fisiológico cerebral.”⁸ De fato, o sistema nervoso central apresenta uma capacidade dinâmica e espontânea de autorregulação para estabilizar e organizar as formas perceptíveis em unidades totais de maneira coerente.

Forças externas e internas operam na percepção visual. As primeiras se originam no próprio ambiente, no campo da visão, e estão relacionadas principalmente às condições de luminosidade e interferências, como a névoa ou a

⁵ ALETTI, Mário. *A Figura da Ilusão na Literatura Psicanalítica da Religião*. Revista de Psicologia USP, 2004, 15(3), 163-190. Consultada em 09/02/2009 no seguinte endereço: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642004000200009&script=sci_arttext.

⁶ Perceptio = ação de recolher, colheita.

⁷ Essa escola de psicologia experimental tem como principais teóricos: Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, GOMES FILHO, João. *Gestalt do Objeto*. São Paulo; Escrituras, 2000. p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 19.

chuva, entre outras, que afetam a qualidade de recepção do sujeito. As forças internas se relacionam à capacidade de estruturação e organização do próprio cérebro em relação aos estímulos externos.

Essas forças internas são reguladas, segundo a *Gestalt*, por determinados princípios de organização, dos quais, os mais simples são os princípios de unificação e de segregação, que agem de acordo com a forma de estimulação recebida. Se essa estimulação é uniforme, o princípio de unidade é ativado, se, pelo contrário, apresenta uma desigualdade de estimulação, a segregação é ativada. Não obstante essa distinção, a *Gestalt* concebe que esses princípios são acionados de maneira relacional, assim a estimulação e os objetos perceptíveis se ajustam mutuamente.

Na organização das formas, a percepção observa ou agrupa os fenômenos a partir de princípios visuais, como proximidade, fechamento e ainda continuidade. São eles que configuram a ideia de uma forma organizada no cérebro.

No âmbito da fisiologia, a ilusão diz respeito a certas discrepâncias entre o real e o efetivamente observado pelo indivíduo e é produzida pelos mesmos aparatos fisiológicos que constituem a nossa “percepção cotidiana.”⁹

Nos estudos de psicologia, a ênfase não é focada na oposição entre ilusão e realidade, e sim na percepção entre diferentes situações que constituem os aparatos de apreensão do mundo.

Nessa perspectiva, desvela-se o fato de que, embora dependamos de aparatos fisiológicos para percebimento do mundo e para nossa própria sobrevivência, esses mecanismos são limitados por questões físicas, pois estão diretamente relacionados à proximidade ou ao distanciamento espacial e/ou temporal dos fenômenos apreendidos.

A ilusão foi teorizada por Platão no Mito da Caverna, no qual homens acorrentados no interior de uma gruta escura não podem se mover e só conseguem observar as sombras, que nada mais são do que projeções dos objetos e ações, mas que, naquela estrutura, são reconhecidas como realidade. Essa realidade é colocada em xeque quando um desses homens liberta-se dos grilhões e pode finalmente sair da caverna e observar o mundo não mais nas sombras, mas na luz.

⁹ BALDO, Marcus Vinícius e HADDAD, Hamilton. Ilusões: o olho mágico da percepção. Revista Brasileira de Psiquiatria, 2003, 25 (Supl II) 6-11 p. 7.

Ele percebe, então, que aquilo que se apresentava como uma realidade era apenas uma parcela, um vislumbre da totalidade, e só poderiam ter a mesma percepção que ele aqueles que também se libertassem da caverna. De outra forma, aqueles que continuavam na gruta não conseguiriam perceber a extensão dessa nova realidade.

Sob essa ótica, podemos interpretar o Mito da Caverna como uma metáfora das limitações exercidas pela fisiologia humana e pelas leis da física no mundo sensível, sem esquecer, contudo, que esses mecanismos fisiológicos ligados aos sentidos são a forma mais imediata de apreensão da exterioridade.

Assim, nosso aparelho fisiológico pode ser comparado às correntes, pois limita nossa apreensão e nos permite apenas observar a parcela do mundo para a qual está preparado. O texto de Platão mostra a impossibilidade de a fisiologia humana apreender o mundo sob um funcionamento diferente daquele para o qual está organizada.

Na perspectiva do filósofo, toda apreensão do mundo fenomênico é parcial, portanto, a ilusão se constitui não como um fator relacionado a uma singularidade, mas a uma coletividade.

Nessa instância, a percepção do mundo pode distorcer uma realidade apresentada. Assim, ao se mergulhar parte de um lápis em um copo com água, olhando pelo lado de fora, parece que visualmente a haste do artefato sofreu um desvio, uma quebra; ou ainda quando relacionamos diversos segmentos de retas paralelas com as mesmas dimensões e os alocamos entre dois segmentos concorrentes, vai parecer que existe uma variação de seus tamanhos. Desse modo, o que vemos está condicionado por circunstâncias externas que iludem nossa percepção e que nos levam ao engano.

A constituição da percepção de que nos ocupamos até agora tratou basicamente do seu caráter fenomênico, entretanto, não pode ser desvinculada de sua feição ativa de inferências acerca de uma dada situação, continuamente redefinida a partir da experiência individual e cultural.

A ilusão, no campo da psicanálise, associa-se à manifestação do desejo. A partir de uma perspectiva freudiana, ela se vincula à instância psíquica individual em sua conexão entre uma particularidade subjetiva e um constructo cultural de natureza coletiva.

Sob essa ótica, a psicanálise não compreende a ilusão a partir de conceitos de contraposição ao real, nem como erro ou logro, pois passa a ser entendida como

positividade, desvinculada de uma correspondência com a realidade. Assim, institui-se como expressão de uma dada realidade psíquica singular, e não cabe entendê-la como falha, mas sim como afirmação do psiquismo individual.

Em Sigmund Freud, o entendimento da ilusão imbrica-se na ideia de ‘realização’ de desejo¹⁰ e está relacionado, em linha direta, à fantasia como prosseguimento da brincadeira infantil no mundo adulto. No conceito psicanalítico, a ilusão “passa a ser uma proteção compensatória e uma manobra defensiva contra a inevitabilidade da dependência e do desamparo;”¹¹ condução que afastaria o ser humano do reconhecimento da brevidade da vida e da pulsão de morte. Nessa perspectiva, apresenta um caráter de duplicidade, que tanto se constitui na subjetividade, no interior do inconsciente, quanto no seio da construção cultural.

Essas conclusões são encontradas no texto que Freud finaliza em 1927, intitulado ‘Futuro de uma ilusão’, em que categoriza a ilusão afirmando que:

Uma ilusão não é a mesma coisa que um erro (...). O que é característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos (...). As ilusões não precisam ser necessariamente falsas, ou seja, irrealizáveis, ou em contradição com a realidade (...). Podemos, portanto, chamar uma crença de ilusão quando uma realização de desejo constitui fator proeminente em sua motivação e, assim, procedendo, desprezamos suas relações com a realidade, tal como a própria ilusão não dá valor à verificação.¹²

O universo da ilusão apresenta então uma autonomia em relação à realidade. O real se funda na concretude de fatos que apresentam um caráter de generalidade, como no exemplo da água que molha qualquer corpo, enquanto que a acepção ilusória subverte os conceitos generalistas, pois se sustenta na ideação vivenciada pelo indivíduo em sua particularidade.

Para Freud, a ilusão compensa a limitação da vida e está presente nos caminhos da religião e da arte, pois nos coloca no interior de uma experiência narcísica em que “o desejo de preservação de um estado de coisas ideal se opõe à inevitabilidade do desamparo e das pulsões, especialmente da pulsão de morte.”¹³

¹⁰ Ver GARCIA, Claudia A. O conceito de ilusão em psicanálise: estado ideal ou espaço potencial. Estudos de Psicologia, 2007, 12(2) p. 169 a 175.

¹¹ Ibid., p. 170.

¹² Ibid., p. 170 apud Freud, Futuro da Ilusão, 1927/1974. p. 43.

¹³ Ibid., p. 171.

Dessa forma, rompe com as limitações impostas pela efemeridade da vida e de suas ações ordinárias, superando assim o cenário do contingente presente no cotidiano.

Sob essa ótica de busca do ilimitado, de fusão com determinado fenômeno, a ilusão se aproxima da ideia de sublime e do estado dionisíaco, pois apresenta uma síntese da subjetividade individual no estado de alienação de si com a exterioridade, que Freud identifica tanto na instância religiosa quanto na artística, as quais estão impregnadas da tensão. Portanto, é esse:

“antagonismo que resulta no caráter potencialmente produtivo da ilusão como origem do laço social e das formações culturais que, em última análise, protegem do desamparo. (...) a partir do reconhecimento da relação antagonica entre o desejo e seu oposto que podemos apreender a especificidade do conceito de ilusão em Freud.¹⁴

O encontro entre o egotismo e o fenômeno de qualquer natureza que nos cerca configura-se como transe na religião e, na arte, como imersão.

Seguindo a linha de pensamento que se origina em Freud, D.W. Winnicott¹⁵ compreende a ilusão como mediação entre “a realidade pessoal e o mundo externo.”¹⁶ Espaço de transição que se situa na confabulação entre o ser individuado e o mundo que o circunda, *locus* da criatividade e da fantasia, intermediação com o coletivo e com a natureza.

Na concepção de Winnicott, a percepção não é um dado natural, ela se constitui a partir da mediação de uma figura materna que apresenta o mundo à criança:

Não é possível pensar aqui na percepção direta do mundo preexistente, e sim em um ser introduzido, ser apresentado - como quando alguém nos apresenta a um desconhecido: este é fulano. Passamos a perceber um mundo que nos é oferecido, e não um suposto mundo existente por si mesmo. A percepção se dá no campo humano e intersubjetivo. (...) O mundo no qual o homem crê a partir do processo de realização é um mundo humanizado, talhado nas suas medidas por um alfaiate singular; é

¹⁴ GARCIA, loc. cit.

¹⁵ Donald Woods Winnicott – médico e psicanalista inglês, dedicou-se à psicanálise infantil e ao tratamento de crianças limítrofes. Na teoria ‘*winnicottiana*’, a figura materna tem importância fundamental na vinculação entre a criança/bebê e a realidade. Desenvolveu conceitos como *holding* e principalmente objeto transicional - que nos interessa por se apresentar como um objeto de mediação entre o *self* da criança e o mundo fenomênico, o qual, em última análise, opera com o sentido ilusório, suficiente para que o ser humano possa criar vínculos com o real de maneira criativa.

¹⁶ Ibid., p. 172.

um mundo ordenado espacial e temporalmente, guardando um passado e um futuro no qual ele pode depositar e reencontrar suas esperanças.¹⁷

Para Winnicott, a arte e suas transgressões no sentido da fantasia e da imaginação são um elo entre o sujeito criativo e o mundo, pois afirma que, "através da expressão artística, nós podemos ter a esperança de ficarmos em contato com nossos *selves* primitivos, nos quais se originam os sentimentos mais intensos e mesmo as sensações mais assustadoramente agudas."¹⁸ Esse aporte é basilar para a compreensão de suas conclusões posteriores com referência ao ato como potencializador da capacidade imaginativa e inventiva fundamentais para a cultura como "‘lugar’ de encontro, repouso e criação."¹⁹

Na perspectiva de Winnicott, a experiência perceptiva se confabula como um jogo entre ilusão e desilusão. Na seara dos desejos, a ilusão é o momento de satisfação das aspirações, enquanto que a desilusão é definida como a insatisfação diante das expectativas.

A ilusão, para o psicanalista, constitui-se a partir dos objetos transicionais, que podem ser definidos como aqueles com os quais a criança se conecta e toma consciência de uma realidade para além de si mesma. Podemos incluir, nessa linha, o próprio seio materno, um cobertor, um travesseiro ou um brinquedo usado constantemente e que recebe uma gama imensa de emoções. Esses objetos exercitam a relação entre o 'eu' e o 'mundo', na qual existem fissuras, vazios, que são preenchidos por processos criativos, entre os quais, destaca-se a arte.

O processo criativo pode ser pensado, nessa perspectiva, como sendo desencadeado no momento em que o artista vê - percebe subjetivamente, como uma alucinação -, no material bruto, o objeto potencial da obra de arte. Trata-se, portanto, de uma espécie de sonho premonitório - vidência - ou de uma percepção antecipatória do objeto percebido objetivamente no fenômeno concebido subjetivamente.²⁰

Nesse sentido, a percepção e a criação possuem um aporte que é oferecido pela questão dada pela experiência mesma, constituindo-se como parte da condição

¹⁷ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁸ WINNICOTT, D. W. apud GURFINKEL, Décio. Fé perceptiva e experiência de realidade. *Nat. hum.* [online]. jun. 2001, vol.3, n.º.1, p.141-173. Disponível na World Wide Web- <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302001000100005&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1517-2430. Consultado em 20-04-2009.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

de ser vivente que constrói o mundo a partir de aparatos psíquicos, perceptivos e culturais.

Essa apreensão da ilusão como lugar da criatividade, como construção compensatória da condição humana em meio ao desamparo do mundo fortuito, assinalada pela psicanálise, encontra eco também no mundo da arte.

Nosso objeto de estudo em relação à ilusão circunscreve-se a sua recepção e concepção no mundo da arte, que novamente alude ao caráter de duplicidade de sua configuração.

Essa ambiguidade é perceptível em várias áreas do conhecimento. Um dos campos em que há uma reflexão sobre o fenômeno ilusório é a filosofia.

2.2 Considerações sobre alguns conceitos filosóficos da ilusão

No pensamento ocidental, as primeiras referências filosóficas a respeito da ilusão e de sua relação com a representação artística são encontradas na filosofia grega. Dentre as várias acepções sobre o tema, a mais amplamente comentada é a encontrada na obra de Platão (429 a.C. – 347 a.C.) – ‘A República’, já aludida anteriormente nesta investigação, que relaciona a ilusão ao engano e ao erro. Nesse sentido, ela é revisitada por diversos teóricos até a atualidade.

A discussão sobre a questão ilusória no pensamento grego está intrinsecamente relacionada ao termo *mímesis*, que, por sua vez, conflui para vocábulos como mito, mimos, fábula e ficção, os quais ultrapassam o sentido corrente de significação do termo, limitado à ideia de cópia e imitação.

Essa reflexão se dirige para o modo como a significação original interfere, ainda hoje, nos sentidos atribuídos à *mímesis*. Essa influência se faz sentir no pensamento acerca das diversas formas artísticas, especificamente as artes plásticas, que, no período clássico, concentravam-se na questão da aparência como maneira de captura, em termos visuais, de um determinado modelo.

A *mímesis* foi discutida por um período extenso na filosofia clássica, destacamos, nesta investigação, os trabalhos de Xenofonte (430 a.C. - 355 a.C.), filósofo ateniense que tratou do tema no texto ‘Memorabilia II’, o próprio Platão, já citado anteriormente, Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), que aborda o tema na obra

‘Poética’, e ainda Filóstrato (± 160 d.C. - ± 244 d.C.), que debate o assunto em ‘Imagens’.

No pensamento contemporâneo, a ilusão e *mímesis* também são temas comentados por filósofos e teóricos da arte. Destacamos, aqui, as concepções dos trabalhos de Ernesto Grassi, Clément Rosset e Jean-Marie Schaeffer, que, em suas abordagens, aludem aos textos originais do pensamento clássico, refletindo sobre a constância da *mímesis* nas obras de arte e na experiência humana.

As concepções sobre o tema não são similares, mas, no âmbito das cogitações acerca do assunto, ao buscar a essência e a ontologia da *mímesis*, trava-se um diálogo no qual se observam as filiações e correspondências entre a filosofia contemporânea e a clássica. Mesmo quando se nega sua potência, há uma pressuposição da filosofia clássica como ponto de partida para sua negação.

Segundo Ernesto Grassi,²¹ foi Xenofonte quem primeiro aludiu à questão da *mímesis* e da arte, principalmente no texto ‘Memorabilia’²², em que tece uma teoria da imitação sobre a essência da pintura. Para o filósofo grego, a função da arte está conjugada à representação do belo em seu sentido ontológico, dessa forma, imita tanto o belo visível – a aparência dos objetos – quanto o belo espiritual, relacionado a uma animação das concepções do artista com referência à essência mesma da representação.

Na formulação desse filósofo, a *mímesis* é uma ‘representação’ da beleza e da ordem da natureza. Nessa medida, reproduz as proporções que constituem a aparência parcial do belo. Assim, a tarefa do artista seria a de representar plenamente o belo em seu sentido ontológico.”²³

Segundo ele, a pintura deve “decorar os ambientes com figurações de homens e mulheres,”²⁴ nessa perspectiva, cita Parrásio, de forma incisiva, quando afirma que o pintor deve reproduzir aquilo que vê, com “a ajuda das cores, as concavidades e os relevos, o escuro e o claro, a dureza e a maciez, a aspereza e a polidez, a juventude e a velhice dos corpos”²⁵ e, para a representação da beleza,

²¹ GRASSI, Ernesto. Arte como Antiarte. Tradução de Antonieta Scarabelo. São Paulo: Duas Cidades, 1975. Nesse livro, o autor traça um paralelo entre o pensamento clássico e o moderno e sobre suas concepções de arte, relacionando-os com causas ontológicas.

²² ‘A Memorabilia’ consta de quatro livros, os quais descrevem episódios e conversas entre Sócrates, alguns discípulos e ainda artistas como o pintor Parrásio e o escultor Críton.

²³ Ibid. p. 76.

²⁴ Ibid. loc. cit.

²⁵ Ibid., p.77.

deve-se escolher “em diversos homens o que há de belo neles”²⁶ na medida em que não é tarefa fácil encontrar essa perfeição na natureza humana.

Nessa citação, destacam-se duas concepções: a primeira se relaciona à reprodução do aspecto visível dos objetos, e a segunda diz respeito a um arranjo de natureza cognitiva que reúne partes modelares de um corpo ou objeto de maneira a compor uma forma paradigmática. Pode-se perceber a permanência dessas reflexões na concepção de Panorama, que se estabelece no século XIX, quando os pintores buscavam a reprodução de um local específico, construindo-o a partir de montagens em que aproximavam ou afastavam determinados acidentes geográficos, simultaneamente mantendo o aspecto de similitude que iludia os espectadores.

Assim, a *mímesis* se configura como uma atitude modelar na representação do belo e, paradoxalmente, não mais copia uma natureza existente, mas se apresenta como uma natureza inventada pelo artista, a qual é determinada por uma atitude mental que persegue a ideia de seu significado intangível – aludido no texto como algo sem simetria, nem cor e que “não é visível de modo algum.”²⁷

A concepção de arte de Xenofonte apresenta uma ideia de *mímesis* que copia tanto os objetos em sua concretude quanto a imaterialidade do espírito, que, segundo ele, é exposta pela arte na busca do belo e do nobre – em conexão com a idealidade e com a perfeição humana.

Assim, pode-se divisar, em Xenofonte, a compreensão de que a arte “manifesta-se ao lado e além da imitação do real,”²⁸ pois envolve também um sentido de revelação das qualidades espirituais.

Essa ligação com o intangível é perceptível em obras de caráter Romântico e Simbolista e ainda nos Panoramas. Essas produções deixam entrever, em seu aspecto visível, certos dados de indeterminação e incompletude que sinalizam ao público que a sua verdade efetiva está oculta justamente pela sua visibilidade, isto é, o espectador fica com a impressão ambígua de que a obra exposta apresenta uma feição encoberta por seu aspecto visível.

O belo deve se revestir de predicados, como proporção e harmonia, para servir ao fim ao qual se propõe de elevação moral do homem. Nesse sentido, a arte está próxima de uma dimensão mítica problematizada pela ideia do *ut pictura poesis*

²⁶ Ibid, loc. cit.

²⁷ XENOFONTE. Merobilia III, 10 1-8 citado in GRASSI. Op. Cit. p. 196.

²⁸ Ibid., p. 77.

– *do Deus pictor e do Deus artifex*, assinalada por Jacqueline Lichtenstein,²⁹ os quais são conceitos e discursos que elevam a pintura e as artes plásticas ao estatuto de produção demiúrgica e análoga à poesia e ao caráter sagrado da palavra.

Palavra que, no período arcaico do pensamento grego, equivalia à potência de transformação e criação de uma realidade a partir de um enunciado proferido pelo aedo e pelo poeta.

Essa é a origem do caráter construído através de vários séculos com respeito à teoria de origem da arte e que se estende ao seu modo constitutivo, que vários filósofos concebem como tendo origem na *mímesis* e seu entendimento como paradigma de uma ideia moral exemplar.

Essa compreensão da *mímesis* como uma ação modelar, de aproximação entre as artes visuais e a poesia também pode ser divisada nos textos de Filóstrato, que viveu por volta do segundo século a.C. e que teve grande importância para as teorias pictóricas e a crítica de arte praticada nos séculos XVI e XVII, na Europa, as quais se fundavam sobre o conceito de uma figuração de base verossímil nas suas representações.

O trabalho que serve de base para o estudo da *mímesis* denomina-se ‘Imagem’, no qual discorre sobre “sessenta e cinco quadros que decoravam uma galeria em Nápoles.”³⁰ Em sua análise, o filósofo sofista utiliza um método conhecido como *ekphrasis*, que pode ser definido como descrição,³¹ um exercício retórico que consiste em comentar uma obra a partir da apresentação eloquente de suas partes constitutivas, de tal forma, que possibilite ao leitor visualizar a obra comentada, mesmo que não esteja em sua presença, apontando para a potência de o discurso reconstruir imagetivamente as formas não observadas por meio da precisão e do detalhamento das cenas representadas nas obras descritas e da narração dos eventos que as suscitam.

Escreve o Filóstrato:

1 Quem não ama a pintura é injusto com a verdade, é injusto com toda a sabedoria que tem sido dada aos poetas – pois tanto estes como os pintores contribuem por igual ao conhecimento dos fatos e aparência dos heróis – e despreza as proporções pelas quais a arte se vincula à razão. Para o que quer exercer seu engenho a pintura foi inventada pelos deuses a partir das formas naturais como os prados pintados pelas estações ou os fenômenos celestes; mas quem investiga a origem da arte, é a imitação o achado mais antigo e mais próximo da natureza e foram os homens sábios

²⁹ LICHTENSTEIN, Jacqueline. A Pintura: Textos essenciais. Volume 1. O Mito da Pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

³⁰ Ibid., p. 27.

³¹ Ibid. loc. cit.

que a inventaram chamando-a às vezes de pintura e outras de artes plásticas.³²

Nesse trecho, estão demonstrados todos aqueles predicados comentados anteriormente com relação ao caráter divino do pensamento artístico (que podemos assinalar no trecho em que afiança que a arte foi inventada pelos deuses), à correlação entre imagem e palavra, que apontamos no início de seu discurso quando afirma que tanto os poetas quanto os pintores contribuem para o conhecimento dos fatos e aparência dos heróis, e, finalmente, à questão da *mímesis* como fundadora da arte.

Escreve ainda Filóstrato que a pintura, apesar de utilizar apenas a cor como meio, serve-se dela para criar uma ilusão de maneira mais eficaz que outras artes plásticas que utilizam uma variedade maior de meios, pois “reproduz o sombreado e permite reconhecer a vista de quem está alegre ou triste”³³ e ainda que a pintura é capaz de representar tanto o “brilho dos olhos” quanto a “atmosfera de tudo que a envolve.”³⁴

Esse último aspecto é fundamental, porque baliza uma das constantes da pintura que estão no cerne da discussão sobre sua origem e essência ao ampliar a visualidade para além do aspecto formal dos assuntos pintados, ao incluir questões relacionadas à psicologia e ao caráter dos seres retratados e do ambiente em que estão incluídos. Dessa forma, esse meio artístico simultaneamente concentra e expande o espaço representado num movimento ambivalente, no qual o olhar do espectador é atraído para um determinado foco de visão que, ao mesmo tempo, amplia esse lugar ideado até o observador. Essa ação alude a um caráter que nos interessa de maneira mais incisiva, pois está presente, de maneira concentrada, na Videoinstalação e no Panorama. Ambos instituem um lugar isolado de

³² “Quien no ama la pintura es injusto con la verdad, es injusto con toda la sabiduría que les ha sido dada a los poetas – pues tanto estos como los pintores contribuyen por igual al conocimiento de los hechos y apariencia de los héroes – y desprecia las proporciones por las que el arte se vincula a la razón. Para el que quiere ejercer su ingenio, la pintura foi por los dioses a partir de las formas naturales, como los prado pintados pelas Estaciones o los fenómenos celestes; pero para quien investiga el origen del arte, es la imitación, el hallazgo más antiguo y fueron hombres sabios quienes la inventaron, llamándola unas veces pintura y otras arte plástica.” FILÓSTRATO. Imágenes. Madrid. Ed. Siruela, 1993 p. 33 (tradução da autora).

³³ Ibid, loc. cit.

³⁴ Ibid, loc. cit.

representação que expande a noção de virtualidade encontrada nas pinturas, pois passam, de fato, a conter o espectador dentro deles.

Os dois meios são extensões da concepção pictórica de lugar, pois se expandem para além de uma tela plana, circunscrevem um espaço, realizam fisicamente a ideia inclusa na pintura ideal - de criação de um *topos*, o qual deve ser compreendido como um espaço físico determinado e específico. Do ponto de vista dos gregos, o termo se relaciona à própria concepção de existência. Aristóteles define o vocábulo como “limite fixo do corpo continente.”³⁵ Nessa afirmação, implicitamente, está marcada a diferença entre essa materialidade e o lugar que a contém.

Nesse sentido, as Instalações, as Videoinstalações e os Panoramas contêm efetivamente seu público, numa contingência análoga à própria existência, com a qual nos deparamos cotidianamente, ininterruptamente. Esse fator, com certeza, não só amplifica o caráter ilusório dessas produções, como também traz ao espectador, mesmo que por instantes, a noção de confusão causada pela confluência de realidade e fantasia num único objeto, pois esse origina também um espaço específico e determinado, conjunção do concreto e do imaginário corporificado.

Na filosofia sofista de Filóstrato, a arte é entendida como a conjugação da imitação por meio da fantasia mais a força da imaginação materializada por meio de uma técnica. Em sua argumentação, a “pintura é uma imitação espiritual e manual, ou seja, realizada com uma técnica que deve ser aprendida.”³⁶ Para ele, a fantasia remete a uma forma de sabedoria modelar, uma vez que se fundamenta na natureza e no conhecimento acerca das coisas para reproduzir uma imagem verossímil e reconhecível.

Vários trechos desse filósofo corroboram a ideia de que a *mímesis* está relacionada ao conhecimento ou à experiência prévia. No texto *A Vida de Apolônio de Tiana*, encontramos a concepção de *mímesis* como invenção e conhecimento. Nesse diálogo entre Damis e Apolônio, apresenta-nos uma reflexão acerca das associações imagéticas e as exemplifica nas imagens configuradas nas nuvens. Segundo Filóstrato, existe uma papel ativo do observador que atribui formas a partir de adesões mentais com imagens preconcebidas, destaca-se, assim, a

³⁵ PETERS, F. E. *Termos Filosóficos Gregos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983. p. 233.

³⁶ GRASSI. *Op. Cit.* apud Filóstrato. *Eikones*, p. 255.

compreensão da *mímesis* como uma via de mão dupla – relacionada a quem a produz e também ao espectador que a usufrui.³⁷

A compreensão da *mímesis* como forma de conhecimento também é encontrada anteriormente em Aristóteles. Na *Poética*, o filósofo discorre sobre a poesia e, por extensão, sobre a arte de forma mais geral. Para o filósofo, todas as formas poéticas são resultado da imitação. Dessa maneira, vai procurar distinguir como as diferentes formas de arte vão se apropriar desse fundamento.

De acordo com Aristóteles, existe arte que copia a partir das cores e traços, outras que imitam a partir do ritmo e da melodia, outras por meio dos gestos, e outras que imitam as ações; essas distinções perfazem as várias denominações da arte, como artes plásticas, canto, música, dança e teatro.

Para o filósofo, a imitação é constitutiva da humanidade, pois é usada como uma forma de aprendizado e conhecimento. Além disso, reconhece também que a *mímesis* oferece algum prazer que advém da identificação entre o objeto representado mimeticamente e o seu original.

Segundo Aristóteles, a arte da poesia se configura a partir da imitação, que, de acordo com ele, é um processo natural e fonte do aprendizado humano, pois, desde a tenra infância, já nos deparamos com a faculdade de imitar. Assinala o filósofo: “Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar.”³⁸

Esse prazer de contemplar uma imagem verossimilhante suplanta até mesmo a questão do belo. De acordo com Aristóteles, o deleite é proporcionado também por podermos identificar e aprender com a relação entre o representado e a sua construção imagética.

Esse é o modo com o qual explica o deleite por representações de cenas de guerra ou, ainda, de seres nocivos e repelentes. Para ele, o prazer se configura pela fidedignidade da representação que nos faz conectar as formas e realizar as correspondências necessárias para preencher as concepções racionais de nossa mente.

³⁷ LICHESNTSTEIN, Jacqueline. A Pintura. São Paulo. Ed. 34. Vol 5 , 2004. apud Filóstrato o Velho p. 28.

³⁸ ARISTÓTELES. Poética in A Poética Clássica. Aristóteles, Horácio e Longino. São Paulo: Cultrix, 1990. p.22.

O pensamento esboçado por Aristóteles permite a conciliação entre a arte e o conhecimento e, nesse sentido, apresenta uma direção oposta àquela determinada por Platão, que vê a imitação e arte como categorias do engano e da ilusão, opostas ao verdadeiro conhecimento.

Nessa perspectiva, podemos compreender o porquê da condenação da arte encontrada nos textos de Platão, argumentação que fornece os fundamentos para aqueles que se opõem ao caráter mimético da arte, tais como os detratores da arte naturalista até a atualidade.

A arte Naturalista deve ser entendida, aqui, como a gama de configurações que apresentam uma similitude com o real ou com a possibilidade de existência desse real. Dessa forma, inclui-se, nessa senda, a produção da arte ocidental que se estende do Quatrocentos ao Oitocentos e grande parte da produção de arte das últimas décadas do Novecentos até a atualidade, que trabalham com a ideia de simulação, inclusive a partir de uma matriz digital. Incluem-se, nessa gama, os Panoramas e um número extenso de Instalações e de Videoinstalações, pois esses meios de arte desenvolvem um sentido potencializado da ilusão diante de seus espectadores.

Grande parte da desconfiança platônica reside no fato de a arte estar ligada à ambiguidade, a uma ideia de ficção, de simulação, na qual subjaz o temor de não identificação da realidade, de confusão entre a fantasia e o efetivamente existente no mundo sensível.

Platão assinala ainda que a *mímesis* operada pelo artista é duplamente falsa, porque não representa uma imitação completamente análoga ao objeto – as proporções e medidas são falseadas para que a imagem pareça real. Portanto, as artes plásticas e a poesia operam com a ideia de aparência e de simulacro, tornando, então, essa ilusão perigosa, pois induz ao erro em relação ao objeto de representação.

A argumentação e conceituação da arte como simulacro é fundamental na filosofia platônica para desqualificação da atividade artística em relação a outras formas de conhecimento, como a filosofia, por exemplo.

No dicionário da língua portuguesa, o termo simulacro apresenta várias definições como:

1 representação de pessoa ou divindade pagã; ídolo, efígie 2 representação, imitação (s. de batalha) 3 falso aspecto, aparência enganosa (s. de democracia) 4 cópia malfeita, grosseira; arremedo 5

semelhança, parecença (o desmaio e o s. da morte) 6 suposto reaparecimento de pessoa morta; espectro, sombra, fantasma;³⁹

A origem etimológica do vocábulo se relaciona também com o antepositivo românico *semelh*⁴⁰, que funda a ideia de semelhança, analogia e, às vezes, simultâneo. Nosso interesse está focado nas acepções derivadas de termos latinos eruditos, como *similis*, *simulu* e *simulacrum*, que demonstram a existência de uma duplicidade configurada por um modelo e seu similar. Essas derivações marcam a presença de uma realidade e de um duplo, paralelo ou copiado de um 'original', reproduzindo sua aparência, principalmente no âmbito da visualidade, que se estabelece, segundo Platão, como o mais claro e potente órgão de percepção.⁴¹

Na língua grega, a palavra simulacro remete ao termo *eidolon*, que significa ídolo, mas a imagem também está relacionada à percepção visual.

Para Platão, o simulacro se apresenta como degradação, como cópia da cópia e, mesmo assim, uma imitação que se contenta com a superfície, com a aparência do mundo fenomênico, uma vez que o modelo não precisa ser necessariamente copiado em todos os seus aspectos, mas deve parecer o objeto representado.

Na perspectiva de Platão, essa deterioração já se constitui na passagem do mundo das ideias para o mundo sensível; uma vez que a apreensão desse último é instável, móvel, cambiante, porque, no mundo fenomênico, somos passíveis de engano por nossa incapacidade fisiológica mesmo de captação do real em toda sua multiplicidade.

Embora a desconfiança com relação à atividade mimética já existisse na antiguidade clássica, Jean-Marie Schaeffer,⁴² filósofo francês contemporâneo, apresenta um estudo sobre a questão da ficção, no qual identifica a teoria platônica como fonte do pensamento que, até a atualidade, baliza a desqualificação da *mimesis*:

a tal ponto que todas as polêmicas anti-miméticas subseqüentes não têm feito mais que aprofundar/ampliar a argumentação desenvolvida em *A República*. As reativações da atitude anti-mimética têm sido inumeráveis (...) têm alimentado a maior parte das polêmicas 'anti-realistas' e 'anti-

³⁹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001. p. 2575.

⁴⁰ Ibid., p. 2540.

⁴¹ GRASSI, Ernesto. Op. Cit. p. 92.

⁴² SCHAEFFER, Jean-Marie. ?Por que la ficcion. Espanha: Lengua de Trapo, 2002.

naturalistas' no terreno da ficção literária (através da crítica do 'efeito de realidade' e a 'verosimilitude'); (...) na atualidade mais imediata, (...) fundamenta uma grande parte das reticências que provoca o desenvolvimento dos meios digitais (...)⁴³

Nessa direção, podemos incluir, além dos filósofos idealistas, determinados momentos em que a iconoclastia esteve presente na cultura ocidental, como durante o período bizantino, e mais proximamente com os críticos e os artistas modernos partidários de uma arte abstrata. Essa arte não-figurativa, em última instância, estaria conectada com concepções desvinculadas da feição anedótica e representacional operada no interior das configurações artísticas. Por essa concepção, embora a representação se configure como manifestação da arte, ela não a constitui em sua essência. A partir dessa ótica, Ernesto Grassi tem razão quando aponta a correspondência entre o pensamento moderno e o pensamento da antiguidade, uma vez que ambos investigam a questão ontológica da arte.

Segundo Schaeffer, o discurso antimimético, na arte, produz conclusões nas quais a *mímesis* estaria ligada ao irracional, ao engano e à facilidade, enquanto que a abstração seria o discurso da distinção racional e, portanto, nobre. O filósofo aponta para uma contradição na percepção da *mímesis*, pois se ela pode ser concebida como o engano que aliena, por outro lado, padroniza as atitudes, principalmente as de caráter pedagógico e cultural.

A reflexão de Schaeffer nos interessa porque atualiza o debate da *mímesis* às novas mídias digitais que operam na construção de um espaço ficcional.

Podemos estender esse tipo de espaço às cavernas pré-históricas e às mais diversas formas de espaço decorativo. Entretanto, podemos incluir também espaços constituídos na modernidade e na contemporaneidade, exemplificados por nossos objetos de estudo, os Panoramas e as Videoinstalações.

Acreditamos que ambos potencializam a questão de fundação e de estabelecimento de um espaço que efetivamente institui um lugar em que as fronteiras entre as categorias de ficção e de realidade se interpenetram.

Podemos assinalar que, na raiz das restrições platônicas à arte, coexistem dois fatores. O primeiro é o entendimento de que a *mímesis* se constitui como pensamento não racional, portanto, não relacionado ao conhecimento; o segundo se pauta na possibilidade de intercambiar o real e o fictício, uma ação que, segundo

⁴³ Ibid., p. 3 e 4.

Schaeffer, tem o estatuto de contágio entre os dois mundos basilares da filosofia platônica, relacionados a concepções como verdadeiro e falso, essência e aparência.

A problemática do caráter não racional da arte pode ser divisada em diversos textos, como, por exemplo, no diálogo ‘Íon’ que trata da arte poética. Nesse diálogo entre Íon, um rapsodo especializado em Homero, e o filósofo Sócrates, Platão apresenta sua lógica acerca da atividade artística. O mote desse escrito é a investigação sobre a natureza do ‘conhecimento’ artístico e a intrigante constatação de que Íon só consegue entender e conhecer a poesia de um autor específico, no caso Homero. A partir desse fato, Sócrates deduz que esse conhecimento não está relacionado a aspectos racionais, como podemos depreender a partir dos trechos que se seguem:

Sócrates – (...) Qualquer pessoa perceberá de pronto que és incapaz de falar sobre Homero por meio da arte ou da ciência, porque, se o fizesses por meio da arte, ficarias também em condições de falar sobre os demais poetas. A arte poética, sem dúvida, é um todo, não é verdade?⁴⁴

.....
 (...) O dom de falares com facilidade a respeito de Homero, (...) resulta de uma força divina que te agita, semelhante à força da pedra que Eurípides denomina magnética e que é mais conhecida como pedra de Herácles. (...) Do mesmo modo, as Musas deixam os homens inspirados, comunicando-se o entusiasmo destes a outras pessoas, que passam a formar cadeias de inspirados.

Conclui, assim, que a razão do conhecimento do rapsodo advém da inspiração, da influência dos deuses, das musas que o inspiram. Assim, esse saber não é resultante da racionalidade, mas do entusiasmo. Em consequência disso, para Platão,

a imitação não é conhecimento. Isto vale indistintamente para sua gênese e para seu modo de operar sobre o público. (...) Se a *mímesis* não resulta do conhecimento, nem produz conhecimento, é porque atua – como já sabemos pelo primeiro argumento – por contaminação afetiva e não por persuasão racional.⁴⁵

⁴⁴ PLATÃO. Ião in Platão Diálogos: Critão, Menão Hípias Maior e outros. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2007. 532 c e 533 d. p. 220 e 221

⁴⁵ Jean-Maire Schaeffer. Op. Cit. p. 23.

Portanto, a *mimesis* não é reconhecida como forma de pensamento para o filósofo, porque ela se institui ao nível da aparência, da superfície, não está relacionada ao conhecimento racional, e sim à emoção, ao mito ou à inspiração do artista.

Mas, paradoxalmente, essa inspiração e esse entusiasmo são capazes de uma sedução muito mais direta e intensa do que aquela apresentada pelo pensamento lógico.

É a partir da potência ilusória da imagem e da sua extensão até o mundo sensível que Platão constrói sua objeção à *mimesis*, pois sua pujança pode provocar um estado de recepção que potencialmente torne indistinguível ficção/imagem e realidade.

Esse temor está na raiz da concepção que exclui o artista da cidade ideal, pois produz o engano, numa ação similar a dos sofistas, que convencem a partir do uso da retórica, enquanto o artista visual, o pintor e o escultor convencem a partir do uso da imagem.

Esse caráter de especificidade da *mimesis* corporifica algo que antes estava restrito à imaginação individual de idear um lugar, ele talvez seja um dos pontos nevrálgicos da oposição platônica em relação à *mimesis*, pois essa feição se estende a todos que estão ao alcance das artes miméticas.

Nesse sentido, a imaginação interior contagia o mundo fenomênico e torna indistinguível o real e o imaginário – e instaura a ideia de duplicidade do mundo, de ambivalência da percepção, que conduz à indeterminação do real.

Clément Rosset, filósofo francês, faz um estudo da ilusão no livro 'O Real e seu Duplo', no qual investiga o caráter da ilusão e da realidade a partir de seu fundamento. Conseqüentemente, concebe o real e o seu duplo - a ilusão - como um dos atributos necessários à compreensão do mundo contingente e, simultaneamente, do mundo interno que integram cada um de nós.

Segundo Rosset, a ilusão promove um deslocamento do real para a sua percepção como um outro, que, paradoxalmente, é ele mesmo. Essa ilusão é uma negação do presente, do tempo, mas também é uma negação do lugar, é uma 'não-espacialidade'.

Refletindo sobre nosso objeto de estudo, os Panoramas e as Videoinstalações, o lugar que esses determinam, apresentam a ambivalência de, simultaneamente, exacerbar a função de *locus* do que se está 'visitando', mas,

paradoxalmente, afastam e escondem a presença física desse local em sua materialidade, o qual fica subsumido pela potência da obra.

Para Rosset, o ser humano tenta, de todas as formas, escapar do real, que define como o “conjunto de acontecimentos designados para a existência,”⁴⁶ acontecimentos contra os quais não se pode lutar e que, muitas vezes, apresentam um caráter hostil. Segundo ele, esse escapismo pode tomar formas radicais, como: o suicídio, a loucura ou o vício; os quais retirariam a potência que a realidade possui de determinação do fluxo da vida.

De outra maneira, apresenta um modo menos radical e mais frequente de fuga do real, que se situa a meio caminho entre a adesão total - sua aceitação plena - e a expulsão ou negação radical apresentada anteriormente. Essa forma constitui-se na percepção do real, mas não das consequências que esse engendra. Essa “percepção inútil,”⁴⁷ como ele a chama, produz uma espécie de ocultamento, um embaçamento da realidade, sendo marcada por um sentido de incompletude. Nesse tipo de percepção, ele encontra uma das características mais fortes da ilusão, a de completar essa realidade no seu deslocamento.

Assim, a ilusão promove um “afastamento do real,”⁴⁸ que se desloca, inicialmente, para um outro lugar, desconectando-se do fato mesmo, como ele ocorre, subdividindo um fato único em dois, como “se os dois aspectos do mesmo acontecimento viessem a assumir cada um uma existência autônoma.”⁴⁹

Esse pensamento de Rosset da ilusão como um duplo da realidade apresenta um aspecto de negatividade em dois sentidos, o primeiro, porque concebe essa duplicidade como um alheamento do presente, como uma recusa ao singular, e, em segundo lugar, quando aponta uma autonomia entre o real e a ilusão, na medida em que pode se supor um intercâmbio entre um e outro – que caracteriza um estado de esquizofrenia.

Esse dois fatos: o deslocamento e a duplicação do real são, segundo Rosset, partes constitutivas da ilusão ao mesmo tempo em que configuram seu paradoxo,

⁴⁶ ROSSET, Clément. O Real e seu Duplo. Porto Alegre, L&PM, 1988. p. 21. Nessa definição, o pensamento do autor apresenta uma grande similaridade com o pensamento trágico grego, que conceberia a vida como um fluxo de acontecimentos, sob os quais não se teria ingerência, esse fluxo pode ser chamado de sorte ou destino.

⁴⁷ Ibid., p. 13.

⁴⁸ Ibid, loc. cit.

⁴⁹ Ibid., p. 16.

uma vez que o duplo se constitui nele mesmo, isto é, a relação entre o real e seu duplo é o próprio desdobramento do real.

O autor aponta para um comportamento de duplicidade na cultura ocidental e essa impregnação pode ser acompanhada desde a cultura grega e pode ser encontrada no pensamento trágico, no idealista e no romântico.

Nessa perspectiva, a ilusão é compreendida por Rosset como inexatidão, tal como os efeitos da prestidigitação em que o espectador é enganado pelo olho e não percebe as ações do mágico, porque não consegue ver como ele realiza. Nesse sentido, o fenômeno da ilusão é um duplo pela não compreensão do real.

Se em Rosset esse processo de duplicação e de percepção do real ocorre sem uma consciência objetiva direta; na arte, o espectador está ciente do aspecto simulador.

Embora nas artes visuais de caráter mais tradicional, como a pintura ou o desenho, essa feição ilusória já existisse, ela é potencializada quando o espectador, para apreensão do objeto artístico, necessita operar simultaneamente com outros sentidos além da visão, como o tato e a audição (na maioria das vezes), agenciando ainda o olfato. Nesse aspecto, a consistência sinestésica domina a consciência do espectador a partir das ações que exigem uma percepção múltipla para apreensão do objeto apresentado. Portanto, existe, de fato, uma interseção, como já aponta Schaeffer, entre ficção e realidade,⁵⁰ porque esse tempo vivenciado se transforma efetivamente em tempo vivido real, transfigurando a ilusão em imersão.

2.3 A imersão – potência da ilusão na arte

Na língua portuguesa, o termo imersão pode ser definido como o “ato ou efeito de imergir(-se), imergência, submersão”⁵¹ e ainda como referência ao desaparecimento de um astro, momentaneamente ocultado por um outro, no campo da astronomia, sua origem é o vocábulo latino *immersionis*, que se relaciona à ideia de mergulho. O verbo imergir, do qual a palavra imersão deriva, significa:

⁵⁰ SCHAEFFER, Jean-Marie. Texto Del’imagination à la fiction, consultado em 15/07/2007, em <http://www.vox-poetica.org/t/ficcion>.

⁵¹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Op. Cit. p. 1576.

“1 meter-se (em água ou qualquer líquido), estar imerso, afundar-se, soçobrar (...) 2 fig. entrar ou penetrar (em alguma coisa, algum lugar), introduzir-se, adentrar-se 2.1 ASTR entrar (um astro) no cone de sombra de outro 3 fazer ficar ou ficar imerso, engolfar-se, lançar-se, absorve-se, abismar-se (...) 4 deixar de estar visível, de estar à vista, perder-se dos olhos, desaparecer, sumir(-se)”⁵²

Nas concepções do termo, estão presentes caracteres reflexivos nos quais a imersão é fruto de uma ação voluntária do sujeito de penetrar, de se deixar absorver e trazem, como consequência, o fato da ocultação, de sua subsunção no interior daquilo no qual imerge.

Na arte, a imersão seria um estado amplificado, maximizado da ilusão e do poder da *mímesis*, uma vez que agencia estados mentais e corporais que introduzem o espectador mais intensamente na cena representada, na obra de arte, no espaço imagético que ela representa.

Na imersão, estão em jogo duas operações; a primeira seria de fusão entre a realidade atualizada e a representada, fundindo o espaço imaginário e o real, a segunda seria do esmaecimento dos aspectos do mundo contingente e a emergência das qualidades intrínsecas da representação, que, artificialmente, criam uma realidade paralela.

Tanto os Panoramas quanto as Videoinstalações operam fortemente nesse sentido. A absorção que fazem do espectador não se funda apenas na introdução do espectador na cena apresentada ou retratada. Esses meios de arte operam também sobre aspectos fisiológicos que ultrapassam a visualidade, interferem sobre outras esferas perceptivas de natureza tátil, auditiva e ainda olfativa, de acordo com a proposição de cada artista, e que potencializam estados de atenção que, em outras situações, não seriam agenciados.

Na atualidade, pensa-se na virtualidade associada à problemática da imagem digital, entretanto, essa potencialidade da imagem de construir uma realidade diversa daquela que se vive é uma constante na arte e na natureza humana, em todos os seus períodos. A questão do duplo apontada por Rosset e da ficcionalidade da vida identificada por Schaeffer são permanências que, longe da ideia platônica de um atributo apenas de caráter emocional, constituem uma maneira de construção de sentido perene em todas as culturas.

⁵² Ibid., p. 1575.

Nesse sentido, é importante ter, em mente, questões apontadas por E. H. Gombrich em 'Arte e Ilusão'⁵³, texto no qual faz um estudo no âmbito da psicologia sobre o fenômeno da representação pictórica. Em sua análise, dividida em quatro etapas, a questão ilusória presente na arte é definida a partir da relação entre as condições receptivas e o grau de ilusão sobre o espectador.⁵⁴

Gombrich assinala que o primeiro ponto do caráter ilusório é determinado por sua natureza dupla: configurada simultaneamente pela junção da habilidade manual agregada pelo pensamento plástico do artista e pela imaginação do espectador.

Dito de outra forma, essa ilusão se constitui tanto no objeto artístico quanto na mente de seu apreciador; que coparticipa da imagem criada pelo artista. Essa parceria não só está relacionada à interpretação, mas é auxiliada pela fisiologia perceptiva que conclui e completa imagens imprecisas, tênues e obscuras.

A partir desse ponto, Gombrich analisa as duas vias que compõem a ilusão na arte, investigando, simultaneamente, o objeto artístico e a recepção desse artefato pelo espectador.

Com relação à arte específica da pintura, como é o caso dos Panoramas, conclui que fatores como distância entre a obra e o espectador, além da utilização de formas imprecisas, como manchas e borrões, favorecem o jogo imaginativo e ilusório. Nesse sentido, apresenta inúmeros exemplos acerca do assunto.

Segundo esse teórico, a imprecisão das pinceladas é a marca dos artistas que pretendem apenas sugerir imagens:

Desenhar... é transferir idéias da mente para o papel ... fazer borrões, fazer manchas ... produzindo formas ao acaso ... das quais a mente recebe sugestões ... Desenhar é delinear idéias; fazer borrões sugerir-las.⁵⁵

Essas manchas agem sobre o espectador como sugestões, evocações, reminiscências da memória, já que, de acordo com Gombrich, são ativadas pelas lembranças do espectador e dependem de sua capacidade de reconhecer, nelas, coisas ou imagens armazenadas em sua mente que possam ser reconhecíveis. O espectador projeta sobre a tela ações ou fatos vividos.

⁵³ GOMBRICH, E. Arte e Ilusão. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

⁵⁴ Guardadas as proporções, pode-se estender essa análise a toda representação de caráter projetivo, como o cinema ou o vídeo, pois, por princípio, apresentam a projeção de um espaço volumétrico na bidimensionalidade de uma superfície.

⁵⁵ GOMBRICH, Op. Cit. p. 162.

a arte da imitação é dupla, um dos seus aspectos é o uso das mãos e da mente, para produzir imitações e outro a produção de semelhanças só pela mente. A mente do observador tem sua parte na imitação. (...) ninguém será capaz de entender um cavalo ou um touro pintado se nunca viu tais criaturas antes.⁵⁶

Nesse sentido, já havia, no século XVIII, considerações sobre o papel ativo do espectador diante de uma obra artística, o qual estava intimamente relacionado com o reconhecimento e a identificação das formas, utilizando o referencial das experiências passadas e da memória.

Assim, a ilusão se conduz na tensão entre o conhecimento prévio e a suposição, na qual a interpretação é um exercício de ajustamento das imagens às expectativas anteriores.

Na verdade, trata-se do poder de sugestão das imagens. Uma sugestão que pode ser mais facilmente perceptível nas formas difusas, inacabadas, não delimitadas claramente, as quais nos permitem ver o que quisermos, tornando-nos coautores da ilusão juntamente com o artista. A afirmação anterior é absolutamente coerente, respaldada por inúmeras experiências imagéticas que acontecem no cotidiano, dentre as quais, podemos assinalar as imagens que identificamos nas nuvens, nas texturas e formas de elementos da natureza como pedras, montanha ou troncos de árvores, mas também nas obras de arte que apresentam formas imprecisas; como manchas e *sfumatos*. Essa imprecisão é grandemente potencializada pela distância, pela ideia de afastamento entre a imagem e o espectador (que os Panoramas exploravam), por isso, afirma que “as coisas distantes (...) têm mais beleza e maior impacto quando são apenas um esboço (...).”⁵⁷

Outro mecanismo de fundamento da ilusão é o *sfumato* que, ao embaçar as formas, ao trabalhar os contornos de modo que esses “oscilam entre o visto e o não visto”, segundo Vasari⁵⁸, estimula a imaginação e a projeção do espectador.

A perspectiva é um dos mecanismos ou estratégias, como Gombrich prefere denominar, mais poderosos na produção da ilusão. Sua operação consiste na ideia básica de que existe um modo de olhar privilegiado e que, ao escolhê-lo,

⁵⁶ GOMBRICH, E. Op. Cit. apud FILÓSTRATO p. 159.

⁵⁷ GOMBRICH, E. Op Cit. p. 167.

⁵⁸ Ibid. apud VASARI p. 191.

ficamos “cegos para todas as outras configurações possíveis,”⁵⁹ assim, ao eleger um determinado modo de olhar, optamos por ver um único aspecto do objeto, é a partir desse conceito que toda a base conceitual da perspectiva é construída, porque ela corresponde à maneira do nosso olhar, que se conduz em linha reta e não em curva. Assim, existe uma correspondência entre essa linha reta e a superfície do quadro, entre o objeto e a imagem projetada.

Essa visada privilegiada, a partir de um ponto de vista peculiar, busca uma aproximação com a contingência ordinária no agenciamento dos aspectos fisiológicos de apreensão do mundo. Fundada nessa aceção, toda a produção imagética desde o Renascimento utiliza a metáfora da janela proposta por Leon Battista Alberti ainda no Quatrocentos. A partir dessa concepção, toda a construção fica contida de forma ideal num espaço cúbico, ordenado e racional, que controla todas as relações entre as várias formas inseridas nesse *topos* representado.

A perspectiva apresenta um efeito duplo, de um lado constrói um ilusionismo ampliado, principalmente em relação às representações do medievo acerca do lugar pintado, por outro lado, nos faz esquecer a base sobre a qual essa representação se assenta e nos leva deliberadamente a observar as imagens pintadas, e não a sua constituição material depositada sobre um determinado suporte. Assim, privilegia os pigmentos sobre a superfície da tela ou do papel e os identifica com os “diversos objetos isolados”⁶⁰ dispostos sobre o quadro, não importando qual a sua concretude efetiva – madeira, pano ou a superfície da parede; o que interessa, segundo Panofsky, é a impressão de realidade que esses artefatos nos trazem.

Sob essa ótica, a perspectiva se constitui na representação do espaço de maneira racional, construída a partir de regras matemáticas que não se configuram na natureza mutável, mas na concepção de um mundo imóvel e estático, paralelo ao mundo real e, portanto, antinatural. Segundo Panofsky, essa homogeneidade espacial encontrada na perspectiva é uma construção da representação, fundada sobre uma concepção de “abstração sintomática” na qual existe a simulação do olhar retiniano.⁶¹ Em outras palavras, essa é apresentada a partir de uma feição escolhida dos aspectos psicofisiológicos do ato de ver, como se essa ação fosse

⁵⁹ Ibid., p. 216

⁶⁰ PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70, 1993. p. 31.

⁶¹ Ibid., p. 34.

constituída a partir de um espaço plano, não de um espaço côncavo, como ocorre com a visualidade em sua efetividade.

Panofsky identifica uma das possíveis origens da perspectiva no pensamento de Vitruvius, quando esse último apresenta a ideia de *scenographia*,⁶² como a representação gráfica de uma edificação no plano, “bosquejo do frontispício com as partes laterais em perspectiva e a correspondência de todas as linhas com relação ao centro do círculo.”⁶³ Essa definição assinalada nas definições de arquitetura do eminente arquiteto romano é a base sobre a qual os teóricos renascentistas se detêm para criação do sistema perspectivo geométrico que se consubstancia no ponto de fuga unificado, ao qual todas as linhas do desenho confluem. Essa é a questão original da perspectiva moderna, pois, apesar de assinalado no tratado ‘vitruviano’, essa solução não se apresenta em nenhum exemplo da arte da antiguidade.

Para Panofsky, grande parte da construção da perspectiva na era moderna se deve a um pensamento que consubstancia essa espacialidade e que difere da concepção espacial da antiguidade. Enquanto a compreensão espacial no período clássico era descontínua, isolando cada corpo em sua essencialidade, na modernidade, o espaço é concebido a partir da ideia de contiguidade e de relação espacial, não só entre as várias medidas que compõem cada objeto representado, mas também a partir da sua relação com os outros artefatos inclusos no espaço representado – de maneira a criar um sistema que o configure.

Esse sistema consiste na mensuração e quantificação do espaço contingente e dos seus objetos e na disposição e transposição desse espaço tridimensional ‘cúbico’ para uma dimensão planar arbitrada pelo artista, segundo ou de acordo com qualidades específicas desse espaço e desses objetos que desejam apontar para o espectador. Nesse sentido, a sistematização se funda principalmente na ideia de um ponto de fuga que determina não só a posição dos objetos, mas também o ângulo sob o qual esses devem ser observados. Além disso, também se trava um ajuste na relação entre os vários objetos que compõem o ambiente que se deseja reproduzir.

Nesse jogo entre esses diversos objetos, nas suas relações de medidas que culturalmente se aproximam do próprio ato de ver, constitui-se a ilusão perspectiva, que se configura não apenas a partir da geometria estrita, mas também em relação

⁶² Ibid., p. 39 e 40.

⁶³ VITRUVIO. Tratado de Arquitetura. São Paulo: Ed. Martins, 2007. p.75.

à atmosfera que circunda cada um dos objetos representados na obra. É dessa instância que se podem fazer as distinções entre as grandezas para simular proximidade ou afastamento, e se apresenta como absolutamente natural um sistema de representação racionalizado e operado para nos trazer uma otimização ilusória do espaço.

Nesse sentido, o entendimento da paisagem passa pela representação geométrica da perspectiva, um processo que permite manter enquadrados os objetos, aproximando-os, reduzindo-lhes os tamanhos e deslocando-os pelo espaço, de tal forma, que esse arranjo pareça coerente aos olhos. Oliver Grau, citando Panofsky, afirma que:

A perspectiva é uma ferramenta eficaz para criar distância; reduz o tamanho dos objetos, desloca-os para trás ou diminui elementos que não cabem no horizonte imaginado. Porém, a perspectiva não é uma expressão da visão natural; é uma construção técnica, e o que ela apresenta à percepção segue convenções específicas. (...) em espaços ilusionistas envolventes, circundantes, que também usam a perspectiva para obter amplidão, a distância perspectiva é invertida; ela se torna um campo visual de imersão integrado à narrativa do quadro e se relaciona de forma sugestiva com o observador de todos os lados; a distância entre o observador e o objeto visto é removida pela análise matemática ubíqua da estrutura do espaço imagístico, pela totalidade de sua política de sugestão e pela estratégia de imersão.⁶⁴

A perspectiva científica, principalmente na Itália, apresenta um paradoxo com a ideia de realidade que advém da reprodução da paisagem. Enquanto a primeira se configura por um caráter ordenador e idealizado, oferecendo uma visualidade ideal, a segunda se constitui na ideia da representação simples “de uma verdadeira impressão visual,⁶⁵ com a qual os artistas italianos não comungavam.

Nesse sentido, quando se tem a perspectiva aliada a uma superfície curva, como nos Panoramas ou ainda no teto dos planetários, a ilusão é potencializada, porque se apresentam duas ilusões. A primeira, que é a vista do alto, é circular ou de que o céu é redondo; a segunda é que elas se parecem mais reais.

Segundo Gombrich, o último ponto para o sucesso da ilusão é a permanência da forma nesse mundo fenomênico, uma vez que:

⁶⁴ GRAU, Oliver. *Arte Virtual da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac. São Paulo, 2007. p. 63 e 64.

⁶⁵ CLARK, K. *El arte del paisaje*. Barcelona: Ed. Seix-Barral S.A. p. 44.

A da constância das coisas (...) tem dado prova da sua validade (...) encaramos o mundo acreditando que é mais provável que aquela coisa mude de lugar do que de forma, e que sua iluminação varia com maior facilidade que a sua cor inerente. Essa confiança na estabilidade das coisas num mundo cambiante está firmemente arraigada na estrutura de nossa linguagem e formou a base da filosofia do homem.⁶⁶

Finalmente, Gombrich acredita que a ilusão faz parte de um aprendizado cultural, logo determinado também pela instância cognitiva.

Além desse caráter conceitual, pode-se incluir também a questão da construção de mecanismos que atuam nas instâncias perceptivas e fisiológicas do público para constituição de uma ilusão ampliada que se estabelece a partir da cooptação do espectador pela forma artística.

Segundo Oliver Grau, a imersão é um fato constante na história da imagem e da História da Arte como um todo. Nesse sentido, a presença da virtualidade, observada na contemporaneidade a partir de uma tecnologia de base digital e, ainda, da reconstrução de um local ou de intervenções em determinados ambientes, é um aspecto exacerbado da arte que já existia com o meio de produção manual desde as pinturas rupestres.

Na atualidade, a virtualidade está relacionada à exploração multissensorial da imagem representada, na medida em que essa imagem incorpora a questão espaço-temporal em seu interior. Oliver Grau destaca a metamorfose operada no conceito de imagem, que se desvincula de uma concepção restrita apenas ao âmbito da visualidade abrangente, que opera nessa proposição, incorporada à “exploração sensorio-motora”⁶⁷ de caráter sinestésico de um determinado espaço. Essa exploração está intrinsecamente relacionada à ideia de experimento sensorial e se converte atualmente em um dos pilares da arte na contemporaneidade, fundada na estratégia de aproximar a arte da vida efetivamente vivida.

Para Oliver Grau, essa realidade virtual se constitui de maneira radical quando se fundem, nesse espaço imagético, representações do “mundo natural” e “imagens artificiais” - o que o autor denomina de “realidade mista.”⁶⁸ Embora a capacidade tecnológica de produção desse espaço virtual se efetive mais fortemente na contemporaneidade, o próprio autor apresenta momentos da história da arte em que uma realidade efetiva se funde a uma realidade imagética, no sentido de

⁶⁶ GOMBRICH. Op. Cit. p. 237.

⁶⁷ GRAU, O. Op. Cit. p. 21.

⁶⁸ Ibid. Loc. cit.

ampliação das possibilidades do caráter ilusionístico do espaço constituído pela intervenção da arte.

O *faux terrain*, sobre o qual nos estenderemos no próximo capítulo, é um instrumento poderoso de persuasão, utilizado por artistas que se propõem a ampliar o caráter ilusório de suas obras, a partir de um efeito realístico ampliado. Sua configuração já de caráter híbrido, entre os objetos reais e o espaço representado na tela, aponta para questões relativas à natureza específica da arte e seu lugar ímpar no mundo fenomênico, ponte entre a materialidade e o intangível. As citações sobre o artifício se originam ainda nas manifestações artísticas do Barroco, nas cerimônias e autos com a intenção de mobilizar o fiel para os mistérios da religião.

Esse procedimento de ação para ampliar os sentidos e a percepção do espectador em relação à obra foi utilizado também durante as exposições dos panoramistas do século XIX. Portanto, também aí, havia uma região de nebulosidade em que a realidade e a simulação se entrecruzavam.

Guardadas as proporções, objetos relacionais são também utilizados nas Instalações como meio de ampliar o sentido realístico dessa produção.

Finalmente, o uso de objetos em construções de caráter tecnológico funciona, muitas vezes, como um portal entre o continente e o imagético, por meio de operações como tocar, soprar ou manipular esses artefatos nas Videoinstalações interativas contemporâneas que remetem a espaços virtuais.

Segundo Grau, a questão da imersão está relacionada à sugestão de 'presentificação' da obra, isto é, são colocadas, em jogo, várias formas de tornar a aceção do objeto representado o mais concreto e real possível para o espectador. Graças a essa condição, a imagem imersiva é "expandida e vivenciada" para além da esfera visual, ela toma ou interfere diretamente em vários órgãos ligados aos sentidos, como a audição, o tato e ainda o olfato.

Nessa perspectiva, a obra imersiva se caracteriza por tomar de assalto todos os sentidos do espectador, incluindo-o, fisicamente e perceptivamente, na obra apresentada. Esse viés é explorado nos Panoramas, nas Instalações e nas Videoinstalações, os quais introduzem o espectador fisicamente no ambiente de sua apresentação.

De acordo com Oliver Grau, a imersão se reveste da mudança dos estados mentais do espectador, que apresenta sua capacidade crítica diminuída proporcionalmente à medida que a obra solicita uma adesão maior de seus sentidos

para percepção do ambiente no qual está imerso. Desse modo, na obra imersiva, é requerido dos visitantes instâncias ligadas à feição sensorial-emocional e ao modo como esse caráter impregna sua relação com as possibilidades da produção artística. Ocorre, então, uma vedação das instâncias críticas do público como consequência de sua adesão à obra artística na qual está imerso.

Segundo Schaeffer, isso se deve à inversão da hierarquia entre a percepção de mundo e a atividade imaginativa, instada em de cada um de nós quando estamos em ambientes imersivos.

O ambiente imersivo necessita cumprir determinadas exigências entre as quais se incluem o fato de se constituir como um local hermético, muitas vezes fechado em ângulo de 360º, isto é, um local que veda o acesso à sua exterioridade, pois se fecha nele mesmo, solapando as instâncias de acesso ao que se localiza além do recinto da obra.

Nesse sentido, a interioridade do local se potencializa por focos de atenção que atraem a atenção do público por meio da introdução de uma iluminação específica que foca em certos objetos, que dirige o olhar do espectador e aponta para certo local em seu interior, admitindo a manipulação (em menor ou maior grau) de alguns artefatos do seu interior. Esse espaço imersivo funciona como junção das dimensões espaço-temporais que se agregam à vivência real do espectador.

A intenção é instalar um mundo artificial que proporcione ao espaço imagético uma totalidade ou, pelo menos, que preencha todo o campo de visão do observador. Ao contrário (...) de um ciclo de afrescos que retrata uma seqüência temporal de imagens sucessivas, essas imagens integram o observador em um espaço de 360º de ilusão, ou imersão, com unidade de tempo e lugar (...) os espaços imersivos podem ser classificados como variantes extremas de mídias imagéticas que, por conta de sua totalidade, oferecem uma realidade completamente alternativa. Por um lado, elas dão forma às ambições que 'abrangem tudo' dos fazedores de mídia e, por outro, oferecem ao observador, em particular através de sua totalidade, a opção de se fundir com a mídia da imagem, a qual afeta as impressões e a consciência sensorial. Essa é uma grande diferença em relação aos efeitos não herméticos da pintura ilusionista, como a *trompe-l'oeil*, na qual a mídia é prontamente reconhecível, e às imagens ou aos espaços imagéticos delimitados por uma estrutura aparente ao observador, tais como o teatro ou, até certo ponto, o diorama, a televisão em especial. (...)⁶⁹

⁶⁹ GRAU, O. Op. Cit. p. 30 e 31.

Ao invés de enganar o olho, engana-se aos sentidos - *trompe les sens*.⁷⁰ Nessa perspectiva, é vital a construção de um espaço imagético fechado que preencha todos os dados perceptivos do espectador por meio da sugestão, aliada a barreiras materiais que o aparte de tudo o que está fora de seu campo de experiência sensorial, pois o espaço imersivo trabalha simultaneamente com elementos representativos e aqueles que provocam, pelo seu aspecto realístico, uma configuração simuladora da realidade com graus cada vez mais intensos, como é o caso das experiências com ferramentas e ambientes informacionais.

Essas ferramentas podem ser compreendidas como ativadoras da instância sugestiva em relação à simulação de situações, entretanto, elas também podem configurar, como no caso das Videoinstalações imersivas, ambientes que se constituem somente no espaço-tempo da obra vivenciada. Portanto, essas últimas não podem ser definidas como simulação por apresentarem um espaço efetivamente constituído no mundo real e, por conseguinte, superam a questão da dissimulação, pois esses espaços não existem na natureza, são conceitos mentais concretizados na fronteira entre o material e o imaterial.

A imersão formula um lugar alternativo que, mesmo por segundos, suspende a capacidade de discriminação, pois incentiva a vivificação de sensações, que incutem, no público, a ideia de estar, de fato, no local representado. De fato, há um intercâmbio de realidade em que o que existe além daquele espaço se torna irrelevante, pois se adensa outra realidade vivida intensamente pelo público no interior das obras de caráter imersivo, de vivificação de experiências. Esses lugares potencializam a dubiedade e ambiguidade da realidade.

A obra de caráter imersivo nos coloca em estado semelhante ao sonho, situação na qual estamos ausentes da realidade física objetiva e inundados por imagens que se constituem em nosso cérebro, absolutamente reais e vivenciadas. Desse modo, embora possamos escutar ruídos, como o barulho do trânsito, se vivemos na cidade, ou de animais noturnos como grilos e sapos, se moramos no campo, nossa atenção para essas ocorrências são diminutas. É uma circunstância semelhante àquela na qual estamos no interior da Videoinstalação, do Panorama, do cinema e ainda do teatro; a atenção dirige-se para a cena apresentada, para o

⁷⁰ PIGNOTI, Lamberto. Citado por Diana Domingues in As Instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia. Relações corpo/arquitetura/memória e tecnologia <http://artecno.ucs.br> - consultado em 13/08/2009.

ambiente imersivo. Essa metáfora que relaciona sonho e imersão ficcional é utilizada por Christian Metz quando compara o ato de sair da sala de projeção à ação de acordar e levantar da cama.⁷¹

Essa sensação de confusão momentânea deve-se à relação mnemônica entre o espaço imersivo e o espaço contingente como “dois mundos [que] se interpenetram, a tal ponto que (...) tomam certas características do lugar real, que, de outra maneira, os tem contaminado.”⁷² Embora essa exemplificação seja referente ao espaço ficcional literário, generaliza-se no tocante a toda e qualquer forma de ficção.

Interessa-nos, nesse momento, destacar a questão da bipolaridade, da superposição e ambiguidade promovida por essa esfera fictícia, a qual intercambia informações a partir da atenção dividida entre o mundo imaginário e o mundo real promovida pelos ambientes imersivos. É, nesse sentido, que, aos objetos efetivos e materiais, agregam-se outros da instância imaginária, imaterial, imaginada, promovendo uma realidade na qual se misturam o concreto e o sugerido, o matérico e o ideado.

Nessa perspectiva, os Panoramas e as Videoinstalações se constituem como *locus* privilegiado dessa intersecção entre o espaço ilusório e o espaço efetivo, como um cenário em que os objetos que o constituem habitam simultaneamente um lugar concreto no qual concomitantemente ativa-se uma instância imaginária. Um espaço que existe no aqui e agora da visitaçãõ.

2.4 A ilusão presente nos Panoramas e nas Videoinstalações

Os Panoramas e as Videoinstalações podem ser categorizados enquanto espaços imersivos que operam com a questão da ilusão e do simulacro em seu limite. Nesses artefatos, misturam-se objetos e imagens virtuais para produzir um cenário que constitui um lugar específico a ser vivenciado, misto de materialidade concreta e projetada.

⁷¹ METZ, Christian apud por Jean-Marie Schaeffer. Op. Cit. p. 165.

⁷² SCHAEFFER, Jean-Marie. Op. Cit. p. 166.

Nesse sentido, apropriam-se da ilusão como fator constitutivo essencial do meio, pois têm um comprometimento com a espacialidade intensificada, apresentada como paralela ou simultânea à vida efetiva.

Tanto os Panoramas quanto as Videoinstalações operam com uma visualidade imersiva que submete o espectador do ponto de vista fisiológico, como consequência de sua contenção no interior de uma imagem apresentada em dimensões além de sua corporeidade, numa situação similar à espacialidade real, que ele experimenta no seu cotidiano.



Ilustração 1 - Panorama de Mesdag. Vista interior da plataforma de observação

Essa afirmação fica mais evidente quando se observam as imagens de um dos poucos Panoramas sobreviventes do século XIX, construído em 1881. Essa obra, realizada pelo pintor Hendrik Willem Mesdag (1831-1915) e colaboradores, encontra-se na Holanda, na cidade de Haia. Nela, podemos identificar uma vista da praia na localidade de Scheveningen a partir de uma plataforma em uma de suas dunas artificialmente construída (Ilustração 1).

A partir dessa fotografia, divisamos, com clareza, como é a montagem desse meio com sua plataforma no centro do espaço e a tela que circunda todo o ambiente configurando seu caráter imersivo, constituído não só pela pintura, mas também por inúmeros objetos que compõem a atmosfera do recinto. Sua finalidade é de eclipsar

a interioridade do espaço, apresentado como um local aberto de observação da praia.

Numa segunda imagem, podemos observar a pintura, propriamente dita, sob a forma plana na qual pode-se destacar a relação entre cidade e natureza – que encontra paralelo com um dos objetos específicos de nosso estudo, o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, realizado por Victor Meirelles – pois ambos incorporam a paisagem urbana e a natureza.

No universo realista de Mesdag, o espaço é recriado a partir da inserção de areia e dos objetos que geralmente estão esquecidos sobre ela, como baldes ou cadeiras, juntamente com a pintura das habitações, da própria areia, do mar e dos barcos que compõem o entorno da paisagem, num cenário onde se misturam representação e artefatos materiais. Nesse tipo de obra, o artista empenha toda sua capacidade para reconstituição do espaço representado, nesse caso, uma cidade litorânea do Oitocentos. Sob essa ótica, o autor utiliza-se do *trompe-l'oeil* e do *faux terrain* (Ilustrações 2, 3, 4 e 5) para reproduzir a costa, vista em declive, a partir da plataforma, com o banco de areia e o mar, no interior do espaço fechado do Panorama onde o público se encontra.



Ilustração 2 - Panorama de Mesdag- Pintura sob a forma plana



Ilustrações 3 e 4 Panorama de Mesdag - detalhe



Ilustração 5 Panorama de Mesdag - detalhe

Observa-se, a partir da plataforma elevada, todo o espaço praiano da paisagem que a circunda. Na imagem seguinte, temos o ângulo de visão do público a partir do terraço de construção do Panorama (Ilustração 6).



Ilustração 6 - Panorama de Mesdag Vista a partir da plataforma

Nessa exemplificação, fica clara a ilusão de realidade que acomete o visitante no interior desse meio, pois esse aspecto mimético funda-se simultaneamente no

agenciamento da visualidade e nos aparatos ambientais que trazem o espectador para um fac-símile do real.

Algumas Instalações e Videoinstalações operam com essa mesma lógica, cuja intenção não é apenas de representar um determinado espaço, mas de replicá-lo e, em alguns casos, principalmente naqueles de feição digital, inventá-lo.

Uma obra que segue por esse caminho foi apresentada por Richard Hamilton (1922), por ocasião da Bienal de Arte de São Paulo de 1989. A instalação chamada 'Hotel Lobby' reproduzia a sala de espera de um hotel com suas paredes forradas com típicos papéis de parede ingleses na cor verde. Um tema ao qual esse mesmo artista recorreu mais recentemente durante a Bienal de Arte de Veneza de 2007. Na obra denominada 'Hotel du Rhorne' de 2005, novamente o autor repete o tema da reprodução de parte de uma antessala (Ilustração 7).



Ilustração 7 - Richard Hamilton Hotel du Rhorne

Essa obra é um desdobramento ou continuidade de concepções imagéticas estendidas, concebidas para dialogar com produções anteriores do artista, mas, principalmente, com os elementos constitutivos da própria obra, num diálogo entre imagem, objetos e espaço. Aqui, os elementos icônicos se configuram também em objetos materiais, nessa instalação híbrida que aponta para questões como materialidade, espaço contínuo e representação metonímica.

Nesse viés, podemos apontar algumas Instalações que funcionam efetivamente como uma réplica de seu referente, como é o caso da Instalação apresentada, em 2004 (Ilustração 8), pelo artista Paulo Bruscky (1949), na Bienal de Arte de São Paulo, obra na qual o artista transfere, para um dos pavilhões do evento, seu *atelier* originalmente localizado na cidade de Recife.



Ilustração 8 Brusky- Instalação do Atelier do artista

Ao olhar e entrar nessa Instalação, o espectador penetra na organização mental do artista, no emaranhado de objetos que coleciona e guarda para um possível aproveitamento posterior em seu trabalho, tal qual os pintores que o precederam. Parece que o olhar, o desenhar, o registrar não bastam, existe a necessidade de proximidade entre os objetos e o artista.

Sob essa ótica, esses meios efetivam-se como presenças significativas junto ao público e integram uma rede de simulação que fornece ao espectador “a impressão mais intensa possível de estar no local onde as imagens estão”.⁷³ Por isso, segundo Grau, essa ilusão deve se dirigir para os múltiplos sistemas de natureza fisiológica que compõem a apreensão do mundo e incluem, além da visão, também os sentidos de natureza tátil e auditiva, que mediam a realidade constituída

⁷³ Oliver Grau. Op.Cit. p. 31 e 32.

no nosso cotidiano, como na obra de Regina Vater (1934), que nos apresenta o interior de uma sala que alude à ideia de Brasil, não só pelas cores utilizadas na cortina, mas também como uma alusão à crendice popular quando insere, no ambiente, uma planta poderosa, que nomeia a obra, por seu poder de atrair as forças negativas e proteger o ambiente (Ilustração 9).



**Ilustração 9 Regina Vater - Comigo ninguém pode
Instalação**

Na Videoinstalação da artista Kátia Maciel (1963), a imagem de uma janela com oito quadros de vidros potencializa um jogo entre a paisagem no entorno e o espectador. As árvores aparecem e desaparecem nos vidros emoldurados, potencializando um conceito de indeterminação no que, a princípio, parece permanente como a natureza. Assim, cada pedaço envidraçado funciona como tela em montagem, sempre se modificando, simultaneamente (Ilustração 10), aproximando e afastando a visualidade de uma janela real.



Ilustração 10 Katia Maciel - Desarvorando Videoinstalação

Apesar de estarem separados cronologicamente por, pelo menos, um século, tanto o Panorama quanto a Videoinstalação estão nos limiar da conjunção entre arte e as tecnologias de produção imagética. No caso do Panorama, inicialmente com a fotografia e depois com o cinema; no caso da Videoinstalação, inicialmente com o vídeo e atualmente com a utilização das imagens de síntese de base digital.

Essas tecnologias provocaram uma transformação imensa não só nos modos de produção dessa imagem, que deixou de ser eminentemente manual, mas, sobretudo, no modo de sua recepção, diretamente relacionados às transformações vivenciadas pelos avanços científicos e tecnológicos de uma sociedade campesina para uma outra burguesa e industrial no limiar entre os séculos XVIII e XIX, assim como na passagem de uma sociedade industrial para pós-industrial e pós-moderna, que se encaminha para uma era digital.

O Panorama amplia a sensação ilusória do espectador de estar não só em frente, mas também incluído nesse espaço. Para alcançar essa meta, utiliza-se de artifícios técnicos, já consagrados para simulação da realidade, desenvolvidos a partir do Renascimento, como a perspectiva e a volumetria que reproduzem o olhar sobre a natureza e o mundo. Não obstante se utilizar principalmente da pintura como técnica de sua execução, o Panorama não se furta a um diálogo com o meio mecânico, recém desenvolvido à época como a fotografia, a qual influencia não só a visualidade, mas também os recortes de constituição e pontos de vistas de sua principal temática – a paisagem, assim como as técnicas de execução das obras.

Essa adesão aos meios tecnológicos se reflete não apenas no caráter icônico do meio, mas também na construção símile de plataformas de observação que se

apropriam de aparatos tecnológicos de natureza mecânica, inventados a partir da Revolução Industrial, que reproduzem efeitos similares ao do lugar da suposta observação, seja esse um mirante ou ainda um deque de um navio a balançar, por exemplo.

É a conjugação desses fatores de caráter ambiental agenciados pelo meio que constitui a extensão da faceta ilusória que o Panorama apresenta como nenhum outro meio artístico anterior a ele.

De modo análogo, as Videoinstalações também apresentam uma produção na confluência entre a escultura, a arte ambiental e a videoarte, além de conexões com a ainda experimental realidade virtual desenvolvida pela ciência digital.

Essas produções tendem a isolar o espectador no interior de uma fabulação ficcional – que pode se estender desde a concepção de uma paisagem ilimitada que se avista a partir de uma plataforma até o interior de algum cômodo fechado claustrofóbico e escuro.

Os Panoramas se incluem na linhagem de invenções e produções que anteciparam a configuração do espaço cinematográfico, com suas grandes telas e no impacto sensorial que causavam no espectador.

No caso dos Panoramas, a ilusão tem, por base inicial, as técnicas de *trompe-l'oeil* e da perspectiva, isto é, as mesmas bases que constituem a pintura da antiguidade e do Quatrocentos, potencializadas ainda por sua dimensão e a forma pela qual a tela é disposta no espaço.

O *trompe-l'oeil* pode ser definido como uma forma de pintura que representa a realidade de maneira verossimilhante, sobretudo alicerçada sobre a ideia de volumetria que reproduz os aspectos táteis dos objetos representados. Como consequência, ela traz, em si, uma feição ilusória que pode enganar e iludir o espectador, principalmente a partir dos aspectos visuais.

O anedotário sobre essa qualidade pictórica remonta à antiguidade clássica, notabilizada pela narrativa da disputa entre os pintores Zeuxis e Parrásio, enquanto o primeiro pintou um cacho de uva que enganou um pássaro; o segundo pintou, na sua parede, uma cortina que enganou o rival, o qual não teve alternativa a não ser reconhecer-lhe a supremacia da arte de pintar.

Segundo Miriam Milman, o *trompe-l'oeil* apresenta uma meta mais ambiciosa do que representar o real, seu objetivo é substituí-lo como um sucedâneo artificial da

realidade. Assim, o espectador “não deve mais perceber a obra como uma ficção ou uma representação, mas como algo que constitui intrinsecamente o seu entorno.”⁷⁴

Nesse sentido, o *trompe-l'oeil* é tão mais potente quanto mais ele se torne indistinguível do real, um simulacro no sentido platônico do termo, capaz de confundir o contingente com o representado. Essa tentativa de substituição do real por uma imagem plana que simule os aspectos táteis dos objetos é o que determina a qualidade da técnica do *trompe-l'oeil*. Nessa medida é que o espectador, para se assegurar de que aquilo que vê é plano, sente a necessidade de tocar a tela.⁷⁵

Assim, essa dúvida ou imprecisão, longe de estar relacionada à concepção de engano ou farsa, testemunha o aspecto contingente do mundo que nos rodeia e apresenta exigências não só em relação às possibilidades do artista de reproduzir esse universo material, mas também do espectador de, através dele, buscar “a decifração de significados ocultos e escondidos.”⁷⁶

Essa ambiguidade existente nessa forma de representação artística está na raiz da desconfiança daqueles que, seguindo a tradição platônica, veem o *trompe-l'oeil* como simulacro dentro das condições já desveladas anteriormente, baseados na concepção de uma cópia, cuja única intenção é promover um prazer baseado na aparência, isto é, uma forma exterior “que não passa por nenhum trabalho ou reflexão”⁷⁷ destinada a esconder a verdade. A fascinação está na raiz de outra atitude nascida do reconhecimento das imagens pintadas, da admiração por sua similitude com um objeto real e finalmente como um jogo entre o espectador e o artista, no qual esse último tem plena consciência da impossibilidade do que vê, segundo Grau,

Os conceitos de *trompe-l'oeil* ou de ilusionismo ajudam a fazer uso de representações que parecem fiéis às impressões reais, reforçam a pretensão de que as superfícies bidimensionais são tridimensionais. O fator distintivo no *trompe-l'oeil*, no entanto, é a fraude ser sempre perceptível; na maioria dos casos, como o meio está em discrepância com o que é retratado, isso é percebido pelo observador em segundos, ou até mesmo frações de segundos.⁷⁸

⁷⁴ MILMAN, Miriam. Lê *trompe-l'oeil*: Réalité? Illusion? Virtuosité? Une interview de Mirian Milman <http://www.meublepeint.com/trompe-loeil-miriam-milman.htm>, consultado em 30 de novembro de 2009, “Le spectateur ne doit plus percevoir l'œuvre comme une fiction ou une représentation mais comme faisant une partie intrinsèque de son environnement” tradução da autora.

⁷⁵ Ibid.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ KINTZLER, Catherine apud por MORIZOT, Jacques in *Illusion, trompe-l'oeil, simulation*, <http://www.r-f-e.net/articles/illusiontrompe.pdf>, consultado em 2 de dezembro de 2009.

⁷⁸ GRAU, O. Op.Cit. p. 33 e 34.

Apesar da percepção em nível consciente, do caráter ilusório da representação, os efeitos visuais impregnam a consciência do espectador, mesmo que por alguns instantes, pois apagam o real e 'presentificam' a ilusão.

Para Miriam Milman, o *trompe-l'oeil* significa o triunfo da arte sobre a natureza demarcada pelo virtuosismo do artista em reproduzir os objetos e os ambientes naturais e o entorno. De acordo com essa autora, essa técnica impõe alguns repertórios que o artista deve perseguir a fim de que o ilusionismo seja potencializado, principalmente quando seu objetivo é representar um espaço interior. Ela destaca as seguintes características:

Todos os elementos representados devem estar em grandeza natural (...) deve-se evitar a representação de figuras vivas. Sua aparência de imobilidade denunciaria rapidamente o artifício. (...) A aparência da terceira dimensão, essencial para criar a ilusão do real na arte, não deve ser realizada pela representação de espaços muito profundos ou salientes, pois a relação espacial entre os objetos não deve se modificar ou deformar ao menor deslocamento do espectador. (...) O quadro deve se integrar ao ambiente no qual é exposto. Isto demanda uma verdadeira mise en scène dentro e fora da obra.(...) - Nenhum objeto em trompe-l'œil deve ser seccionado na borda da pintura. Isto equivaleria a um enquadramento que afirmaria a existência de um « quadro » e não de uma 'realidade'. (...) A ilusão do relevo depende essencialmente da técnica pictórica empregada. A pintura a óleo, os vernizes coloridos, são os meios mais apropriados, pois permitem ao artista tornar invisíveis os traços de seu pincel. Para que um trompe-l'œil funcione, a mão do artista e mesmo sua assinatura devem se esconder, e até desaparecer.⁷⁹

Utiliza, para referendar esses pontos, a obra do pintor americano Raphaele Peale (1774-1825). Numa de suas obras que retrata uma natureza-morta (Ilustração

⁷⁹ MILMAN, Miriam. Op. cit. "tous les éléments représentés soient grandeur nature (...) doit éviter de représenter des figures vivantes. Leur apparence figée, trahirait rapidement l'artefact. (...) Le rendu de la troisième dimension, essentiel pour créer l'illusion du réel dans l'art, ne doit pas être réalisé par la représentation d'espaces trop profonds ou trop saillants, car la relation spatiale entre les objets ne doit pas être modifiée ou déformée au moindre déplacement du spectateur. (...) Le tableau doit s'intégrer à l'environnement dans lequel il est présenté. Ceci demande une vraie mise en scène à l'intérieur et à l'extérieur de l'œuvre.(...) - Aucun objet présent dans un trompe-l'œil de chevalet ne doit être sectionné par le bord de la peinture. Ce serait l'équivalent d'un encadrement qui affirmerait l'existence d'un « tableau » et non d'une 'réalité'. (...) L'illusion du relief dépend essentiellement de la technique picturale employée. La peinture à l'huile, les vernis colorés sont les moyens les mieux adaptés, car ils permettent à l'artiste de rendre invisibles les traces de son pinceau. Pour qu'un trompe-l'œil soit crédible, la main de l'artiste et même sa signature doivent se cacher, voire disparaître."

11), os preceitos assinalados podem ser observados. A assinatura passa quase despercebida, misturada à textura da madeira. A profundidade da mesa é suficiente apenas para acomodar os utensílios, como o prato, o cálice e as frutas, de maneira a apresentar ao espectador a noção de verossimilhança.



Ilustração 11 Raphaele Peale – Óleo sobre tela Natureza-morta com taça de vinho 1818 26.0 cm x 34.6 cm

Dentro das definições de *trompe-l'oeil* apresentadas por Milman, a que mais nos interessa do ponto de vista desta investigação é aquela que define o termo a partir de dois pontos de vista opostos: o da evasão e o da invasão. No primeiro, a feição ilusória elimina a parede e introduz a ideia de um espaço transparente e estendido em direção ao exterior; no segundo, existe a simulação de formas e elementos escultóricos ou arquitetônicos introduzidos no ambiente interior.⁸⁰

Na evasão, representa-se a concepção de uma janela ou vão pelo qual se entrevê o espaço externo que circunda o aposento, nesses casos, “eles acabam com a parede de fundo, abrindo um novo espaço para o espectador pelo aumento da profundidade. Aqui nós temos uma evasão para além da barreira do plano.”⁸¹ Podemos exemplificar esse tipo *trompe-l'oeil* no afresco realizado por Baldassare Peruzzi (1481-1536), na *Villa Farnesina*, em Roma (Ilustração 12), no qual estende a visão do espectador para além das paredes do aposento, nessa imagem, o visitante

⁸⁰ MILMAN, Mirian. *Trompe-l'oeil Painting*. New York: Ed. Skira/Rizzoli International Publications, 1983. p. 14 e seguintes.

⁸¹ *Ibid.*, p. 14.

avista, ‘através’ dela, a cidade com seu casario, as montanhas que compõem a paisagem. Essa ilusão combina o interior com as formas da paisagem circundante.



**Ilustração 12 - Baldassare Peruzzi - Fresco no hall de colunas da Vila Farnesina
Afresco**

Na invasão, o efeito é o oposto, a ilusão é simulada por formas relacionadas à arquitetura, incluindo, aqui, todos os elementos e objetos a ela afeitos como esculturas em relevo, tapeçaria ou mobiliário, que ‘adentram’ no ambiente ornamentado. Esses componentes funcionam como meio de ampliar o ambiente, simulando um espaço com elementos inexistentes no aposento (Ilustração 13), enfatizando seu aspecto cenográfico por meio dessa forma específica de *trompe-l'oeil* denominada *Quadratura*.⁸² Os afrescos de artistas barrocos como Andrea Pozzo (1642-1709) e Pompeo Aldrovandini (1677- 1735) exemplificam, de forma

⁸² Segundo Miriam Milman, a *Quadratura* é um meio para criação da ilusão tridimensional através da projeção de elementos arquitetônicos. O uso desses elementos para ampliar visualmente o espaço interior tem sido uma constante na pintura de decoração mural. Segundo ela, um dos motivos para essa forma de pintura estaria relacionado com a economia.

contundente, essa forma de ilusão, pois a pintura de colunas, balaustradas, arcos, sacadas e relevos ampliam as dimensões internas do espaço, dando-lhe uma maior solenidade, assim como permitem uma economia de materiais na execução. (Ilustrações 13 e 14)



Ilustração 13a - Andrea Pozzo Glória de São Francisco Xavier Igreja de Santo Inácio Fresco
Ilustração 13 b- Pompeo Aldrovandini – Teto do Palácio Dória -Pamphili

De acordo com Oliver Grau, no “sentido de uma ilusão de ótica, ou *trompe-l’oeil*, o Panorama é (...) a forma mais sofisticada de um espaço ilusório de 360 graus criado com os meios da pintura tradicional;”⁸³ isso porque encapsula o espectador no interior de uma ficção imagética, na qual as diferenças entre interior e exterior se desvanecem, “gerando a impressão de estar em um espaço diferente daquele em que realmente se está,”⁸⁴ simultaneamente estendendo o olhar a distância e ampliando o espaço no qual se está imerso.

Esse caráter de realidade paralela, configurado no Panorama, traz, no mínimo, um paradoxo na análise dos Panoramas, realizada no momento de sua execução no século XIX. Enquanto alguns críticos o condenavam por sua feição ilusória exagerada, vendo nisso “um perigo,”⁸⁵ tal como na República de Platão,

⁸³ GRAU, Op. Cit. p. 93 e 94.

⁸⁴ Ibid. loc. cit.

⁸⁵ Ibid., p. 94.

outros aclamavam-no justamente devido a esse efeito de dissimulação de sua real compleição, da provocação do aturdimento do espectador.

Curiosamente, os detratores do Panorama são quem nos aproximam da potência ilusiva do meio. Não obstante a fidelidade da representação visual, segundo Johann August Eberhard,⁸⁶ expunham uma incoerência com o aspecto real justamente no oposto de sua exibição, na oscilação e mobilidade do real, o que, de acordo com ele, causava até indisposição física nos frequentadores do meio. Nada ilustra tão bem essa sensação quanto o trecho que se segue:

Eu oscilo entre realidade e irrealidade, entre natureza e não-natureza, entre verdade e aparência. Meus pensamentos e meu espírito são postos em movimento, forçados a balançar de um lado para outro, com se estivessem girando e sendo sacudidos em um barco. Essa é a única maneira que encontro para explicar a tontura e o enjôo que acometem o observador despreparado para o panorama.⁸⁷

O aspecto imersivo e ilusionístico da pintura no Panorama era consequência direta do espectador ser totalmente cercado pela pintura, o que levava a não encontrar nenhum local em que não estivesse rodeado pela imagem panorâmica.

Embora tenha sido reconhecido apenas como uma forma de entretenimento, os Panoramas transitavam também pelo chamado mundo da arte, vários artistas consagrados, entre eles, Victor Meirelles no Brasil e André Prévost na França, dedicaram-se a esse meio pictórico, e outros deixaram claro sua admiração pelo caráter de fidelidade da representação.

Apesar de ter sido admitido no Oitocentos apenas como uma forma de entretenimento, os Panoramas, ao intensificarem as instâncias perceptivas, alcançaram o reconhecimento de diversos pintores importantes no meio da arte oficial. No anedotário a esse respeito, Oliver Grau cita Jacques Louis David, que teria dito a seus estudantes a seguinte frase: “Se vocês querem ver a verdadeira natureza, corram aos panoramas;”⁸⁸ e ainda Constable que comentava acerca da “fidelidade” à natureza que o Panorama apresentava.⁸⁹

⁸⁶ Filósofo alemão escrevia sobre o Panorama e, em 1805, apresenta seus efeitos em um manual de estética. Ver Grau. Op. Cit. p. 94 e 95.

⁸⁷ EBERHARD, Johann Augusto apud Grau, p. 96.

⁸⁸ Jacques Louis David, apud Grau, Op. Cit. loc.cit.

⁸⁹ Ibid, loc. cit.

Como um meio de arte híbrido, já no século XIX, os Panoramas utilizavam vários elementos para constituir sua ilusão, entre os quais, a perspectiva, assunto sobre o qual já nos estendemos anteriormente e que tanto quanto o *trompe-l'oeil* configura e reconstitui o espaço da representação.

O século XIX incorporou outro instrumento para execução de mecanismos de constituição ilusória, a fotografia. De natureza mecânica, possui um registro indicial que Edmond Couchot chamará de “apoteose da representação”.⁹⁰ Não obstante os Panoramas serem pintados, a fotografia oferecia-se como material para estudo, pois fornecia um modelo e um ponto de vista ótico do local a ser representado.

A máquina fotográfica é a origem de todos os aparatos mecânicos, inclusos na produção de imagem de origem tecnológica. Nessa perspectiva, vai ser utilizada também pelos meios contemporâneos, como a Instalação, a Videoinstalação, na tentativa de reconstituição do real.

As Instalações e as Videoinstalações são também formas de arte híbrida que se constituem a partir de ideias de simulacro e de realidade virtual. Utilizam basicamente objetos reais ou da realidade simulada na construção de seus aparatos ilusionísticos. Segundo Oliver Grau, esses meios maximizam a ilusão misturando meios tradicionais, como o *trompe-l'oeil* e a perspectiva e as novas imagens sintéticas para atuar, de modo multissensorial, sobre o espectador, adaptando os artefatos artísticos à fisiologia humana.

Os recursos ultrapassam a questão visual, pois a ela se juntam soluções que apelam para

todos os sentidos de modo que a impressão de estar de fato em um mundo artificial seja completa. (...) De acordo com esse programa de técnicas de ilusão, um conjunto de recursos, como som estereofônico simulado, impressões tácticas, sensações termo-receptivas e até mesmo sinestésicas, transportará o observador na ilusão de estar em um espaço complexo estruturado de um modo natural, produzindo a sensação de imersão máxima. (...)⁹¹

A questão da simulação nas Videoinstalações se relaciona às possibilidades que esse meio apresenta de conjugação com as novas mídias digitais. Segundo

⁹⁰ COUCHOT, Edmond. Da Representação à Simulação: Evolução das técnicas e das Artes da figuração. Tradução de Rogério Luz in Imagem e Máquina. A era das tecnologias virtuais. Org. André Parente. São Paulo: Editora 34, 1999. p.44.

⁹¹ GRAU, O. Op. Cit. P. 31 e 32.

Couchot, essas mídias apresentam uma relação diferenciada porque suas imagens não se constituem a partir do real como as imagens óticas. As imagens digitalizadas são produto de programas computacionais, de números e não do real observável.

Nesse sentido, subverte-se a ordem histórica de construção imagética, fundada desde a estética clássica, a imagem digital se transforma em simulação do real.⁹² Analisando a imagem numérica, esse autor assinala que

Se alguma coisa preexiste ao *pixel*⁹³ é a imagem programa, isto é, linguagem e números, e número mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula. Ela o reconstrói, fragmento por fragmento, propondo nele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética. A imagem não é mais projetada, mas ejetada para o real. (...) A realidade que a imagem numérica dá a ver é (...) uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material além da nuvem eletrônica (...) cuja única realidade é virtual.⁹⁴

De acordo com o autor, as questões pertinentes à imagem numérica têm relação com os projetos de análise realizados pelos artistas e por empreendedores do campo da imagem e do som. A radicalização dos procedimentos da arte europeia do final do século XIX na busca dos seus meios constitutivos ajudou a consolidar o processo de desmantelamento da forma e avançar no sentido de otimizar esse conhecimento.

A forma foi segmentada, atomizada ao limite. Esse procedimento que desmembrava a imagem ao seu elemento constitutivo mínimo foi o ponto chave para as pesquisas que levaram à constituição do *Pixel* e a sua estruturação em linguagem binária utilizada nos meios computacionais. Assim, toda imagem digital, qualquer que seja sua natureza, passa por esse processo de decomposição para ser redefinida no ambiente virtual.⁹⁵

Sob essa perspectiva, as Videoinstalações, ao trabalharem com a concepção de simulação, constroem algo que não é mero reflexo de um objeto real, fundam,

⁹² COUCHOT. E. Op. Cit. p. 45.

⁹³ Menor unidade de uma imagem eletrônica - definição encontrada in Imagem Máquina. Op. Cit. p. 287.

⁹⁴ Ibid., p. 42.

⁹⁵ Por outro lado, ao pensarmos na pintura, nas imagens criadas por esse meio da arte, a tinta e o pincel também preexistem à imagem pintada sobre a superfície pictórica. Dito de outra forma, existe algo de preexistente à configuração imagética.

efetivamente, uma realidade existente apenas na fruição da arte, uma fruição, agora, ativa e interessada que se contrapõem à ideia de prazer desinteressado.

3 - A PRODUÇÃO DOS PANORAMAS E DAS VIDEOINSTALAÇÕES: CONSTITUIÇÃO DE UMA PAISAGEM.

Já assinalamos que tanto o Panorama quanto as Instalações e Videoinstalações são meios que constituem a ideia de um *tópos*, de um lugar específico e isolado do espaço contingente, que paradoxalmente podem recriar ou fundar um espaço paralelo ao real. Anteriormente discutimos a questão da ilusão presente neles, agora interessa-nos aprofundar as questões intrínsecas a cada um desses meios e investigá-las sob uma perspectiva histórica e conceitual.

3.1 Os Panoramas.

Os Panoramas são produções artísticas do final dos Setecentos, que constituem a representação sob uma perspectiva ilusionista de dimensão ampliada, não só em relação à sua extensão física, mas também em relação aos efeitos e tecnologias organizados para dilatar esse aspecto prestidigitador, que pode ser categorizado como imersão.

Com duração de aproximadamente 115 anos, esse meio artístico teve seu apogeu durante o século XIX.

Stephan Oettermann, em seu livro *The panorama history of mass medium*, vislumbra uma estreita conexão entre essa forma e os Oitocentos. Citando Adorno, com relação à irredutibilidade dos fatos a tempos distintos, afirma que a originalidade desse meio em relação às outras formas de arte é tão intensa, que não se conecta a nenhuma forma artística anterior tal a sua potência inovadora.

Considerado como invenção, tal como a máquina a vapor ou a luz elétrica, foi patenteado pelo irlandês Robert Barker ao final do século XVIII mais precisamente em 9 de junho de 1787. O nome dado a esse novo tipo de tela circular posteriormente foi aplicado metaforicamente como denominação dada a um campo particular de conhecimento, de maneira superficial e resumida.

Como meio de arte, o Panorama apresenta algumas peculiaridades. A primeira delas é a montagem circular das telas, a segunda é o seu caráter de fidedignidade ao tema representado a partir de uma visada de 360° e finalmente sua

feição ambiental, uma vez que constitui um espaço específico no qual o espectador é introduzido.



Ilustração 1 Panorama de Mesdag –Vista da plataforma e do ‘cone’



Ilustração 2 Panorama de Mesdag Vista da construção da plataforma

Na definição de dicionário especializado, o Panorama é conceituado como uma pintura que acompanha a forma circular do edifício no qual é exibido. Essa construção de forma cilíndrica coberta por uma “cúpula ou telhado em forma de cone”⁹⁶ pelo qual uma luz natural penetra sobre as cenas representadas, mantêm o ambiente numa obscuridade relativa escondendo suas fontes de iluminação. Nessa perspectiva, o lugar do espectador é demarcado a partir de uma plataforma ou galeria circular construída no centro da rotunda, local onde a luminosidade incide e de onde se visualiza a tela que o circunda, conforme podemos observar, em um dos poucos exemplares desse meio que ainda sobrevivem (Ilustração 1 e 2). Vemos a plataforma em que ficam os visitantes e o grande telhado em forma de cone, que esconde a iluminação.

3.1.1 - O Panorama e a questão da natureza

O termo Panorama apresenta concepções de naturezas bem distintas. Uma parte considerável das pesquisas considera que o termo teria sido forjado no século XVIII, como consequência dos avanços tecnológicos da Revolução Industrial em expansão; entretanto, podemos divisar essa procedência em um período mais longínquo, remetendo mesmo à origem do pensamento acerca não só da pintura, mas da conceituação mesma do vocábulo *paisagem*.

Assim, por um lado, temos as concepções como de Stephan Oettermann,⁹⁷ que, em seu estudo sobre os Panoramas, compreende-os como um produto fortemente imbricado com uma concepção burguesa e a ideia de comunicação de massa que se apresenta na atualidade. Portanto, considera o vocábulo como um neologismo, para nomear as novas máquinas e invenções das tecnologias emergentes naquele momento, como uma consequência da Revolução Industrial e dos novos aparatos mecânicos em construção ou pesquisa. Para ele, o termo se constitui na junção de duas palavras gregas: *pan*, que significa tudo, mais *horama*, que significa visão. Assim, o Panorama seria a vista do todo e designaria uma paisagem observada a partir de um ângulo de 360°. Oettermann vai inscrever o vocábulo no seio de uma concepção que estava em ascensão nos Oitocentos e que

⁹⁶ COMMENT, Bernard. *The painted panorama*. New York: Harry N. Abrams Inc.,1999. apud Dictionary of Building Terms Vol. III 1881-2 p. 8

⁹⁷ OETTERMANN, Stephan. *The panoramas: history of mass medium*. New York: Zone Books, 1997.

se cristalizaria nos Novecentos, relacionada às novas invenções que produziram objetos originais, tais como o telefone, a televisão, o cinema e o automóvel, que atenderiam às crescentes demandas de comunicação ou locomoção provenientes dessa sociedade.

Por outro lado, encontra-se a utilização do vocábulo em períodos mais remotos.

Investigações sobre a representação da paisagem encontram a utilização da mesma palavra para designar a vista aérea de um cenário natural sob um ângulo de 360º, ainda no século XIV. Essa denominação é encontrada na acepção que Francesco Petrarca⁹⁸ outorgava ao termo.

A descrição de sua experiência de escalada do Monte Ventoux antecipa algumas questões que irão ser exploradas pelos ‘panoramistas’ do século XIX, principalmente em relação à vista do horizonte, uma vez que a paisagem observada se estende a uma larga distância remetendo à ideia de infinitude e, portanto, de sublime, tal com descrito por Kant. Essa visão o deixa arrebatado como se estivesse ‘embriagado’ diante da amplitude que contempla.

O poeta italiano foi um homem que retratava a transição entre o ideário medieval e a mentalidade renascentista. Esta última sinalizava com a alteração do estatuto simbólico dado à natureza e a sua representação em relação ao período medieval.

A paisagem é um conceito básico para a formulação da ideia do Panorama, visto que, muitas vezes, era a representação privilegiada em suas temáticas, mesmo quando marcava uma oposição à natureza pela representação de seu contrário, a cidade. Nesse sentido, a paisagem é concebida não só como um espaço da natureza, mas também como o reconhecimento pelo ser humano de algo exterior a ele próprio.

Na Idade Média, essa exterioridade ora era vista com medo e desconfiança, ora como metáfora da presença divina. De acordo com Keneth Clark,⁹⁹ essa suspeição estava baseada na crença de que a natureza promovia a exacerbação dos sentidos, o que configuraria uma presença efetiva do corpo e dos prazeres que

⁹⁸ Ver K. Clark . *El arte del paisaje*. Barcelona: Ed. Seix-Barral S.A., 1974. p . 20 e 21 e ainda em Oliver Grau. *Arte Virtual da ilusão à imersão*. São Paulo: Editora da UNESP/SENAC, 2007. p. 56 e 57

⁹⁹ KLARK, K. *El arte del paisaje*. Barcelona: Ed. Seix-Barral S.A., 1974.

a ele estariam ligados; segundo a teologia dominante, remeteria à ideia de pecado, já que esse deleite seria extremamente indesejável para a elevação espiritual.

Nessa perspectiva, as sensações deveriam ser suprimidas porque remeteriam a aspectos terrenos e corpóreos, que, segundo essa mentalidade, afastariam o fiel do mundo espiritual. Tais impressões o fariam mais consciente da materialidade do mundo terreno. Esse pensamento é consubstanciado na doutrina ascética promovida por Sto. Anselmo, a qual sustentava que

as coisas eram daninhas em proporção direta ao número de sentidos a que nos deleitavam, e portanto, classificou como perigoso o sentar-se em um jardim onde houvesse flores para satisfazer os sentidos da vista e do olfato, e canções e relatos para comprazer os ouvidos.¹⁰⁰



Ilustração 3 Saltério de York - Adão e Eva (detalhe)

Possivelmente esse pensamento seria o responsável pelo triunfo da forma simbólica (Ilustração 3) - entendida como a substituição imediata de “uma ideia por um objeto ou um objeto por uma ideia”¹⁰¹ - sobre a forma naturalista durante o período Medieval. Nesse momento, a realidade terrena não deveria ser fruída, o símbolo no medievo se constituiria como um substitutivo de um real destituído de

¹⁰⁰ Ibid. p. 15

¹⁰¹ Ibid. p. 16

sensações. A expulsão de Adão e Eva do paraíso, representada na miniatura acima, priva não só a paisagem, mas todas as figuras de sua volumetria e dos aspectos táteis que iludiriam o espectador quanto à sua emergência no mundo real, mas, sobretudo, enfatizavam a feição desse espaço de espiritualidade não corpóreo atemporal, simbólico e religioso.

O símbolo apresentaria um mundo ideal no qual a religiosidade se fundaria e cumpriria um projeto de vida plácida e harmoniosa em que espírito e sensações se apartariam. Portanto, os símbolos funcionariam como oposição às sensações, que deveriam ser extintas da vida terrena para se alcançar a santidade da vida espiritual.

Posteriormente esse pensamento acerca da paisagem sofreu uma transformação resultante da ideia de que tanto os objetos quanto a natureza são reflexos do divino e, portanto, da presença de Deus. Esse ideário mudou as relações com a pintura de paisagem, que passou a representar a ideia do Paraíso e de jardim.

Essa aproximação com a natureza transformou gradualmente essa pintura de simbólica em naturalista – no sentido de representação de uma realidade. A Idade Média abrigou dois universos diferentes de representação da ideia de paraíso – a primeira incorpórea e absolutamente simbólica; enquanto a segunda se apresentava mais realista, relacionada à visão dos fatos e ao puro prazer da observação provocada pela visualidade.

É nessa perspectiva que, segundo Clark, emerge o nome de Petrarca, na passagem da mentalidade religiosa medieval para o humanismo renascentista. O poeta apresenta uma visão urbana e contemporânea desse gênero de pintura. Assinala que a paisagem assume uma ideia oposta à de *urbis*, com sua tendência de isolamento oposta à concepção de cidade, centrada na fixação em locais distantes e isolados, desejando “escapar do torvelinho das cidades para refugiar-se na paz do campo solitário”¹⁰² e nesse evasão que o conceito do Panorama se constitui, no deleite da visão longínqua, isolada no topo da montanha. Dessa forma, a paisagem é o elemento básico na constituição do Panorama.

Esse momento ímpar da história da humanidade corresponde a uma transição entre o gótico e o renascimento. Encadeia-se também com a mudança nos paradigmas da representação em que se estabelecem os princípios da arte ocidental

¹⁰² Ibid p.21.

como a conhecemos ao longo de quinhentos anos. Isso se deve a diversos eventos como a invenção da perspectiva, a autonomia e a distinção dos meios de arte, a emancipação material da pintura com a utilização da tela de cavalete e, finalmente, a constituição de um sistema de arte de carácter intelectual.

A feição ordenadora da ideia de paisagem também é defendida pela filósofa Anne Cauquelin. Sua reflexão sobre o assunto, exposta no livro *A invenção da Paisagem*, remonta ao pensamento ocidental originário da Grécia, onde com perplexidade analisa a inexistência desse conceito, tal como o conhecemos hoje. Segundo Cauquelin, essa ausência estaria relacionada a um pensamento totalizante e aponta para um aspecto da paisagem que, apesar de sua clareza, permanece oculto, o apartamento entre esta e a natureza a partir do carácter artificial do próprio termo que, por vezes, passa despercebido.

Para os gregos, de acordo com Cauquelin, a paisagem não seria sequer aventada como conceito porque estaria ligada à particularização, à fragmentação de um mundo, oposta à ideia de *logos* que estes defendiam, o qual se constituía como unidade e idealidade do absoluto. A paisagem estaria conectada a um pensamento causal, definido por aspectos espaço-temporais referidos a uma narrativa específica.

Assim, a paisagem é considerada pela filósofa como uma arqueologia da visão instruída, detentora de um carácter ambivalente, simultaneamente organizada pela visibilidade sensória e pela instrução no sentido pedagógico da visualidade – que nos apresenta falsamente a ideia de analogia entre paisagem e natureza,

uma ordem que instaura, a da equivalência entre um artifício e a natureza. Para os ocidentais que somos, a paisagem é, (...) natureza. A imagem construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo de que ela seria a imagem(...) ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem distanciamento. A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza. (...) A natureza-paisagem: um só termo, um só conceito – tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza.¹⁰³

Nessa conjunção, a paisagem é um recorte da natureza, uma divisão, uma parcela da integralidade, que, no sentido metonímico, se transporta como representação da totalidade e, dessa forma, se constitui naquilo que ela não é e nem

¹⁰³ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo. Editora Martins, 2007. p. 38 e 39

pode ser a natureza em sua indivisibilidade, como entidade ideada e referendada não só ao meio ambiente, mas ao próprio fluxo da exterioridade ao ser humano.

Dentre as pinturas de Paisagem, podemos divisar várias acepções que as distinguem, encontramos esses exemplos nas Marinhas e nos Panoramas. Os Panoramas, como já foi relatado anteriormente, são representações de uma paisagem estendida no sentido de sua horizontalidade, a partir de uma visada superior; já as Marinhas são representações do mar, dos rios e das lagoas, com predominância do elemento aquático.

Assim, tanto para Clark, quanto para Cauquelin, a expressão da paisagem encontraria eco na sociedade burguesa que a tudo coisificaria e valorizaria e que, nesse caso, objetivaria também a natureza e o espaço nas diversas formas sociais que se seguiriam ao período medieval, tanto na Itália com suas cidades-estados, quanto na sociedade burguesa dos países baixos. Por isso, a representação dos elementos naturais de maneira parcial, relacionada à possibilidade de avistamento individual que essa nova forma de sociedade fundaria.

A arte italiana vai se conduzir via experimentos matemáticos e maquinações que permitem a junção desse mundo platônico e o domínio desse mundo empírico. Michelangelo, particularmente, via o gênero da paisagem como uma “invenção flamenga”¹⁰⁴ fixada nos meros prazeres e partidária do real e não do ideal que sua arte propunha, segundo ele:

Em Flandres pintam só para enganar o olho externo, coisas que alegram e as que não se pode dizer nada de mal. Pintam materiais, ladrilhos ... a erva do campo, a sombra das árvores, pontes e rios, que chamamos paisagem e figurinhas, Em verdade está um fato sem simetria, nem propósito,¹⁰⁵ .

Essa paisagem holandesa, segundo Clark, assume três contextos diferentes: o primeiro se configura em aspectos sociológicos – já que esse tipo de pintura atendia a um desejo da burguesia de representação das “experiências reconhecíveis” e que estariam muito próximas de um empirismo científico. O segundo se define pelo caminho de uma fruição meramente contemplativa, “um recreio”¹⁰⁶ tal como na pintura de Rembrandt e, finalmente, nos motivos

¹⁰⁴ Ibid, ibid

¹⁰⁵ Michelangelo apud CLARK, K. Op. Cit. 44

¹⁰⁶ Ibid, p. 49

relacionados à arte propriamente dita, a questões ligadas às técnicas de representação e construção imagética.

Nesse entendimento, Anne Cauquelin afirma que a ilusão construída é de tal ordem, que imagem e realidade se confundem e que a paisagem deixa de ser “uma metáfora para a natureza”¹⁰⁷ e passa a ser a sua evocação, como se a distância entre a natureza real e sua construção imagética se diluíssem e as fizessem uma unidade. Essa equivalência, de certa maneira, coloca arte e natureza num patamar correlato que se constitui na ideia de ordenação e perenidade. Assim compara as substâncias como natureza e arte às suas figurações paisagem e pintura.

3.1.2 - Concepção, histórico e tecnologias em sua execução.

De acordo com Bernard Comment, no livro *The painted panorama*, essas produções apresentam três temáticas ou motivações básicas. A primeira refere-se a um modo de domínio dos habitantes das cidades sobre o espaço ampliado que estas constituem naquele momento específico, com a dilatação espacial e humana advinda como resultado da Revolução Industrial e do êxodo rural. Assim, tanto o número de habitantes quanto o de moradias se elevam em proporções nunca vistas anteriormente. Desse modo, a cidade se expande territorialmente e muda sua feição em um tempo mais acelerado do que aquele que vinha mantendo ao longo do tempo.

A segunda motivação seria de natureza propagandista e ligada ao caráter nacionalista das obras, que representariam as cenas de guerra e de batalhas históricas ou recentes que exacerbariam não só a feição patriótica dos espectadores, mas também o aspecto moral e pedagógico dessas contendas.

Finalmente a terceira motivação estaria relacionada a certo escapismo, na representação de terras exóticas e longínquas, tanto no tempo quanto no espaço, assinalada pela mentalidade romântica em voga, como ampliação do sonho e da fantasia que esses sítios evocavam.

¹⁰⁷ CAUQUELIN, A. Op. cit. p. 39

O Panorama foi patenteado pelo artista irlandês Robert Barker com o nome de *“la nature à coup d’oeil”*, algo como a natureza vista de relance.¹⁰⁸ Como já foi explicitado anteriormente, essa representação teria de apresentar uma perspectiva adaptada à forma circular retirando da imagem as imperfeições advindas desse novo formato de pintura.

Segundo Oliver Grau, essa invenção de Barker já foi o resultado dos esforços do pintor no sentido de produzir imagens em formato circular. Assinala Grau que o artista inventara, alguns anos antes, um dispositivo para desenhar em perspectiva circular a partir de um ponto fixo.

O primeiro Panorama exposto por Robert Barker foi exibido no ano de 1788, no Archer’s Hall Holyrood (Ilustração 4). Nele estava representada uma vista da cidade de Edimburgo sob um ângulo de 180º, com vinte e um metros de comprimento. De acordo com Grau, este Panorama obteve apoio financeiro de uma figura proeminente na política inglesa, interessada nas finalidades militares que o novo meio artístico poderia ter, a partir da demonstração exata de certos sítios que poderiam servir para a estratégia militar. Apesar desse objetivo inicial, o Panorama nunca passou da esfera do entretenimento.



Ilustração 4 Robert Barker - Panorama de Edimburgo

Podemos observar que, nesse Panorama, estão apresentadas as bases dessa nova maneira de expor e construir uma pintura. A vista de Edimburgo nos mostra a cidade vista a partir de um ponto mais alto, uma montanha talvez, que amplia a capacidade visual, como se juntasse numa única visada aquilo que o olho percebe não de uma vez, mas em diversas vezes. O autor adiciona uma vista à outra, formando uma totalidade homogênea e totalizadora. Não obstante apresentar a forma de semicírculo, essa exposição foi cercada de êxito e permitiu a Barker continuar os estudos para ampliar a visualidade do novo meio, que posteriormente

¹⁰⁸ Oliver Grau. Op. cit. p. 84

seria marcado pela circularidade integral, como modo de envolver completamente os espectadores.

O sucesso do empreendimento incentivou Barker a levá-lo para ser exibido na capital do Reino Unido em 1789 e se estabelecer na cidade por volta de 1790. Em 1791, Barker expôs numa rotunda provisória, construída no jardim de sua casa em Leicester Square, um novo Panorama apresentando a vista das cidades de Londres e Westminster. Logo depois, ele compra um lote na mesma localidade para edificação da primeira rotunda circular, para abrigar definitivamente seus trabalhos panorâmicos definitivamente. Essa estrutura seria o padrão das exibições posteriores e daria ao meio a forma pelo qual o conhecemos, inaugurando um novo modelo para o público apreciar suas telas. Essa rotunda ficou a cargo do arquiteto Robert Mitchell, que a construiu em dois níveis e, portanto, com duas plataformas de tamanhos diferentes. A rotunda funcionou até 1864 e exibiu um total de 126 Panoramas diferentes. O edifício tinha um aspecto incomum uma vez que apresentava duas pinturas circulares, em dois andares diferentes. (Ilustração 5)

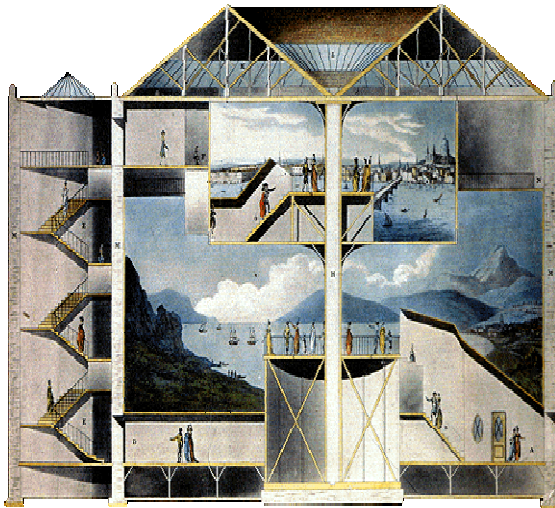


Ilustração 5 Rotunda para Panorama de Robert Barker em Leicester Square. Arquiteto Robert Michel. Seção transversal

Bernard Comment descreve esse edifício da seguinte maneira:

O edifício, com duas janelas complementares no teto, uma externa para o grande hall, e outra interna para o pequeno hall, permitindo que dois quadros pudessem ser exibidos ao mesmo tempo. O longo caminho que separava as duas plataformas era de fato desenhado para mergulhar os

espectadores na escuridão, inicialmente para obliterar sua memória, preparando-o para a segunda ilusão.¹⁰⁹

O efeito da escuridão sobre o público potencializava a ilusão porque, ao isolar o espectador do mundo exterior e introduzi-lo na rotunda, simultaneamente dirigia seu olhar para o espaço iluminado da imagem representada, no meio de um ‘cenário’ que parecia completar a noção de fidedignidade, tornando mais difícil “distinguir entre uma *imitatio naturae* e a natureza verdadeira.”¹¹⁰

Essa construção apresenta-nos a ideia básica do Panorama não só em relação à sua arquitetura, mas também no que concerne à localização do espectador e da obra. Observamos que a contemplação acontece em uma plataforma instalada no meio da estrutura circular, desse modo o público é totalmente circundado pela tela e pela visão que se apresenta não só a sua frente, mas em torno de todo seu corpo, estabelecendo um novo patamar na conexão entre o fruidor e o trabalho artístico, que também é comentado por Comment do seguinte modo:

Tendo andado ao longo de seus corredores e subindo até a escadaria escurificada para fazer-nos esquecer dos marcos de nossa cidade, os visitantes alcançavam uma plataforma rodeada por uma rampa parando-os nas proximidades da pintura, o que significava “em frente a todas as partes que poderiam ser vista, possuindo um efeito próprio”. A iluminação era natural, emanando do alto, mas essa ferramenta era ocultada pelo teto ou véu que tornava impossível ver através dos limites mais altos da tela, quando uma cerca ou outros objetos naturais mascaravam os limites inferiores. Tudo era arranjado para que nada estranho pudesse distrair da demonstração e desviar o campo de visão do espectador. Tal era o status paradoxo do panorama: um área fechada aberta para uma representação livre de um mundo restrito.¹¹¹



Ilustração 6 - Vista interna de um panorama

¹⁰⁹ COMMENT, Bernard. Op. cit. p. 24

¹¹⁰ GRAU, O. Op. cit. p. 88

¹¹¹ Ibid. p. 8

Nessa rotunda, podemos ver posta em prática a ideia de apresentação de um tema visualmente “tão próximo da vida que ele podia ser confundido com a realidade”.¹¹² Esse aspecto de proximidade entre o real e sua representação ensejou que o Panorama fosse visto, segundo Oettermann, como um “substituto para a natureza”¹¹³, um simulacro do real (Ilustração 6). Observa-se, na ilustração do período, que a plataforma se apresenta como um local privilegiado para a vista da paisagem, e ela mesma já simula o local no porto ou cais em que se mira o mar e a cidade.

Um meio com tamanho impacto atraiu uma multidão de frequentadores ávidos pelas novidades trazidas, o Panorama tornou-se rapidamente uma opção de entretenimento de grande parte da sociedade europeia, atraindo inclusive artistas da importância de Joshua Reynolds, que via nele uma forma de proporcionar maior vigor na representação da natureza.

- A= entrada
- B= corredor escuro
- C= plataforma de observação
- D= ângulo de visão do espectador
- E= tela circular
- F=objetos tridimensionais (false terrain)

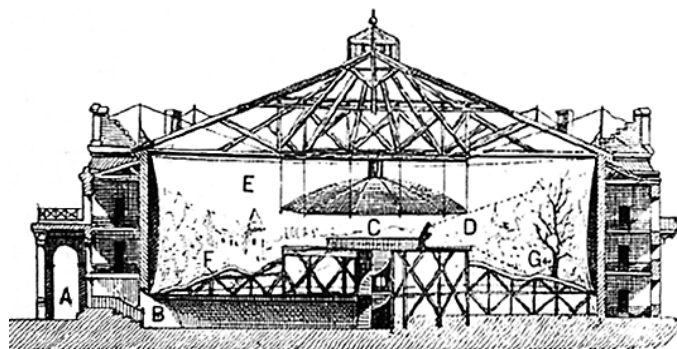


Ilustração 7 Seção do panorama com suas partes constitutivas

Além dos aspectos já citados em relação ao ato inaugural do Panorama, que determinava uma nova forma de fruição do espectador a partir de seu deslocamento em torno da plataforma de onde observava as representações expostas, deve-se ressaltar que o meio se utilizava de instrumentos que ultrapassavam a perspectiva na construção da realidade artificial que demonstrava, tornando-a “absoluta” como afirma Grau. Não era só a questão das dimensões da tela e da verossimilhança que coagiam o espectador a acreditar nos seus aspectos ilusórios, havia também

¹¹² Ibid. *ibid.*

¹¹³ S. Oettermann. *Op. cit.* p. 11

instrumentos de outra natureza, como a iluminação e principalmente o ‘terreno falso’ (*false terrain / faux terrain*), que consistia na disposição de objetos no campo de visão do espectador, os quais eram localizados entre a imagem pintada e a plataforma em que o público circulava. Tais artefatos confundiam o público, ampliando sua desorientação de tal maneira, que não se conseguia distinguir entre o elemento tridimensional e aquele pintado. (Ilustrações 7, 8)



Ilustração 8 Terreno Falso/faux terrain

Numa descrição apresentada no jornal carioca *Diário de Notícias*, de 1º de outubro de 1885, Arthur Azevedo assim descreve sua impressão sobre o Panorama de Chantilly visitado por ele na França:

Quem nunca viu um panorama, não pode fazer a menor ideia do que aquilo é. O observador que entrar no respectivo edifício, depois de atravessar um espaço escuro, preparando, desse modo o órgão visual para receber o efeito da pintura, é tão completamente iludido, que supõe achar-se realmente no mesmo ponto de vista d’onde o pintor copiou a paisagem.

Os primeiros planos são engenhosamente arranjados com aspectos naturais, o espectador abaixava-se e apanha um punhado de terra; entretanto, por mais esforços que empregue, não descobre onde acaba o palpável e principia o pintado, tal é a ilusão ótica produzida por uns tantos efeitos de luz, admiravelmente combinados. No panorama da Batalha de Chantilly há (para citar alguma coisa) uma carroça natural a que se acha atrelado um jumento visto de costas. Por mais que m’o explicassem, custou-me a compreender o engenhoso processo pelo qual chegou o artista a tão maravilhoso resultado.

A primeira suposição de quem sobe à rotunda onde o espectador se coloca é que puseram ali uma enorme lente circular, que aumenta as proporções da pintura.

Poderia haver desilusão, se o zênite estivesse à vista do espectador; mas a rotunda é coberta por uma espécie de guarda-sol; o céu desaparece por trás dessa cobertura justamente quando vão tomando a forma côncava.¹¹⁴

Essa descrição feita pelo escritor brasileiro nos mostra a dimensão das representações ‘panoramistas’ e o peso desse ‘falso terreno’ que aproxima a imagem virtual e a realidade material concreta, com as quais essas maquinações se configuram.

O termo *faux terrain* foi cunhado no século XIX para designar objetos tridimensionais que “parecem sair da superfície da pintura ou que ficam na área entre o observador e a imagem,¹¹⁵ e que sustentam a ilusão da existência de uma terceira dimensão. Geralmente esses objetos estão próximos ao chão, e o espectador não nota a diferença entre o pictórico e o real (Ilustração 9). Assim, por extensão, não percebe a transição entre as duas dimensões que tendem a ser confundidas. Apesar desse uso nos Oitocentos, Grau afirma que a origem desse estratagema ilusionista remonta ao Barroco e pode ser exemplificada na obra de um artista italiano, Gaudenzio Ferrari, que misturava em seus afrescos a pintura e a escultura de modo que ambas se mesclavam no cenário soturno que atraía o espectador-peregrino para o conteúdo emocional ao qual era exposto.



Ilustração 9 - Faux terrain Panorama de Mesdag

¹¹⁴ *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro 1/10/1885 p.1

¹¹⁵ GRAU, O. Op. cit. p. 68

Em suas considerações sobre esse *faux terrain* barroco, Grau afirma que sua intenção era de não deixar nada à imaginação, de modo que a realidade imagética tivesse uma proximidade quase que absoluta com o real. Nesse sentido, a mimesis marcava sua presença, duplicando o real.

Essa duplicação passava, no caso do Panorama, pela questão da dimensão ampliada nas representações e pela utilização de verdadeiras grandezas no *faux terrain*, para ampliar o caráter ilusório das representações.

A necessidade dessas medidas expandidas determinou a necessidade de se adaptar o processo de trabalho envolvido na produção do Panorama. Entre as medidas imperativas para sua execução, podemos apontar para a mudança no regime laborativo dos artistas envolvidos. Antes o artista era solitário e tinha o domínio total sobre sua produção. No caso dos Panoramas, esse trabalho passou a ser dividido e especializado. Havia os artistas responsáveis pela escolha e determinação do ponto de vista que iria ser retratado, aqueles que iriam realizar o croqui, os que iriam pintar e ainda aqueles que iriam coordenar e observar a realização da tela.

Pela grande dimensão, as pinturas eram realizadas setor por setor e a tela era presa a um batente de madeira e depois umedecida para aderir à forma circular. (Ilustração 10).

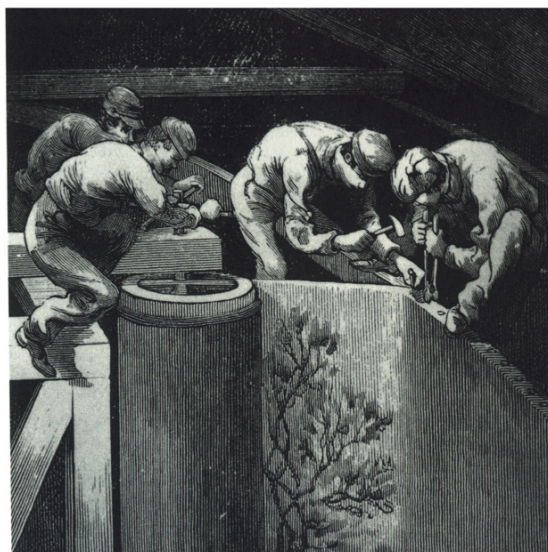


Ilustração10 - Procedimento para prender a tela na rotunda do panorama

Os processos utilizados para obter a imagem mais fidedigna se estendiam desde a observação direta, passando pelo uso da câmara obscura, e a partir do meio do século XIX, da fotografia. Esses meios facilitariam a execução da imagem a ser representada. Stephan Oettermann listou alguns dos meios utilizados pelos artistas para a produção dos Panoramas.

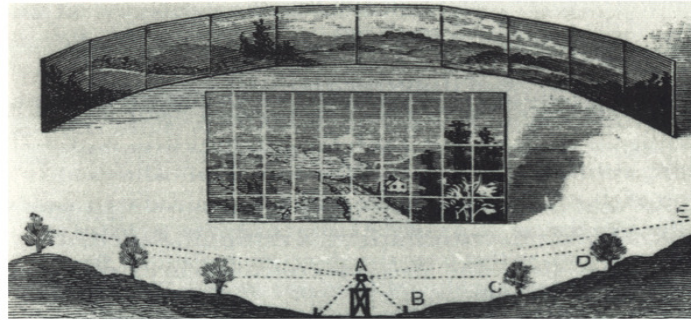


Ilustração 11 - Fotografia de um terreno e sua transposição para o panorama

Cita como métodos de obtenção das imagens tanto procedimentos estritamente manuais, como a grade de Alberti, até aqueles em que existe o auxílio de algum instrumento mecânico, como os já citados anteriormente (Ilustração 11). Acrescenta a estes últimos o *panoramagraph*, a câmara lúcida e o *diagraph*; instrumentos que adequariam a imagem à forma circular do Panorama e finalmente inclui o daguerreótipo.

3.1.3 - Os Avanços Tecnológicos e a nova Visualidade

Tal como nos séculos XIV e XV, no decorrer dos Oitocentos, as mudanças tecnológicas e intelectuais estavam interferindo no ideário artístico. Referimo-nos aos avanços em relação à pesquisa e fixação da imagem que culminariam com a invenção da fotografia e depois do cinema, a criação de instrumentos como substitutivo do trabalho manual, como aceleradores do movimento e deslocamento humano com a utilização da máquina a vapor e depois do automóvel; assim como a iluminação noturna que ampliava a visualidade além do entardecer e as novas técnicas construtivas, que aumentavam a possibilidade de resistência arquitetônica.

Já foi comentado o caráter híbrido do termo *Panorama* com a junção de duas palavras gregas e também o seu aspecto de modernidade no século XIX, quando o meio artístico ganha força.

O Panorama como meio se inscreve no seio dos diversos instrumentos óticos e mecânicos que estavam em aperfeiçoamento desde o século XV, no sentido de estudar e fixar a imagem sobre uma superfície, instrumentos que incluem desde a câmara obscura até o daguerreótipo e a máquina de filmagem.

Esses mecanismos com finalidades tão diversas, que englobavam desde a pesquisa científica da luz e seus efeitos, passando pela fluidez e fixação da imagem até o entretenimento puro e simples e charlatanismo,¹¹⁶ atendiam a uma demanda por conhecimento e jogos de adivinhação potencializados pela mentalidade iluminista.

Herdeira direta da câmara obscura, a fotografia potencializaria os avanços científicos em relação à fixação de uma imagem, de um fenômeno sobre uma superfície. Essa operação de congelamento do instante é a base da concepção de imagem fixa, portada não só pela fotografia, mas também pelo desenho e a pintura.

De acordo com Oliver Grau, a fotografia foi utilizada como meio de estudo imagético pelos panoramistas, não só devido à reprodução do mundo, mas sobretudo por ser um instrumento que estava em consonância com o desenvolvimento científico e econômico daquele momento específico. Afirma este autor que:

Às primeiras máquinas fotográficas, seguiram-se inúmeras invenções, que simplificaram e racionalizaram a tomada de paisagens, o que podia ser usado sem conhecimento prévio de perspectiva e com habilidades básicas de desenho. Estas incluíam: o Panoramagraph, desenvolvido para montar desenhos individuais em um todo com a perspectiva correta; a *camera lucida* que, por meio de um prisma, projetava uma imagem virtual no papel de modo que os contornos pudessem ser traçados; havia também o Diagraph. A daguerreotipia e a fotografia aperfeiçoaram essa evolução. O primeiro daguerreótipo de panoramas apareceu em 1841. (...) Adicionando-se à pressão normativa de considerações econômicas que requeriam produção veloz, o axioma da maior imitação possível da realidade levou ao contínuo desenvolvimento de novas ferramentas técnicas, as quais tornaram o processo fotográfico cada vez mais autônomo. O pintor de paisagens também ficava sujeito a um processo que dificilmente permitia qualquer expressão artística individual.

¹¹⁶ Ver livro de Laurent Mannoni *A Grande Arte da Luz e da Sombra- Arqueologia do Cinema*. São Paulo. Ed. Senac: Ed. UNESP, 2003, que narra um histórico dessas engenhocas de pesquisa para a fixação da imagem.

Sob esse ângulo, podemos compreender esta instância mecânica como a tentativa de aproximação de concepção objetiva e científica da imagem. A respeito dessa condição, podemos nos valer do pensamento de Francesca Alinovi, reproduzido por Anna Tereza Fabris¹¹⁷, que ressalta o caráter dual da fotografia, simultaneamente “um instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte”.¹¹⁸ Nesse mesmo livro, mais adiante, a autora apresenta outra reflexão de Paul Virilio que novamente menciona a relação entre a fotografia e a arte, desta vez com a gravura, comparando a matriz original deste meio artístico com o negativo, e também com o aspecto científico pelo uso das lentes que remetem à questão ótica e química, no sentido da fixação da imagem sobre uma superfície.

Fabris assinala que a emergência da fotografia no século XIX se relaciona também com a necessidade de vulgarização e de difusão da imagem, para atender aos anseios e demandas de um mercado ávido pela aquisição de bens no campo simbólico.

Oettermann pretende demonstrar que o Panorama simboliza a concepção dessa burguesia emergente em relação a sua visão de mundo, cumprindo um caráter pedagógico e publicitário, que simultaneamente padroniza e se institui como um “instrumento de liberação da visão”.¹¹⁹ Por outro lado, a despeito dessas considerações, o meio apresenta também a contradição de alinhar junto a esse caráter de comunicação de massa a que se presta um certo escapismo, relacionado ao romantismo e à ideia de infinitude e sublimidade que esse movimento acerca.

O próprio teórico assinala essa contradição entre o universo cientificista alinhado com o racionalismo do Iluminismo, que apresenta o horizonte do ponto de vista conceitual como uma linha que demarca um limite do que é visível e o universo poético de artistas como Goethe, em que o horizonte se transforma em abstração entre o visível e o invisível.

Sob um ponto de vista empírico, essa busca pelo horizonte e pelas novas vistas atendia a uma curiosidade e inaugurava uma procura exacerbada pela visualidade que se implantava.

¹¹⁷ FABRIS, Anna Tereza. *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo:EDUSP, 1991.

¹¹⁸ ALINOVI, Francesca. Apud FABRIS, Anna Tereza. Op. cit. p. 173.

¹¹⁹ OETTERMANN, S. Op. cit. p.7

Assim, “centenas de plataformas de observação são construídas através da Europa e em outras partes do mundo especialmente no ultimo terço do século XIX”¹²⁰ com a função de oferecer uma vista inédita e particular de uma paisagem, natural ou urbana. Essa ânsia pelo horizonte fez com que gradualmente se estendessem o lugar de observação para o pico das montanhas e posteriormente para os balões nessa conquista espacial e visual.

É nesse contexto que os Panoramas absorvem e se apresentam como modelo materializado de um período que oferece uma imagem nova a ser apreendida e simultaneamente ensina como vê-la. Se, por um lado, existe um caráter pedagógico e científico, por outro se aproxima de uma feição romântica na tentativa de apreender o infinito, além do que a vista alcança.

Nesse sentido, o horizonte que Oettermann aponta como paradigma dessa época, na aproximação entre o mundo científico e o mundo confabulado na literatura e na arte, tem sua contrapartida no Panorama. Um modelo que se estende para além do racionalismo iluminista e que adentra na subjetividade, na tênue diferença entre o visível e invisível que o sublime configurado pelo espírito romântico assinala.

A imagem do Panorama testa não só os limites do olhar, mas também os limites fisiológicos do espectador, não são incomuns as narrativas de desfalecimento, vertigem, enjôo e desorientação experimentados pelos espectadores em seu interior. Para Oettermann, todos esses sintomas são causados pela visão, que interfere no bem-estar do público assistente, dessa maneira,

As várias sensações de vertigem contadas mais frequentemente parecem ser menos um caso de verdadeira doença que ‘doença do olhar’ Os limites de resistência do corpo humano que se manifestam na sensação de vertigem são em parte limitações da visão humana.¹²¹

Essa condição era o resultado, de acordo com Oettermann, das dimensões das rotundas, que inicialmente eram bem menores e produziam uma contradição entre o que era visto e o que era experimentado pelo espectador. Enquanto o olho observava uma vista distante, a atividade física aproximava muito rapidamente algo que deveria estar bem mais distante no espaço.

¹²⁰ Ibid p. 11

¹²¹ Ibid. p. 12

O Panorama é a apresentação imagética da tensão colocada pelo horizonte, entre o limite visível e o ilimitado invisível, entre a natureza e o artifício da sua temática, um duplo simulador que não obstante sua produção de natureza técnica, aduzia também a dimensões ocultas da representação.

A esse respeito, Jonathan Crary¹²² assinala que esses novos artefatos de ver promovem uma mudança no modo como o observador visualiza o real. Desse modo, a mudança operada na visualidade dos Oitocentos pode encontrar duas matrizes combinadas: a ruptura com a representação renascentista promovida por movimentos artísticos, como o Impressionismo e o Pós-Impressionismo, e a “disseminação da fotografia e outras formas de realismo relacionadas no século XIX”,¹²³ muitos desses desenvolvimentos iniciados ainda durante o século XV.

Esses processos apontam para o caráter moderno do Panorama, porque incorporavam as inovações vindas de avanços tecnológicos não só da área imagética, como a fotografia, mas também do campo arquitetônico.

As rotundas, construídas especificamente para abrigar esse meio, marcam o momento em que as edificações começam a atender a novas demandas e programas voltados para novas finalidades, entre as quais a do entretenimento e lazer, que naquele momento correspondiam à classificação do Panorama. Além disso, estavam também alinhados com as Feiras e Exposições Universais realizadas naquele momento, as quais apresentavam ao mundo as diversas inovações tecnológicas e industriais de cada país, como símbolo de progresso e avanço.

Os edifícios dos Panoramas, de caráter funcionalista, atendiam às demandas de um novo público afeito a um novo tipo de lazer. Essa arquitetura se preocupava em atender às necessidades práticas para os quais foram edificadas. Nesses prédios, o ornamento recebe uma feição cada vez mais estandardizada, resultado do uso de novos materiais industrializados como o vidro e principalmente o ferro, que permitia a montagem e desmontagem das estruturas de maneira mais rápida e segura.

¹²² CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts, MIT Press, 1992.

¹²³ *Ibid* p. 4

Seus prédios eram essencialmente fechados, com aberturas apenas na parte superior,¹²⁴ voltados unicamente para o interior de onde se observava a tela pintada e o entorno que a caracterizava como espaço para lazer e entretenimento.

Naquele momento, o espetáculo correspondia a uma concepção que se contrapunha ao pensamento artístico do prazer desinteressado, no qual as manifestações de arte eram baseadas.

Esse pensamento estava impregnado pelas concepções de Immanuel Kant¹²⁵, o qual apresenta duas formas de experiência estética : o Belo e o Sublime, além de definir o Juízo do Gosto. Segundo Kant, o Gosto é a faculdade de julgamento do Belo, e não deve ser entendido nem como fruto do conhecimento, nem como resultado da lógica. O juízo estético é subjetivo, não prático e desinteressado. O Belo seria uma qualidade do objeto que causa prazer, independente de todo interesse. Podemos definir os objetos que detêm essa qualidade por uma forma limitada e em conformidade com seus fins. O Sublime é o seu oposto, estaria relacionado à quantidade, à grandeza, encontrado nos objetos com forma ilimitada ou disformes, naquilo cuja comparação traria sentimentos de infinitamente grande ou ao contrário, infinitamente pequeno. Diferente do Belo, que causa alívio e empatia, o Sublime produz um sentimento de suspensão.

Essas noções são importantes porque justificam a razão de o Panorama não se enquadrar no conceito de arte dos séculos XVIII e XIX, pois não cabia na ideia do Juízo de Gosto. A atitude que provoca nos espectadores não é desprovida de interesse; existe um apelo ao entretenimento, ao lazer, ao espetáculo em sua execução.

3.2 A produção dos Panoramas de Victor Meirelles

Os Panoramas apresentam um caráter diferenciado na obra de Victor Meirelles, não só por serem realizados já no período de sua maturidade artística, mas também por indicarem um desdobramento de sua produção rumo a uma feição

¹²⁴ COELHO, Mario Cezar. *Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles*. 2007. 244 f. Tese (Doutorado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

¹²⁵ Kant, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.

mais popular, em que o artista incorpora procedimentos que destoam da concepção da 'grande arte' erigida pela Academia.

3.2.1 A caminho do Panorama – o início da carreira

Tanto quanto na Europa, o século XIX foi intenso para a arte brasileira. Na segunda metade do período, dois artistas polarizaram a preferência dos críticos e do público, Pedro Américo (1843-1904) e Victor Meirelles (1832-1903). Ambos formados pela Academia Imperial de Belas Artes, refletiam as tensões do meio artístico nacional, de um lado norteados pelos ensinamentos da Academia Imperial de Belas Artes, formadora de sua filiação artística; por outro, pelas novas correntes de arte que se desenvolviam na Europa e com as quais tinham contato, devido ao Prêmio de Viagem ganho por Meirelles, que o tornou bolsista da Academia Imperial, e por Américo pela bolsa dada pelo Imperador, que lhes proporcionou uma longa estada no Velho Continente.

Victor Meirelles de Lima, filho legítimo de Antonio Meirelles de Lima e de Maria da Conceição dos Prazeres, nasceu na cidade de Desterro, atualmente Florianópolis, em 18 de agosto de 1832¹²⁶ e cedo mostrou pendor para as artes. Precocemente, já aos quatorze anos, reproduziu numa aquarela sua cidade natal. Ao ver esse trabalho, um eminente prestador de serviços à Corte, o Conselheiro Jerônimo Francisco Coelho, e alguns amigos da família custearam sua vinda para o Rio de Janeiro e sua matrícula na Academia Imperial de Belas Artes, que aconteceu no ano seguinte.

Com quinze anos incompletos, matriculou-se, em 1847, na Academia, onde foi aluno exemplar na frequência e no cumprimento das tarefas. Inscreveu-se inicialmente na Classe de Desenho, cursada por dois anos, em seguida alistou-se na Classe de Pintura Histórica, em que permaneceu entre os anos de 1849 e 1852. Na primeira disciplina, foi aluno de Manoel Joaquim de Melo Corte Real e, na segunda, do pintor José Correia de Lima, discípulo de Debret.¹²⁷

¹²⁶ Segundo documento de batismo reproduzido MILHOMEN, Wolney. *O humanista Victor Meirelles*. Porto Alegre: Ed. Flama, 1972.

¹²⁷ Informações constantes na Biografia do artista, texto de Ângelo de Proença Rosa e Elza Ramos Peixoto in PROENÇA ROSA, Ângelo et alii, *Victor Meirelles de Lima 1832-1903*. Rio de Janeiro: Ed. Pinakothek, 1982. p. 28 e 29.

Terminado o curso, Victor Meirelles concorreu a uma vaga de professor substituto na Academia de Belas Artes, para a qual competiu com Antônio Pinheiro, Francisco Antonio Nery, Joaquim da Rocha Fragoso e João Maximiliano Mafra, este último, vencedor do concurso, foi nomeado professor em dezembro de 1851.¹²⁸

Em 1852, concorreu ao prêmio do Concurso das Classes de Pintura e Escultura para a Viagem à Europa – cujo assunto era São João Batista no Cárcere. Além de Victor Meirelles, também competiam na categoria de pintura histórica os seguintes artistas: Poluceno Pereira da Silva Manoel, Joaquim da Rocha Fragoso e Delfim Joaquim Maria Câmara. Vencido o concurso, Meirelles partiu para a Europa em 10 de abril de 1853, destinando-se à cidade de Roma.

Como todos os alunos que obtinham esse prêmio, “devia prestar contas de suas atividades aos professores brasileiros durante toda sua estadia na Europa”¹²⁹, já que como pensionista era subvencionado pelo governo brasileiro. Victor Meirelles foi vencedor do oitavo prêmio de viagem.¹³⁰

Na Europa, esteve como estudante nas cidades de Roma, Florença e Paris, permanecendo no exterior por oito anos.¹³¹ Na capital italiana, Meirelles estudou durante algum tempo com o professor Tommaso Minardi, professor da Academia de São Lucas, entretanto não ficou muito tempo sob sua influência, sendo enviado para trabalhar com seu discípulo Nicola Cosoni. Com este último, exercitou-se no modelo vivo e de costumes e, de acordo com Jorge Coli,¹³² fez contato com o purismo, uma vertente do romantismo, vinculada aos nazarenos que seguiam uma via religiosa próxima de um catolicismo místico.

Durante sua estada na Europa, Victor Meirelles manteve correspondência com Manuel de Araújo Porto-Alegre, que, como diretor da Academia Imperial, procurava se inteirar dos estudos dos pensionistas. O decreto que, em 1855, instituiu a Reforma Pedreira definiu os novos estatutos da Academia Imperial e

¹²⁸ Ibid., p. 30

¹²⁹ CAVALCANTI, Ana Maria. Os Prêmios de Viagem da Academia em Pintura. In *185 Anos da escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p. 70

¹³⁰ Os prêmios foram concedidos anualmente a partir de 1845 sem interrupções até o ano de 1852, após essa data só foram concedidos a partir de 1860 sem uma periodização mais regular. Ver Tabela dos Pensionistas da Academia Imperial de Belas Artes, apresentada por Ana M. T. Cavalcanti in *185 anos da Escola de Belas Artes*, p. 72.

¹³¹ A estada de Victor Meirelles na Europa foi prorrogada por três vezes como resultado de sua operosidade no envio de trabalhos de caráter original e dos estudos realizados por ele, que sempre cumpriu de maneira pontual os desígnios da Academia Imperial.

¹³² COLI, Jorge e XEXEO, Monica. *Victor Meirelles, um artista do Império*. Rio de Janeiro: MNBA, 2004

determinava, entre outras coisas, as obrigações dos artistas pensionistas e o valor de sua pensão anual.

Entre as tarefas definidas pela congregação para Victor Meirelles, estava o envio de trabalhos que comprovassem sua aplicação nos estudos. Nesse sentido, foram exigidos tanto cópias de bons autores, quanto obras originais do pintor. Cumprindo suas tarefas com rigor, Victor Meirelles envia ao Brasil diversos estudos de pintura a óleo, de desenhos e obras e os seguintes trabalhos inéditos: *A Degolação de São João Batista*, *A Flagelação de Cristo*, *A bacante* assim como *A Primeira Missa no Brasil*,¹³³ pintura pela qual Meirelles ficou mais amplamente conhecido. (Ilustração 12)



**Ilustração 12 - Victor Meirelles A Primeira Missa no Brasil 1860 Óleo sobre tela.
268 x 356 cm.**

Realizada entre 1859 e 1860, essa obra pode ser considerada uma pintura emblemática por retratar um momento original e único do país. Constitui uma imagem que determina uma identidade nacional e atende ao programa de consolidação e criação de uma imagética brasileira. Constrói no imaginário a ideia de uma nação pacífica, imersa numa natureza amigável e sem conflitos – portanto

¹³³ FERNANDES, Cybele V. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes. In *185 Anos da escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro:UFRJ,2001/2002. p.21).

apresenta um programa de caráter idealista e romântico, configurando um mito que aproxima a ideia de civilidade – representada pela ação religiosa europeia da natureza – a partir da integração dos índios nascidos nesta terra edênica, circundando a cena. Nesse sentido, pode-se entender o porquê de sua apreciação no Salon de Paris, cujo pensamento ainda era influenciado pelos ideais ‘rousseaunianos’ sobre a pureza e inocência da vida ‘primitiva’.

A *Primeira Missa no Brasil* é inaugural no sentido da construção de uma iconografia de pintura histórica que atende à demanda figurativa de uma pátria que estava se constituindo naquele momento.



Ilustração 13 Nicolas Antoine Taunay. *Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio* - 1816 Óleo sobre tela 45 x 56,5 cm

O outro viés na construção desse ideário imagético brasileiro nos Oitocentos pode ser assinalado na pintura de paisagem e de natureza morta. No caso da paisagem, podemos identificar o pintor Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), um dos integrantes da Missão Artística Francesa, antigo professor de paisagem da Academia, um incentivador dessa representação da terra brasileira como um gênero autônomo. Suas pinturas paisagísticas, como a *Entrada da baía e da cidade do Rio de Janeiro a partir do terraço do convento de Santo Antônio* (Ilustração 13) oferecem uma disposição compositiva que influencia as várias representações da terra

brasileira, principalmente nas pinturas panorâmicas da cidade e da baía de Guanabara.

A acepção do vocábulo *paisagem*, em sua origem, já se relaciona com a ideia de país, sua raiz etimológica ¹³⁴. Inclui a ideia de “conjunto de países” e “de extensão de terra que a vista alcança”. Essa concepção se materializa no Renascimento, quando se inicia um processo de domínio da natureza de maneira mais efetiva e ela se transforma em matéria-prima para a paisagem, que, no domínio pictórico, pode ser definida como “contemplação da natureza em profundidade, de um ponto de vista” ¹³⁵ específico.

A partir dessas considerações, podemos compreender por que a pintura de paisagem foi tão utilizada como representação do país, pois atendia a uma exigência local de reproduzir a especificidade do lugar.

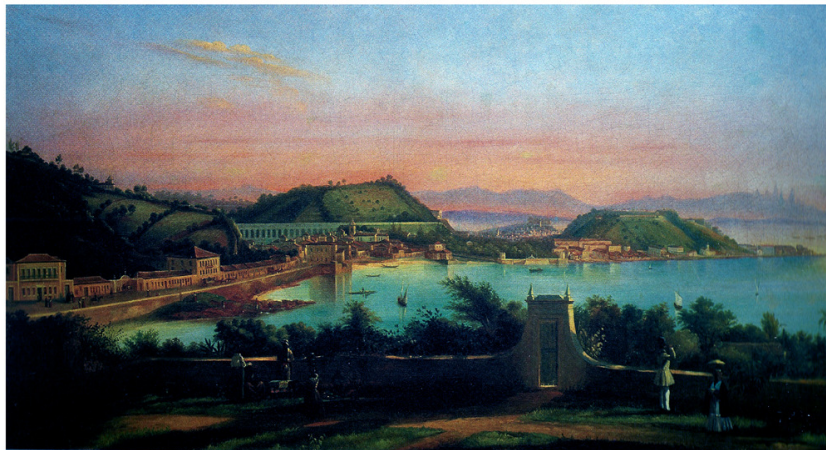


Ilustração 14- Raymond Monvoisin vista do Russel e do Castelo tirada do adro da Igreja de Nossa Senhora da Glória c. 1847 óleo sobre tela , 57,7 x 106 cm



Ilustração 15 August Müller Catete e Praia do Flamengo vistos da Glória c. 1840 Óleo sobre tela, 87 x 119 cm

¹³⁴ Na acepção moderna a palavra paisagem tem origem francesa e se origina em 1549. Instituto Antônio Houaiss. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Op. Cit. p. 2105.

¹³⁵ KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A pátria descoberta*. Campinas. Ed. Papirus, 1992. p.76.

Por conseguinte, inúmeros pintores, tanto brasileiros quanto estrangeiros, desenvolveram essa temática na segunda metade do século XIX. Essas vistas, de representações dos acidentes geográficos brasileiros, das praias e florestas, ajudaram a fixar um imaginário de país, através de uma paisagem diferenciada construtora de identidade (Ilustrações 14 e 15).

Nessas obras, consubstancia-se uma forma representativa da paisagem brasileira à qual se mescla uma concepção de urbanidade e civilidade, de placidez calma que contrasta com a ideia de natureza indomável e informe do pensamento sublime. Há uma escolha óbvia por integrar natureza e cidade, por apresentar o país sob um cunho racionalista, como tentativa de superar as interpretações da nação como um lugar de selvageria e incivilidade.



Ilustração 16 Victor Meirelles- Vista Parcial da Cidade de Desterro, 1849 aquarela sobre papel 17,2 x 35,5 cm

Nesse sentido, podemos entender as obras dos artistas brasileiros no século XIX como um modo de construção imagética de um lugar de convivência com a natureza domada pela racionalidade, submetida a um ideário de contenção da cor, da luz, que seria gradualmente combatido ao longo dos Oitocentos por aqueles que pretendiam uma arte mais 'brasileira'.

De acordo com Angelo Proença Rosa, havia em Victor Meirelles uma vocação para a paisagem¹³⁶, identificada já em seus primeiros trabalhos como a vista da cidade de Desterro, que foi sufocada por outras temáticas, principalmente de representação histórica e de retratos, ambas de caráter mais rentável do ponto de vista econômico e de prestígio social.

Podemos assinalar esse gênero esteve presente na produção de Meirelles desde o início de sua carreira, ainda menino em Desterro (Ilustração 16), e nos primeiros anos como aluno da Academia (Ilustração 17), uma temática que retornou com maior vigor na maturidade, com a pintura dos Panoramas.



**Ilustração 17: Victor Meirelles -
Vista de Desterro Óleo sobre
tela 71,7 cm x 119,2 cm**

3.2.1 – A Paisagem na Arte Brasileira

É importante distinguir essa pintura de paisagem, muito em voga no Brasil do século XIX, que representava a natureza local, por vezes chamada de panorama, do Panorama como invenção. Este último consiste numa forma de representação que exige uma série de aparatos mecânicos e técnicos para sua execução, inclusive a construção de um edifício circular para exposição de tela de grande dimensão.

No primeiro caso, as pinturas de panorama podem ser realizadas sobre várias superfícies, como papel ou tela, têm em comum a ênfase ou predomínio da horizontalidade que determina a visada do espectador. Esses panoramas apresentam vistas das cidades a partir de um ponto de vista elevado, e tendem a

¹³⁶ PROENÇA ROSA, Angelo. Aspectos do Desenvolvimento da Composição em Victor Meirelles. . Tese para Concurso de Livre Docência da Cadeira de História da Arte. Rio de Janeiro, UFRJ, 1966. Pode-se dizer que a pintura de paisagem era um dos interesses do pintor, entretanto, fazendo um inventário de sua obras não se percebe uma diferença tão significativa no número de paisagens produzidas em relação aos outros gêneros como Pintura Histórica ou Retratos; que do ponto de vista econômico e de prestígio apresentavam maior rentabilidade e destaque no Oitocentos..

expandir a visão a um ângulo mínimo de 180°. Embora esse tipo de obra apresente a vista estendida horizontalmente de um local, as dimensões da obra não são de maneira alguma determinantes na sua fruição e feitura. Podemos encontrar pinturas panorâmicas nas quais as dimensões são tão reduzidas que sua observação exige o uso de lupas para sua visualização.

Dessa forma, o importante nesse gênero é o tema e o modo como este é representado. Daí por que podemos encontrar a vista panorâmica produzida com *crayon* ou aquarela; sobre tela ou sobre papel.

Apontadas as diferenças, assinalamos também as similaridades entre essas produções, que se relacionam principalmente a um tipo de visada '*horizontalizada*' e superior sobre um determinado lugar, que constitui o arcabouço de qualquer imagem panorâmica.

Desse modo, para fins dessa investigação, trataremos como pinturas panorâmicas as obras que apresentam essa visada, mas que não estão comprometidas com a questão dimensional, material e técnica que o Panorama exige.

Victor Meirelles apresenta-nos esses dois tipos de produção. No início de sua carreira, suas produções paisagísticas da cidade de Desterro são pinturas panorâmicas e, já no final dos Oitocentos, apresenta-nos os Panoramas, realizados segundo a concepção de aparato híbrido entre a pintura de tela e as execuções mecânicas e objetos exigidas pelo meio.

As duas formas de trabalho, no caso brasileiro, apresentam uma tensão entre a ideia do sublime e do pitoresco, relacionados ao movimento romântico. Para Giulio Carlo Argan¹³⁷, esses domínios apresentam uma complementaridade em sua visão de mundo. Enquanto o pitoresco está relacionado à ideia de uma natureza dominada, limitada e por vezes até geometrizada e matemática, próxima à ideia de jardim, o sublime se conecta a uma concepção que caminha em sentido inverso, da des-configuração, o que não é presidido por uma ordem perceptível.

Argan se vale da concepção de pitoresco apoiada nos tratados do pintor Alexander Cozens.¹³⁸ Para este último, a fonte de incitação do artista é a natureza, e nesse sentido é sua função apresentar esses estímulos de maneira clara, a partir das sensações visuais, apresentando simultaneamente as suas variações e

¹³⁷ Ver ARGAN, G. C. Arte Moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1992. cap. 1 e 2.

¹³⁸ Ibid, p. 18.

possibilidades, buscando o característico e singular em detrimento do belo ideal, “o característico não se capta com a contemplação, e sim com a argúcia ou a presteza da mente, que permite associar ou ‘combinar’ ideias-imagens, mesmo muito diversas e distantes.”¹³⁹

Nessa perspectiva, o pitoresco é uma invenção artística permeada pela construção de uma natureza lógica, clara e homogênea, em que é dado ao espectador um desenho¹⁴⁰ combinado e exemplar da paisagem; junção arbitrária de seus elementos associados numa forma combinada de seus elementos.

Assim, o pitoresco apresenta não só uma natureza recortada e escolhida, mas também dominada do ponto de vista formal, imagético e mental. Nele, o espaço para o inefável é superado pelas instâncias empíricas ligadas ao conhecimento e à ciência, organizados visualmente. Nele, existe uma superação e uma reinvenção da natureza que adquire uma feição humanizada e plácida que lhe retira os atributos inóspitos e hostis representados no sublime. Pois este último é

visionário, angustiado: as cores, às vezes foscas, às vezes pálidas, desenho de tacos fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que aprisiona e anula seus esforços.”¹⁴¹

O sublime foi pensado por Kant como uma categoria que se distingue do belo. Ele investiga-os no texto *Crítica da Faculdade do Juízo*. Neste livro, o filósofo indaga sobre o Gosto e o define como a "faculdade de ajuizamento do Belo". Assim, esse julgamento estaria relacionado à sensação de complacência, isto é, do prazer ou desprazer do próprio sujeito. Em Kant, o juízo possui um caráter subjetivo, que não está apoiado no conhecimento nem na lógica e configura a base do juízo estético.

Em certa medida, a ideia de desmedida, de insondável e de infinito atada ao Sublime conduz a uma representação dos aspectos invisíveis encontrados na natureza. Espaços não preenchidos, imagens distorcidas, incompletas, que causam desconforto na recepção das formas representadas, pois escapam à solicitação que o pensamento puramente racional remete, deixando espaço à imaginação.

Sob certa interpretação a poética do pitoresco está relacionada ao Iluminismo – pois tem uma esfera cientificista e ordenadora, que simultaneamente integra o

¹³⁹ Idem, loc. cit.

¹⁴⁰ Aqui o termo está relacionado a seu sentido original de desígnio.

¹⁴¹ ARGAN. Op. Cit. p. 19.

indivíduo em seu “ambiente natural”; enquanto a poética do sublime está conectada ao romantismo, em que o indivíduo se isola e se torna refém de sua angústia.

A distinção entre essas duas poéticas conduz também às tensões da pintura de paisagem da arte brasileira no século XIX, que caminham entre a visualidade que a floresta brasileira engendra e a concepção racionalista e cientificista calcada na ideia iluminista que a corporificava nos estudos acadêmicos.

A floresta representada refere-se a esses dois entendimentos opostos, entre a iluminação intensa e solar e a obscuridade configurada pela imensidão e vastidão das árvores que encobrem a luz do sol, transformando o seu interior num local de feição dramática e por vezes assustadora.

A natureza do nosso país oferece um caráter misterioso e assustador, na medida em que nossas florestas simultaneamente apresentam uma grande variedade e abundância de cores e formas, além de uma luminosidade intensa que, encoberta pela copa e pelas folhas das árvores, apresenta efeitos dramáticos e obscuros.¹⁴²

Não obstante esse aspecto mais assustador, grande parte de nossas pinturas panorâmicas se configuram sob a lógica de uma ordenação clara, em que a natureza, muitas vezes, é entremeada com a vista da própria cidade. Nesse sentido, é uma natureza dominada pela lógica, em harmonia com as edificações, em conformidade com o espaço urbano. Nas representações do Rio de Janeiro, existe uma harmonização com o solo urbano e a configuração da própria malha urbana da cidade.

No caso de Meirelles, parece-nos que esse conflito foi resolvido claramente a favor do caráter idealizado de sua pintura, a qual era constituída a partir de uma visualidade que apresentava uma conformidade entre a natureza e a humanidade. Essa feição da pintura de Meirelles é assinalada nas considerações de Carlos Rubens:

Sua cabeça era uma colméia sem abelhas (...) Amando a natureza (...) nunca reproduziu numa tela de paisagem o seu arroubo extremo e comovido. Não criou nunca, ou só o fez quando imortalizou A Primeira Missa (...) Não buscava motivos, não dava trabalhos à imaginação. Era um

¹⁴² FRANÇA, Cristina P. de, Estevão Silva e Hélio Oiticica. *Brasilidade a Sensação Revisitada*. Dissertação de Mestrado, UFRJ: Rio de Janeiro, outubro de 2002. p. 69

espírito repousante. Vivia para um mundo introspectivo. O espetáculo universal não estava no exterior, mas no seu íntimo¹⁴³.

Nessa perspectiva, o trabalho de Meirelles não era balizado por uma configuração emocional, nem a nível cromático, nem em relação às representações imagéticas. Sua obra estava em conformidade com um naturalismo submetido ao conhecimento.

3.2.2 - Victor Meirelles e os Panoramas

Obras da maturidade, os Panoramas entraram na vida de Victor Meirelles bem antes de sua efetiva execução. Entendemos que essa vontade de realizá-los provavelmente foi fruto da intensa impressão que estes lhe causaram, em suas viagens à Europa. No livro com a biografia do pintor, escrito por Carlos Rubens, cita-se Max Fleiuss para assinalar que entre a ideia inicial e a efetiva execução do Panorama do Rio de Janeiro, decorreram “mais de 17 anos”.¹⁴⁴

Essa vivência resultou numa compreensão do potencial imagético-pedagógico e do caráter capitalista do meio, bem como de seu vigor para uma representação mais intensa da cidade do Rio de Janeiro. Esse entendimento teve como consequência a proposição da abertura de uma empresa de capital aberto, a Cia. Grande Panorama Nacional, na qual buscava capitanear sócios que injetassem dinheiro na empresa, por meio de anúncios nos jornais cariocas.

Ainda no ano de 1884, o artista fazia publicar no jornal *O Paiz* um anúncio para granjear sócios para a empresa. Nesse texto, explica que o Panorama seria, “a reprodução em vastíssima tela, de um fato grandioso da história da pátria.”¹⁴⁵; assinala também seu potencial mercantil e caráter pedagógico, para desenvolver o patriotismo nos cidadãos brasileiros.

¹⁴³ RUBENS, Carlos. *Victor Meirelles sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1945. p. 110

¹⁴⁴ Ibid. p. 133

¹⁴⁵ *O Paiz*, 02/10/1884, p. 02

Em 1885, Arthur Azevedo saudava a intenção do artista de constituir a empresa para explorar o Panorama do Rio de Janeiro:

Parece que Victor Meirelles realizará felizmente a sua ideia do Panorama do Rio de Janeiro.

Na lista dos sobrescritos figuram já os mais notáveis cavalheiros da nossa sociedade.

Em pouco tempo terá o ilustre artista brasileiro conseguido reunir o capital necessário para levar a cabo o seu patriótico empreendimento.

Este resultado será para o artista não pequena vitória, atentos os tempos que atravessamos, em que cada um trata de guardar a sete chaves o que tem de seu.

A vitória será devida não só à grande atividade do autor de *A Primeira Missa*, mas também principalmente, à simpatia, ao nome honroso que soube conquistar na sua pátria.¹⁴⁶

Esse molde de natureza mais capitalista foi o modo que Meirelles encontrou para dar suporte financeiro à sua realização, sob a forma de uma sociedade anônima aberta para capitanear capitalistas que quisessem investir dinheiro na invenção, nesse sentido, era garantido o retorno e lucro sobre o capital empregado. Esse empreendimento mostra uma visão nova no campo da arte, a do artista como efetivo negociante de seu trabalho, compreendido também como um espetáculo relacionado ao lazer. Essa visão também vai estar presente em algumas estratégias para ampliar o público assistente, envolvendo algumas ações para chamar a atenção sobre a obra, como pequenas notas e uma espécie de propaganda para o evento.

Victor Meirelles realizou três Panoramas: o da cidade do Rio de Janeiro, o das Ruínas da Fortaleza de Villegaignon e o da Descoberta do Brasil. Essas produções, assim como a questão da pintura de paisagem brasileira, trazem em si algumas contradições que não são afeitas apenas à figura de Meirelles, mas que remetem à própria questão da produção brasileira dos Oitocentos.

O primeiro trabalho desse gênero realizado por Meirelles foi o *Panorama do Rio de Janeiro*, em colaboração com o pintor e fotógrafo belga Henri Charles Langerock (1830 -1915). Seus primeiros estudos aconteceram no ano de 1885 e foram realizados a partir do Morro de Santo Antonio. No início do ano de 1886,¹⁴⁷

¹⁴⁶ AZEVEDO, Arthur, sob o pseudônimo Eloy o Herói, *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 23/10/1885.

p.1
¹⁴⁷ RUBENS, Carlos. Op. cit. p. 134

ambos partiram para a Europa com o objetivo de executar a pintura, realizada na cidade de Ostende, na Bélgica.

O *Panorama do Rio de Janeiro*¹⁴⁸ teve sua primeira exposição realizada na cidade de Bruxelas. Sua abertura oficial, realizada com grande pompa, aconteceu no dia 4 de abril de 1887, contando inclusive com a presença dos soberanos belgas. A exibição alcançou grande sucesso de público, sendo visitada por cerca de 50 mil pessoas. Segundo Carlos Rubens, esse trabalho serviu como motivação para comentários elogiosos a respeito do Rio de Janeiro e do Brasil, assinalado, então, como “nação mais notável da América.”¹⁴⁹

Em 1889, Victor Meirelles partia com seu Panorama para Paris, com o objetivo de expô-lo na Exposição Universal. Assim como na Bélgica, o trabalho causou boa impressão aos críticos de arte e ao público, apesar de não ter repetido o mesmo sucesso, principalmente por estar fora do circuito principal do evento, próximo ao Campo de Marte. Esse fato foi determinante para que o afluxo de público a sua obra fosse menor do que o esperado pelo artista. Assim, ele não conseguiu manter o Panorama na capital francesa além do prazo de duração do grande acontecimento mundial.

Infelizmente, a produção imagética do Panorama só pode ser divisada através dos estudos realizados para sua execução. Tanto esse primeiro Panorama quanto os demais pintados por Victor Meirelles foram doados pelo artista e sua esposa ao governo brasileiro no ano de 1902.¹⁵⁰ As gigantescas telas foram irremediavelmente perdidas nos galpões do Museu Nacional, em consequência de uma série de omissões e equívocos. Esses desmandos podem ser enumerados desde a inadequação do local para a guarda das gigantescas telas até o abandono em relação à obra, fruto do descaso das autoridades artísticas em relação a sua conservação, passando também pela ausência de verificação do estado da obra e o

¹⁴⁸ Houve um Panorama com a Paisagem do Rio de Janeiro em Paris apresentado anteriormente a este trabalho de Meirelles. Esse primeiro Panorama da cidade foi executado por André Prévost em 1824 a partir de um desenho de Taunay. Ver Coelho, Marcio. *Os Panoramas Perdidos de Victor Meirelles*. Op. Cit. p. 108. Decerto essa obra não apresentava os aspectos de verossimilhança, nem a riqueza de detalhamento que a obra de Meirelles, pintada a partir de estudos realizados no local, trazia, e que serviram para ampliar sua feição ilusória; entretanto esse primeiro Panorama já plantara no imaginário europeu uma imagem da cidade.

¹⁴⁹ RUBENS, Carlos. Op. Cit. p.134

¹⁵⁰ O artista doou ao governo os três Panoramas realizados: O Panorama do Rio de Janeiro, A Entrada da Esquadra Legal em 23/06/1894, observada da Fortaleza de Villegagnon, e o do Descobrimento do Brasil. Os Panoramas foram doados ao governo brasileiro em 02/07/1902 por Victor Meirelles e sua mulher Rosalia Fraga Meirelles. Museu Nacional de Belas Artes. Pasta Victor Meirelles.

contínuo adiamento da visitação de um técnico em restauro para diagnóstico efetivo das condições físicas e uma possível ação de restauro.¹⁵¹

Os seis estudos que restaram do *Panorama do Rio de Janeiro*, de Meirelles, trazem uma cidade construída no seio de uma floresta, que cede lugar às construções que galgam os morros da cidade, povoando densamente certas áreas geográficas, como o que ainda hoje é o centro da cidade, por exemplo, enquanto outras, com habitações esparsas, são dominadas espacialmente pela natureza.

A vista da cidade nos apresenta um domínio das edificações, das ruas que avançam pelas colinas da cidade, sintoma da civilização num lugar longínquo e exótico, como parte remanescente do ideário romântico que ainda habita a mentalidade do homem europeu dos Oitocentos.

A apresentação do *Panorama do Rio de Janeiro* na Exposição Universal de Paris, em 1889, fazia parte de um projeto com intenções diversas, entre as quais podemos citar a apresentação de cidades distantes, em países exóticos e dominados pela floresta tropical. Essa temática atendia à burguesia europeia em sua ânsia por viagens a terras longínquas, como já foi explicitado anteriormente. A obra também era uma tentativa de conciliação entre arte e entretenimento, amadorismo e capitalismo, exemplificada pela companhia aberta para exploração do meio, que tinha como última instância sua exploração econômica.

No aspecto imagético, o *Panorama do Rio de Janeiro* estava relacionado também com a inscrição do Brasil no circuito das nações com contribuições para o progresso mundial, pois apresentava o país como uma terra em que a natureza inóspita já teria sido contida e onde o homem comum poderia habitar, objetivando, com isso, incentivar a imigração para o país,¹⁵² estando por esse aspecto em consonância com o espírito moderno e industrial que a mostra trazia à baila, e do qual a Torre Eiffel é a perfeita encarnação simbólica (Ilustração 18).

¹⁵¹ Elza Ramos Peixoto assinala a luta para preservação dos Panoramas, exposta em correspondência trocada entre a Direção da Escola de Belas Artes e o Ministério da Justiça ao qual a instituição era subordinada in PROENÇA, et alli. Op. Cit. p. 116 e seguintes.

¹⁵² Ibid. p. 109



Ilustração 18 Vista Geral da Exposição de Paris de 1889.

Segundo Heloisa Barbuy,¹⁵³ as Exposições Universais foram sucedâneas da concepção de feira e nelas estavam representados os produtos industriais e manufaturados, bem como a matéria-prima pertencente aos diversos países da Europa e das Américas, inclusive o Brasil. Sua concepção inicial era a de exibir o progresso da civilização industrial do século XIX.

Nesse aspecto principalmente, as Exposições de modelo francês conjugavam, no espaço destinado para esse fim, não só os artefatos industriais e manufaturados resultantes dos avanços industriais, mas também exibiam objetos de caráter artístico. Além de apresentar o progresso das nações e o poderio em relação às últimas invenções, concorriam também para estabelecer um local de entretenimento da massa visitante. Para isso, contribuía os diferentes produtos exibidos, entre maquinarias, invenções e exemplares da flora e da fauna nativa dos países partícipes, incluindo-se também os novos meios tecnológicos destinados ao entretenimento das massas, como os Panoramas e Dioramas, por exemplo.

Esses eventos podem ser compreendidos como representação da “expansão capitalista”,¹⁵⁴ sob a forma de uma construção materialmente visível, similar à

¹⁵³ BARBUY, Heloísa. o Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.4 p.211-61 jan./dez. 1996. p. 212. Consultado em 31/05/2010. Disponível em www.scielo.br/pdf/anaismp/v4n1/a17v4n1.pdf

¹⁵⁴ Ibid, id.

construção museográfica, no sentido de apresentar visual e sistematicamente os objetos constitutivos dessa sociedade que estava se estabelecendo, com objetivos que não descartam sua função pedagógica. Nessa perspectiva, as Exposições Universais seriam “modelos de mundo materialmente construídos”¹⁵⁵ e, ainda, “veículos para instruir (ou industrializar) as massas sobre os novos padrões da sociedade industrial.”¹⁵⁶

A participação do Brasil em Exposições Universais não era um fato esporádico, podemos aquilatar essa representatividade pelas vezes em que o país participou dos eventos dessa natureza. A pesquisadora Helena Barbuy inclui, em texto, uma tabela, reproduzida abaixo, que dimensiona a participação do país, desde o seu início em 1851 na cidade de Londres, até o início do século XX (Tabela 1).

Ano	Cidade	Nº. Total de Expositores	Expositores Brasileiros	Pavilhão do Brasil
1851	Londres	14.000	4	não
1862	Londres	23.954	230	não
1867	Paris	52.200	1.339	não
1873	Viena	53.000	Não consta	não
1876	Filadélfia	30.864	436	sim
1889	Paris	61.722	838	sim
1893	Chicago	70.000	Não consta	sim
1904	Saint-Louis	15.009	1.444	sim
1905	Liège	15.000	Não consta	não
1906	Milão	27.000	Não consta	não

Tabela 1- Participação do Brasil nas Exposições Universais¹⁵⁷

Nesta compilação, constata-se que a participação do Brasil foi expressiva, principalmente se levarmos em conta a distância e a quantidade necessária de recursos econômicos e materiais para transporte dos exemplares a serem expostos.

¹⁵⁵ Ibid, id.

¹⁵⁶ Ibid, id.

¹⁵⁷ Ibid, p. 213.



Ilustração 19 Pavilhão do Brasil

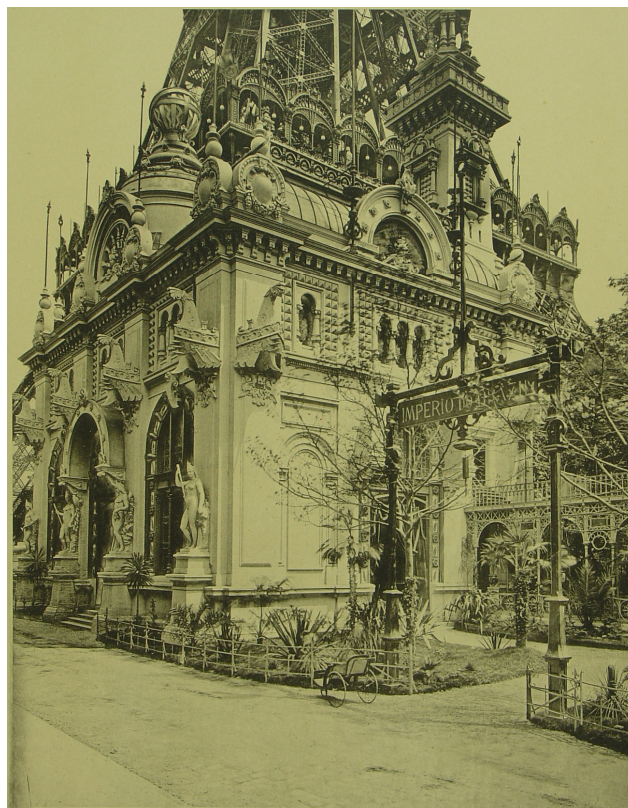


Ilustração 20 - Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Paris de 1889

Na Exposição Universal de Paris de 1889, o Brasil apresentou 838 expositores em pavilhão exclusivo, ao lado da Torre Eiffel, construída especificamente para a mostra. Essa opção foi mais por conta do atraso na resposta sobre a participação na mostra do que um privilégio, pois neste espaço ficaram os países da América Latina que tardaram a definir sua participação no evento, assim, foi-lhes destinado um local que estaria programado inicialmente para abrigar os jardins e restaurantes.¹⁵⁸ Por conta disso, o pavilhão do país (Ilustração 19 e 20) só foi inaugurado em junho, um mês após a inauguração oficial do evento.

Não está ainda devidamente esclarecida a razão pela qual o *Panorama* de Meirelles não se encontrava no pavilhão brasileiro destinado à apresentação das obras de arte. O pintor teve de custear sua estadia na Exposição Universal, fato determinante para que a obra ficasse num local mais afastado, fora do eixo principal das visitas e, portanto, com um afluxo menor de visitantes, frustrando os planos de lucratividade do artista, porque, à exceção dos primeiros dias, quando recebia, em média, quinhentos visitantes, com o decorrer da mostra esse número caiu em cerca de noventa por cento; sabe-se, entretanto, que tentou um patrocínio para a manutenção de seu trabalho na capital francesa, de acordo com carta publicada no jornal carioca *Gazeta de Notícias* e assinada pelo Barão de Teffé, da qual reproduzimos um trecho:

Paris, 25 de junho de 1889

–Meu distinto patrício, Sr. Comendador Victor Meirelles – Sabendo de sua próxima viagem ao Brasil, com o fim de solicitar de nosso governo um auxílio que lhe permita manter por alguns meses mais aqui em Paris o seu belo panorama do Rio de Janeiro, visto como antes do encerramento da Exposição Universal, impossível seria obter a receita que cubra as avultadas despesas que tem feito, apresso-me em manifestar-lhe os sinceros votos que faço para bom êxito de sua viagem, e ao mesmo tempo aproveito o ensejo para reiterar-lhe por escrito a opinião que formo do seu trabalho, isto é, que é excelente.

Com efeito, dos seis principais panoramas de Paris: Batalha de Resenville, Tomada da Bastilha, Cerco de Paris, Tout Paris e Companhia Transatlântica, é opinião até de franceses distintos, como os Srs. Almirantes Paris e Monclier, Danbrée e Bousquet de la Cruze, que só um, o de Resenville, devido ao pincel do célebre Detaille (cujos quadros valem somas fabulosas) cativa a atenção do visitante tanto quanto o do Rio de Janeiro.

O vigor e a mestria do pintor de nosso panorama revela-se, sobretudo na parte ocidental da gigantesca tela, ali a perspectiva é o admirável.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ibid. p. 213.

¹⁵⁹ *A Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 27/01/1891. p. 01

Talvez um dos motivos tenha sido a pouca aceitação do meio como uma atividade artística, devido a seu caráter de entretenimento, ou ainda a crise instaurada no regime imperial brasileiro.

Não obstante uma participação oficiosa em relação ao pavilhão brasileiro, o *Panorama do Rio de Janeiro* apresentava uma feição propagandista do Brasil, na mesma medida em que as artefatos e obras artísticas apresentadas afirmando a “fórmula país-de-natureza-pródiga/ país-aberto-à-imigração/ país pragmático”¹⁶⁰. Nesse sentido, algumas das motivações do artista estariam em consonância com a esfera governamental e a mais visível foi a de estimular a imigração dos trabalhadores europeus para o Brasil.¹⁶¹

A necessidade de atrair esse tipo de imigração para o país era guiada mais por necessidades de caráter ideológico do que econômicas, encadeadas por uma vertente do pensamento brasileiro que procurava, através da concepção da miscigenação e da mestiçagem, embranquecer a população. Nesse sentido, todo o atraso do país era atribuído às questões étnicas, as quais eram alicerçadas por um ideário científico para referendá-las.

Nessa medida, havia a necessidade de mostrar o desenvolvimento do país e suas possibilidades de abrigar esta parcela mais ‘civilizada’ do mundo, para atrair novos habitantes para o país.

A opção por pintar Panoramas feita por Victor Meirelles indica que o artista estava sensível às inovações que as Artes Plásticas apresentavam, apesar do descrédito e desvalorização artística desse meio no país. Essas pinturas foram produzidas nos últimos anos do século XIX, e elas podem nos mostrar que, apesar de pertencer ao círculo acadêmico, o artista também era interessado nas novas mídias e na pesquisa da imagem e sua recepção. Por outro lado, seu modo de operação com o meio, principalmente com relação a sua autoria, trazem uma diferenciação da produção dos Panoramas europeus. Nesse momento, é justamente esse o interesse desta investigação sobre essa produção específica, o impacto perceptivo do público diante dela e as tensões internas divisadas pela obra do artista em relação ao produto artístico nacional e aos Panoramas da Europa.

¹⁶⁰ BARBUY. Op. Cit. p. 216.

¹⁶¹ Além das questões econômicas, estavam em jogo também alguns aspectos de caráter político e cultural.

Particularmente nos interessa o *Panorama do Rio de Janeiro*, pintado em conjunto por Meirelles e Langerock, o qual teve uma cobertura da imprensa bem diversa. Enquanto alguns jornais, como a *Gazeta de Notícias*¹⁶² (Ver tabela 2), divulgava com frequência a afluência dos visitantes e artigos com opiniões elogiosas sobre o Panorama, outros veículos, como o *Diário de Notícias*, ignoraram a exposição, a ponto de não existir nenhuma notícia sobre ela no ano de sua inauguração e nos meses seguintes. Não obstante o valor e ineditismo da exposição na cidade, esta não teve na imprensa o destaque esperado, jornais importantes sequer noticiaram a abertura da exposição ou fizeram comentários a seu respeito. Nesse sentido, tal qual em Paris, o evento não obteve no Rio de Janeiro os resultados esperados de afluência de público, apesar das inúmeras tentativas de Meirelles de ampliar o número de visitantes.

Março	Abril	Julho	Agosto	Setembro
01/03/1891 = 160	03/04/1891 = 175	14/07/1891 = 303	01/08/1891 = 270	01/09/1891 = 206
04/03/1891 = 303	06/04/1891 = 453	15/07/1891 = 576	02/08/1891 = 202	02/09/1891 = 177
07/03/1891 = 216	08/04/1891 = 146	16/07/1891 = 066	03/08/1891 = 487	04/09/1891 = 112
10/03/1891 = 299	09/04/1891 = 074	17/07/1891 = 297	05/08/1891 = 423	06/09/1891 = 197
19/03/1891 = 142	12/04/1891 = 102	18/07/1891 = 298	06/08/1891 = 125	08/09/1891 = 398
20/03/1891 = 189		19/07/1891 = 254	07/08/1891 = 131	11/08/1891 = n ^o
22/03/1891 = 137		20/07/1891 = 777	08/08/1891 = 309)	de visitantes
25/03/1891 = 181		25/07/1891 = 099	10/08/1891 = 787	apagado
27/03/1891 = 175		26/07/1891 = 150	12/08/1891 = 354	
30/03/1891 = 463		27/07/1891 = 608	15/08/1891 = 266	
31/03/1891 = 142		28/07/1891 = 182	17/08/1891 = 781	
			18/08/1891 = 107	
			19/08/1891 = 227	
			22/08/1891 = 910	
			23/08/1891 = 254	
			25/08/1891 = 206	
			26/08/1891 = 264	
			29/08/1891 = 193	
			30/08/1891 = 201	

Tabela 2 Número de visitantes diários

Apesar de o número de visitantes não ser aquele estimado por Meirelles, sem dúvida, o *Panorama* foi um acontecimento na cidade, como atesta o seguinte artigo de João Ribeiro publicado no jornal *O Paiz*:

¹⁶² O número de visitantes à exposição do *Panorama do Rio de Janeiro* era frequentemente exibido na primeira página do jornal *A Gazeta de Notícias*. Desse modo, pode-se perceber que o número de visitantes era maior nos fins de semana, principalmente aos domingos. Dessa maneira, deduz-se que o *Panorama* era um programa de lazer familiar para a população da cidade.

O Panorama é a great attraction do público fluminense. Lá fui, era a primeira vez que via um panorama. Gostei enormemente, imensamente. Belo e admirável como a própria natureza. Creio que consumi duas horas de alegre contemplação.

Abro agora um novo período. Elogiei até os museus (sem metáfora) para ter o direito de criticar.

Não falo do colorido, nem da sombra que mergulha uma parte da cidade e que muitos acham extremamente cinzenta.

Mas eu notei que as opiniões exageradas a propósito reduzem-se a duas. Primeira a parte marítima, as montanhas, os últimos planos são magníficos, segunda a cidade, o largo do Roccio, o teatro, alguns momentos são mesquinhos.

Estas duas opiniões são exatas e eu aproximo-as e chego a(sic) conclusão que há um defeito geral grave no panorama: não um defeito de execução de tela, mas no barracão que tem um raio muito curto e que devia talvez ter mais uns 3 ou 4 metros. Talvez.

É lei de perspectiva: os objetos diminuem de diâmetro na razão direta da distância. Por isso, a opinião dos que acham os últimos planos exatos é uma opinião boa e sensata; o Pão de Açúcar ali na tela, está representado na grandeza natural da visão

Não sucede o mesmo com os primeiros planos. As figuras estando mais próximas deviam ter uma escala muito maior; e porque não a tem suficiente elas aparecem amesquinhasdas ...

...Em todo caso, eu espero e acredito que todo o Rio de Janeiro irá mirar-se a si mesmo na contemplação de um trabalho que faz honra a seus autores.¹⁶³

Para o espectador, o Panorama seria uma antecipação do espaço cinematográfico, com suas grandes telas, causando impacto sensorial na plateia, lugar do espetáculo e do entretenimento.

Em duas passagens dos jornais, existem notícias sobre o Panorama, a primeira de 1885, escrita por Arthur Azevedo, traz uma descrição do Panorama de Chantilly na França (vide p. 21) e saúda com entusiasmo a iniciativa de Meirelles de trazer ao país essa forma de entretenimento.

Victor Meirelles e Langerock, dois artistas de raça, que dispensam os meus elogios, resolveram pintar um panorama desse gênero, representando a cidade do Rio de Janeiro, vista do morro de Santo Antonio.

O panorama será pintado em Paris e ali exposto e, depois viajará pelas principais cidades européias e americanas, terminando n'esta Corte, onde ficará definitivamente estabelecido.

Para isto, os dois distintos artistas tratam neste momento de organizar uma companhia, e têm felizmente encontrado muita adesão e simpatia.

Se eu tivesse dinheiro, não se me deixava de embarcar algum nessa empresa que fatalmente dará bons frutos. Ainda ontem V.M. – que já em Paris havia conversado comigo sobre a sua ideia – disse-me lastimar não poder realizá-la exclusivamente com os seus próprios recursos.

O panorama do Rio de Janeiro pintado por dois pincéis ilustres, trará ao nosso país, mais do que todas as legações imperiais havidas e por

¹⁶³ RIBEIRO, João. *O Paiz*, SETE DIAS 11 – 1 – 1891 . p. 1

haver inestimável vantagem torná-lo conhecido em terras cujos habitantes supõem que o Brasil não é digno de figurar entre as nações civilizadas.

Acredito que o panorama do Rio de Janeiro será um agente eficaz de emigração espontânea.

Puxem pelos cordéis à bolsa os meus leitores dinheirosos (sic), e metam três proveitos num saco: aumentar a sua fazenda, proteger a arte, e concorrer para o engrandecimento do país. (...) ELOY O HERÓI.¹⁶⁴

Podemos assinalar que esse fato não se confirmou exatamente dessa maneira, pois o *Panorama* foi pintado pelos dois artistas na cidade de Ostende, na Bélgica.

O segundo artigo, sem assinatura, faz uma descrição detalhada do *Panorama do Rio de Janeiro*, realizado por Victor Meirelles, por ocasião de sua exibição nesta cidade em 1891:

Dedicamos ontem, cerca de uma hora à contemplação do Panorama da baía e cidade do Rio de Janeiro, pintados pelos artistas Victor Meirelles e Langerock e exposto no antigo largo do Paço.

Na pintura, o panorama constitui como que um gênero especial e separado. A cenografia entra por muito nele, mas o gênero é mais complexo, mais difícil, porque o pontar de vista gira com o espectador e porque não há meio de recorrer aos efeitos de luz das gambiarras, que são, nas cenografias, as poderosas e decisivas efeitos(?) do claro.

A arte, no que respeita a composição e equipamento, por pouco entra também num gênero que, acima de tudo, demanda verdade minuciosa, ligeiramente modificada pela convenção, imprescindível num gênero que tem por base a ilusão ótica do espectador.

No panorama de que agora nos ocupamos, o visitante, assim que chega ao terraço de observação, que tem apenas cinco metros de elevação, tem a sensação da vertigem que nos acomete na altura de cinquenta metros.

A grande tela circular, que apresenta os últimos planos a grande distância, funde-se embaixo sem que lhe perceba solução de continuidade, nos primeiros planos reais, sólidos, verdadeiros, cobertos de palmeiras verdejantes, de arbustos vivos, de grama verde e viçosa cortada por veredas e picadas, que despertam a vontade de descer e observar o que é realmente verdadeiro e o que é artisticamente fingido.

O espectador deve destinar os dois ou três primeiros minutos, para preparar os olhos e o espírito para a impressão por assim dizer nova (?) que vai sentir. Se começar do Pão de Açúcar dirigindo-se para a esquerda, verá a entrada de nossa baía, suavemente azul, com os transparentes matizes da nácar, lisa, serena e listrada apenas, pela esteira de um barco que passou. Depois vem o Morro do Castelo, com suas casas de formas exóticas e cores pimponas; depois o Arsenal de Marinha, o zimbório da Candelária, a cidade velha enfim.

Continuando a caminhar para a esquerda, entramos na zona mais viva, mais animada, mais rutilante do panorama. A estátua equestre, o teatro São Pedro de Alcantara, o Gabinete Português de Leitura, as ruas circunvizinhas, formigueiros heterófilos, onde se cruzam bondes, carros, cavalos, homens, mulheres, crianças, tudo aquilo se nos apresenta, tocado de soslaio, pelos fulvos e ardentes raios do sol no ocaso. É a hora em que

¹⁶⁴ AZEVEDO, Arthur. *Diário de Notícias*. 01/10/1885 p. 1

as agitadas preocupações da bolsa dão lugar às despepticas (ilegível) preocupações do estômago.

A gente pisca insensivelmente os olhos, limpa involuntariamente a testa com o lenço e sente satisfação, quando julga ficar ao abrigo do sol, virando-se, vira-se para os lados da Tijuca, já envoltos nas projeções frias e azuladas das montanhas. Julgamos sentir as lufadas refrigerantes, que nos mandam os morros e colinas de Santa Tereza e Paula Matos. Aí, pouco distante de nós está um naturalista, de óculos e cabelos brancos, como todo naturalista que se preza examinando preciosidades mineralógicas, que parece ter apanhado no Morro de Santo Antonio, onde nunca apanhamos senão furiosas calças (ilegível) e estopadas, quando lá subimos, Passamos por bonitos episódios de paisagem ... (ilegível) quase em escorço, o aqueduto da Carioca, onde bebemos água, por suposição e chagamos outra vez ao Pão de Açúcar donde partimos perfeitamente sãos e escorritos (ilegível) da viagem.

O trabalho dos Srs. Victor Meirelles e Langerock realiza absolutamente o seu desideratum. Com os segundos e últimos planos pintados, com os primeiros em relevo e ornados por árvores, plantas e pedras verdadeiras com os passarinhos voando e chilreando por entre as folhas, os dois artistas apresentam um espetáculo muito para ver-se e pelo qual lhes cabem os maiores elogios.¹⁶⁵

Esse impacto, essa confusão dos sentidos encontram-se registrados nas inúmeras impressões dos visitantes acerca da obra, um misto de surpresa, arrebatamento e incredulidade diante do que está em frente aos seus olhos. Muitos descrevem que sua percepção da obra se aproxima do sonho, provocando uma dúvida entre a realidade e o apresentado imageticamente.

De fato, a obra de Victor Meirelles investe nessa perturbação perceptiva em que vários sentidos são agenciados para provocar uma aproximação com a realidade que não se funda apenas na visualidade, mas também no tato e na audição. A compreensão da dimensão de ilusão que o artista propõe é facilmente percebida na descrição minuciosa de artigo publicado no jornal carioca *A Gazeta de Notícias*, que transcrevemos acima. As árvores, o barulho dos pássaros intermedeiam a intenção do artista de amplificar os sentidos do público para além da visão.

Victor Meirelles, com seu *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, participa, mesmo que de forma marginal, de uma prática da modernidade e aproxima-se de algumas interlocuções artísticas de caráter fenomenológico.¹⁶⁶ Essa perspectiva de uma arte fundamentada na questão perceptiva é basilar nas experiências dos artistas realistas e impressionistas europeus, e também se encontra, mesmo que de

¹⁶⁵ Artigo intitulado O Panorama do Rio de Janeiro, sem assinatura, publicado na *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 05/01/1891 p. 01.

¹⁶⁶ Estas relações podem ser divisadas principalmente na dimensão auditiva que o artista interpõe em seu trabalho com o uso dos pássaros, os quais adicionam à obra um caráter sensorial fundado amplificação dos sentido em prol da intensificação da ilusão de estar na proximidade da natureza.

maneira indireta, no debate de arte nacional no final do século XIX, centrado na questão da 'cor nacional' e da necessidade de representação da 'realidade' na arte, defendidas pelo crítico e escritor Gonzaga Duque e, em meados do século, pelo então diretor da Academia Imperial de Belas Artes Araujo Porto Alegre, por exemplo.

Gonzaga Duque, em seu texto sobre a arte brasileira, apresenta ideias nas quais defende que um artista brasileiro necessita pintar a cor local, se desvencilhar das temáticas impostas pela Academia Imperial. Seu alvo de ataque é a pintura histórica, a qual é submersa pela construção de base idealista do Neoclassicismo, constituindo-se numa arte idealizada segundo padrões há muito questionados pelos artistas europeus.

As impressões acerca das obras de arte que estavam em circulação apontavam para uma forma de arte multissensorial. Em artigo publicado no Jornal *O Paiz*, João Ribeiro assinalava esse caráter da arte quando comentava sua visita a uma exposição da escola livre, em texto anterior à exibição do *Panorama* na cidade:

Passei, há dias, pelo "Atelier Moderno". Lá estavam expostos os trabalhos dos discípulos revolucionários da escola livre.

Impressão tardia a que dou.

Como arte revolucionária deve-se dizer que ali nada existia que pudesse dar semelhante indução. Mas havia um grande número de telas agradáveis.

Havia, por exemplo, as telas de Visconti, que na sua qualidade de esperança, abusam consideravelmente do verde. As suas paisagens dão os ares de parque inglês, pelos seus tons de verde tenso, muito cuidado, de jardim. Por isso mesmo, um só quadrinho em que não se nota esse abuso é o melhor e é aquele que nos mostra um pardieiro amarelo sob a ramada de uma bela árvore bem colorida....

Todas as vezes que penso sobre as artes figurativas, lembra-me sempre que elas se fazem sob a cultura progressiva dos sentidos. Primeiramente a visão, pela arquitetura e pela pintura, depois o ouvido, pela música. E eu imagino que em um futuro remotíssimo por um refinamento de artistas blasés haverá uma cultura do olfato e uma arte do cheiro.¹⁶⁷

Nessa perspectiva, podemos entender com maior clareza o texto reproduzido acima no qual João Ribeiro, no final do século XIX, alude à questão da multiplicidade de sentidos envolvidos na recepção da obra de arte, e que decerto antecipa algumas condições presentes na arte da contemporaneidade. Pode-se observar essa tendência principalmente nas constituições de arte que utilizam as novas tecnologias

¹⁶⁷ RIBEIRO, João, assinando J.R. em crônica escrita na Coluna Sete Dias. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 14/12/1890. p. 1

como cinema 3D ou CAVES, as quais procuram uma simulação da realidade, ou ainda a criação de uma realidade alternativa, e que integram em sua produção não só a ambiência espacial, mas também uma gama de proposições sensoriais que ativam esse dado do real, como sons, odores e toques.

Dentro dessa perspectiva, podemos incluir as instalações e Videoinstalações, que, na atualidade, perfazem grande parte das manifestações de arte presentes em nossas galerias, museus e centros culturais.

3.3 – As Videoinstalações

A palavra *videoinstalação* apresenta uma colagem de sentidos da mesma ordem do termo *panorama*; é a junção de dois vocábulos: *vídeo* mais *instalação*.

Originalmente, o termo *vídeo* é derivação do latim *videre* – ver, olhar compreender. Na atualidade, designa “a técnica de reprodução eletrônica de imagens em movimento, conjunto de dispositivos que reproduzem a imagem transmitida.”¹⁶⁸ Já a instalação apresenta duas acepções: no sentido mais geral, expressa “o ato ou efeito de instalar, colocação de objetos necessários a determinado trabalho, incluindo-se a conexão de aparelhos com a rede elétrica”¹⁶⁹ ou qualquer serviço indispensável para seu funcionamento. Se for relacionada à arte, refere-se a um tipo de trabalho que consiste na “construção ou empilhamento de materiais, permanentes ou temporários”¹⁷⁰ os quais podem ser manipulados pelo espectador e apresentam dimensões que podem se estender à escala arquitetônica, contendo o público em seu interior. Em sua acepção original, o verbo *instalar* remonta à Idade Média e relaciona-se à ação de estabelecer alguém oficialmente em determinado cargo, geralmente de função eclesiástica. Nesse sentido, a Videoinstalação é uma instalação que apresenta em seu interior imagens reproduzidas via vídeo, que podem estar ali simplesmente para ser olhadas ou ainda constituir a própria forma do ambiente no qual se está.

Desse modo, para entender a Videoinstalação, há de se entenderem os dois principais meios que a constituem, a instalação e o vídeo.

¹⁶⁸ *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Op. cit. p. 2859

¹⁶⁹ *Ibid* p. 1626.

¹⁷⁰ *Ibid*, loc. cit.

O vídeo está conectado a uma série de invenções ligadas às funções de reprodução, projeção e armazenamento de dados. De acordo com Robert Armes¹⁷¹, pode-se estabelecer uma origem para sua constituição ainda no século XIX, relacionada não só à invenção da fotografia e do cinema, mas também do fonógrafo.

Apesar disso, o vídeo apresenta uma característica que o diferencia dos demais meios imagéticos de natureza mecânica como a fotografia e o cinema, uma vez que não traz, assim como o fonógrafo, índice do que porta. Clarificando essa afirmação, observa-se que tanto a fotografia quanto o filme guardam, em seus suportes, representações daquilo que transportam, enquanto o fonógrafo, as fitas cassete e o vídeo são produções que só apresentam seu conteúdo quando executados, na medida em que a natureza de seu armazenamento é diversa desses outros meios de reprodução mecânica da imagem. Além disso, é um veículo que condensa tanto os elementos imagéticos quanto os sonoros de uma produção num mesmo suporte, a fita, que apresenta uma feição indistinta que só se particulariza no momento da sua exibição.

O vídeo, assim como a fotografia, o cinema e a televisão inicialmente, estava conectado apenas a aspectos técnicos, não reconhecidos como formas artísticas, mas sim como tecnologia de reprodução e armazenamento de informações de diversas naturezas, que vão se configurando de maneira híbrida e afeitas a uma análise no campo da comunicação de massa.

No século XIX, quando essas novas tecnologias relacionadas à fixação e propagação de imagem e do som começaram a apresentar êxito e esboçar uma forma semelhante àquela com que nos deparamos na atualidade, as pesquisas eram desencadeadas separadamente. Assim, ou se fazia pesquisa sonora ou imagética.

A busca por novidades e o desenvolvimento tecnológico apresentaram como consequência a gradual tomada de posição no sentido de aglutinar imagem e som num mesmo veículo. Se inicialmente o cinema era mudo, a partir da década de 1920, a sonorização com a sincronia de som e imagem significava um passo adiante. A reprodução simultânea de som e imagem ao vivo da televisão significou outro avanço dessa tecnologia. A possibilidade de gravação e armazenamento simultâneo de som e imagem que se consolida com o vídeo determina uma outra

¹⁷¹ ARMES, Robert. *On Video*. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

forma de progresso desses meios, que se conjugam no sentido de ampliação de suas mensagens para um número crescente de espectadores num patamar sem precedentes.

Portanto, deve-se divisar o vídeo como resultante de uma série de invenções de dispositivos que se desenvolveram a partir do século XIX com o objetivo de reprodução não só imagética, mas também sonora.

Seu funcionamento obedece a princípios semelhantes ao da fita de áudio e pode ser descrito da seguinte maneira:

a imagem é captada pela objetiva de uma câmera e analisada ponto a ponto por um tubo eletrônico. Cada ponto luminoso é transformado em uma impulsão elétrica que se inscreve em uma fita magnética de alta capacidade. A única diferença em relação à gravação de áudio reside no princípio técnico adotado, que consiste na utilização de cabeças de gravação móveis, e não fixas como nos gravadores de áudio, girando na direção inversa à do movimento da fita.¹⁷²

Robert Armes considera o vídeo como um “elo-chave final numa complexa cadeia de desenvolvimentos da reprodução de som-imagem. Nesse sentido fornece uma história do desenvolvimento paralelo desses dois meios de comunicação. Identifica como ponto de partida dessa jornada a primeira metade do século XIX quando se inicia o processo de “reprodução e transmissão do som”¹⁷³ e paralelamente os processos de fixação mecânica da imagem sobre um suporte.

Esse processo desencadearia uma sucessão de invenções que aperfeiçoaram os modos de armazenamento, reprodução e exibição imagética e sonora, nos quais se incluem entre os meios inventados: a fotografia, o gramofone, o Cosmorama, o diorama, o cinema, a fita cassete, o vídeo, o disco compacto e o DVD, entre outras invenções que ainda estão se constituindo.

Segundo Armes, esses dispositivos ‘tecnológicos’ estão alocados em três fases: a fase mecânica, desenvolvida no século XIX, a fase eletrônica, que se inicia na década de 1920, e finalmente a fase eletromagnética, que tem seu ponto de partida após 1945. Sem dúvida, essas transformações são consequência das alterações de caráter social, tecnológico e econômico provenientes da Revolução Industrial e das mudanças nos processos de trabalho, de ocupação espacial, de

¹⁷² ALMEIDA, Candido José. *O que é vídeo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984. p. 16

¹⁷³ *Ibid*, p. 19

acumulação de riquezas e de conhecimento científico, os quais influenciam a mentalidade da sociedade como um todo.

A primeira fase é marcada por procedimentos de registro e fixação dos dados imagéticos e sonoros, estaria relacionada à ideia de cópia, de duplicação dos fenômenos ordinários e cotidianos, relacionada a um olhar naturalista.

Enquanto o naturalismo dos meios tradicionais de representação da imagem como pintura, desenho ou gravura apresenta um caráter ideado, os meios mecânicos proporcionam a particularidade de registrar a princípio imagens factuais, estáticas ou móveis, as quais apresentam um caráter indicial, que lhes confere um fator de verdade, pois gravam um fenômeno que efetivamente aconteceu. Esse naturalismo seria a fonte da credibilidade atribuída não só à imagem fotográfica, mas também às outras formas imagéticas provenientes de ação mecânica ou eletrônica como o cinema, o vídeo e sobretudo a televisão. Esta última potencializa esse aspecto crível, pela transmissão concomitante de imagem e som presenciais. É esse fator que aproxima essa imagem do real, pois tende a ampliar a noção do real, num mundo que é simultaneamente visível e audível, aproximando-se dos sentidos efetivos que constituem nossa condição de estar no mundo.

Portanto, a captura e a fixação da imagem e do som caminham lado a lado no sentido de transformar as representações cada vez mais aproximadas do sentido tridimensional do espaço.

O mapeamento dessas invenções mecânico-ópticas sinaliza para uma intensidade cada vez maior em suas transformações. Não se pode negar que o grande marco de efetividade dessa investigação foi a fotografia, entretanto a grande questão desse meio foi o da fixação da imagem, uma vez que o processo de sua obtenção já estava em execução desde o século XV, com a descoberta da câmara obscura e as experiências com ela. A primeira transformação efetiva foi consolidada com a fixação da imagem sobre um suporte e, depois, com a possibilidade de sua reprodução; por último, com a sucessão de imagens fotografadas a certa velocidade de tal forma a dar a impressão de movimento. A passagem de tempo, desde a câmara até o advento da fotografia, pode ser contabilizado em cerca de trezentos anos; da fotografia até as primeiras projeções de cinema em menos de sessenta anos.

Para Armes, a grande questão que elevou o cinema ao patamar da arte se deu por volta de 1920, quando agregou a seu caráter espetacular uma feição de

narrativa.¹⁷⁴ Essa historieta foi alavancada por questões técnicas como sequência, continuidade e edição fílmica, que trouxeram ao público a possibilidade de uma interpretação mais vasta do que apenas observar a chegada de um trem, tema da primeira apresentação promovida pelos irmãos Lumière.

Por outro lado, estava em curso outro estágio no desenvolvimento da reprodução de som e imagem - o eletrônico - que se configura na junção entre “gravação e transmissão” e no aparecimento do conceito de *broadcasting*, isto é, uma única fonte com capacidade para transmitir em larga escala para muitos aparelhos – princípios nodais do rádio e da televisão, que paralelamente operavam com registros mais verossímeis, por sua transmissão ao vivo.

DESENVOLVIMENTO DA TECNOLOGIA ELETRÔNICA EM ÁUDIO E IMAGEM			
Áudio		Imagem	
1946	Lançamento da fita sonora		
		1948	Câmara Polaroid
1950	1º Gravador de fita – 2 carretéis		
		1954	Filme 3D
		1956	1º gravador de fita de vídeo com padrão de broadcast
1958	1º disco estéreo	1958	1ª câmara fotográfica totalmente automática
1963	Fita cassete sonora Philips	1963	Polaroid colorido
1966	Sistema Dolby – redução de ruídos na gravação sonora		
		1970	1º Gravador de vídeo Sony
		1972	1º Videocassete doméstico Polaroid – sistema SX 70
1975	Video disc a laser		
1978	Compact Disc		
		1996	DVD

Tabela 3 – quadro dos aparatos tecnológicos na área de áudio e imagem.¹⁷⁵

Um aspecto que trazia problemas era a impossibilidade de armazenamento das informações transmitidas. Desenvolveu-se, então, a partir de 1945, uma pesquisa no sentido de possibilitar a guarda desses dados, que culminou com o aparecimento do gravador em fitas e do *videotape*. Esses meios apresentam uma feição que envolve, por um lado, a concepção de individualidade, pois são de uso particular, mas

¹⁷⁴ ARMES, Robert. Op. cit. p. 42.

¹⁷⁵ Fonte: Robert Armes. Op. cit.

também de democratização, pois sua portabilidade e acessibilidade permitem que um número maior de usuários os adquiram. Essas mudanças se relacionam com a mudança da matriz eletrônica que permite implementos na qualidade e na portabilidade dos mecanismos, como podemos visualizar na tabela abaixo (Tabela 3), que explicita as transformações no campo do áudio e do vídeo.

As alterações nesses campos se configuram paralelamente e se incluem numa melhoria da resolução da imagem e do som, assim como também implicam a democratização desses aparatos, baseando-se nos seguintes aspectos: portabilidade, automatização e, finalmente, barateamento dos equipamentos.

A conjugação desses fatores permitiu ao portador do equipamento uma autonomia, no sentido de uma autoria efetiva de suas produções, sonoras ou imagéticas. Assim, cada pessoa poderia gravar suas músicas, ou ainda registrar as cenas cotidianas. De certo modo, percebe-se a continuidade de uma concepção inaugurada com o advento da máquina fotográfica, que permitia a reprodução efetiva de objetos que, até o século XIX, eram apenas da alçada dos artistas plásticos e, no século XX, estavam ao alcance apenas dos cineastas, mas que estão cada vez mais acessíveis à população em geral.

Desenvolvimento tecnológico do vídeo	
1956	AMPEX – 1º Gravador de Vídeo em padrão <i>broadcast</i> Aparelho de rolo com fita de 2" Vídeo de alta qualidade (Ilustração 16)
1965	SONY – ‘Portapak’ Aparelho de rolo com fita de ½" Imagem em p&b sistema de gravação transistorizada (Ilustração 18a e 18 b)
1972	PHILIPS – 1º Gravador videocassete Fita de ½" projetado para o mercado doméstico (Ilustração 17)

Tabela 4 - desenvolvimento do vídeo¹⁷⁶

No princípio, o vídeo tinha uma aplicação de caráter institucional e industrial, relacionada ao uso no cinema, na publicidade, na televisão, em programas de

¹⁷⁶ Fonte: Ibid.

caráter educativo e instrucional. Quanto mais larga a fita de vídeo, maior a qualidade de sua reprodução, uma qualidade proporcional ao peso e tamanho da câmera. Por isso, a possibilidade de acesso particular ao equipamento de vídeo só aconteceu a partir da década de 1960, quando o vídeo passou a apresentar uma possibilidade de uso doméstico (ver Tabela 4).

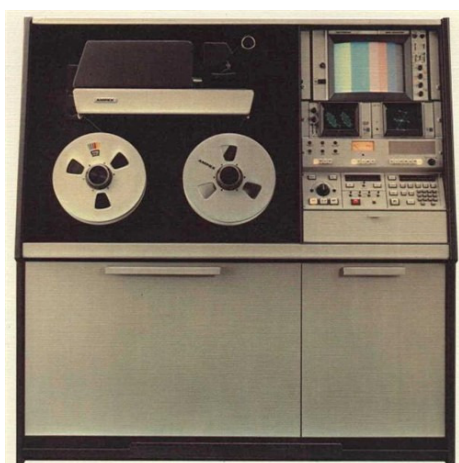


Ilustração 21- Ampex



Ilustração 22- Videocassete Philips



Ilustração 23a e 23 b - Câmera Portapak

A partir dessa informação, podemos entender a razão de as fitas destinadas ao mercado doméstico não só proporcionarem menos qualidade na resolução da

imagem, mas também a fragilidade física da mídia, que apresenta sinais de desgaste com o uso.

O vídeo inicialmente funcionava da mesma maneira que uma copiadora 'xerox' ou como a máquina fotográfica em seus primórdios, na medida em que reproduzia determinada realidade. Analisando-o como fenômeno na esfera comunicativa, o vídeo se prestava a princípio a determinadas funções que estavam mais relacionadas à produção cinematográfica e ao armazenamento da imagem do que a uma pesquisa efetiva sobre os próprios encaminhamentos do meio. Nesse sentido, estava ligado às concepções de entretenimento e de conservação de som e imagem.

Se relacionarmos o vídeo com os meios de obtenção e produção de imagem a partir da fotografia, podemos apontar uma profunda relação com o substrato mental de nossa época, uma vez que assinalam um fenômeno que encontra eco em vários estágios da vivência ordinária: na lógica do trabalho, nas relações interpessoais, na vida social e cultural e ainda na produção do conhecimento, que se constituem atualmente de forma fragmentada e, por vezes, descontínua.

Robert Armes compara a estética do vídeo com a da Música Eletrônica e da Música Concreta produzidas nos anos de 1990. Essas formas musicais manipulam o som, através de corte e colagem de ruídos, mudanças na velocidade, superposição de gravações sonoras, geração de sons a partir de sons originados no computador, entre outras ações. O vídeo se vale também desse aparato tecnológico, só que esses processos incidem tanto sobre o som como sobre a imagem. Esses procedimentos podem ser realizados de maneira simultânea, paralela ou isolada e, frequentemente, colocam de lado a concepção de sincronia que o cinema utiliza como modo de tornar o filme mais verossímil.

A especificidade do meio, não obstante sua filiação com a imagem fotográfica e, portanto, com a ideia de reprodução e credibilidade desta última, vai ser construída a partir da superação do caráter de mera reproduzibilidade ao subverter a ordem sequencial das imagens a partir da concepção da edição também existente na lógica cinematográfica.

A formatação desse veículo induz à configuração de imensas possibilidades imagéticas que podem ser realizadas imediatamente pelo produtor do vídeo ou durante a própria gravação, suprimindo o som, saturando ou retirando a cor, e ainda, na edição do material, na possibilidade de interromper, estender, repetir

quase ininterruptamente, por procedimentos de edição e masterização, som e imagem.

Esse caminho em direção à identidade e à autonomia do vídeo, segundo Arnes, está relacionado ao aparecimento das unidades mais leves, que começaram a ser comercializadas na década de 1960. Outro passo na investigação da linguagem foi alcançado a partir da superação da escala meramente reprodutiva das produções privadas. Este teórico afirma que “O vídeo só pode começar a existir como meio próprio quando as câmeras e unidades de gravação portáteis o libertaram de sua subserviência em relação à televisão e ao sistema doméstico.”¹⁷⁷

O momento em que o vídeo se tornou disponível para uso doméstico foi também o do início de sua utilização pelos artistas, que começaram a usar o *Portapack* como mídia em seus trabalhos. Inicialmente, a produção era eminentemente documental, como fonte de memória das obras e ações realizadas, as quais muitas vezes apresentavam uma feição interativa ou performática. Podemos classificar essas propostas artísticas como efêmeras, uma vez que não se perpetuavam ou se expandiam temporal ou espacialmente. Essas obras apresentam uma forte relação com a ideia de conceito que estava se fortalecendo gradualmente no campo da arte desde os Oitocentos.

Nesse sentido, o vídeo é uma mídia que encontra correspondência com esse aporte intelectual da arte na contemporaneidade, pois, na produção final desse veículo, “não existe manipulação direta e das habilidades manuais”,¹⁷⁸ todas as intervenções são realizadas a partir de uma projeto do *videomaker* nos processos que envolvem sua execução. Inicialmente essa interferência era realizada a partir de uma fita original que era modificada eletronicamente, atualmente essa transformação é executada a partir de *softwares* que atuam sobre a nova mídia: o disco digital.

Na comparação com os outros meios imagéticos de natureza móvel, como o cinema e a televisão, podemos compreender que o vídeo apresenta uma imensa versatilidade, pois se presta a uma projeção intimista de uso doméstico e individual, mas também permite uma adequação a diversos tipos de ambientes, desde uma pequena sala até uma galeria de arte ou museu.

¹⁷⁷ Ibid. p. 138.

¹⁷⁸ Ibid. p. 143

Numa perspectiva mais extensa, podemos compreender o vídeo no seio de uma configuração mais ampla, incluída nos modos de fabricação imagética da humanidade e de suas transformações ao longo do tempo. Num texto acerca da hibridização da imagem, Lucia Santaella¹⁷⁹ apresenta uma perspectiva cronológica com relação às chamadas imagens técnicas na qual usa a fotografia como paradigma principal. Sua análise se realiza a partir de três processos para constituição da imagem: o manual ou pré-fotográfico, em que se agrupam as imagens de primeira geração; o mecânico ou fotográfico, em que se incluem as imagens de segunda geração, e finalmente o digital ou pós-fotográfico, em que se alinham as imagens de terceira geração.

Nessa categorização, as imagens de primeira geração são todas aquelas produzidas manualmente, a partir da observação da realidade, ou ainda de uma construção cultural na composição de seres mitológicos/religiosos e pode ser exemplificada na pintura e no desenho. As imagens de segunda geração são produzidas a partir da intervenção de um mecanismo para captação e fixação de imagem e se constituem nas intervenções com a máquina fotográfica, podem ser caracterizadas inicialmente por sua configuração indicial. Por fim, as imagens digitais, que são as imagens de síntese produzidas digitalmente por um computador, com base matemática. No intercurso entre essas várias formas de execução das imagens, pode ocorrer uma hibridação na produção, de modo que podemos nos defrontar com práticas que misturam dois ou mais procedimentos, como é o caso da gravura, por exemplo, ou das diversas fotografias digitais que vemos cotidianamente.¹⁸⁰

Ainda segundo essa autora, esse processo de ‘mecanização’ da imagem estendeu seu domínio do visual-espacial para o visual-temporal, agregando essas duas condições vivenciais. Nesse sentido, o vídeo se constitui numa forma híbrida da imagem, na medida em que, tecnologicamente, é resultado de matrizes

¹⁷⁹ SANTAELLA, Lúcia. Três Paradigmas da Imagem, in *Imagens Técnicas*. Ed. Ana Claudia Oliveira et al. São Paulo, Hacker, 1998.

¹⁸⁰ Deve-se ficar claro que o uso do termo tecnologia com referência às imagens produzidas com interferência mecânica/eletrônica/digital é apenas para marcar o uso de maquinaria em sua execução. Nesse sentido, não existe a compreensão de que estas imagens tenham o uso exclusivo da tecnologia. Portanto considera-se que as imagens de primeira geração são produto de uma tecnologia de natureza diversa, em que a técnica utilizada se constitui a partir do uso de determinados artifícios (sombreamento, cromatismo, perspectiva) e instrumentos (pincel, bastão, carvão, cinzel, goiva) operados exclusivamente pela mão humana, que certamente também demanda uma tecnologia que é operada pelo artista.

inicialmente cinematográficas e televisivas e, na atualidade, também de tecnologias digitais.

Tanto o cinema quanto o vídeo trazem um paradoxo de caráter temporal, pois presentificam ações que foram filmadas – isto é – que foram registradas num tempo passado, mas que tomam efetivamente um tempo presente do espectador e aludem a instâncias atemporais no sentido histórico, pois podem fazer parte de um passado imemorial ou de um futuro imaginável em seu sentido estrito.

Não obstante um forte apego ao caráter temporal, esses meios também estão inseridos num aporte espacial. O cinema tende a se apropriar do ambiente no qual o filme é exibido, geralmente uma sala que é escurecida e onde o público fica imerso na ação fílmica, na narrativa que se desenvolve a sua frente.

Por outro lado, a Instalação é uma forma artística submetida ao espaço, que promove um diálogo com o local onde está instalada.

A Instalação é uma produção artística da contemporaneidade, assim também se caracteriza pelo hibridismo, que marca suas obras e que envolve simultaneamente: arquitetura, objetos das mais diversas origens, além de várias práticas das artes visuais e algumas vezes das artes cênicas, como performance ou música.

De acordo com Julie Reiss,¹⁸¹ essa forma de arte é a derivação lógica de um formato artístico da década de 1960, que englobava a acepção de Ambiente. A autora identifica a origem desse meio com as produções do artista americano Allan Kaprow (1927-2006), realizadas no ano de 1958. Suas obras eram alicerçadas sobre dois pontos básicos que o artista construiu gradativamente: a constituição de um espaço específico para alocação de seu trabalho e a participação do espectador. Arte Ambiental, Colagem Ambiental, Arte Temporária foram algumas das denominações dessa prática entre os anos de 1960 e 1990, quando o termo Instalação foi consolidado.

Julie Reiss investiga os processos que levaram à Instalação, que, nos anos de 1960, estava à margem da produção artística, mas foi alçado a um papel proeminente no final do século XX e início do século XXI.

A Instalação pode ser incluída no campo de arte relacional sob vários aspectos. Numa primeira visada, pode-se considerar a relação perene entre o

¹⁸¹ REISS, Julie. *From Margin to Center: The spaces of Installation Art*. New York : MIT PRESS, 2001

artista, a obra e seu espectador; entretanto, ela apresenta outro eixo de relações nos quais inclui a questão do lugar no qual está instalada. Na relação que envolve o artista, a obra, o espectador e o ambiente, sua essência está lastreada na participação do público, a qual varia muito dependendo do artista que a elabora. Essa intervenção varia desde atitudes físicas de natureza motora, como o próprio caminhar e a exploração dos objetos expostos pela instalação, até solicitações mais complexas de interposição na obra com agenciamentos elaborados pelo artista com possibilidade de intermediações aleatórias.

Esse caráter presencial de natureza particular e singular conduz todas as análises com respeito às Instalações. Segundo Reiss, nessa necessidade de experimentação individual reside a grande dificuldade de análise do meio. Essa constatação é compartilhada também por Arthur Danto, que afirma a impossibilidade de se falar da Instalação sem que se compartilhe da experiência vivencial em seu interior.¹⁸²

Muito desse caráter particular vem da questão temporal que o meio impõe, seja no sentido de sua efetiva exposição, seja por conta dos materiais com os quais é executado. A Instalação é efetuada tendo em vista um determinado tempo de existência – que também pode ser determinado pelos materiais utilizados, muitas vezes de natureza perecível.

Essa configuração particular e de participação efetiva do espectador conduz ao que Michael Fried chama de dimensão cenográfica da Instalação, que se desenvolve e amplia para meios como as Performances e os *Happenings*. Sob o ponto de vista mercadológico, essas produções inicialmente se habilitavam contra o *status quo*, sobre a mentalidade colecionista e negociável da arte, qualidade que a efemeridade de sua condição potencializa.

Sob esse aspecto, a Instalação, assim como outras produções da contemporaneidade, aglutina como nenhuma outra forma artística anterior instâncias de caráter fenomenológico, situações em que o espectador é instado a completar a peça e não só metaforicamente, mas pela sua ação. Fundada nessa experiência direta, toda análise que não esteja submetida a essa lógica do contato direto com a obra é obscurecida.

¹⁸² Ibid p. xv.

Não obstante ser uma produção contemporânea, a Instalação traz inúmeras relações com movimentos das vanguardas europeias, inclusive aqueles de natureza diversa como o Construtivismo Russo, o Suprematismo, o Neoplasticismo e o Dadaísmo, os quais são apontados em diversos textos¹⁸³ como origem da experiência ambiental, por proporem, de diversos modos, a expansão das obras no espaço. No entanto, podemos retroceder a um período ainda anterior ao início do século XX, pois muitas das condições das Instalações já estavam presentes nos Panoramas construídos nos Oitocentos.

De fato, todos esses movimentos articulavam uma quebra de paradigmas no sentido de trabalhar não só a pintura como também a escultura integradas ao ambiente. Nesse sentido, a retirada da moldura do quadro e da base da escultura eliminava a mediação entre o objeto de arte e o ambiente circundante, integrando a obra de arte no espaço contingente.

Os antecedentes da ação de integrar obra de arte ao espaço podem ser divisados nas obras de Piet Mondrian e de Kasimir Malevitch, quando produziam telas sem a intermediação da moldura. Também podem ser assinaladas nos *Proun* (Ilustração 24), de El Lissinsky(1890-1941); obras “inclassificáveis nos padrões tradicionais de arte, que se estendem além do espaço planar, projetando-se e superpondo-se tridimensionalmente.”¹⁸⁴ Essa expansão constituía um ambiente no qual o artista sintetizava no espaço e no tempo várias formas de arte, que, segundo Renato de Fusco, superavam as classificações tradicionais da arte de “pintura, escultura e arquitetura”,¹⁸⁵ até aquele momento. A obra se expande pelo espaço, uma expansão que tende a tomar toda a parede e afirmar sua existência no plano físico.

¹⁸³ ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art : from Duchamp to Holzer*. Munich, New York : Prestel, 2003 e ainda OLIVEIRA, Nicolas et al. *Installation art*. London, Thames &Hudson, 2001 e *Installation art: in the milenium: the empire of the senses*. London, Thames &Hudson, 2005, todos os textos apresentam movimentos da arte moderna como antecedentes da Instalação.

¹⁸⁴ FRANÇA, Cristina Pierre de. Op. cit. p. 175

¹⁸⁵ FUSCO, Renato de. *História da Arte Contemporânea*. Lisboa. Ed. Presença, 1988. p. 141.

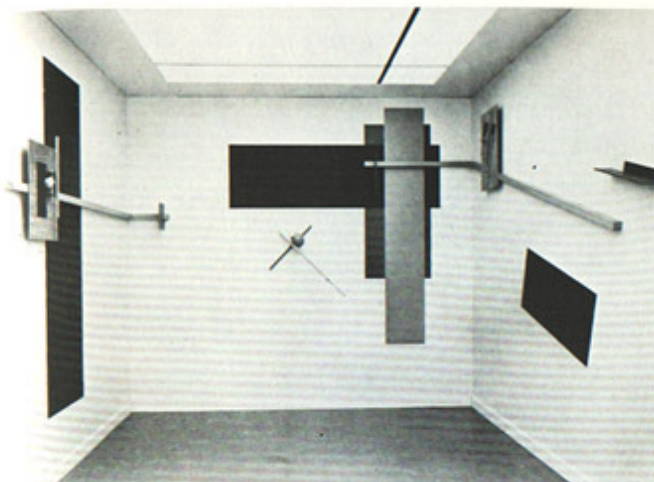
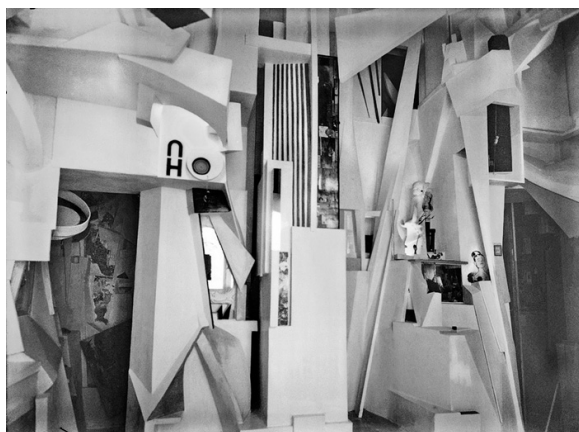


Ilustração 24
El Lissinsky.
Sala do Proun, madeira
Dimensões desconhecidas,
1923

Ilustrações 25 e 261 Kurt Schwitters
***Merzbau*, técnica mista, sem**
dimensões 1933



Outra experiência apontada como pioneira foi a de Kurt Schwitters (1887-1948), um dos representantes do Dadá na Alemanha, com os *Merzbau*.

O conceito inicial da obra é o da construção a partir de detritos e refugos da sociedade industrializada, como embalagens descartadas, pedaços de madeira ou pano, inicialmente colados sobre uma superfície plana. O *Merzbau*¹⁸⁶ que o artista

¹⁸⁶ Informação disponível em www.tate.org.uk/.../07autumn/orchard.htm, consultado em 03/03/2010.

montou em sua casa em Hanover (Figuras 25 e 26) e que denominou '*Catedral da Miséria Erótica*' apresentava uma concepção de expansão da pintura, da colagem e também da escultura. Seus elementos estavam colados para além da dimensão planar, constituíam-se na tridimensionalidade. A obra se espalhava para os oito cômodos de sua casa e antecipava, ainda no início dos Novecentos, a dimensão ambiental e específica encontrada na arte da contemporaneidade, numa feição de natureza arquitetônica.

A obra é construída a partir de “formas retilíneas ou biomórficas de madeira ou gesso às quais são colados objetos descartados e materiais doados por amigos” pelas quais os visitantes podiam caminhar.¹⁸⁷ Segundo Mark Rosenthal, esse trabalho assinala o entendimento de Schwitters em relação a uma iconografia baseada em grutas e colunas inspirada pelo filme expressionista *O Gabinete do Doutor Caligari*, dirigido por Robert Wiene e interpretado pelo artista tridimensionalmente. Ainda segundo Rosenthal, esse *Merzbau* ‘envolve’¹⁸⁸ a partir de seu caráter arquitetônico.

Em relação a essa obra específica, Reiss abre um parêntese para indicar que essa produção apresenta um caráter peculiar, fundada na particularidade de estar instalada no espaço privado e não no espaço público como a quase totalidade das Instalações.

Nas Instalações, há uma superação da concepção de espaço neutro, existe uma aproximação, na tentativa de continuidade entre a obra e seu entorno, conformando o espaço abrangente da arte e superando a distinção entre arte e vida. Sob um ponto de vista, esse caminho rumo à estetização cumpre o vaticínio de Piet Mondrian de que, no futuro, a arte estaria completamente subsumida pela vida.

Provavelmente essa integração esteja relacionada à escala arquitetural que a Instalação carrega. Dentre as chamadas Artes Plásticas, a arquitetura está fortemente ancorada nas necessidades cotidianas, por isso se aproxima muito mais da instância dos objetos triviais e úteis, que fazem parte do dia a dia das pessoas. Nesse sentido, a dimensão arquitetônica presente nas Instalações aproxima-as das instâncias ordinárias da vida.

Numa reflexão sobre o meio, o artista Claes Oldenburg (1929) assinala que a Instalação e o *Happening* pensados por Kaprow são experimentações rumo ao

¹⁸⁷ ROSENTHAL., Mark. Op. cit. p. 33.

¹⁸⁸ Ibid, id.

espaço total e podem também ser compreendidos como “uma extensão do espaço pictórico.”¹⁸⁹

Por sinal, a definição dos meios a partir de uma configuração dimensional é exposta por Allan Kaprow quando o artista posiciona graus de progressão das produções na arte contemporânea. Assim, para ele, “os Ambientes e as *Assemblages* apresentam raízes iguais cuja diferença se estabelece a partir das dimensões. As *Assemblages* podem ser abraçadas ou ainda se andar em torno delas, enquanto que os Ambientes são maiores e ao espectador só cabe andar em seu interior, por dentro deles.”¹⁹⁰ Esse andar por dentro corrobora a concepção de participação ativa do espectador, que para ele é de importância fundamental. Assim, seus ambientes eram percebidos como espaços ativos elaborados para uma participação específica do visitante, a qual é elaborada como “parte do espírito de seus trabalhos e consistem naquilo que Kaprow chamou de filosofia de integração entre arte e vida”.¹⁹¹ Esse envolvimento gradativamente conduz a uma supressão da audiência e à formulação de uma nova categoria, a de coparticipante da obra.

No mesmo sentido de expansão de meios e compreendendo ainda produções da década de 1960, podemos destacar a obra do artista brasileiro Hélio Oiticica (1947-1980). Sua produção desse período foi descrita pelo próprio artista como parte de um ‘programa em progresso’¹⁹² que ele desenvolvia tendo em mente a ideia de expansão dos meios em direção a uma escala ambiental e sensorial de seu trabalho; em outras palavras, o artista, na superação do quadro de cavalete, amplia o domínio da obra de arte, que não se institui apenas a nível retiniano, no âmbito do olhar, mas toma de assalto o próprio espaço fenomênico.

Esse programa erigido pelo artista obedecia a uma lógica gradual e própria cuja ordem pode ser enumerada da seguinte maneira: supressão da moldura, afastamento das estruturas pictóricas da parede, mudando a sua fixação de lateral para vertical, criação dos espaços que solicitavam um caminhar do espectador - os *Núcleos* - e finalmente, a construção de um ambiente em que circulava o espectador e por onde ele tinha que caminhar – os *Penetráveis*.

¹⁸⁹ OLDENBURG, Claes apud Julie Reiss. Op. Cit. p. 4

¹⁹⁰ KAPROW, Allan Kaprow apud Julie Reiss. Ibid, Tradução livre da autora. Op. Cit. p. 9

¹⁹¹ Ibid, loc. cit.

¹⁹² OITICICA, Hélio em entrevista a Ivan Cardoso. São Paulo, *Folha de São Paulo*. 16/11/85. p.48, apud FAVORETTO, Celso *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, EDUSP, 1992. p.13.

Os *Núcleos* (Ilustração 27) são estruturas cromáticas configuradas de maneira ortogonal, formando um arcabouço labiríntico por onde o espectador caminha. Sua configuração arquitetônica supera a instância contemplativa da arte e solicita uma vivência em relação à obra.

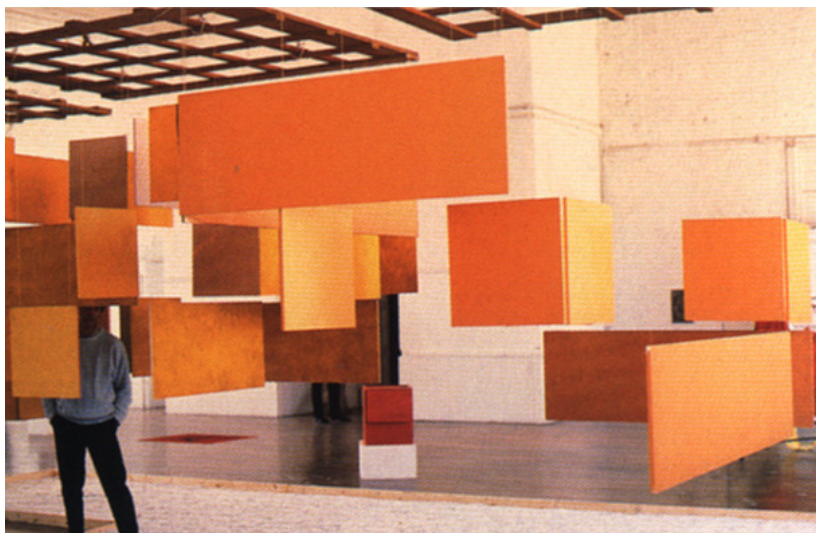


Ilustração 27
Grande Núcleo
Madeiras monocromáticas
suspensas,
1960

Nessa perspectiva, os Penetráveis funcionavam como uma expansão da concepção de aderência do espectador à obra, por sua escala arquitetônica que circundava o espectador em 360°, ocupando todo o seu ângulo de visão.

Apesar de o Ambiente apresentar uma concepção de similitude à vida, ele traz um paradoxo. Esse espaço vivencial construído na galeria conduz a um ocultamento do mesmo espaço real, eclipsado pela obra configurada. Assim, as obras de natureza ambiental, como as Instalações, propõem um espaço imersivo, que subjuga o espaço físico contingente, pois o transfigura. Talvez aí resida a ilusão da instalação.

Talvez seja essa a razão da inquietação provocada por obras como ‘*Store*’ e ‘*Ensemble bedroom*’ (Ilustração 28), de Claes Oldenburg, ambas produzidas na década de 1960, que se apresentavam como réplicas ou sucedâneos de ambientes cotidianos.



Ilustração 28 Claes Oldenburg - Ensemble bedroom

Essas produções apresentavam uma concretude material conformada a partir dos objetos dispostos nos ambientes criados e marcavam uma diferença clara das acomodações das obras modernas alicerçadas sobre a ideia de neutralidade do 'cubo branco'. O local de exposição dessas obras se transformava na própria obra.

As Instalações apresentam metaforicamente uma similaridade com o processo de pintura a óleo, no qual uma camada se sobrepõe a outra; nesse caso, os objetos adicionados ao espaço específico escondem sua existência e concretude física efetiva. Nesse sentido, o *tópos* é apresentado como simulação de um outro.

Com relação à Arte Contemporânea, pode-se pensar as Instalações como sucedâneo de problemas espaciais apontados no Minimalismo e, não obstante seu caráter material muitas vezes exacerbado, apresentam também dados claramente conceituais, jogos de ideias e percepções que se instauram na vacuidade desses ambientes.

As Instalações podem ser classificadas em várias categorias, sobre as quais não pretendemos nos estender, pois investigamos uma forma específica desse meio que define esse *tópos* totalmente ou parcialmente a partir da projeção de imagens, como é o caso das Vídeoinstalações. Estas se constituem a partir da junção da

Instalação, não com o vídeo pura e simplesmente, mas com o vídeo que investiga a linguagem e uma poética a ser definida por essa mídia imagética.

Podemos compreender a Videoinstalação como uma hipérbole do conceito de expansão e ampliação que a Arte Contemporânea carrega. Do ponto de vista da Instalação, ela acrescenta uma expansão imagética ao meio e, do ponto de vista do vídeo, ela assimila uma expansão territorial da imagem em direção a seu entorno.

Segundo Michael Rush, a Videoarte pode ser caracterizada como “uma arte do tempo.”¹⁹³ Não obstante existir em um primeiro momento, a preocupação de registro do tempo real – ainda muito conectado à prática televisiva – os *videomakers* trabalham, sobretudo, com experimentações que colocam em xeque a concepção de um tempo contínuo e sequencial, introduzindo ações do espectador de efeito retardado, as quais estabelecem uma confusão perceptiva na recepção.

Seus procedimentos internos da constituição da imagem objetivam a interferência de modo que o meio apresente uma capacidade de expandir, repetir, recombinar, transformar a percepção através da aceleração ou retardo temporal que as imagens projetadas suscitam.

Nesse sentido, a Videoarte subverte a narrativa tradicional cinematográfica comercial ao oferecer a possibilidade de uma visão particular, de um ponto de vista de natureza poética, transformando a sequência da ordem temporal dos fatos e a lógica de constituição da imagem.

Para Michael Rush, uma reflexão mais vertical sobre o vídeo em seu momento inicial esbarra em algumas especificidades. A primeira se origina no tempo que o meio efetivamente levou para estabelecer uma linguagem própria, uma vez que sua narrativa inaugural era ainda baseada no cinema e na concepção de filme. Em segundo lugar, de acordo com esse mesmo autor, a própria adesão dos artistas ao meio e sua efetiva incorporação como expressão específica demorou algum tempo para se efetivar.¹⁹⁴ A isso deve-se somar também um caráter de negatividade dos pioneiros em relação ao vídeo, inicialmente utilizado como auxiliar nas transmissões televisivas, condição determinante para que muitos o utilizassem para realizar uma crítica à televisão comercial, tanto nos Estados Unidos quanto na

¹⁹³ RUSH, Michael. *Video Art*. London :Thames&Hudson, 2007. p. 8.

¹⁹⁴ *Ibid.* p. 8 e 9

Europa.¹⁹⁵ Sob certos aspectos, a videoarte apresentava um juízo crítico ausente na *pop art* norte-americana – movimento com o qual apresenta alguns pontos de contato.

Pode-se compreender a videoarte como uma confluência entre as práticas conceituais, minimalistas e performáticas.¹⁹⁶

Rush distingue quatro temáticas principais pelas quais os videoartistas transitam. A primeira e mais intensa relaciona-se ao uso da câmera como um dispositivo de extensão corporal. Nessa concepção, inclui-se tanto o corpo do artista quanto do espectador, capturados pela câmera e se tornando imagem. Esse primeiro aporte tangencia a concepção de Performance¹⁹⁷, sucedâneo natural da concepção de arte relacionada à vida, já assinalada anteriormente como substrato das Instalações.

Um segundo mote expõe as possibilidades narrativas que o vídeo encadeia, incorporando relatos às vezes de natureza ficcional não linear, tangenciando ora o campo cultural, com todas as conexões sociais que essa opção acarreta, ora formulações no âmbito individual mais estrito, de natureza mais intimista, que se confabulam na produção imagética de caráter onírico e por vezes edênico, como veremos na obra *Fluxus*, de Arthur Omar.

A terceira vertente está pautada na concepção de hibridização das diversas tecnologias que podem constituir o trabalho do vídeo, misturando cinema, fotografia, computador e uma série de aparatos que conjuguem as imagens e a narrativa desse meio imagético. Nesse sentido, esse aporte apresenta uma estreita conexão com o próprio modo de operação da arte contemporânea porque busca eliminar as fronteiras entre as diversas linguagens, adicionando no mesmo trabalho elementos de natureza visual (como a pintura, o desenho ou a escultura), textual (como poemas e fragmentos de texto literários), cênica (como a dança, a música e o teatro), incorporando ainda, no final do século XX, uma série de pesquisas de

¹⁹⁵ MARTIN, Silvia. Video Art. Taschen: Köln, 2006. A autora lista alguns programas realizados na época que no próprio título marcavam uma posição antitelevsiva, entre estes destaca, '*Artistin-Television*' e '*Guerrilla Television*', ambos nos Estados Unidos.

¹⁹⁶ RUSH b, Michael. Novas Mídias Contemporâneas. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p.85

¹⁹⁷ A Performance é uma forma de arte híbrida, na medida em que os limites entre artes de várias naturezas (Visuais e Cênicas) são quebrados, está relacionada à ideia vivencial em voga desde o final da década de 1950, com a Arte Ambiental, como assinalado anteriormente. As Performances e *Happenings* são manifestações de arte que buscam a quebra de paradigma artístico, pois retiram o aporte de objeto comum nas artes visuais e mantêm o estatuto presencial das artes cênicas, dessa maneira são produções efêmeras, das quais só é possível manter o registro. A ação se esvai consumida pelo tempo da apresentação da obra.

caráter científico, agregando elementos da ciência das mais diversas áreas; opção que também presenciamos na obra de Arthur Omar que investigamos, pois se trata da migração de um meio para outro que transita também pela questão da escrita e musical.

Finalmente, o quarto tema ao qual Rush se refere é o da internacionalização do vídeo, é o de sua emergência por vários países e continentes, inclusive fora do eixo central, como Nova Iorque, por exemplo, configurando uma globalização que associa diferentes usos do meio, fazendo com que não se tenha uma visão clara das acepções que o constituem nessa diversidade geográfica em escala mundial.

3.3.1 Concepção e conceitos tecnológicos para sua execução.

A Videoinstalação se origina de um meio de arte que já supõe o uso de tecnologia. Inicialmente com o uso de processos eletrônicos nos vídeos das décadas de 50 até os anos 70, e gradualmente com a inserção de processos digitais - não só para a projeção, mas também para a produção da imagem.

Apresentamos anteriormente uma cronologia do desenvolvimento das câmeras de vídeo, destacando que a ampliação de seus usuários se alicerça em dois pontos: sua portabilidade, com a diminuição das dimensões e do peso dos aparelhos, e a simultaneidade de representação naturalista de som e imagem num mesmo artefato.

Ao se inscreverem como usuários desse meio, os artistas seguiram uma tradição vinda da modernidade, pois investiram na configuração intrínseca do vídeo, isto é, introduziram experimentações e investigações sobre as possibilidades de formatação de imagem e som nesse dispositivo imagético.

As transformações tecnológicas mais contundentes foram aquelas realizadas a partir da inserção ou transformação do meio eletrônico em digital. Michael Rush cita artistas como Ed Emshwiller, Dan Sandin, Steina e Woody Vasulka, que faziam uso de computadores e sintetizadores para manipulação e digitalização das imagens de vídeo. O resultado dessa experimentação foi o de uma mutação imagética com a consequente criação de “mecanismos, sobretudo nos campos de processamento digital e eletrônico de imagens”.¹⁹⁸

¹⁹⁸ RUSH, Michael. *Novas Mídias Contemporâneas*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 82.

Sobre o casal Vasulka, Rush assinala que esses artistas mantiveram o mesmo espírito experimental dos artistas abstratos e impressionistas no sentido de investigação de seu próprio meio de atuação, buscando o “entendimento do funcionamento interno do vídeo: energia elétrica organizada sob a forma de voltagem e frequências em um evento temporal”.¹⁹⁹ Nesse sentido, pesquisavam-no de um ponto de vista artístico e incorporaram

técnicas de colorização e imagem eletrônica para glamourizar objetos cotidianos (...) eles inventaram novos meios de manipulação eletrônica que alteravam a percepção dos espectadores, como o Pontilhismo e o Impressionismo fizeram na pintura um século antes [estes artistas propuseram] experiências com a manipulação digital.²⁰⁰

A mudança para a esfera digital possibilitou uma transformação no meio de elaboração imagética, pois as imagens nessa esfera não estão, necessariamente, atreladas a uma forma representativa de caráter indicial, como os primeiros vídeos produzidos para televisão, os quais gravavam e reproduziam simultaneamente ações do cotidiano.

A grande transformação no meio videográfico se inscreve na mudança que ainda está em curso em todas as formas de produção imagética as quais se desenvolveram mais enfaticamente por volta da década de 1970. Nesse período, os artistas começaram a usar tecnologia digital, que simultaneamente opera com a produção, processamento, armazenamento e difusão da imagem. Uma revolução semelhante à invenção da máquina fotográfica, pois também aqui há uma mudança no estatuto da imagem, que deixa a base indicial da fotografia, do cinema, da televisão e do vídeo e se constitui a partir de bases matemáticas, segundo vários estudiosos como André Parente, Diana Domingues, Arlindo Machado, e ainda Edmond Couchot, entre outros.

Em outras palavras, se procurarmos a origem constitutiva das imagens digitais, vamos verificar que sua constituição binária se traduz por números com infinitas possibilidades e sequências combinatórias entre 0 e 1.

Definições dessa imagem como sintética, virtual, imaterial são comuns na literatura acerca do assunto, e grande parte de seus autores invocam o caráter não analógico e de simulação, principalmente apontando para o paradoxo entre sua

¹⁹⁹ Ibid. p. 84.

²⁰⁰ Ibid. p. 85.

estruturação de produção e sua efetiva aparência, assunto ao qual voltaremos mais adiante.

A arte eletrônica vai proceder de modo a radicalizar ou se apropriar de algumas ações já promovidas pela modernidade, como a colagem, a fragmentação ou mesmo a repetição da imagem. Essas ações faziam parte da pesquisa inicial dos primeiros videoartistas nas investigações acerca da especificidade desse meio.

O meio eletrônico e digital não só acelerou as técnicas de reconstituição de imagem, mas também permitiu que todas as intervenções se dessem a nível conceitual e abstrato, expandindo as relações que inicialmente se configuravam pela intervenção manual sobre o suporte mecânico, como no caso da fotografia analógica e o cinema.

Em um artigo denominado '*As imagens no contexto das estéticas tecnológicas*',²⁰¹ Lucia Santaella define essa forma estética como as que apresentam “efeitos capazes de acionar a rede de percepções sensíveis do receptor, regenerando e tornando mais sutil seu poder de apreensão das qualidades daquilo que se apresenta aos sentidos”.²⁰²

3.4 - As Videoinstalações, de Arthur Omar.

Arthur Omar de Noronha Squeff nasceu na cidade de Poços de Caldas em 1948, no estado de Minas Gerais. Sua incursão pela arte se conduz a partir de linguagens, tanto de natureza visual – como o cinema, o vídeo, a fotografia e suas hibridações nas quais inclui também a utilização de imagens sintetizadas em computadores – quanto de natureza sonora, como a música que acompanha grande parte de sua produção visual, não como uma trilha incidental, mas como parte constitutiva de sua obra.

Embora sua formação universitária seja na área das Ciências Sociais, identificou-se com a experimentação artística desde a infância. Aos doze anos já fotografava,²⁰³ prática que o acompanha durante toda a vida.

²⁰¹ SANTAELLA, Lucia. *As imagens no contexto das estéticas tecnológicas*, consultada em 21 de janeiro de 2010, disponível em www.arte.unb.br/6art/textos/lucia.pdf

²⁰² Ibid. loc. cit.

²⁰³ Informação colhida em entrevista do artista a Guiomar Ramos, consultada em 10-08-2007 disponível em www.museuvirtual.com.br/.../arthuomar/.../entrevistas/.../sobrecarreiraebiografia.html

Como artista polímorfo, Arthur Omar não se restringe apenas à linguagem cinematográfica, mas se serve dela para ampliar seu modo expressivo. Assim, trabalha também na esfera do vídeo, da fotografia, da videoinstalação e da música. Além disso, apresenta uma produção de natureza teórica, na qual reflete sobre o caráter de seu trabalho e exterioriza os conceitos que o fundamentam.

No plano imagético, sua obra se inclui no interior de uma prática tecnológica, de natureza mecânica, na fotografia e no cinema; eletrônica, no vídeo; ou digital, no caso de inúmeras videoinstalações e intervenções fotográficas que realizou.

Sua trajetória 'cinematográfica' teve início nos anos de 1970, quando ingressou no curso de cinema promovido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, desenvolvendo uma filmografia de caráter experimental de base claramente pessoal em filmes como os curta-metragens: *Serafim Ponte Grande*, *Sumidades Carnavalescas*, *Congo*, *O anno de Vida* e *Tesouro da Juventude*, entre outros, além de seu único longa-metragem *Tristes Trópicos*, de 1974.

Segundo o artista, sua ida para o cinema foi um prolongamento lógico de sua prática anterior, já que, desde a adolescência, participava de mostras fotográficas. Sua intenção era de reunir imagem e literatura numa mesma técnica artística. Em entrevista dada a Guiomar Ramos,²⁰⁴ Arthur Omar afirma que o cinema representava para ele essa reunião das áreas, um prolongamento de sua ação anterior. Nesse sentido, desde o início, existia uma tendência de hibridização, de ampliação dos meios expressivos que utilizava.

A partir de década de 1980, Arthur Omar passa a utilizar uma nova mídia, substituindo o filme pelo vídeo. No início da década de 1990, começa a expandir o âmbito de sua atuação para além da tela, na interseção entre esta e o espaço em várias Videoinstalações.

Entre os vídeos produzidos pelo artista na década de 1990, podemos enumerar as seguintes obras: *Tony Graig in Rio* (1984), *O Nervo de Prata* (1987), *A Coroação de uma Rainha* (1993), *Inferno* e *As Férias do Investigador* (1994), *O Castelo Resiste* e *O Livro do Raul* (1995), *Drums Spots* (1996), *a Ascensão de Mário o Pintor* (1996), *Derrapagem do Éden* (1997), *Notas do Céu e do Inferno* e *A última Sereia* (1997), *Pânico Sutil* (1998), *A Lógica do Extâse* (1998), *Infinito Contínuo*, *Ursinho de Pelúcia*, *Noite Feliz e Abstrações* e *Anatomia de uma Exposição* (1999).

²⁰⁴ Ibid. id.

A partir de 2000, o artista produz: *Palavras no Ateliê*, *Azzurro Amazonia* e *As Três Margens do Rio* (2000), *Hamlet no Porto* (2004), entre 2005 e 2008 produz diversos vídeos, alguns deles também apresentados em Videoinstalações: *Balé nº. 1* e *Balé nº. 2*, *No Porto*, *Luz Lumière Light*, *Esferas em Fuga*, *Zootrópio*, *Imagens sobre a Mesa*, *A Cabeça*, *Mônaco*, *Infinito Maleável*, *Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos*.²⁰⁵

Pode-se apontar como característica marcante em sua obra cinematográfica e videográfica a potência que os signos imagéticos e musicais ganham em relação à narrativa linear e sequencial. Em sua filmografia, a palavra que sustenta grande parte da produção de cinema é eclipsada, todo vigor é desviado para a imagem e para o som, que juntos constituem uma unidade simbiótica que trabalha as possibilidades de imersão do espectador. Talvez por isso, a incursão do artista pelo campo das Artes Visuais possa ser considerada como uma ampliação natural de seu trabalho fílmico.

Não é nossa intenção aprofundar as questões relacionadas ao cinema de Omar. Nosso objetivo é investigar sua produção que estende o espaço fílmico para além da tela e imiscui sua obra no espaço físico; simultaneamente, tangenciando questões recorrentes na arte ocidental, tais como ilusão, artifício, unidade, fragmentação, periodicidade, repetição e temporalidade com a problemática que esses atributos apresentam em relação à vida humana.

Sua obra apresenta uma multiplicidade de pontos de vista que se repetem no cotidiano contemporâneo fragmentado e multifacetado. Entretanto, diferente de se conformar com essa condição, pretende operar uma síntese perceptiva que absorva o espectador na dimensão total na obra, integrando *aisthesis* e pensamento.

Christine Mello apresenta uma compilação da obra de Omar, entre os anos de 1971 e 2003, num texto intitulado *Extremidades do Vídeo*, disponível no site do Sesc (Serviço Social do Comércio) e do Vídeo Brasil,²⁰⁶ no qual oferece uma visão panorâmica das realizações do artista, divididas por categorias e meios imagéticos e audiovisuais nos quais trabalha ao longo de três décadas.

Nessa compilação, pode-se distinguir que o artista gradativamente se distancia do cinema como principal forma poética. De fato, desde o início, Omar

²⁰⁵ Disponível em www.arthuromar.com.br/AO-curriculo.pdf consultado em 28/02/2010.

²⁰⁶ http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200807/20080722_102855_ArthurOmar_extremidades_P.doc, site <http://videobrasil.org.br/vbonline>, consultado em 10 de agosto de 2007.

subverte a lógica desse meio com a supremacia dos signos imagéticos e também com sua recusa de operar no mesmo registro temporal tradicional do grande cinema, o longa-metragem. Sua predileção pelo curta-metragem, além de significar uma recusa em atuar na mesma dialética de temporalidade dos filmes de longa duração, aproxima-o da ideia de agudeza que este formato condensa.

A partir de 1980, Omar adensa cada vez mais sua produção audiovisual usando o vídeo como suporte. Destacam-se, nessa trajetória, os trabalhos nos quais dialoga com a produção de diversos artistas (brasileiros e estrangeiros). Essa atuação pode ser exemplificada em obras como: *Nervos de Prata* (1987), sobre Tunga, *As férias do Inspetor* (1994), cujo elemento principal é o trabalho de Milton Machado; *Derrapagem no Éden* (1997), sobre Cildo Meirelles, e ainda *Palavras no Ateliê*, sobre Eduardo Sued (2000).

Nessa confabulação com o mundo das Artes Plásticas, deve-se destacar também o vídeo realizado por Omar, *Azzurro Amazzonia*, realizado em julho de 2000, num projeto conjunto com o pintor italiano Antonio Pedretti (1950), que consistia numa viagem pela Amazônia, feita simultaneamente por ambos os artistas.

A concepção desse trabalho apresentava como um dos motes o diálogo entre o meio pictórico, realizado pelo artista italiano, e os meios fotográfico e videográfico, realizados pelo artista brasileiro. Uma parceria que resultou numa exposição intitulada *Azzurro Amazonia* montada no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, que apresentou o resultado dessa incursão pelas terras amazônicas através de pinturas e de fotografias ampliadas da região.

Destacamos especialmente esse trabalho por ele ser a origem da Videoinstalação *Fluxus*, objeto de nossa investigação, mas que também simultaneamente tipifica uma condição da obra do artista nacional, a da transitoriedade entre as linguagens e mesmo entre as suas produções, caracterizando uma singularidade de sua produção.

Na exposição *Azzurro Amazzonia*, Omar investiga poeticamente as imagens da região amazônica e dialoga com o trabalho de Pedretti. Ambos, a sua maneira, confabulam diretamente com a imagética que essa paisagem engendra; Pedretti utilizando tinta e tela (Ilustração 29) e Arthur Omar, a fotografia (Ilustrações 30 e 31).



Ilustração 29 Antonio Pedretti - Azzurro Amazônia Óleo sobre tela 130 x 200 cm



Ilustração 30 - Arthur Omar – Excalibur – Fotografia 101,5 x 153,5 cm



Ilustração 31 –Arthur Omar Fônios – Fotografia 150 x 101,5 cm

Nessa perspectiva, o grande tema desse trabalho, a paisagem amazônica, não é aquela tipificada em vários vídeos e documentários que expõem as queimadas e os desmatamentos. Em vez disso, existe um resgate imagético dos elementos que compõem essa natureza específica. Segundo Arthur Omar,

Existe um imaginário a respeito dessa região que eu queria atacar. A apropriação de uma imagem pela mídia que a vulgariza e desgasta e eu procuro sempre mostrar um ângulo diferente do que é visto por meio do óculos (sic) ideológico a que estamos acostumados. Foi por isso que não há queimadas nessa exposição. Prefiro retratar a grandiosidade das árvores.²⁰⁷

Os trabalhos apresentados no catálogo da exposição estão recobertos de implicações. Enquanto a pintura parece configurar uma aproximação com a floresta, apresentando cada graveto ou folha que a constitui, numa relação de proximidade, as fotografias aludem à dimensão monumental da selva, por isso apresentam um

²⁰⁷ OMAR, Arthur in artigo assinado por Beatriz Coelho da Silva. Arthur Omar abre no Rio sua maior retrospectiva. São Paulo: O Estado de São Paulo, Caderno 2 17-05-2001 p. D10

distanciamento do referente fotografado, como se houvesse a necessidade de apreensão da totalidade. A lente que capta as imagens apresenta a relação entre os elementos e arranjos naturais, procurando abarcar a integralidade da ligação entre a terra e a água, que conforma a floresta. A Amazônia está retratada num grande plano, que sugere ao espectador a necessidade de acercar-se, indicando uma correspondência entre esse ato e a operação da câmera de filmar, quando esta gradualmente aproxima um objeto longínquo do primeiro plano.

Segundo Omar, o projeto desse trabalho conjunto entre o pintor e o cineasta-fotógrafo nasceu de uma conversa descompromissada durante um jantar com um grupo de amigos, no qual ambos eram convidados e em que estava presente também o crítico italiano Pier Paolo Cimatti, que viabilizou o projeto. Na análise dos trabalhos expostos, Arthur Omar afirma que suas “fotos são colheita de material, enquanto ele [Pedretti] é pura impressão.”²⁰⁸ Essa percepção pode ser corroborada na fala de Pedretti sobre sua produção, ao afirmar que deixou “fluir para a tela virgem a emoção (...) Não só a emoção visual, que foi enorme, mas também os sons e silêncios da mata(...)”.²⁰⁹

Além das fotos, essa parceria resultou também num vídeo com o mesmo nome da mostra, com duração de dez minutos, que apresenta o processo criativo de Pedretti ao pintar uma das telas da exposição. Sobre essa produção, o artista brasileiro assinalava, à época, que tinha gravado uma grande quantidade de material, considerado por ele como matéria-prima para ser ampliada, expandida e migrada para um outro suporte imagético. *Fluxus* é um dos produtos desse material.

O modelo seguido por Arthur Omar nesse trabalho e que posteriormente influenciaria a Videoinstalação não é um fato isolado em sua obra, como já destacamos. As imagens criadas são apropriadas e reapropriadas em outros produtos, elas são transitórias, circulares e migrantes e podem se deslocar da fotografia para o vídeo, e daí para o Videoinstalação, e novamente para o vídeo. A partir daí se entende a declaração do artista ao afirmar sua obra como um “*work in progress*”, indicando sua compreensão da obra como uma rede na qual todos os trabalhos, apesar da sua distinção, se conectam e integram uma totalidade.

²⁰⁸ Arthur Omar in artigo assinado por Beatriz Coelho da Silva. Arthur Omar abre no Rio sua maior retrospectiva. São Paulo: O Estado de São Paulo, Caderno 2 17-05-2001 p. D10.

²⁰⁹ Ibid. loc. cit.

Nesse sentido, ao refletir sobre essa questão, Omar afirmou, em entrevista realizada por Beatriz Coelho Silva, que as imagens para ele não são um fim, mas “um meio para chegar a outro resultado. Por isso, uma mesma foto, filmagem ou gravação pode resultar em muitos outros trabalhos, porque é retrabalhada em novo suporte.”²¹⁰ Para Omar, esse agenciamento imagético elabora, então, um novo sentido para aquela imagem, uma vez que seu contexto é mudado.

O trabalho de Omar se caracteriza por essa transubstanciação da imagem na busca da conciliação entre o conceitual e o sensorial. Nesse sentido, existe, em sua obra, uma aproximação com o conceito de imaginação concebido pelo pensador francês Jean-Marie Schaeffer.

Utilizando a etimologia, o filósofo busca a significação original do termo ‘imaginação’. Na filosofia, o vocábulo está relacionado à possibilidade de “evocar ou produzir imagens, independente da presença do objeto a que se refere”.²¹¹ Desse modo, os objetos da imaginação não precisam, necessariamente, corresponder a nenhuma forma de constituição do real. Por outro lado, esse termo também é utilizado na matemática para designar uma série de números complexos que, embora não existam efetivamente, definem uma base de cálculo absolutamente confiável nas operações da disciplina. Segundo Schaeffer, a cognição está relacionada à criação de modelos para adaptação ou interação com o mundo em que vivemos. Assim, argumenta que essa condição dos números imaginários é paradigmática para compreender que “em certas situações o imaginário não somente não nos impede de entender o real, mas é uma condição indispensável para entendê-lo.”²¹²

O trabalho de Omar parte da premissa da necessidade desse embate com o imaginário como forma de potencializar não só a compreensão do real, mas sobretudo a consciência individual. Sobre esse assunto, afirma que suas Instalações e Videoinstalações apresentam uma

dramatização do espaço. Quer dizer: é um espaço dramático. (...) existem instalações que são até desconstrutivas, neutras, ou que te afastam

²¹⁰ Ibid. loc. Cit..

²¹¹ ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Ed Martins Fontes, 2007. p. 620

²¹² SCHAEFFER, Jean-Marie. De l’imagination à la fiction. « (...) dans certaines situations, l’imaginaire, non seulement ne nous empêche pas d’atteindre le réel, mais est une condition indispensable pour l’atteindre (...) » Tradução da autora. Consultado em 26 de abril de 2006. Disponível em: <http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>

emocionalmente, ou que exigem uma operação, uma síntese de raciocínio intelectual. As minhas instalações não. Elas procuram até bloquear o nível da inteligência racional para mergulhar o sujeito numa experiência radical de emoção (...), é um espaço emocional, é um teatro em que ele [o espectador] vai viver uma cena nova, que não tem uma referência anterior, em que vai experimentar, (...) vai conhecer como uma coisa que não era dada antes, nas formas de conhecimento já estabelecidas sobre aquele objeto.²¹³

Nesse sentido, as proposições de Omar apresentam nexos significativos com a produção do artista Hélio Oiticica e a sua concepção de plurissensorialidade. O ideário dessa condição de Oiticica é marcado pela consolidação das instâncias espaciais/temporais, as quais estavam intrinsecamente relacionadas à participação do espectador.²¹⁴

Em Hélio Oiticica, assim como em Arthur Omar, os aspectos vivenciais de sua obra se relacionam diretamente com a experiência sensorial do espectador, retomando o sentido original do termo estética, de sensação e percepção do mundo. Em Oiticica, a “estética está indissolúvelmente relacionada à pregnância dos sentidos que se sobrepõem à contemplação pura e simples. Oiticica busca a sensação absoluta - uma hipérbole sensorial - “um dilatamento da percepção”,²¹⁵ transformando a passividade do espectador diante da obra em participação ativa.

Esse agenciamento se constituiria, então, a partir da imersão do visitante diante da obra, apresentando, a partir dessa experiência, um papel transformador profundo nas experiências vivenciadas e dirigindo o espectador para uma adesão total à obra.

Hélio Oiticica persegue “a percepção total”²¹⁶ e propõe a adesão radical através da ampliação e dilatamento dos canais perceptivos e sensíveis. A exacerbação dos sentidos tem como finalidade operar internamente nos indivíduos, fomentando instâncias criativas e a superação das questões objetivas do cotidiano em favor da vivência estética.

É essa exacerbação dos aspectos sensoriais que Oiticica reconhece como um estado novo, que define como ‘*Suprassensorialidade*’.

No trabalho de Arthur Omar, também existe esse apelo à percepção do espectador, de modo que, ao aderir à obra, o visitante amplia sua compreensão,

²¹³ Depoimento de Arthur Omar dado à autora em seu ateliê no Rio de Janeiro, em 23/04/2008.

Entrevista na íntegra em **Anexo 1**

²¹⁴ OITICICA, Hélio.. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1986.

²¹⁵ FRANÇA, Cristina Pierre. Op. cit. p. 104.

²¹⁶ Ibid. loc. cit.

inicialmente a nível inconsciente, mas posteriormente a partir de um canal reflexivo. O próprio Omar explicita assim a relação perceptiva de seus trabalhos:

Então, o diferencial do meu trabalho em relação ao que se tem feito tanto em fotografia, como principalmente na área de vídeo ou instalação é justamente a introdução das questões perceptivas, do momento em que a imagem é percebida e que o sujeito se coloca muito próximo dele mesmo, auscultando os batimentos que vão formar a aparição da imagem dentro dele, [É mais] do que propriamente uma reprodução imediata do real propriamente dito, entendeu? (...) o meu trabalho passa por essa tomada de consciência do elemento perceptivo da imagem, procurando me distanciar um pouco do conteúdo dela e aos poucos vai se formulando uma teoria, onde a intensificação vai se dar ao nível do sujeito, mais do que do objeto da imagem.²¹⁷

A ampliação de seu trabalho rumo ao ambiente, superando a tela fílmica do cinema e se estendendo rumo ao espaço físico real, foi gradual. Sua primeira Videoinstalação foi realizada apenas na década de 1990. Nos anos oitenta, apresentou algumas instalações com componente projetivo visual, utilizando como suporte o projetor de slides. Sua primeira instalação, *Tristão e Isolda* (1983), foi exposta na Galeria Sérgio Milliet na FUNARTE (Fundação Nacional de Arte), no Rio de Janeiro. Na breve descrição de Christine Mello, tratava-se de um ambiente escurecido em que havia

A simulação de um cinema pornô montado na galeria, atrás de cortinas negras. Diante das cadeiras, duas grandes telas de projeção, com 8 metros de largura cada uma, mostrando respectivamente um homem e uma mulher tirando a roupa, com frases e palavras intercaladas. A velocidade diferente dos dois projetores de slides provoca combinações sempre novas entre as duas imagens justapostas. De uma tela a outra, os personagens se entreolham, mas nunca conseguirão se tocar.²¹⁸

Outra incursão pelo ambiente, mas de natureza sonora, foi a obra *Silêncios do Brasil*, realizada durante a ECO 92, no Rio de Janeiro. Nessa produção, Arthur Omar gravou vários sons que congregam diversidade, tais como vozes humanas, cantos de passarinho, coaxar de sapos, cantorias de origem negra e indígena, rezas mineiras, músicas folclóricas, chuvas, as quais compunham uma trilha sonora

²¹⁷ Depoimento de Arthur Omar à autora. Op. cit.

²¹⁸ MELLO, Christine. Op. cit.

fragmentada que acompanhava os espectadores pelo hall do CCBB (Centro Cultural do Banco do Brasil).

Com duração de uma hora, essa compilação sonora repetia-se ao longo do dia, num efeito semelhante ao *loop*²¹⁹ imagético do vídeo. Essa ‘composição’ foi fruto de uma viagem de seis meses do artista pelo Brasil, recolhendo esses fenômenos acústicos que posteriormente foram “reprocessados e mixados com sons digitais e eletrônicos”²²⁰ que, de acordo com artigo da *Folha de São Paulo*, “produzem mais que uma trivial ‘fusion’ natureba”. Segundo o artista, essas vozes, no espaço, abrigam a concepção de “algo a ser experimentado com todo corpo, que se pode percorrer exatamente como uma paisagem, sem uma ordem cronológica ou narrativa”,²²¹ pois, além dos sons, oferecidos de forma breve e fragmentada, apresentaram-se sobretudo os intervalos e silêncios dessa sonoridade.

Nesse sentido, a obra desvela para o público um sentido de memória resgatada e de reminiscência. Para Arthur Omar, o objetivo da obra é o de criar “um clima de encantamento para os visitantes, levados a paisagens imaginárias, com a trilha sonora de um filme cuja tela fosse todo o país”²²².

Nessa perspectiva, as Videoinstalações, em sua obra, funcionam como “um momento síntese, lugar onde condensa cinema, vídeo, fotografia e o mundo real, onde insere a experiência na ‘antropologia’ do espectador, desencadeando aí emoções e sentidos”,²²³ segundo Lígia Canongia.

No ano de 1994, Arthur Omar realiza o seu primeiro ambiente configurado a partir da imagem de vídeo, que o artista chama de ‘instalação de vídeo’²²⁴ na obra denominada *Inferno*, realizada no Matadouro Municipal da cidade de São Paulo, dentro do projeto Arte/Cidade, que contava com diversos artistas. A obra apresentava como suporte para exibição 17 monitores do tipo U-matic, construindo um atmosfera projetiva na qual o espectador se encontrava imerso. Nessa

²¹⁹ Dentro da comunicação, o *loop* é o ato de colar duas bandas de uma fita sonora ou visual de modo que a imagem ou o som se apresentem de forma contínua e ininterrupta, também pode ser chamado de anel sem fim. Ver Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Coderi, 1978. p. 288.

²²⁰ Instalação de Arthur Omar foge da trivial fusão natureba. Sem assinatura. *Folha de São Paulo*. Seção Ilustrada. São Paulo: 02-06-1992. p. 4.

²²¹ OMAR, Arthur apud em matéria assinada por MENDES, David França. *Jornal do Brasil* – Caderno B: Rio de Janeiro, 02-06-1992. s.p.

²²² Instalação de Arthur Omar foge da trivial fusão natureba. Op. cit. p. 4.

²²³ CANONGIA, Lígia apud GONÇALEZ, Tereza Cristina. *A Imagem Indecidível*. Tese de Doutorado. Orientador Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo. Campinas, Unicamp, 2006 p. 107.

²²⁴ OMAR, Arthur disponível em <http://www.arthuomar.com.br/AO-curriculo.pdf>., consultado em 28/02/2010.

produção, percebe-se claramente o vínculo do artista com a linguagem cinematográfica, principalmente pelos elementos textuais elaborados que remetem ao meio fílmico, como a sinopse e a descrição pormenorizada de cada imagem construída, semelhante à decupagem. Nesse documento, fica explícita a elaboração pelo autor da intertextualidade semântica entre o lugar escolhido para a exibição e o tema da Videoinstalação.

Na sinopse e descrição do trabalho, o artista aponta os conteúdos imagéticos da obra:

INFERNO
videoinstalação de Arthur Omar

Sinopse

No princípio era o fogo. Do fogo surgem as imagens. Um boi é esquartejado lentamente, num ritual sangrento de grande violência. Estranhos personagens carnavalescos e velhos filmes de família são intercalados, compondo uma metáfora dionisíaca e arcaica do Brasil. O fogo a tudo consome e regenera. *Carne vale*: adeus à carne. O vídeo é fogo. De olhar o fogo nasce a arte das figuras em movimento.

Descrição

Ao longo de 47 minutos, a tela se transforma numa fogueira primitiva, onde os espectadores reunidos vão observar a dança do seu inconsciente. *O som deve ser colocado em volume máximo, para garantir a atenção hipnótica.*

O fogo não abandona a tela nunca. De dentro do fogo surgem e desaparecem várias séries alternadas de imagens.

Arthur Omar²²⁵

As imagens projetadas remetiam à ideia de fogo, movimento, transformação, impactando o espectador de forma contundente, pois traziam desconforto com cenas violentas, imprecisas e cáusticas.

Em 1995, apresenta *Máquina Zero*, na cidade de Belo Horizonte, com duração de 12 minutos. Nessa Videoinstalação, investe no universo da ciência e das microcâmeras. Essa obra, de caráter audiovisual, pode ser descrita pela contiguidade entre três telões que apresentavam nas laterais uma operação cirúrgica de substituição de córneas e no centro uma “sucessão vertiginosa, milhares

²²⁵ Ibid, id.

de títulos de documentos constantes do computador do artista, cartas, projetos, textos literários, poemas, livros, artigos, etc., reproduzindo o arquivo de uma vida”.²²⁶ Essa obra pode ser traduzida como metáfora entre o olho e o cérebro, inclusive espacialmente, e as lembranças visuais guardadas por cada um de nós, dando ao olhar um sentido além da visualidade superficial que é conferida por concepções desavisadas, como um ato de ‘instantaneidade’ no qual as observações visuais têm uma natureza efêmera.

Em 1997, Omar realiza outra ‘instalação de vídeo’²²⁷ denominada *Massaker*, apresentada em São Paulo na Casa das Rosas. Essa obra se insere num ambiente configurado com bicicletas ergométricas nas quais o público é instado a sentar e pedalar para assistir ao vídeo de Michael Jackson chegando ao Morro Dona Marta no Rio de Janeiro para gravar um videoclipe. A essa cena são mescladas outras, de massacres ocorridos na história humana e imagens surreais.

Sua próxima Videoinstalação foi *Muybridge /Beethoven*, realizada no ano de 1997 na cidade de São Paulo, no Paço da Artes, que pode ser descrita como um *videowall*, que contava também com um telão e espelhos.²²⁸ Seu tema é a música de Beethoven sincronizada com imagens que se decompõem, tendo como base o estudo fotográfico de Muybridge sobre o movimento. Nas palavras de Ivana Bentes, o trabalho apresenta

A decomposição da imagem-movimento e do som no espaço e a sua recomposição épica. Na sua vídeo-instalação, Arthur Omar propõe criar um fluxo audiovisual a partir de um estudo sobre os corpos em movimentos que remonta às experiências pré-cinematográficas de Muybridge. Visualização do movimento que tem como contrapartida uma espacialização do som. Ao sincronizar movimentos radicais (lutas e danças violentas e eróticas decompostas e heroicizadas (sic)) com uma trilha sonora composta apenas com os tempos fortes das nove sinfonias de Beethoven, o artista propõe criar uma experiência de imersão, pathos estético, e êxtase audiovisual interrompido por silêncios e intervalos. Compor e decompor a imagem e a música de tal forma que ela possa ser manipulada, fragmentada, sampleada, descontextualizada. Análise combinatória ou roleta audio-visual que insere o olho e o corpo no fluxo das imagens, predispondo o espectador a entrar "em fase" com a obra.²²⁹

²²⁶ Ibid. loc.cit.

²²⁷ Ibid, loc. cit.

²²⁸ MELLO, Cristina Mello. Op. cit.

²²⁹ BENTES, Ivana. *MuyBridge Beethoven*. (1997) Disponível no *site* do museu virtual, <http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuomar/languages/portuguese/html/index.html>, consultado em 29/03/2008.

O texto repete a proposição do artista de incorporação do espectador diante da obra, num sentido próximo do estado dionisíaco. Nessa circunstância, o referencial individual é subsumido pela ação que emana da obra, pelas imagens, pelos sons que absorvem a atenção do visitante, incorporando-o ao devir dos acontecimentos.

No ano seguinte, Omar de novo investe na Videoinstalação com o trabalho denominado *Atos de Diamante*, apresentado no Itaú Cultural na cidade de São Paulo. A obra é descrita pelo artista da seguinte maneira:

Nas paredes laterais de uma sala comprida (17x3 m) em forma de corredor, nove monitores se distribuem com imagens mostrando uma sucessão de fotografias de crimes e massacres extremamente chocantes, e imagens de Carnaval em câmera lenta. Cada monitor está dividido em nove sessões, ou nove retângulos e as imagens mostradas ali vão formando figuras geométricas, em flagrante contradição com a violência das imagens apresentadas. O chão e o teto do espaço são recobertos de material espelhado, refletindo-se mutuamente. Ao fundo da sala, uma tela que vai do teto ao chão, vemos em *superclose* os detalhes de uma operação dentária onde se processa o implante de diamantes nos dentes frontais.²³⁰

Nessa Videoinstalação, estão agenciadas questões de ordem imagética e corporal do espectador que os espelhos ajudam a incorporar numa caixa claustrofóbica infinita.

Em 2000, o artista apresenta uma Videoinstalação num local totalmente inusitado, no Shopping Center Iguatemi na cidade de São Paulo. Essa obra é composta por quatro carreiras de monitores instalados abaixo do nível do solo, apresentando imagens do rio Amazonas e do fluxo contínuo das águas.

No ano de 2001, Arthur Omar realizou a Videoinstalação *Fluxus* em duas edições; a primeira no Rio de Janeiro e a segunda em São Paulo. Essa produção era parte da retrospectiva de sua obra, patrocinada pelo Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) e agendada para montagem em ambas as cidades. Além dessa mostra, no âmbito das Artes Visuais, incluíram-se também nessa retrospectiva os trabalhos de natureza fílmica e videográfica do artista, assim como uma série de debates acerca de sua trajetória. Esses encontros apresentaram vários interlocutores refletindo sobre sua obra no campo do cinema e da arte brasileira, nos

²³⁰ <http://www.arthuomar.com.br/AO-currículo.pdf>., Texto de Arthur Omar. Consultado em 28/10/2010.

vários sentidos que essa instância admite; entre os quais podemos enumerar o caráter estético, o social e o simbólico que a obra desse artista desvela.

Na narração imagética de Arthur Omar, *Fluxus* é apresentada como uma ‘instalação de vídeo’ que nos oferece a imagem de três meninos a mergulhar e emergir continuamente no rio em seu incessante curso, tendo ao fundo as árvores que compõem uma paisagem edênica, mas, ao mesmo tempo, imaterial e quase fantasmagórica, cercada por uma trilha sonora que adensa as imagens vistas. O autor descreve assim esse trabalho:

Corpos mergulham e voltam de uma estação no outro lado do real. Explodem em fogos de artifício, que são figurações da violência. No Rio de Janeiro, tinha a forma de uma linha reta, com trinta metros de comprimento, e três camadas de televisores superpostas, o fluxo era retilíneo e puramente concentrado no movimento das águas e dos meninos mergulhando. Em São Paulo, a instalação adquire um novo sentido, com a inclusão de fogos de artifício entre os saltos para a água. Violência estilizada, referência a vídeo game, massacre de crianças na Candelária, a passagem das almas para a glória. *Fluxos* pode ser apresentado sem as imagens de fogos e dos mergulhos, concentrando-se em rebrilhos de água, ou o fluxo de grafites nas paredes da cidade.

Muitas variações na combinação de imagens (ao todo são sete tipos diferentes). Nunca foi exibido completo.²³¹

No Rio de Janeiro, a obra contava com 36 monitores de 29 polegadas²³² dispostos horizontal e verticalmente, em três fileiras constituindo uma parede, com as imagens controladas por computador de três meninos mergulhando no rio, as quais ora se repetem ora se transmutam. De acordo com Omar, esse trabalho apresenta uma “ideia de mobilidade da imagem, de (...) migração de um veículo para outro e também ideia de fluxo do rio, da água, do movimento das águas, das cidades, da vida, da energia do próprio vídeo enquanto superfície eletrônica.”²³³ É essa concepção de deslocamento que motivou, segundo Omar, a “colocação dos

²³¹ Ibid. loc.cit.

²³² ALVAREZ, Carolina. Arthur Omar: a imagem em êxtase. Orientadora: Ivana Bentes. Rio de Janeiro: UFRJ / ECO; CAPES, 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). p. 10

²³³ Arthur Omar in *A Lógica do Êxtase*, vídeo de 35 minutos. Disponível no Centro Cultural do Banco do Brasil- Rio de Janeiro/Memória CCBB. Nesse vídeo realizado no último dia da exposição ocorrida neste centro cultural em 2001, o artista apresenta e reflete sobre a Videoinstalação *Fluxus*, exposta durante a retrospectiva de sua obra. Transcrição da autora.

monitores em linha reta horizontal²³⁴ tal qual o curso do Amazonas, podendo ser apreciado também no deslocamento dos passantes.

Esse trabalho apresenta uma relação com a ideia do *site* específico, pois o próprio artista afirma que sua proposta foi pensada para esse local singular oferecido pelo CCBB - Rio de Janeiro, na passagem entre a entrada lateral e a rotunda no primeiro andar, assinalando que não apenas a dimensão da obra foi calculada para corresponder ao espaço alocado, mas que também os seus elementos cromáticos deveriam relacionar-se com seu entorno. Nesse sentido, a atmosfera barrenta dessa produção manteria uma similitude não só com os revestimentos do prédio, mas também com as águas do rio Amazonas.

Esse depoimento encontra-se no vídeo *A Lógica do Êxtase*, realizado no último dia de exposição da Videoinstalação no *foyer* do CCBB do Rio de Janeiro. Nele vislumbramos um pouco do pensamento de Omar com respeito às possibilidades de mudança no estatuto das imagens e como essa transformação interfere nos seus significados.

Essa feição do trabalho enfatiza outro aspecto da obra de Omar, que pode ser apontado como 'similaridade intertextual' entre o tema apresentado e a própria produção. No caso dessa Videoinstalação, há uma analogia de sua forma com o próprio curso do rio, a seguir um caminho sempre à frente, transformando e mudando sua matéria, tal qual o caminhar dos passantes/espectadores da produção muda o que se vê, paralelamente alterando a paisagem e se identificando com os meninos a nadar.

Sobre a característica específica do deslocamento na imagem corresponder ao deslocamento do visitante, Carolina Alvarez²³⁵ toca no tema ao refletir sobre a disposição incomum dessa Videoinstalação: a de se encontrar num local de passagem, de trânsito do público. Essa particularidade diferencia essa obra daquelas constituídas em um local fechado no qual o espectador é inserido.

Na análise a esse respeito, apresenta-se uma retomada do pensamento de Walter Benjamin, quando este filósofo analisa a cidade de Paris dos Oitocentos e a própria modernidade ao mostrar analogia entre o transcurso do visitante dessa obra e a atitude do caminhante das galerias da cidade de Paris nos Oitocentos.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Dissertação de Mestrado, realizada na Escola de Comunicação da UFRJ, já citada anteriormente na nota 109.

Essa nova Paris, reelaborada a partir da reforma promovida pelo Barão George Haussmann (1809 – 1891) por volta dos anos de 1850, correspondia a um novo modelo citadino alicerçado sobre a concepção racional, das grandes avenidas de ruas alargadas e dos quarteirões, da abertura de passagens e galerias, que mudaram a feição da cidade e, por conseguinte, de seus habitantes. Essa mudança foi discernida ainda durante o século XIX por Charles Baudelaire, que descreve esse novo tipo de residente detectado como modelo de modernidade. Nessa perspectiva, o escritor francês vai caracterizar dois personagens que tipificam essa atitude moderna: o *dândi* e o *flâneur*.

Enquanto o *dândi* estaria marcado por aspectos ligados ao artifício superficial e elegante da moda, ao qual acrescentaria a revolta contra os ditames sociais, o *flâneur*, por outro lado, seria um “observador apaixonado”,²³⁶ a quem cumpriria com

“imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família, com todas as belezas encontradas e encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados. Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade.”²³⁷

Nesse sentido, o *flâneur* apresentaria uma aderência à modernidade fundada na constante mudança de cenário e de paisagem e já traria alguns traços relacionados à vida contemporânea caracterizada pela fluidez e pela leveza imediata das relações efêmeras, em constante devir.

Ao sinalizar pontos de contato entre a Videoinstalação contemporânea e as vitrines e galerias, Alvarez se fundamenta também em reflexão de Néelson Brissac Peixoto e sua comparação destas últimas com um “dispositivo ótico (...) que já anunciava a junção entre pintura, fotografia e cinema: o panorama”.²³⁸

Essa relação entre o Panorama e a Videoinstalação deve-se em muito ao caráter projetivo, no sentido mesmo da projeção da imagem sobre uma dada

²³⁶ MENEZES, Marco Antonio. O Poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur. São Paulo: PUC-SP. Revista fato&versões / n.1 v.1 / p. 64-81 / 2009. Consultado em 04/05/2009. Disponível em <http://www.catolicaonline.com.br/fatoseversões>

²³⁷ Ibid, loc. cit.

²³⁸ BRISSAC, Nelson apud ALVAREZ, Carolina Alvarez. Op. cit. p. 105.

superfície que ambas carregam, no caso do Panorama, a partir da pintura, no caso da Videoinstalação, via imagem eletrônica ou digital.

Essa aproximação interessa-nos, por vislumbrar questões que ambas as produções tangenciam ao se inscreverem sob o signo das vivências possíveis a partir da visualidade, que iremos explorar mais adiante.

Voltando à Videoinstalação *Fluxus*, a questão imagética não foi a única a atrair a atenção do espectador, deve-se também creditar o impacto causado à construção sonora que a obra institui e que chamava a atenção antes mesmo do público se deparar com o suporte iconográfico da obra. Por isso, é importante entender o sentido do som e da música no trabalho de Omar.

Segundo Arthur Omar, a Videoinstalação *Fluxus* é resultado da combinação de imagens originárias de trabalhos realizados na Amazônia não utilizadas, as quais foram migradas para outro meio. Na análise formal do artista, a obra apresenta um conceito

(...) intermediário entre o vídeo e a fotografia, um procedimento de análise das posturas, de análise dos movimentos. Cada quadro apresentado tem uma duração própria, como um olhar de fora, como um olhar divino, superior, que controlasse a realidade fazendo as imagens irem para frente ou para trás, imobilizando segundo os seus próprios desejos de olhar, observar as diferentes posturas do corpo humano no espaço ... Desmontando a própria força da gravidade, e essas posturas que o olho se deixa capturar ... são posturas bastante comuns na pintura barroca, que é a pintura do deslocamento do corpo em diagonal no espaço. A ideia era um pouco essa.²³⁹

Portanto, o artista também encontra uma correspondência entre esse trabalho e a Arte Barroca, principalmente a partir do gestual e do enquadramento, que ocultam a base e não proporcionam a concretude do espaço de mergulho. Os meninos, ao mergulhar, não apresentam ao espectador nenhum lugar de apoio, nenhum trampolim ou chão, inferidos pelo espectador nesse espaço edênico. De acordo com o artista, existem apenas dois elementos: “a figura humana e a água”,²⁴⁰ esta última funciona para Omar como a superfície volátil e fluida, mas em constante movimento da obra, em oposição ao céu, que, por vezes, completa as imagens expostas. Assim, as figuras das crianças se preparando para o mergulho, com os braços abertos ao lado do corpo, oferecem semelhança com o ato de voar dos anjos, trazendo também uma correlação com o Romantismo. Entretanto, é uma

²³⁹ OMAR, Arthur in *A Lógica do Êxtase*, Op. cit. Transcrição da autora.

²⁴⁰ Ibid.

intenção romântica diferente daquela apresentada por Victor Meirelles em seu *Panorama*, pois enquanto o pintor acadêmico apresentava uma obra de caráter purista, sedimentada na noção de clareza e conhecimento, a obra de Omar busca a vertigem das ações perdidas ou contaminadas pelo fluxo do rio.

Não obstante esse apreço pela questão imagética, Arthur Omar está interessado também na questão temporal. Nessa perspectiva, o tempo se oferece como material a ser transformado, através da aceleração, repetição, recorte, congelamento e extensão dos movimentos. Essa artificialidade é perceptível a partir do agenciamento do programa de computador que interfere no transcurso natural dos elementos da cronologia imagética. Assim o artista descreve sua opção:

a câmera estabelece [uma posição] verdadeiramente ambígua, ela está totalmente ligada a todo o projeto de registro dos mergulhos, onde a ideia do tempo se dissolve. Nós temos um mergulho que vai para frente e para trás, o pular para baixo, o voltar dentro do movimento, ... o elemento narrativo de registro das ações numa sucessão temporal e até certo ponto desmontado para criar um dispositivo onde a força da gravidade é contraditada o tempo todo ... o fluxo do tempo passa a funcionar nas duas direções: ele avança, ele recua...

Embaixo sucessão de grafites - filmados em Manaus, a ideia da escrita infinita que pode ser a escrita da água que não deixa traço, ou pode ser grafite nas cidades onde os significados e a torrente da existência vai se desenrolando sem fim.²⁴¹

Por ser um trabalho aberto, o artista investe numa segunda versão dessa mesma produção que chama de *Tesoura sobre a Mesa*,²⁴² exposta na cidade de São Paulo. Nessa outra variante, a feição edênica é substituída por uma relação de conflito, por conta da trilha sonora dominada pela ideia de fogos, de metralhadoras que, em alto volume, interferem sobre a percepção dos espectadores. Segundo Omar, as imagens ganham um peso inexistente na obra apresentada no Rio de Janeiro.

Nesse sentido, segundo o próprio artista, a inter-relação que existia entre os elementos naturais é substituída pela ligação de fogo e água, na qual os corpos que mergulham no rio absorvem a conotação de cadáveres, como um “jogo de videogame”. Arthur Omar segue apontando as transformações entre as duas variantes da obra, ao afirmar que toda a leveza da primeira versão é substituída pela densidade, dramaticidade e peso que, implicitamente, aludem à situação social dos

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

meninos abandonados do Rio de Janeiro. Portanto, a obra é impregnada por outras conotações que não estavam presentes na primeira versão – inclusive com referências subentendidas à chacina da Candelária.²⁴³

Após 2001, Omar realiza as seguintes ‘instalações de vídeo’, *Gran Palais* (2005), cuja temática é a arte indígena, *Antropologia em Arles* (2005), em que retoma a concepção da *Antropologia da Face Gloriosa*,²⁴⁴ ambas realizadas na França; *Dervixxx*, primeiramente no Rio de Janeiro (2005) e depois em São Paulo (2007).

Dervixxx é composta por três ‘paredes’ nas quais são projetadas imagens de uma cerimônia ritual dos *derviches*,²⁴⁵ uma consagração estritamente masculina na qual todos os presentes cantam e se movimentam num ritmo análogo ao da respiração até chegarem a um estado mítico de relação com o real, no seu comentário sobre a obra, o artista diz não ter havido uma preocupação em “duplicar o lado religioso da cerimônia, as imagens apontam para a existência virtual de uma realidade que é atingida apenas por uma sofisticada técnica mental, colocando entre parênteses nossas toscas indagações tecnológicas.”²⁴⁶

Zooprismas (2006), no Centro Cultural Oi Futuro, ocupou três andares da edificação no Rio de Janeiro, composta por diversas produções que transitavam entre várias linguagens visuais e apresentava

como ponto de partida a idéia do movimento, da transformação da energia cinética, o ritmo, a intensidade, a aceleração e desaceleração dos corpos. Experiências cognitivas e o conhecimento através do sensorial, das imagens, produzindo alterações na percepção. *A flicagem*, o efeito *strobo*, as pulsações da imagem, *o flou*, a aceleração e câmera lentíssima, são algumas das figuras de linguagem exploradas nas videoinstalações. Arthur Omar também introduz nessas novas instalações elementos ficcionais, fragmentos de registros e micro-documentários, narrativas potenciais, e

²⁴³ A Chacina da Candelária foi um crime brutal ocorrido na noite de 23 de julho de 1993, em que várias crianças foram assassinadas em frente à Igreja da Candelária no centro da cidade do Rio de Janeiro e que chamou a atenção da sociedade para o número crescente de menores abandonados nas ruas sem assistência social ou afetiva. O artista tinha a intenção de chamar de novo a atenção para este fato.

²⁴⁴ Denominação dada pelo artista a uma série de retratos realizados durante o carnaval carioca em que explora o caráter extático dessa festa, ao revelar rostos deformados pela dimensão dionisíaca que suscita. É um tema recorrente em sua obra, na medida em que as fotografias são continuamente reelaboradas e migradas para outros meios.

²⁴⁵ Grupo religioso mulçumano de caráter ascético.

²⁴⁶ <http://www.arthuomar.com.br/AO-curriculo.pdf>., Texto de Arthur Omar. Consultado em 28/10/2010.

música composta pelo próprio artista, produzindo um diálogo entre videoarte, cinema, artes plásticas e arte sonora.²⁴⁷

De fato, cada andar convidava a instâncias diferenciadas de apreciação do espectador, as imagens expostas podiam ter a feição de um caleidoscópio como a obra que denomina toda a exposição, mudando a cena em formas que se repetem ao infinito. Outra obra mostra as esferas colocadas sobre a calçada apresentadas a partir de uma alta velocidade, e ainda podem apresentar um diálogo com toda a história da arte numa referência ao quadro de Vermeer (*Moça com Brincos de Pérola*), além de investigar a consistência e emergência da luz, fonte da arte visual de Arthur Omar.

Em 2007, o artista apresenta obras na Galeria Nara Roesler em São Paulo, *Madonas*, na qual trabalha novamente com a migração imagética de fotografias realizadas no Afeganistão e na Amazônia, além da *Série Suprema – Antropologia Suprematista*, em que investe novamente na *Antropologia da Face Gloriosa*, obras que apresentam reproduções em escala reduzida das obras do pintor russo Kasimir Malevitch. Nesse mesmo ano, ainda expõe no Vídeo Brasil um conjunto de três Videoinstalações: *Infinito Maleável Nº 1*, *Dervixxx* e *Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos*.

Nessa descrição sucinta das obras de Arthur Omar, percebe-se que o artista não se furta a uma ligação com o passado. Sua obra dialoga com artistas de diferentes períodos. Nesse sentido, portanto, não é mera especulação a proposição de nexos entre sua produção e a de Victor Meirelles, especificamente o *Panorama do Rio de Janeiro e Fluxus*.

²⁴⁷ <http://www.arthuomar.com.br/intro.html>

4 – O DIÁLOGO ENTRE O *PANORAMA DO RIO DE JANEIRO*, DE VICTOR MEIRELLES, E *FLUXUS*, DE ARTHUR OMAR.

A correspondência entre o *Panorama do Rio de Janeiro*, de Victor Meirelles, e *Fluxus*, de Arthur Omar, não está colocada apenas no caráter ambiental e imersivo que essas obras constituem. Outro diálogo as aproxima e está diretamente relacionado à problemática da paisagem que ambas trazem à luz e que é utilizada para a constituição de um lugar.

Por outro lado, também são inúmeras as diferenças entre elas, a começar pelos meios utilizados por cada um dos artistas. Victor Meirelles trabalha com produção imagética de natureza manual enquanto Arthur Omar opta por imagens de base tecnológica. O primeiro adere francamente à prática naturalista, enquanto o segundo a rejeita e coloca alguns ruídos em suas produções artísticas, para minar o efeito mimético. Apesar dessas diferenças, nenhum deles abre mão de sua potente poética para a elaboração de suas ideias visuais, principalmente no trato com os aparatos tecnológicos de que dispõem para execução de suas obras.

Nesta etapa, pretendemos entender como essas duas obras se relacionam com a questão ilusória e a tecnologia e, finalmente, assinalamos quais diálogos podem estabelecer entre si.

4.1 O papel da ilusão nas obras de Arthur Omar e de Victor Meirelles.

A questão da ilusão na obra de Victor Meirelles não era uma problemática que causasse estranheza. Afinal, sua produção, realizada principalmente na segunda metade do século XIX, ainda se inscreve sob a ótica da verossimilhança e da mimesis, uma das condições da prática artística promovida nas aulas da Academia Imperial de Belas Artes, à qual o artista estava ligado, primeiro como aluno e depois como professor.

Dessa maneira, toda produção do pintor atendia a esse requisito básico que era amplamente reconhecida pelo público que visitava sua obra, tanto na Europa quanto no Brasil.

A distinção do naturalismo como requisito básico na produção meirelliana se constitui, assim, no principal fundamento dos comentários a respeito de sua obra. Especificamente em relação ao *Panorama do Rio de Janeiro*, diversas observações assinalavam o caráter realista da composição e o arrebatamento causado pela mestria com que a paisagem foi reproduzida pelo artista.

Esse acervo crítico circulou pelos jornais do Rio de Janeiro dos Oitocentos, os quais imprimiam em suas páginas as análises de seus articulistas no campo das artes plásticas e cênicas, bem como as observações realizadas pelo público visitante.

Dessa forma, podemos encontrar análises sobre o *Panorama do Rio de Janeiro* realizadas por ocasião de sua estada na capital francesa no ano de 1889, bem como inúmeras manifestações relacionadas a sua apresentação na própria cidade tema da composição.

Destacamos inicialmente duas análises feitas por dois brasileiros que viram a exposição do Panorama em Paris. São opiniões amplamente favoráveis ao trabalho do pintor, destacando, principalmente, o aspecto de verossimilhança que conflui para emocionar esses espectadores afastados de sua terra natal.

O Barão de Teffé e a Condessa de Barral,²⁴⁸ cidadãos brasileiros que viram a obra de Meirelles em Paris, referem-se à questão ilusória provocada pela obra da seguinte maneira:

Aquelas soberbas montanhas que têm por cume o Corcovado e a Tijuca: a vegetação opulenta: aquele céu crepuscular com o sol no ocaso a coar os últimos raios por entre as nuvens em (ilegível) inundando de luz a planície de São Cristóvão depois de tangenciar pelas cristas dos contrafortes das serras do Andaraí ... tudo aquilo é tão natural e verdadeiro que a ilusão é completa e após alguns minutos de contemplação não há como convencer-nos que este

²⁴⁸ O Barão de Teffé, eminente figura da marinha brasileira, provavelmente em viagem à França por ocasião da exposição, já a Condessa de Barral e Pena Branca ou Luisa Maria de Portugal e Barros era brasileira, entretanto vivia na França, em virtude do casamento com o conde Barral, possuía ligações com a família real brasileira e era reconhecida por sua vasta cultura, daí a importância dada por Meirelles à sua opinião.

cantinho da *Avenue Suffren* em que nos achamos não é o próprio morro de Santo Antonio!...

O venerando almirante Paris que duas vezes visitou o Rio de Janeiro (em 1839 e 1840), subindo em minha companhia a escada do pavilhão, parou estático no último degrau, e, deixando escapar uma exclamação que lhe saiu d'alma bradou: '*admirable, splendide*'.

E não houve meio de dar-lhe explicações: ele circulava rapidamente em volta do terraço, reconhecendo à primeira vista o que mais o impressionara há quase meio século, e bradando entusiasmado:

'Voilà Boa Viagem, La Gloria, Le Corcovado! Oh ce bel (ilegível) pays! Oh c'est merveilleux!...'

Esta, é sem exceção a impressão que sentem todos os estrangeiros com quem tenho visitado o seu belo panorama, e por isso confrange-se-me (sic) o coração, quando ouço as justas queixas do meu distinto patrício, pelo mau lugar que ocupou fora do Campo de Marte, isto é, fora do centro de atrações dos visitantes da exposição.

Barão de Teffé²⁴⁹

Na sequência, apresentamos o comentário da Condessa de Barral:

O Panorama do Rio de Janeiro
1º de junho de 1889. Chateau de Barral Yoiron, Izère
Ilmo. Sr. Victor Meirelles

Fiquei muito desvanecida vendo que V. Sra. deseja saber meu parecer a respeito do Panorama do Rio de Janeiro.

A Impressão foi tão arrebatante e ao mesmo tempo tão saudosa que me fez vir lágrimas aos olhos cuidando estar na nossa terra!...

Considero seu primoroso trabalho, não só digno de compartilhar com os mais belos panoramas que eu tenho visto, como também uma empresa verdadeiramente patriótica que fará conhecer e apreciar belezas até então desconhecidas na Europa.

Faço votos mui sinceros para que um êxito completo seja para V. S. bem merecida recompensa de tanto trabalho e de tantos sacrifícios.

Sou de V. S. muito atenta, veneradora e obrigada.
Condessa de Barral e de Pedra Branca.²⁵⁰

Podemos constatar que para o visitante a questão ilusória presentifica os aspectos representados pelo artista. Esses comentários atestam o caráter de fidedignidade impresso por Meirelles em sua composição, na qual os elementos da paisagem são reproduzidos e rearranjados, na construção do caráter pitoresco que a obra apresenta. Destacam-se nesses textos, a alusão

²⁴⁹ Reprodução de Carta do Barão de Teffé transcrita no Jornal A Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro. 27/01/1891 p. 1

²⁵⁰ Ibid, 07/02/1891 p. 3.

à luminosidade que envolve o espectador na construção da atmosfera ambiental que remete a aspectos do local simulado (Ilustração 1), ampliando a sensação de ilusão do visitante.



Ilustração 2 Victor Meirelles - Estudo para o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro

A floresta que circunda a cidade, ao lado do casario e do comércio, traz implicitamente a noção de uma natureza tropical tranquila e enquadrada pela territorialidade urbana, reportando subjacentemente ao aspecto de domínio da natureza pela civilidade.



Ilustração 2 Victor Meirelles Estudo para o Panorama do Rio de Janeiro (Morro de Santo Antonio e Largo do Rocio) 1885

Nesse sentido, a obra de Meirelles traz à tona a concepção de simulacro, na sua forma mais potente, tal como descrito por Platão, pois apresenta uma situação construída pelo artista em que a representação parece de fato imitar a natureza e o real, de tal forma que o público não se apercebe do caráter construtivo apresentado no Panorama. Dessa maneira, a obra está impregnada por aspectos sensíveis, relacionados ao olhar, à audição e ao tato e definem um lugar, um ambiente imersivo que simula a realidade com artifícios, entre os quais o *faux terrain*, estratégia que deixa o espectador confuso entre objeto e representação, entre o projetado e o real, uma vez que era indistinguível a olho nu a diferença entre o objeto e a tela projetada. A respeito desse artifício, Oliver Grau reproduz um comentário impresso em um jornal prussiano no mesmo período de exposição do *Panorama de Sedan*,²⁵¹ que nos aproxima do sentimento da época, em que o articulista afirma que “a transição da realidade [*faux terrain*] à pintura é tramada com tal astúcia que somente o olho treinado pode dizer onde a pintura começa”.

Voltando à obra de Victor Meirelles, trabalha-se simultaneamente com o efeito da luminosidade crepuscular, acrescido do arrulhar dos pássaros soltos no recinto, aproximando mais a natureza do artificialidade que a obra instaura, como podemos imaginar a partir da descrição feita pelo jornal carioca transcrita anteriormente.²⁵²

No arranjo constituído por Meirelles, a urbanidade aparece perfeitamente conciliada e integrada à natureza tropical, subvertendo o conceito original dessa floresta que se institui justamente no sentido oposto, de desordem selvagem e disforme, muito mais próxima da concepção de sublime.

Victor Meirelles procurou produzir um arranjo crível para qualquer espectador que observasse a cidade a partir de um ponto de referência - o Morro de Santo Antonio –

“de onde acrescenta ele, a pessoa tem a mais completa impressão de conjunto e se surpreende com uma vista que talvez nunca imaginasse, a não ser por esse meio, pois, para a execução do

²⁵¹ Este Panorama exibido em 1883 retratava a Batalha travada entre França e a Prússia em setembro de 1870, objetivava apresentar uma visão idealizada do soldado prussiano e reforçar o caráter patriótico francamente propagandista .

²⁵² Capítulo 3, p. 107.

panorama, teve ele de grupar e condensar toda essa imensa paisagem”,²⁵³

Nessa perspectiva, o Panorama do artista segue a mesma ótica das pinturas de Panoramas brasileiros desse período, que se apresentam como paisagens compostas,²⁵⁴ nas quais a disposição dos elementos era determinada pelo imaginário que se pretendia criar, daí mais uma vez fica patente sua condição de simulação. Nesse sentido, “os artistas tentavam enquadrar e registrar o máximo em suas imagens. Seu olhar não só percorria a paisagem, selecionando (...) mas também a recriava”.²⁵⁵



Ilustração 3 Victor Meirelles - Estudo para Panorama da Cidade do Rio de Janeiro – (Morro do Castelo)

²⁵³ PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas in PROENÇA ROSA, Angelo et al. Victor Meirelles de Lima, 1832-1903. Rio de Janeiro. Ed. Pinakothek, 1982. p. 109.

²⁵⁴ Ver Eliane Considera. “Uma modernidade bem-comportada. O panorama da Baía e da Cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Langerock”. Em *Paisagem e Arte. I Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA Coordenação Heliana A. Salgueiro*. São Paulo. H. A. Salgueiro, 2000. p. 287-294.

²⁵⁵ Andrade, Tarcísio B. “Paisagem e arquitetura do Rio de Janeiro através do olhar dos artistas viajantes”. Em *Paisagem e Arte*. Op. cit., p. 326.

Assim, a obra de Victor Meirelles, para além do aspecto de civilização e domínio da natureza, também tinha de mostrar concordância com a imagética e o modo de produção artística, de estar em consonância com a forma representativa ocidental, fundada sobre a ideia de mimesis e de *trompe l'oeil* que os Panoramas carregam.

O estudo com a representação do Morro do Castelo nos apresenta a cenografia da cidade, num plano no qual as ruas e o casario avançam em direção às colinas e morros, onde a topografia natural é cortada por linhas retas, signo da urbanização e civilidade, uma cidade que simultaneamente apresenta também uma natureza mais presente, pelo domínio do verde entrevisto no meio da paisagem urbana.

A fidedignidade aparente dessa representação aérea faz o espectador sentir-se no alto da colina para apreciar a vista da cidade, constituída de casarios, e ainda por parte da floresta e do mar que a cerca (Ilustração 3).

As considerações feitas sobre essa obra de Meirelles e Langerock na França atestam a qualidade de seu trabalho, como podemos aquilatar no trecho que se segue com comentários de Émile Monod:

" O Panorama do Rio de Janeiro é cheio de encanto à noite. O espectador está sobre uma colina entre a cidade e as montanhas que formam um anfiteatro ao seu redor, à sua frente há um ancoradouro. Os planos secundários apresentam montanhas verdejantes que formam um contraste com a água azul do mar. A cidade, as suas construções, os seus monumentos se apresentam bem à vista do espectador. Este panorama é tratado com os métodos de decoração de Cicéri; certos efeitos são obtidos pelas espessuras de pintura que formam em certa medida um baixo-relevo, mas o conjunto repetimos, é agradável!"²⁵⁶

²⁵⁶ MONOD, Émile citado por BARBUY, H. in o Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal, p. 231. *"Le Panorama de Rio-Janeiro est plein de charme le soir. Le spectateur est sur une colline entre la ville et les montagnes qui forment amphithéâtre autour d'elle; devant la ville est la rade. Les fonds sont bien rendus et les montagnes verdoyantes forment contraste avec les eaux bleues de la mer. La ville, ses constructions, ses rues, ses monuments se présentent bien à la vue du spectateur. Ce panorama est traité avec les procédés de décoration de Cicéri; certains effets sont rendus par des épaisseurs de peinture qui forment en quelque sorte bas-reliefs; mais l'ensemble, répétons-le, est agréable"*. Consultado em 31/05/2010. Disponível em www.scielo.br/pdf/anaismp/v4n1/a17v4n1.pdf. Encontramos a mesma citação em BAPST, Germain. *Essai sur l'histoire des Panoramas et Dioramas*. Paris:Imprimerie Nationale, 1891. p. 27

Outro comentário reconhece o valor de Victor Meirelles como pintor, assinalando que a produção do Panorama foi realizada “com muita arte por um artista brasileiro de talento comprovado”²⁵⁷.

Destacamos esse argumento no qual Monod, ao comparar o trabalho do pintor brasileiro ao de Cicéri (Ilustração 4), traz à luz uma característica no Panorama que foge à feição da obra de Meirelles, reconhecido por apresentar uma produção que se coaduna com o pensamento acadêmico, sobretudo em relação à fatura exigida do pintor, moldada na concepção de que se deve eclipsar o trabalho manual em favor do intelectual, a partir do ocultamento da ação das mãos.



Ilustração 4 Émile Cicéri- Vistas do Rio tomado de diversos locais como o Alto da Boa-Vista e o Morro do Castelo entre outros locais da cidade.

O trabalho do artista brasileiro, sob esse ângulo, traz alguns aspectos que o aproximam de uma fatura que relativiza a ideia da pincelada acadêmica

²⁵⁷ Citação de J.U. (25/05/1889) in BARBUY. Op. cit. p. 231 que nos parece a citação de um anônimo dentro do mundo da arte.

uniforme e sem indício da operação manual que a constitui. Nesse sentido, Victor Meirelles, mesmo como um pintor da Academia de Belas Artes, não era imune às mudanças operadas no mundo da arte dos Oitocentos.

As alusões à luminosidade e ao realismo de sua pintura não se esgotaram em solo francês, continuaram nas apreciações feitas por espectadores de seu Panorama quando de sua exibição na própria cidade retratada, para onde foi transferido no final de 1890, e exposto no início de 1891.

Os espectadores mencionavam frequentemente o caráter ilusionista da obra, a potência dessa 'reprodução' sobre os sentidos e a dimensão de transtorno sensorial que provocava.

Esses comentários dão conta da fusão entre a representação e a realidade proposta pelo Panorama do artista, um vigor que surpreendia os visitantes e deixava-os maravilhados.

As anotações atestam a recepção dessa obra pelo público comum. Transcrevemos aqui alguns desses comentários publicados no jornal carioca *A Gazeta de Notícias*:

Custei a perceber onde acabaria a realidade e começava a ilusão. Nunca diante de quadro algum recebi impressão artística mais surpreendente. Benjamin Franklin - engenheiro²⁵⁸

É impossível deixar de proferir uma exclamação de surpresa ao subir o último degrau da escada, desenrolando-se diante dos olhos o panorama do Rio de Janeiro. Não há quem possuindo um pouco de sentimento possa esquivar-se a esse arrebatamento que só as belas artes produzem na cópia fiel das diversas manifestações do belo na natureza.

O panorama do Rio de Janeiro é sem dúvida uma maravilha que somente o gênio como Victor Meirelles pode produzir. Eduardo M. Gonçalves. Deputado do Congresso.

Estou extasiado Impossível ver melhor trabalho. Honra a Victor Meirelles. Orgulho-me em tê-lo por patrício. (sem assinatura)

Não estive diante de uma tela e sim a ver a exuberância da natureza tropical de meu paiz.(sic) É esta a maior glória do artista. Franquelino Leitão

É-me impossível descrever a impressão que experimentei ao chegar aqui! O trabalho é o que há de mais admirável. Honra ao autor Victor Meirelles. Ernesto Lopes

Bravos, mil bravos, ao insigne e arrolado artista que empreendeu e desempenhou tão perfeitamente o admirável trabalho, a fiel cópia tão sublime e mesmo ilusória. M. Taty²⁵⁹

Do elevado terraço gigantesco do Corcovado o homem vê a natureza e admira-a: da baixa varanda do panorama de Victor

²⁵⁸ *A Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 24/05/1891 p. 03.

²⁵⁹ *Ibid.* Publicados em 28/05/1891 p. 03.

Meirelles o homem vê a arte, confunde-a com a natureza e se extasia. A. de Valle Cabral²⁶⁰

A famosa cidade do Rio de Janeiro com seus poéticos arrabaldes, com uma esplendida baía, com um céu brilhante e uma natureza sempre risonha que tanto encanta e seduz ... acha-se aqui bem diante de nós!

E como um milagre Eterno, poderá ser transportada para bem distante, atravessar longos mares e gentilmente apresentar-se em qualquer parte do velho mundo que a queira conhecer e saudar! ... E o espírito exalta, e o coração transborda de entusiasmo!

Sente-se orgulho em ter nascido sob este céu encantador, e receber os primeiros beijos da (ilegível) iação (sic) deste abençoado país!

Glória a vós inspirado artista, que perpetuastes com o vosso pincel todas estas maravilhas.

Glória a vós que entrastes em vida no templo da imortalidade!

Glória a vós Victor Meirelles, que tendes o nome gravado na memória de um povo, que pertenceis a tantos corações que vos admiram, iluminado pelo fogo sagrado de vosso gênio

Realizastes os vossos mais ardentes sonhos e recebeis jubilosos, todos os nossos aplausos e felicitações coroado pela própria glória! Março de 1891 - A. J. de Castanheda Júnior²⁶¹

À Victor Meirelles

Pudestes traduzir na tela a imponência da cidade que me serviu de berço.

O deslumbrante efeito da perspectiva fascina, e o observador extasiado, sente-se como que transportado em um balão, tendo diante de si, não a tela com a sua eloqüência muda, mas a natureza com a sua muda eloqüência. Salve, genial artista. - Professor Angeli Torteroli

Mestre, volto da visita da sua obra completamente fatigado! É que a ilusão fez-me com que vira fadiga de que percorresse toda a cidade do Rio. João China²⁶² (verificar)

(...) Não pintastes ou antes não copiastes a opulenta capital d'este país; reproduziste-a em todas as suas mais brilhantes manifestações. Por meio de luz, de sombras e de cores, realizastes um trabalho hercúleo! Encerrastes a grande cidade do Rio de Janeiro dentro de vossa rotunda e a mostrastes ao espectador curioso com tudo o que ela tem de mais opulento. J.P.²⁶³

Até hoje eu juraria que havia no mundo, na América do Sul, no Brasil, uma só cidade denominada Rio de Janeiro; depois de ver o panorama da mesma cidade pintado por Victor Meirelles, juro que a capital do antigo império brasileiro se duplicou, espelhando-se fielmente na tela daquele exímio artista.

Victor Meirelles não há encômios bastantes para vosso trabalho! Um pintor como vós é um sub-criador. Dr. A. de Castro Lopes²⁶⁴

²⁶⁰ Ibid. Publicado em 15/06/1891 p. 03.

²⁶¹ Ibid. Publicado em 02/06/1891 p. 03.

²⁶² Ibid. Publicado em 06/06/1891 p. 03.

²⁶³ Ibid. Publicado em 01/08/1891 p. 04.

²⁶⁴ Ibid. Publicado em 13/08/1891 p. 03.

Essa impressão de verdade é tão ampla que nos permite vislumbrar a cidade a partir de descrições detalhadas encontradas nos comentários que atestam o caráter de veracidade da obra de Meirelles, assim como este:

Sáímos deslumbrados do barracão do Largo do Paço. (...)

É impossível descrever-se a impressão que sentimos ao ver o trabalho do ilustre artista, que põe em execução o seu sonho em 1886, acariciado há 17 anos.

O visitante acha-se no alto do morro de Santo Antonio, e os seus olhos descortinam a bahía (sic) do Rio de Janeiro, que se alonga. Ergue-se um bloco de granito – é o Pão de Açúcar.

O nosso distinto pintor forneceu-nos algumas notas sobre a imponente tela. A entrada tem 1500 metros de largura e é dividida em duas partes desiguais, por um rochedo de 100 metros sobre 60, chamado Lage que serve de forte. O primeiro canal, entre a Lage e a Fortaleza de Santa Cruz, a esquerda do espectador, tem 900 metros de largura.

No fundo por trás da fortaleza de Lage distingue-se a Ilha de Imbuy. Dirigindo o olhar para a esquerda, vemos do outro lado da bahía (sic) a enseada de Jurujuba, depois a enseada de Icaraí.

Os rochedos dessa belíssima praia estão a flor d'água, cobertos de bromeliáceas e orquídeas tão bem dispostas que formam bacias naturais. No cimo de espécie da ilha que vê-se ao lado, levantam-se a fortaleza e a capela de Nossa Sra. De Boa Viagem. No meio da bahía (sic) está a fortaleza de Villegaignon.

Olhando-se para a cidade, vemos uma rua nova, a rua Senador Dantas, no fim está o Passeio Público, cujo portão de entrada fica em frente a R. das Marrecas.

A fábrica erphandológica (sic) de flores destaca-se à esquerda, pintada de azul.

A direita, julgamos ver a torrezinha da capela quente do quartel do regimento policial.

O olhar seguindo à esquerda vê, no fim da rua de (verificar) ladeira, a igreja de São Sebastião.

Todas as igrejas sobressaem na tela. Os grandes e principais edifícios aparecem um por um, destacados, corretos, nítidos: A Alfândega, o Correio e a Bolsa.

Outra edificação que nos atraiu é o Teatro São Pedro de Alcântara com o quiosque ao lado.

Vê-se toda a cidade do Rio de Janeiro, os seus edifícios, os seus jardins, todas as praças, as repartições e igrejas.

Nada, nada absolutamente falta na grande e admirabilíssima (inegável) (...) estudioso artista, glória do Brasil e filho do simpático estado de Santa Catarina.

O nosso governo devia, deve subvencionar o insigne artista para levar o seu portentoso trabalho para a Europa – pois lá é que lucrarmos para o nosso engrandecimento.

Voltaremos ainda ao barracão do Largo do Paço para revelar ao público as grandes belezas da tela magistral do provector (sic) artista da Primeira Missa no Brasil, da Moema, e do combate Naval do Riachuelo.

Felizmente ainda temos artistas como Victor Meirelles, que nos honram em qualquer parte que estejam do mundo civilizado. (sem assinatura)²⁶⁵

²⁶⁵ Ibid. Publicado em 21/02/1891 p.3

Esses artigos são resultado de análises de jornalistas/críticos do diário carioca, mas também são comentários de visitantes anônimos, cidadãos comuns, extraídos diretamente do livro de visitação da exposição e reunidos no jornal sob o título de *Impressões do Panorama do Rio de Janeiro*. Nessa seção, estão transcritos os sentimentos do público em relação à obra, expressando admiração, deslumbramento e até mesmo patriotismo, entre outros sentimentos. Neste setor, podemos ter um vislumbre das sensações provocadas pelo Panorama de Victor Meirelles no espectador, que vão desde as análises mais elaboradas à produção de versos singelos.²⁶⁶

Nesta época de artistas,
Que iludem a humanidade
O Meirelles vitorioso
Apresenta-nos a realidade.

Arthur Petit Champps²⁶⁷

Incluindo algumas pilhérias, como no trecho que se segue: “Victor! És um grande mentiroso e queres nos enganar, mostra-nos a natureza e dizer que é teu trabalho.”²⁶⁸

Esses trechos descrevem para a contemporaneidade o que foi o Panorama para aquela audiência brasileira do final dos Oitocentos. Indicam a recepção do público em relação à obra do artista, a qual trazia reflexões para além do aspecto material que a obra apresentava.

O aspecto ilusório da obra era fruto da mestria do artista na representação da paisagem, mas também era potencializado por alguns fatores que podem ser creditados às diversas tecnologias postas a serviço do ilusionismo proposto pelos Panoramas.

Inicialmente esse aspecto ilusório se constitui a partir da feição imersiva do Panorama, por conseguinte esse meio transborda da tela pictórica potencializado por alguns fatores que agem sobre a fisiologia do espectador,

²⁶⁶ A referida seção fica geralmente entre as páginas 2 e 4 do jornal, publicada com frequência, alude a diversos aspectos provocados pela obra, incluindo relação com o patriotismo e elogios ao pintor. As impressões transcritas encontram-se em anexo no final da tese. A primeira transcrição dos livros de visitas data do dia 21 de maio de 1891.

²⁶⁷ *A Gazeta de Notícias*. Op. cit. Publicado em 03/06/1891 p. 03.

²⁶⁸ *Ibid.* Assinado por Nanier. Publicado em 18/06/1891 p. 03.

surpreendido por uma atmosfera que o leva a perder contato com a 'realidade externa', desde o momento em que entra neste meio artístico. Um dos comentários dos visitantes ilustra essa afirmação ao assinalar seu deslumbramento perante a tela, após o mergulho na obscuridade antes de efetivamente chegar à sala do Panorama:

Dissera-se que ao transpor a escuridão que envolve a escada que conduz ao plano de onde se goza aquela maravilha, o observador parece um ente saindo do seio da terra, e dando face a face em cheio com a luz de um mundo desconhecido, onde tudo é fantástico e indescritível!²⁶⁹

A essa condição de obscuridade proporcionada pelo próprio meio físico onde o panorama era instalado, pode-se acrescentar também a questão da escala e do formato da tela em relação à estrutura fisiológica do visitante, absorvido corporalmente em um ponto central e equidistante da pintura, eliminando qualquer possibilidade de observação com apenas uma visada, na medida em que estava cercado imagneticamente em 360º pela obra. Uma produção que reproduzia a própria condição natural, funcionando como duplicação do real.

Sob essa perspectiva, a leitura das impressões dos espectadores nos revela também o impacto perceptivo e os efeitos provocados sobre os visitantes, que se sentem arrebatados, pela representação da tela, como destacamos nos trechos que se seguem:

Maravilhado, extasiado diante de uma tela tão sublime, tão estupenda, qual o panorama de Victor Meirelles, que confunde a arte com a natureza, avanço sem receio a seguinte proposição. Victor Meirelles veio aumentar com o presente trabalho o número das maravilhas do mundo! Ribeiro da Silva
Disse alguém que a palavra (ilegível) sido dada ao homem para encobrir os pensamentos! Ainda bem, porque se ela lhe houvesse sido dada para os exprimir, onde estariam as palavras para definir os **transportes da alma, quando o homem se acha frente a frente, diante do arrebatador**; diante de tudo o que é capaz de produzir n'ele as grandes sensações!! Ah! como a falta das palavras acusaria então a deficiência dos recursos humanos.

Está perfeitamente nesse caso o que se passa no espírito atônito do observador; colhido de admiração em frente do esplendido panorama de Victor Meirelles.

²⁶⁹ Ibid. Impressão assinada por José Balsamo. Grifos da autora. Publicado em 09/08/1891 p. 03.

.....
 Lá ao longe, no horizonte parece então definir-se a mansão ideal, e **dá vontade de voar para lá**; rompendo o desconhecido, para surpreender à natureza todo o tesouro das jóias das suas maravilhas!

Um bravo entusiástico ao Gênio.

Um viva a Victor Meirelles

Hurrah! José Balsamo²⁷⁰

Que imaginação, qual nada!

A natureza sobre tudo a natureza!...

O artista é que produziu-a, saiu de suas próprias entranhas, ó minha cara terra, ó geratriz da humanidade. Beijo-te o ventre ubérrimo, como se eu pudera beijar a concha do ser que te cobre.

Como homem, como patriota e como filho comum de seu seio, saúdo a Victor Meirelles, o irmão imortal porque pode reproduzir-se A. B. Franco²⁷¹

Fui ao embarque do Dr. Demétrio Ribeiro, e na vinda entrei n'este recinto, a minha ilusão foi tão grande, tão sublime, que **eu esperava ver passar na barra, o vapor em que ele ia para o Rio Grande do Sul**. Um riograndense²⁷²

Diante de Victor Meirelles e de seu Panorama, oferecem-se-nos (sic) duas maravilhas; a obra prima do Criador produzindo a obra prima do artista.

A mais admiradora de suas patrícias

Estou enamorada de ti, oh! tela divina!

E a ti volto como que tocada por imã, possuída de verdadeira fascinação!

Não me sacio de ver e de te admirar. Que extraordinário panorama?!

Não parece ilusão, porém a mais encantadora realidade! Depois d'este primor d'arte, d'essa cidade antiga e nova, coroada de montes acidentados que bordam o horizonte, banhada pelo mar em que balouça, frisada pelo céu que a beija, como uma noiva semi-nua **a arrebatam o coração e os olhos para tantas graças naturais**, para tantos quadros de infinitas belezas, depois deste rasgo de gênio pode o mestre descansar na imortalidade.

O seu trabalho é um padrão de glória imorredoura, é a sua consagração na posteridade. Aurea Correa de Souza Martins²⁷³

Copiar a natureza, representá-la sobre uma tela, eis a missão comum da arte de pintar.

Reproduzi-la, porém, mostrá-la com todos os seus efeitos e de forma tal que o espectador iludido **se sinta, como por efeito de uma mágica miragem, no meio dela**, é esta a afirmação sublime da arte e que só pode ser executada por meio de uma inspiração genial. (...) J.P.²⁷⁴

Vi o Panorama. É o caso de dizer-se que a cópia está acima do original. A arte tem isto: o homem orgulha-se em face de suas produções e sente-se superior ao resto dos seres criados.

Como encanta e arrebatam este Rio de Janeiro dentro de um Rio de Janeiro tão conhecido! (...) J. F. Francfort²⁷⁵

²⁷⁰ Ibid, id.

²⁷¹ Ibid. Publicado em 16/06/1891 p. 02.

²⁷² Ibid. Publicado em 28/06/1891 p. 03.

²⁷³ Ibid. Publicado em 21/07/1891 p. 02. Grifo da autora.

²⁷⁴ Ibid. Publicado em 01/08/1891 p. 04. Grifo da autora.

²⁷⁵ Ibid. Publicado em 24/08/1891 p. 03. Grifo da autora.

Todas as impressões transcritas pelo jornal, além de aludir ao caráter de fidedignidade, de verossimilhança da obra, da sua feição de simulação de uma vista da cidade, mostravam também o impacto que impregnava os visitantes. Esses comentários nos aproximam da potência da sua recepção pelo público e trazem à tona a reverberação imagética que encanta, arrebatava e expande sentidos, desencadeando anseios ligados às vontades e percepções por vezes indizíveis. Esse entusiasmo estendido, que vislumbramos nos comentários, remete ao *phatos* provocado pelo trabalho de Meirelles, que levava o espectador a ter vontade de voar, de se amalgamar à obra. Por isso, acreditamos que o Panorama se situa bem próximo das condições receptivas de muitas obras da contemporaneidade.

Além dos elementos pictóricos, o artista incorporava outras formas de informação visual e material para vivificar e simular a natureza, às quais já nos referimos anteriormente, como o *faux-terrain*. Nessa obra específica, foram introduzidos arbustos e troncos de árvores, além de um manequim, que funcionava como se fosse um pesquisador da natureza. A esses estímulos visuais Meirelles ainda juntou uma série de pássaros vivos que contribuíam com seus arrulhos para congregar também efeitos sonoros à obra, que assim se confundia mais ainda com um fragmento do real, com a vista da cidade representada no Panorama.

A nosso ver, o *faux-terrain* dos Panoramas se constitui em algo similar aos objetos transicionais que Winnicott definiu como objetos mediadores, necessários à conexão entre a criança e a consciência de uma realidade exterior a ela.²⁷⁶

Nas obras de arte como os Panoramas, esses artefatos funcionam como elos, mediações entre a efetividade espaço-temporal e a imagem projetada ilusionisticamente, caminho metafórico entre o real e a ficção que a obra engendra, entre a matéria e a imaginação.

O *Panorama do Rio de Janeiro* apresenta uma relação com as Videoinstalações contemporâneas sobretudo aquelas constituídas de imagens projetadas e objetos para simular/apresentar um ambiente no sentido de incitar

²⁷⁶ Ver Capítulo 1 páginas 9 a 11.

os sentidos do espectador, e simultaneamente provocar tensões e fissuras na apreensão da realidade.

É justamente nesse caminho que a obra de Arthur Omar transita. Se a produção de Victor Meirelles está no interior de uma tradição que remete à ilusão, no trabalho de Arthur Omar essa condição é distinta.

Como um artista da segunda metade do século XX, atua inicialmente como fotógrafo e cineasta, meios artísticos mediados pela questão tecnológica e que apresentam como fundamento o fato de serem produções baseadas fundamentalmente em aspectos imagéticos indiciais, que Omar, ao contrário de Meirelles, luta para dissipar.

Meirelles trabalha no sentido de construir uma imagem símile ao real a partir de um meio como a pintura, que, em sua essência, se constitui na impregnação de pigmento sobre uma superfície. No caso dos pintores ligados à Academia, esse adensamento da tinta sobre a tela objetivava estipular uma aparência de realidade. O trabalho de Omar é o inverso, a partir da captação de uma realidade efetiva, ou pelo menos observável através de aparatos tecnológicos, busca desnaturalizar essa relação e mostrar uma outra questão fundamental, de que essa imagem também é uma construção do artista e que significa não o real, mas um recorte nesse real, imbricado na ideia de enquadramento.

Curioso é perceber que ambos os artistas estão inscritos dentro de uma concepção de arte conectada ao seu tempo, que, de certo modo, são negações da ideia de pureza propagadas pela estética moderna, em relação à essência dos meios de arte.

A pintura é uma produção artística na qual o naturalismo é um artifício, uma vez que só existe a partir da manipulação da tinta sobre uma superfície, dependente da habilidade manual do pintor. Por outro lado, a imagem tecnológica com interface mecânica, como a fotografia ou o cinema, está fundamentada no mundo fenomênico, é resultado da gravação de dados sobre uma película. Portanto, esses meios são indiciais, isto é, as imagens são consequência direta da captura de um instante do real, ou da duração de uma ação, elas se constituem a partir de um elemento físico, a luminosidade encontrada no ambiente e suas gradações.

O trabalho de Arthur Omar utiliza como instrumentos primeiro a fotografia, depois também o cinema, o vídeo e finalmente a imagem digitalizada, todos estes são impregnados por fontes indiciais, que conduzem inicialmente a concepções naturalistas, de imitação e representação do real, à qual o artista pretende interpor uma cognição de caráter fenomenológico, de apreensão do fenômeno imagético.

De acordo com o artista, esse caráter de documentação de um real não é o viés de sua obra, que, segundo ele, investiga os limites da estrutura documental dos meios com que trabalha. Dito de outra maneira, o artista, em vez de reproduzir ou duplicar a realidade, investe sobre as possibilidades da imagem tecnológica com que opera, constituída por ele, para ser uma forma de conhecimento sobre o mundo fenomênico.

Em suas palavras, a diferença que se estabelece em sua produção “em relação ao que se tem feito tanto em fotografia, como principalmente na área de vídeo ou da instalação é justamente a introdução das questões perceptivas, do momento em que a imagem é percebida.”²⁷⁷ Sob esse ângulo, existe uma intenção do artista de estabelecer uma ligação direta com os mecanismos sensoriais do espectador e atingir sua percepção do real. Assim seu trabalho investe, sobretudo, em questões relacionadas aos sentidos e às provocações imagéticas possíveis a essa consciência da imagem realista.

Essa dissipação da ilusão não é fácil, na medida em que o meio utilizado em *Fluxus*, o vídeo, de início se coloca como um reproduzidor imediato do real. Dessa forma, sua intervenção é no sentido de desnaturalizar essa instância real da imagem de base tecnológica com a qual opera.

Não obstante toda a confabulação operada pelo artista, a obra investigada neste trabalho, *Fluxus*, remete a uma reprodução de uma ação corriqueira para crianças ribeirinhas. Sua produção é uma Videoinstalação de dimensões ambientais que apresenta como mote o mergulho de meninos no rio. As imagens dessa brincadeira infantil ora ocupam todos os monitores, de maneira unificada, ora apresentam-se apenas em suas faixas e por vezes

²⁷⁷ Omar, Arthur. Entrevista dada à autora. Op. cit.

mostram-se de forma repetitiva e fragmentada em cada um dos monitores, expondo todo o prazer das crianças a brincar na água.

Essa obra causa um impacto perceptivo denso, determinado por fatores conjugados como a iluminação, a música e as imagens que trazem uma sensação de bem-estar, ainda que exista um sentido perturbador nas figuras repetitivas e montadas, num misto de sensações que envolvem beleza e prazer, além de estranhamento.



Ilustração 5 - Fragmento da obra Fluxus

A artificialidade dessa construção idílica se apresenta continuamente e é reforçada por momentos em que o fluxo do rio e uma espécie de notação caligráfica aparecem na tela, seguindo uma direção semelhante. A corrida dos meninos em direção à água (Ilustração 5 e 6), as imagens de uma escrita indecifrável, acompanham o fluxo do rio, em seu curso perene, ritmado e contínuo. Essa continuidade muda a direção, segue ou é inversa ao ritmo da caminhada do espectador de acordo com o lado em que este penetra na obra.



Ilustração 6 Arthur Omar – Fluxus 2ª Versão – detalhe São Paulo

Fluxus conjuga nas suas imagens a aparência de transformação constante, alude também à noção de permanência imagética das árvores da floresta, em segundo plano, perenes e imutáveis, que paradoxalmente, no vídeo, aparecem desfocadas, quase imateriais. Além da questão espacial, a Videoinstalação apresenta um contraste de caráter temporal. As imagens dos meninos pulando para mergulhar no rio continuamente e aleatoriamente se congelam por segundos, se retardam, se repetem, ou então inversamente se adiantam e aceleram sucessivamente. Nesse sentido, está em jogo simultaneamente o fluxo espacial e temporal da arte, que constrói uma outra natureza diferente e imersiva que nos captura.

O primeiro contato com a instalação é de natureza sonora. A música eletrônica,²⁷⁸ hipnótica e repetitiva é o primeiro traço perceptível da Videoinstalação, mesmo anterior à sua visualidade. Segundo o artista

é uma música (...) que vai criando uma unidade através daqueles diversos elementos, e apresenta as interrupções com tiros, com metralhadora e na verdade é uma música linear. É uma música

²⁷⁸ A música da vídeoinstalação também é composta por Arthur Omar.

repetitiva, maquinal que foi extraída de máquinas, de uma metalúrgica, e reaparece em outros trabalhos meus. Eu a utilizo em outros trabalhos, porque ela é quase que um ícone desse mecanismo. (...) então eu faço recuar, avançar. É como uma linha de montagem imobilizada. Você está vendo a imagem, ela volta atrás, o tempo recua é um convite ao exame, é um convite a olhar as coisas de uma forma diferente.²⁷⁹

Esses sons acompanham toda a apresentação das imagens, que se paralisam para retornar ao *frame*²⁸⁰ anterior - ou se adiantam no segundo seguinte. Essa composição imagética alterna momentos sequenciais e descontínuos, marcados pela aceleração, retardo, fragmentação congelamento das imagens, uma ação que inicialmente tem o propósito de afirmar a artificialidade do aspecto constitutivo da imagem presentificada na Videoinstalação.

Para Omar, trata-se da busca pelo conhecimento nascido da própria dimensão perceptiva do sujeito em relação à imagem. Afirma textualmente:

O meu trabalho passa por essa tomada de consciência do elemento perceptivo da imagem, procurando me distanciar um pouco do conteúdo dela. Aos poucos vai se formulando uma teoria, onde a intensificação vai se dar ao nível do sujeito mais do que do objeto da imagem. Isso é um pouco diferente da própria ideia dos Panoramas, onde você tem um objeto intensificado, e um mundo intensificado que se oferece ao sujeito de tal forma intenso no qual ele poderá até penetrar. Para mim o que interessa (...) é justamente desconstruir o caráter realista da imagem e mergulhar o sujeito numa experiência de aparição, de pulsação luminosa, etc., que vai colocá-lo bem mais próximo da sua própria experiência diante da imagem, do que da imagem propriamente dita. O sujeito toma consciência dele mesmo, esse é o meu objetivo.²⁸¹

Nessa perspectiva, a Videoinstalação *Fluxus* apresenta uma escala ambiental, abarcando o espectador em seu interior, não importando se sua configuração é linear, como apresentada no Rio de Janeiro ou semicircular como em São Paulo.(Ilustração 7). Nela, o público se vê cercado pelas imagens que tomam todo seu campo de visão.

²⁷⁹ Arthur Omar em entrevista à autora.

²⁸⁰ *Frame* é o termo utilizado para designar as imagens individuais de um filme ou vídeo, isto é, cada quadro componente da imagem, em português utiliza-se também o termo fotograma.

²⁸¹ Omar, Arthur. Entrevista dada à autora. Op. cit.

Os monitores de televisão funcionam como tela em movimento, afigurada como unidade ou como fragmentos repetitivos do real simulado. A Videoinstalação e as imagens exibidas gradualmente tomam conta da percepção do espectador, que fica totalmente imerso nessa parede imagética construída pelo artista.



Ilustração 7 Arthur Omar - 2ª Versão - São Paulo

Nesse sentido, a dissipação da ilusão que Omar pretende não é fácil, na medida em que o próprio meio utilizado em *Fluxus*, o vídeo, de início se coloca como um reproduzidor imediato do real, um veículo sucedâneo do cinema, que de antemão aprofunda o caráter ilusório ao aproximá-lo da instância fenomenológica vivida. Não obstante a intervenção do artista para desnaturalizar essa feição do real, da qual a videoinstalação está impregnada, com as ações já relatadas (de retardar, congelar, acelerar e paralisar o andamento comum do tempo), o espectador é capturado para a identificação com as imagens apresentadas.

Se, por um lado, Omar não consegue se desvencilhar do lastro com o naturalismo, ao qual está preso pelas fontes indiciais de seu trabalho, por outro lado, há uma subversão do elemento temporal. Esse conflito é resultado simultâneo da utilização de ações descontínuas relacionadas à concepção de continuidade. A ideia de seguimento se configura não só no fluxo do rio e no

mergulho dos meninos, mas sobretudo no *looping* realizado, que demanda a construção da sugestão de circularidade que a obra engendra, reforçada também pela imagem de segundo plano da floresta amazônica.

Enquanto os meninos e o rio estão em constante fluxo, a floresta se constitui numa paisagem que aparece no fundo, fixada; perene contraponto das imagens do primeiro plano, construindo no 'looping' imagético a ideia de continuidade e de circularidade dessas camadas icônicas, registrando um fenômeno aprazível em diálogo constante entre o móvel e o imóvel.

Arthur Omar considera que seu trabalho em *Fluxus* se conduz sobre a concepção de multiplicidade, na qual os monitores criam

um ritmo de imagens que se reproduzem idênticas com movimentos que vão de frente pra trás, de trás pra frente, e na verdade como que alternando vídeo e fotografia. As imagens se imobilizam, elas se transformam em fotografia. Não são nem *stop motion*, porque não é um 'freeze' de uma imagem que está em movimento, o vídeo todo é construído nessa alternância de tal forma, que você já não tem mais a sensação de que você está ali, diante de um vídeo que é interrompido por uma imagem que se fixa, mas na verdade de imagens em movimento – imagens fixas, imagens que avançam pra frente e que recuam pra trás no tempo, criando essa sensação de pra frente, pra trás. O tempo avança, o tempo recua e, na verdade, eu diria até que há uma alternância também de alto e baixo. Porque os meninos mergulham e pela forma como as câmeras estavam posicionadas ali. Você tem o rio que está lá embaixo... Meio um pouco como fosse o céu. E eles mergulham atravessam a água e são expelidos por aquele furo que está no centro da tela. Então, é uma ideia de desconstrução mesmo total do tempo narrativo da imagem do rio, não sei ...²⁸²

A artificialidade e a força das imagens constituem um espaço fechado e circular, que isola o ambiente instituído pela Videoinstalação a partir da percepção das cenas de continuidade e circularidade que a obra sugere e que são resultado, não de sua conformação física horizontalizada, mas de sua própria constituição intrínseca, que remete, segundo Arthur Omar, à multisensorialidade, por ser “composta de múltiplas matérias” que afetam os sentidos do espectador.²⁸³

²⁸² Ibid. loc. cit.

²⁸³ Ibid. loc. cit.

Apesar disso, não considera que sua obra, em sua essência, possa ser traduzida apenas pelo apelo à questão perceptiva, pois existe também uma complexidade de natureza que pode existir em “uma linha de um poema (...) realmente profundo, metafísico, arrebatador. Talvez mais até, do que se você entrar dentro de uma instalação cheia de estímulos audiovisuais.”²⁸⁴

Aliás, o artista se mostra contrário à exacerbação de canais perceptivos que não atendam ao propósito de experimentação original do espectador diante da obra para potencializar a sua ação. Afirma que sua opção passa pela ideia de

criar uma iconografia nova, produzir conhecimento pelo sensorial, coisa que nenhuma sociologia ou antropologia pode fazer sem passar pelas imagens e sons. Etnografia estética. "Calei" os meus personagens para que o espectador possa experimentar a sua presença sensorial, descer a outros níveis. Essa é a minha contribuição e a minha diferença.²⁸⁵

As afirmações de Omar em relação a sua obra atestam a vontade de que sua produção não se apresente no sentido de ser um simulacro. Diz o artista textualmente:

não tenho nas minhas instalações nenhuma intenção ou pretensão de simulação da vida propriamente dita. (...) eu estou aqui, proporcionando uma experiência que, em princípio, é nova, ela é a experiência daquela obra. Eu não estou remetendo a uma outra coisa, [como] a vida propriamente dita, ou acho que o espectador está mais próximo da vida em si. O que é interessante na obra é essa possibilidade de formular uma experiência inédita que não foi experimentada. Muitas vezes pode ser a experiência sobre um determinado objeto.

Em todos os meus trabalhos: o carnaval, o Afeganistão, a Floresta Amazônica, eu procuro esquecer os conhecimentos prévios e transmitir ao espectador uma ... a possibilidade dele se posicionar diante daquele objeto que é o real de uma maneira diferente. Então, a instalação também serve para isso, mas não como ... um conceito prévio da vida, que eu vá encenar aquilo como nos panoramas do século XIX, por exemplo.

Eu não teria essa intenção, embora as minhas instalações sejam de imersão e de dramatização do espaço. Quer dizer: é um espaço dramático. (...) As minhas instalações procuram até bloquear o nível da inteligência racional para mergulhar o sujeito numa experiência

²⁸⁴ Ibid.loc. cit

²⁸⁵ Entrevista para o catálogo do Festival Videobrasil 2007 .Blog do Canal Contemporâneo, postado por João Domingos consultado em 21/10/2007 disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001451.html>

radical de emoção, [são] um espaço emocional, é um teatro em que ele vai viver uma cena, uma cena nova, uma cena que não tem uma referência anterior (...) através dessa experiência ele vai conhecer [o objeto] como um coisa que não era dada nas formas de conhecimento, já estabelecidas sobre aquele objeto.²⁸⁶

A experiência com *Fluxus* traz uma aderência do espectador que se incorpora à ação dos meninos ao pular no rio, mesmo que essa ação seja desnaturalizada pelo artista. Parece perfeitamente normal sentir-se como um deles a mergulhar, se incorporar, imergir na imagem dessa paisagem edênica, trazendo-a para uma instância do real vivido pelo espectador.

Embora se esteja destacando o aspecto vivencial nessa Videoinstalação, não se pode esquecer da existência dessa potência em outras linguagens e meios de arte, como o cinema, o teatro, a literatura e a pintura, entre outros, visto que há a certeza de que essas construções são artifícios de consistência não real, nos quais o visitante, leitor, espectador adentra de bom grado, por uma vontade explícita de explorar os caminhos da ficcionalidade.²⁸⁷

Dessa maneira, a crítica à mimesis e ao simulacro a que se refere Platão e seus seguidores é questionada, pois não há um engano, o público das obras de arte tem a perfeita noção de seu caráter ilusório.

Possivelmente o esforço de Omar, ao tentar retirar esse efeito de naturalismo, de documentação em sua obra, é o de mostrar mais claramente ao espectador essa feição da obra artística, de presentificação da imagem original, de nascimento e vivificação das sensações apropriadas pelo espectador a partir do estímulo estritamente visual, ou ainda conjugando os sentidos visual e auditivo. Nesse sentido, sua produção não se consolida apenas como um tempo especificamente imagético, mas como um tempo vivido, o qual se alia à compreensão intensificada das impressões entre o percebido e as reverberações internas do espectador.

Sob esse aspecto, sua obra, como de resto boa parte das obras da contemporaneidade, se estabelece na tensão entre o real e o vivencial, no qual

²⁸⁶ Arthur Omar entrevista à autora. Op. cit.

²⁸⁷ De acordo com o Dicionário Poético de João de Melo Franco, a ficção na literatura se relaciona à ideia de narrativa inventada ou imaginada a partir da palavra. Ampliando essa rede de sentido estende-se a concepção de ficção a outras formas de arte. Pode-se até pensar que uma das questões ficcionais da arte é o fato de algumas obras se fecharem sobre si mesmas, como objetos singulares e paradigmáticos no mundo, no qual as narrativas estão intrínsecas à sua configuração. Sob esta ótica ver SCHAEFFER, Jean-Marie. Op. Cit..

a concepção de virtualidade ganha cada vez mais destaque e potência. Alguns veem esse caráter com reservas, pois vislumbram a efetivação do receio platônico da não distinção entre a verdade e a ilusão.

4.2 O diálogo com a tecnologia em Victor Meirelles e Arthur Omar.

Tanto Victor Meirelles quanto Arthur Omar fazem uso de artifícios que lhes permitem inovar em suas produções. Ambos se defrontam com tecnologias que, no momento de sua fabricação, estavam efetivamente transformando o estatuto da imagem.

No caso de Victor Meirelles, sua obra foi produzida quando já estava efetivada a transformação na condição da imagem provocada pela invenção da fotografia, a qual marcou a passagem de seu paradigma de manual para tecnológico.

No final dos Oitocentos, as experiências estavam próximas de instaurar a gravação das imagens para além de sua fixação numa superfície, em direção à gravação do movimento com o advento do cinema, que se efetivaria ainda na década de 1890, mais precisamente em 1895, com a primeira exibição dos cinematógrafos dos irmãos Lumière.

Teóricos como Oliver Grau e Laurent Manoni consideram que o Panorama seria um antecedente da concepção do cinema moderno. Algumas condições são bem semelhantes, como a criação de um espaço imersivo, baseado na ideia de obscuridade, no qual o espectador fica conectado apenas à imagem projetada à sua frente, seja através da pintura, como nos Panoramas, seja através da tela branca para projeção da película, como no cinematógrafo.

Quando Victor Meirelles se lança à ideia de Panorama, ele o faz sob a condição de um empreendedor, fundando uma companhia de natureza comercial para sua exploração, pensando sobre as possibilidades de formação de um circuito para exposição da obra na Europa e a incorporação de

mecanismos que permitissem sua inserção na lógica do entretenimento, tornando a visitação mais crível para o espectador.

No caso de Arthur Omar, sua obra se constitui no momento em que a fotografia e o cinema como estéticas tecnológicas já tinham um lugar na produção imagética. Seu trabalho cinematográfico data da década de 1970, quando estavam começando as experimentações com o vídeo no Brasil, ao qual o artista adere de maneira mais efetiva a partir dos anos 80.

No caso do artista multimídia contemporâneo, as mudanças no estatuto das imagens está ainda em andamento com as tecnologias de natureza digital.

Sob esse aspecto, tanto um quanto outro artista apresentam uma proximidade cronológica com a exploração de novas tendências de produção imagética. No caso de Victor, a invenção da fotografia e as constantes pesquisas no campo do audiovisual aproximavam o Panorama da invenção do cinema, no caso de Omar, existe uma forte expectativa em relação aos novos usos possíveis da imagem digital e de sua 'virtualidade'.

Ao optar por pintar Panoramas, Victor Meirelles adentra um caminho diverso da pintura, compreendida como resultado de esforço exclusivamente manual. Segundo diversos autores²⁸⁸, vários pintores utilizavam a fotografia como um instrumento auxiliar para apresentar suas obras sob um aspecto mais crível e verídico.

Anna Tereza Fabris²⁸⁹, em livro sobre o meio fotográfico, desvela as muitas implicações dessa linguagem durante o século XIX e as várias tensões e triangulações entre a fotografia, o sistema de arte institucionalizado e o aumento de demanda por formas artísticas para uma camada mais ampla da população. Segundo a autora, a fotografia já se consubstanciava no final dos Oitocentos como uma "imagem de consumo."²⁹⁰

²⁸⁸ Podemos citar aqui Oliver Grau e ainda Vladimir Machado e Anna Tereza Fabris.

²⁸⁹ FABRIS, Anna Tereza. *Fotografia : usos e funções no século XIX*. São Paulo:EDUSP, 1991.

²⁹⁰ *Ibid.* p. 11.

Na relação entre a fotografia e o sistema de arte, a autora aponta algumas tensões e contradições entre o meio mecânico e as formas tradicionais de arte, principalmente a pintura no decorrer do século XIX.

Se, por um lado, a fotografia pode ser vista como uma ameaça ao estatuto da forma pictórica, por outro também é utilizada por alguns artistas como um instrumento para estabelecer maior fidedignidade a seu trabalho,²⁹¹ objetivando diminuir o tempo de execução e, conseqüentemente, os custos da produção. Nesse processo, a reprodução mecânica seria usada como substitutiva do esboço.

Vladimir Machado²⁹² aventa a hipótese de que havia uma relação entre os fotógrafos e vários artistas ligados à Academia,²⁹³ notadamente na área da pintura histórica, que utilizavam fotografia²⁹⁴ ou os aparatos óticos para projetar imagens sobre a tela. Baseia essa teoria em dados técnicos obtidos por ocasião do restauro das duas famosas batalhas pintadas durante os Oitocentos: a *Batalha do AvaHy*, pintada por Pedro Américo, e a *Batalha dos Guararapes*, pintada por Meirelles. Na prospecção da tela de Pedro Américo, foi encontrada uma baixa quantidade de arrependimento²⁹⁵ em relação à obra de Meirelles, comprovando, segundo Machado, o uso da fotografia nos estudos do artista.

²⁹¹ Ibid. p. 179.

²⁹² MACHADO, Vladimir. Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas na pintura da Batalha do AvaHy (1875-1876): O “espetáculo das artes”. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm. consultado em 08/03/2010.

²⁹³ De acordo com Vladimir Machado, Gilberto Ferrez relata, em seu livro *A Fotografia no Brasil*, IPHAN, 1943, apresenta a relação existente entre o fotógrafo e diversos nomes ligados à Academia, os quais vinham a sua residência para aconselhamentos. Cita os nomes de Pedro Américo, [Fachinetti](#), Tasso Fragoso, Antonio Parreiras, [Belmiro de Almeida](#) e quem mais nos interessa, Henri Langerock e Victor Meirelles. Segundo Machado, os aconselhamentos eram relacionados a projeções luminosas e seus usos na pintura.

²⁹⁴ Apesar de inúmeras fontes indiciais, ainda não foi encontrada uma prova mais contundente que ateste suas suposições acerca da relação entre os pintores da Academia Imperial de Belas Artes e a prática fotográfica.

²⁹⁵ Usaremos aqui a definição encontrada no texto de Vladimir Machado, que define o termo *arrependimento* como “uma modificação feita pelo pintor em uma forma já pintada na mesma tela.” Machado conclui que a quantidade menor de arrependimentos na obra de Pedro Américo está relacionada a procedimentos que o pintor tomou antes mesmo de sua pintura, os quais estariam relacionados à ideia de projeção da imagem sobre a superfície pictórica.

Vladimir Machado identifica na obra de Pedro Américo, *Batalha do Avañy*, as mesmas características encontradas na produção da pintura de Panoramas, pois, no *Panorama de Mesdag*,²⁹⁶ também não se encontram vestígios de quadrículas, esboços prévios ou arrependimento, segundo ele, provavelmente os contornos foram traçados a partir da projeção da “lente de uma *câmara-escura* ou se apoiando em fotografias posteriormente ampliadas na tela”²⁹⁷

Nesse sentido, são importantes algumas conclusões a respeito da relação entre Meirelles e a nova mídia tecnológica. Mário César Coelho, em tese realizada sobre os Panoramas do pintor, assinala que este realizou estudos para o *Panorama do Rio de Janeiro* utilizando dois métodos: os esboços ‘*d’après nature*’ e as fotografias. Sua afirmação baseia-se em narrativa de François Robichon,²⁹⁸ e em relatório que o artista escreve aos sócios da Cia. fundada para capitalizar e explorar o Panorama. No texto desse documento, Victor Meirelles anota de maneira sintética os itens necessários para a execução da grande tela, escreve que entre os objetos levados destacam-se “esbocetos, fotografias e os demais pequenos acessórios”²⁹⁹ necessários para levar a termo sua tarefa.

Esse relato de Meirelles é o indício mais palpável até o momento da utilização da fotografia por artistas brasileiros no final do século XIX. Não obstante essa declaração, assim como no caso de Pedro Américo e outros artistas ligados à Academia, não existe ainda uma evidência material como, por exemplo, fotografias com anotações, ou planos escritos acerca desse uso, que comprovem essa condição de forma mais incisiva.

Em relação aos procedimentos de execução de Panoramas, Oliver Grau também destaca o papel da fotografia. Ao investigar o *Panorama de Sedan*, afirma que o primeiro ponto na feitura desse meio era determinar qual o ângulo de visão, a escolha sob qual a perspectiva da paisagem ou da cena seria

²⁹⁶ Ver Cap. 2 p. 47.

²⁹⁷ MACHADO, Vladimir. Op. cit.

²⁹⁸ COELHO, Mário Cezar. *Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles*. Op. cit. p. 91 e 92.

²⁹⁹ COELHO, Mário Cezar. *Victor Meirelles e a empresa de Panoramas*. In Victor Meirelles *Novas Leituras*. Turazzi, Maria Ines. Org. Florianópolis, Sc, Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC: São Paulo:Studio Nobel, 2009.

representada. Nesse sentido, a produção dos esboços objetivariam delimitar as posições das formas e massas do Panorama final, e as fotografias estariam relacionadas aos detalhes necessários para configurar a verossimilhança entre a paisagem fotografada e a pintura final do Panorama.

O Panorama trazia a transposição da concepção de linha de produção fabril para o trabalho artístico. Assim, havia um artista responsável pela elaboração, outro pela produção dos esboços e outro pela fotografia, num trabalho de pesquisa para a adequação da paisagem ao *faux terrain*, otimizando o tempo de elaboração e execução; e, finalmente, havia o pintor da tela circular. Em consequência dessa estratégia, o panoramista “abandonava seu estilo individual pela forma normativa desse meio e, portanto, era sempre substituível”;³⁰⁰ uma prática oposta à ideia da individualidade e à concepção de gênio artístico do pensamento romântico, em voga no século XIX.

Podemos identificar aí os motivos que levaram à desqualificação do Panorama como obra de arte, na medida em que sua produção estava longe da ideia de autoria que estava em voga na arte desde o Renascimento.

A obra de Arthur Omar, diferente da obra de Meirelles, já se constitui no interior da chamada estética tecnológica.³⁰¹ Tanto a fotografia, como o cinema, e ainda o vídeo fazem parte dos meios artísticos utilizados pelo artista. Dessa maneira, não poderia se furtar a fazer uso também da tecnologia de base digital em seu trabalho.

Inicialmente trabalhando com a fotografia e depois com o cinema, Omar, nas suas próprias palavras, opera com a ideia de desconstrução, ancorado na concepção de edição que tanto o cinema quanto o vídeo são portadores. Essa desorganização imagética e sonora que Omar produz é o ponto inicial na constituição de uma iconografia original, configurada em visões ancoradas nas práticas contemporâneas, pois apresentam “uma proposta de hipertexto, de

³⁰⁰ GRAU, O. Op. cit. p 144 e 145.

³⁰¹ Termo usado por Lucia Santaella para designar as produções imagéticas obtidas por meio de dispositivo mecânico, eletrônico ou digital.

intertexto radical,³⁰² investindo fortemente na linguagem, isto é, numa significação possível para essa produção.

Nessa perspectiva, o trabalho de Omar transita pela experimentação entre várias mídias tecnológicas nas quais existe a possibilidade de operação imagética. Assim, suas obras deslocam-se da questão do real, com que esses meios operam, e partem para uma fabulação desnaturalizadora. Assinala Ligia Canongia, em um artigo intitulado '*Arthur Omar, um artista polimorfo*' que este apresenta produções que revelam "ensaios delirantes sobre o universo das imagens e dos sons, sempre sob a ótica onírica e fantasmática."³⁰³

A listagem de suas obras feitas por Christine Mello³⁰⁴ nos revela as mídias com as quais o artista opera e os diversos formatos de seu trabalho. Nela encontramos fotografias, filmes, vídeos, Videoinstalações produzidos com os mais variados instrumentos e câmeras como filmes de 35mm e 16 mm, vídeos realizados com U-matic, Betacam, monitores de TV, telões, video-wall, equipamento de áudio, computadores, projetores multimídia, incluindo, assim, um extenso aparato tecnológico que o artista utiliza como maquinarias na constituição de sua produção

Além do uso da tecnologia para produzir a imagem, Omar também a utiliza para transferir imagens de um meio para outro. Assim, pode ter uma imagem produzida inicialmente no âmbito da fotografia e depois migrá-la para o cinema, ou para o vídeo, digitalizá-la e vice-versa. Frequentemente, essas imagens se relacionam a temas recorrentes dentro de sua obra, tais como o carnaval, os rostos descontrolados e o êxtase.

Nessas imagens, o artista persegue o instante, a atemporalidade presente na artificialidade da fotografia, que congela e retira do fluxo temporal um instante capturado pela câmera. Baseando-se na crença de que "o olho não

³⁰² Entrevista de Arthur Omar a Ivana Bentes em 01/10/2007. Blog do Canal Contemporâneo, postado por João Domingos consultado em 21/10/2007 disponível em <http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001451.html>

³⁰³ CANONGIA, Ligia . Arthur Omar- Biografia Consultado em março de 2008 disponível em <http://www.museuvirtual.com.br>

³⁰⁴ MELLO, Christine. As extremidades do vídeo. Op. cit. http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200807/20080722_102855_ArthurOmar_extremidades_P.doc

tem moldura,³⁰⁵ busca aprofundar-se na imagem inaugural, ir a camadas mais profundas da visualidade. Talvez por isso apele para a reconfiguração das obras, traduzindo-as em uma outra diferente da anterior.

Não obstante essa migração e transitoriedade entre os trabalhos e meios, existe um processo interno do artista de investigação das possibilidades de cada um dos meios utilizados em seu trabalho. Portanto, há um investimento na autonomia e alteridade imagética de cada um deles. Em entrevista informal, esclarece que procura dominar profundamente cada uma das técnicas usadas em sua obra, no sentido de conseguir a excelência na manipulação estética e formal. Afirma ainda que

(...) se eu estou trabalhando com fotografia há um momento que eu estou trabalhando com as pertinências de linguagens e o potencial inerente a essa imagem fixa a esse tempo do olhar, etc. etc.. E no caso do vídeo também; a questão do movimento da pulsação luminosa e ainda coloco a música. Muitas vezes eu componho uma música e depois um determinado movimento, ela vai se juntar com uma determinada imagem. Muitas vezes não foram criadas previamente. E num momento posterior pode haver uma migração de uma linguagem para outra, eu posso extrair imagens de vídeo, posso transplantá-la para um outro tipo de percepção. (...) A imagem, ela seja em vídeo, seja imóvel, ela é um potencial talvez infinito que eu vou explorar e talvez nunca terminar de encontrar coisas novas. Eu não considero nenhum trabalho que eu tenha realizado como um trabalho pronto, acabado. Esse trabalho, um trabalho que eu tenha realizado, um vídeo novo, uma nova instalação, ele vai entrar dentro de um conjunto, ele vai montar com os trabalhos anteriores, ser transformado por eles, inclusive dar um novo sentido a ele.³⁰⁶

Para ele, essa mudança e transmigração do trabalho se relaciona a um viés histórico interno de sua obra. Isso fica claro quando o artista assinala que sua produção não deve ser entendida como uma sequência de trabalhos, mas como uma unidade, uma totalidade, uma correspondência entre imagens, temas, meios, espaços e tempos diferenciados, os quais podem ser decifrados no comentário que se segue:

³⁰⁵ OMAR, Arthur. *O Zen e a arte gloriosa da fotografia*. Catálogo da exposição "Antropologia da face Gloriosa". Rio de Janeiro: CCB, 1999, p. 37.

³⁰⁶ Arthur Omar. Entrevista à autora. Op. cit.

Um trabalho que eu possa fazer hoje com uma imagem totalmente imóvel só pode ser entendido a partir de um outro que eu fiz dez anos atrás, de uma sucessão vertiginosa de imagens e o interessante é você ver:

- Puxa, esse autor trabalha com um tempo vertiginoso aqui, e ele trabalha com uma imagem única, estática dentro do vídeo, é em outro momento. E o interessante é possibilitar, a passagem de um registro de percepção para outro, e meu trabalho são os dois.

[Quando] eu faço um vídeo hoje, ele pode ser um gerador, um condutor de novas percepções no futuro. Então extratos, fragmentos dele poderão entrar dentro de outras combinações. Um vídeo realizado hoje pode se transformar numa instalação em que vou proporcionar ao espectador uma experiência nova, diferente daquela que o vídeo proporcionava, e uma não invalida a outra. A instalação na qual eu utilizo um determinado vídeo não quer dizer que ela seja aquele vídeo amplificado, ela é uma outra linguagem, em que eu vou dizer outras coisas utilizando como elemento aquele vídeo que originalmente tem um valor nele mesmo, um potencial de linguagem dele.

Não é que a multiplicação da imagem no espaço, por exemplo, dentro de uma instalação vá invalidar o vídeo original; porque são formas de percepções diferentes. Cada forma de percepção tem o seu potencial próprio, e tem que ser utilizado em função de necessidades próprias, específicas.³⁰⁷

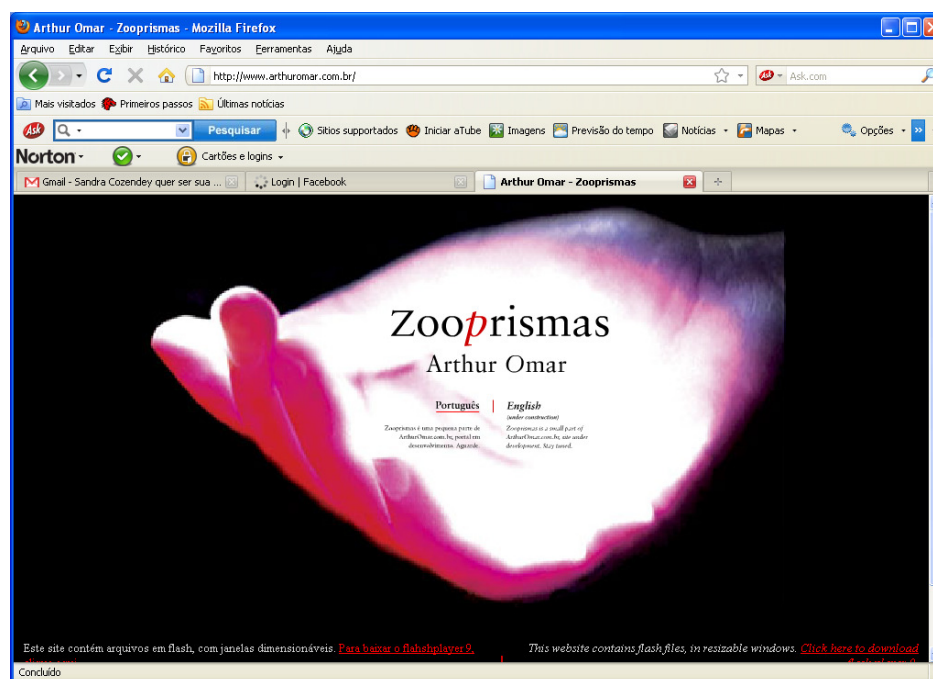


Ilustração 8 - Site do artista

³⁰⁷ Ibid. id.

Desse modo, considera que o trabalho pode ser exercido em vários canais, entre os quais a Internet, na construção de um *site* em que os visitantes podem pesquisar, observar seu trabalho e também obter informações de caráter biográfico ou teórico (Ilustração 8).

Pode-se compreender algumas das opções do artista sob a égide da expansão dos meios, de sua amplificação tanto na esfera espacial quanto na temporal, intrínseca à própria obra, diferentemente de grande parte dos Panoramas nos quais essa problemática se originava na ação e não na imagem, que era fixa.³⁰⁸

Segundo Omar, sua escolha pelo uso de uma ou outra tecnologia é resultado das necessidades ditadas por cada trabalho em sua especificidade.

Identifica o vídeo como uma das tecnologias mais empregadas por ele, afirmando que o utiliza nas Videoinstalações³⁰⁹, que se fundam

basicamente [na] projeção de vídeo, onde as imagens, em uma única projeção ou em diversas projeções, vão estabelecer conexões muitas vezes de contraste, de complementação [em] relação à mesma imagem repetida várias vezes. Elas vão criar padrões rítmicos que procuram interferir diretamente nas ondas cerebrais do espectador. (...) tecnologicamente a projeção é controlada por computador. Eu utilizo o computador [como] uma ferramenta não só de transformação da imagem, como também de controle das combinações da imagem que nós vamos tendo espacializadas na instalação. Então ele é um instrumento de controle do tempo e do espaço.³¹⁰

Ligia Canongia vê as Videoinstalações de Omar como “uma síntese, lugar onde condensa cinema, vídeo, fotografia e o mundo real, onde insere a experiência na "antropologia" do espectador, desencadeando aí emoções e sentidos.”³¹¹ Esses trabalhos operam com a exacerbação dos sentidos provocados pela imagem, pelo som e todos os aparatos para potencializar uma

³⁰⁸ Existiu uma ideia de Panorama ligada ao movimento das telas; eram os chamados *moving panorama*, diferente dos Panoramas circulares, eram produzidos a partir de painéis que se moviam através de mecanismos mecânicos, fazendo com que houvesse uma transformação na imagem. Para maiores esclarecimentos, ver COMMENT, Bernard e OETTERMANN, Stephan Op. cit.

³⁰⁹ Denominadas pelo artista como instalações de vídeo.

³¹⁰ Arthur Omar. Entrevista à autora. Op. cit.

³¹¹ CANONGIA, Ligia. Op. cit.

resposta a nível 'primitivo' do espectador e os processos sensíveis nos quais está imerso.

Nessa perspectiva, ativam “mecanismos de representação videográfica associados ao ambiente e a eventos simultâneos de presentificação do tempo”,³¹² que, em última instância, radicalizam alguns pressupostos experimentais em relação à interação entre espectador e obra, eclipsando procedimentos tradicionais da arte fundados na contemplação. Esse estado é resultado direto da atmosfera imersiva que essa forma de arte corporifica, tal como os Panoramas do século XIX:

Ao observarmos o ambiente gerado pelas videoinstalações temos a imersão como princípio estético: uma área disponível em que todos os nossos sentidos são inseridos e que durante o percurso de visita temos a oportunidade de explorar, como que pelo avesso, a alegoria de Platão: reintroduzir na caverna o prisioneiro cego pelo excesso de luz do exterior para reconciliá-lo com seus fantasmas³¹³.

Desse modo, a presença na Videoinstalação mobiliza o visitante, pois ele testemunha o transbordamento do objeto artístico, não só no espaço, mas também no tempo, tensionando e transgredindo o sentido de realidade corriqueira. Se, anteriormente, a presença do vídeo era delimitada por um aparelho televisivo em meio a diversos objetos, atualmente muitas dessas formas artísticas apresentam as imagens projetadas e ampliadas, construindo um ambiente que é pura imaterialidade.

Pode-se compreender a utilização do computador e a sua inserção nas práticas artísticas como uma forma de expansão e transbordamento de seu trabalho, que se espalha da tela para o espaço e para o tempo vivido. A Videoinstalação, nesse caso, é uma ampliação em que se somam a expansão do vídeo, elemento imagético eminentemente temporal no espaço; e da instalação, elemento imagético eminentemente espacial no tempo.

O trabalho de Omar tensiona os dois domínios apresentados pela imagem: um material, com sua respectiva representação visual, e um outro

³¹² MELLO, Christine. Videoinstalações: prenúncios de poéticas contemporâneas. Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas. Florianópolis, 24 a 28 de setembro de 2007 p. 136.

³¹³ MACHADO, Arlindo. Apud Ibid. p. 138.

imaterial, processado mentalmente.³¹⁴ Ao buscar a *arché* da imagem em sua obra, o artista coaduna uma maneira de transmutação da imagem visual em mental e vice-versa.

Conceitualmente, a imagem tecnológica de base mecânica, eletrônica ou digital gradualmente transgride e ultrapassa o estatuto tradicional da imagem visual, que é o de corporificar a imagem mental, de modo que esta se constitua fisicamente, passe a ter existência física perceptível através do olhar. A imagem digital, por exemplo, tem uma consistência muito próxima da imaterialidade, que é do domínio do pensamento. Sua existência é latente, depende da ação de um usuário que a acesse. A ausência de um meio torna-a virtual, no sentido pleno do termo, de vir a ser.

4.3 Conexões entre os trabalhos de Victor Meirelles e Arthur Omar.

Arthur Omar e Victor Meirelles são dois artistas brasileiros de séculos diferentes, que utilizam meios artísticos distintos. Enquanto o artista catarinense conheceu a glória e depois o abandono e ostracismo no final de sua vida, o artista mineiro, apesar de uma carreira reconhecida e de uma produção de vulto, enfrenta problemas devido ao caráter multifacetado de sua obra, que, nas palavras de Agnaldo Farias, “está à margem do sistema de arte”.³¹⁵ Talvez essa inadequação seja consequência da opção do artista de constituir sua obra “numa chave figurativa, de drama humano e solidão”,³¹⁶ que perpassa a noção de desmedida.

As obras de ambos podem ser analisadas à luz da inserção na História da Arte como disciplina específica, do mesmo modo que também podem ser conectadas à História da Imagem em sua relação com as novas mídias que Lucia Santaella chama de ‘estéticas tecnológicas’, transitando entre o mundo

³¹⁴ SANTAELLA, Lúcia e NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo, Iluminuras, 2008.

³¹⁵ FARIAS, Agnaldo, Fita de áudio :A lógica do êxtase : retrospectiva Arthur Omar . Participantes: João Luis Vieira, Ivan Bentes, Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: CCBB em 17/01/2007.

³¹⁶ Ibid.

da arte e da comunicação, entre a matéria palpável do papel/ película e da tela imaterial do computador.

Inicialmente podemos destacar como ponto de contato entre as obras investigadas a questão do lugar e do ambiente que o *Panorama do Rio de Janeiro* e *Fluxus* trazem. Ambas apresentam uma dimensão e uma estrutura que, ultrapassando a esfera corporal do espectador, definem um *locus* específico que tanto o Panorama quanto a Videoinstalação efetivamente constituem como um espaço de trânsito, intermediário entre a ficção e a realidade contingente. Isso porque, se a imagem representada alude à ideia de projeção (matélica ou luminosa), o tempo despendido e as ações em seu interior confluem para uma efetiva vivência e fruição ativa da produção.

O *tópos* determinado por esses meios pode ser compreendido como extensão espacial das imagens projetadas ou pintadas, abarcando o seu entorno e configurando espacialmente uma ambivalência de dupla natureza: material, pelo ambiente que estabelecem, e ficcional, pelas imagens mentais que suscitam. Tanto o Panorama quanto a Videoinstalação podem ser compreendidos como corpos contidos no espaço mais amplo e simultaneamente como configuradores de um outro lugar, o qual contém outros corpos, como o do espectador, por exemplo.

Numa perspectiva contemporânea, podemos divisar o Panorama como uma expansão da esfera pictórica para além da tela, assim como a Videoinstalação ultrapassa o âmbito visual da imagem inscrita nos monitores ou da projeção, estendendo-se em direção ao espaço em seu entorno.

Outro ponto de proximidade entre as duas produções está intrinsecamente relacionado à problemática espacial já exposta e diz respeito à constituição imersiva que captura o espectador e não permite que este se desvie da interioridade para invocar um contacto externo, prendendo-o numa teia de fascinação e interesse pela obra.

No Panorama, o observador está no interior de um edifício circular, cujas paredes se confundem com a própria tela observada. Assim, encontra-se

totalmente circundado pela imagem, que esconde a verdadeira natureza do que o rodeia. Não é permitida nenhuma área de escape visual ou corporal, fato que afeta a percepção e a fisiologia.

Em um esquema simplificado, podemos divisar no Panorama dois círculos concêntricos, distribuídos da seguinte forma: o primeiro, onde ficava o espectador, coincidia com a plataforma de observação para a visada de 360° sobre o tema pintado; o segundo era a própria tela que, paradoxalmente, indicava o limite do recinto, mas ampliava a visão virtualmente ao 'infinito', para abarcar o mais distante que a vista pudesse alcançar e que remetia à imagem pintada, amplificando-se no sentido espacial em duas direções, para o exterior da tela em direção ao espaço e para o interior do próprio espaço onde atua no sentido de estabelecer a ilusão. (Diagrama 1)

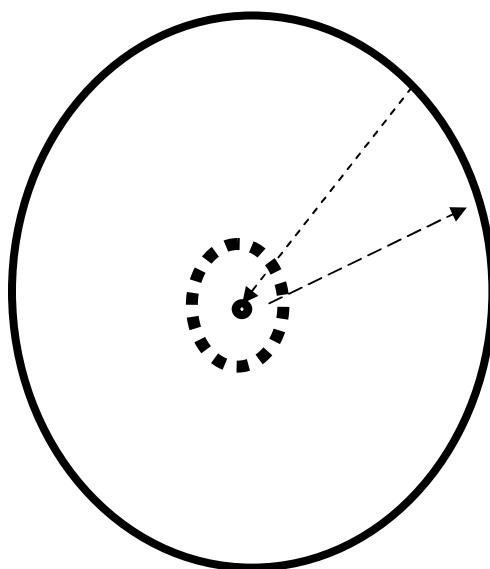


Diagrama 1 - Esquema simplificado do Panorama

No caso específico do *Panorama do Rio de Janeiro*, o visitante ideal ficava ao centro, no interior da plataforma construída como se fosse localizada no Morro de Santo Antonio, o local escolhido pelo pintor, para avistar as imagens da cidade, as suas paisagens 'naturais' e as

construções urbanas. Dessa maneira, a cidade funcionava como modelo urbano intermediário entre a paisagem natural e a civilidade, como já foi assinalado anteriormente.

Fluxus, de Arthur Omar, apresenta um desenho diferente, constitui-se a partir de um corredor linear, no qual o espectador necessariamente precisa transitar para se locomover.³¹⁷ Nesse sentido, a imersão se consubstancia a partir de dois aspectos: a atração exercida pela imagem audiovisual sobre o visitante, que expande sua abrangência para o entorno, e a própria dimensão do *video-wall* que supera e multiplica a imagem do monitor, um efeito oposto ao da televisão a que se assiste cotidianamente. Na TV doméstica, o espectador concentra o olhar na caixa iluminada onde as imagens são exibidas de maneira sequencial e ordenada, enquanto nessa produção artística há uma extensão dessas mesmas ondas em direção ao espectador.

Na Videoinstalação, a produção imagética se alarga, toma todo o campo de visão do visitante. Podemos perceber a relação entre as imagens e o espectador no esquema que se segue (Diagrama 2), uma vista de frente da obra, que demonstra a relação dimensional entre a produção artística e o espectador, o círculo corresponde a uma altura média do espectador presente à obra, e cada espaço da grade a um dos monitores arranjos lado a lado.

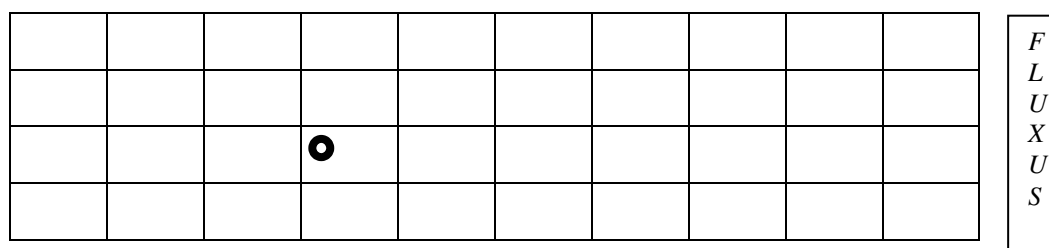


Diagrama 2 - Esquema de representação frontal de *Fluxus* - Rio de Janeiro

Essa forma de produção expande a visualidade, incorporando tanto a visão frontal quanto a visão periférica do espectador. Nesse sentido, todo o

³¹⁷ Este desenho corresponde à disposição da Videoinstalação no CCBB – RJ.

campo visual é preenchido pelas imagens e sons originados pelos monitores, incorporando a tridimensionalidade em sua esfera perceptiva.

Espaço ambiental por excelência, tanto os Panoramas quanto as Videoinstalações podem ser montados e desmontados de acordo com a conveniência do artista ou do público. São meios que pressupõem uma transfererência espacial.

Sua especificidade está marcada por ser uma produção artística intermediária entre a arquitetura, que fixa e determina um espaço, e a pintura de cavalete, que pode ser facilmente deslocada. A tela, pelo menos até a arte moderna, pode ser categorizada como uma forma de anti-objeto, pois muitas vezes nega o aspecto de artefato, eclipsa sua feição objetiva, superada em favor da representação oferecida ao observador, levando-o a um espaço distinto de onde se encontra. Tanto a arquitetura quanto a pintura tendem a ter um configuração fixa, visto que o produto final é marcada por ideias de perenidade e consolidação de uma determinada forma, imutável.

Dessa maneira, fica marcado um outro ponto de contato entre o Panorama e a Videoinstalação, que diz respeito a seu caráter provisório, nenhum deles é produzido para permanecer perenemente num só espaço. O prédio do Panorama, com suas medidas padronizadas, já supõe a possibilidade de mudança e itinerância das obras e se inscreve na concepção de um *tópos* modificado pelo efeito da pintura que o constitui.

Nesse sentido, diferente da pintura de cavalete, que nega a instância do local, já que muitas vezes se estabelece um lugar de escape, o Panorama afirma e constitui o local, positiva-o, e o institui, como um duplo. Foi essa a intenção de Meirelles na execução de seu Panorama, produzir um sucedâneo da cidade do Rio de Janeiro.

Do mesmo modo, a Videoinstalação também é provisória, só existe enquanto está montada. A diferença existente entre os dois meios de arte é que essa transitoriedade, no Panorama, apresenta, mesmo que desmontado, ou no intervalo entre uma apresentação e outra, uma evidência física de sua ocorrência com a tela. Na Videoinstalação, essa temporalidade é mais radical, pois a evidência material de sua existência é virtual, está no interior de um dispositivo eletrônico ou digital, perceptível apenas quando o mecanismo que a contém é ativado.

Montada inicialmente no Rio de Janeiro, posteriormente remontado em São Paulo e por fim na Espanha, *Fluxus* é um exemplo dessa disposição, na medida em que a existência da obra depende da ativação e manipulação de um dispositivo digital. Atualmente esse trabalho só existe na memória, pois necessita não apenas de alguma forma material para se projetar (no caso monitores), mas também de um programa de computador para sincronizar, ordenar e coordenar as imagens e o áudio que conformam o trabalho. Assim, é uma obra virtual no seu sentido mais estrito, de potência e de vir-a-ser, de acordo com a conceituação de Pierre Levy.³¹⁸

Dentro da concepção de provisoriedade da obra, existe um quadro que aproxima a Videoinstalação de grande parte das produções contemporâneas, o qual pode ser descrito como um estado de transitoriedade, pois apresenta feição de impermanência e de mudança, caminhando diretamente do ser para o não ser. Nesse sentido, a questão ontológica de permanência e perenidade foi subsumida pela questão fenomenológica da existência.

Ainda no quesito das aproximações entre a obra de Meirelles e de Omar, julgamos que as duas obras trabalham com a concepção de projeção, termo multidisciplinar com aplicações na geometria, nas artes plásticas e na psicanálise, entre outras formas de conhecimento. A significação original do vocábulo seria ‘incidir sobre’.³¹⁹ No campo fisiológico, o conceito estaria relacionado à formação da imagem no cérebro resultante dos “raios provenientes de uma fonte luminosa (...) refletidos por um objeto, [que] atravessam a pupila e atingem a retina produzindo a imagem que enxergamos.”³²⁰ Essa procedência também se relaciona aos usos do termo nas Artes Visuais que estariam ligados à questão da luz.

No caso dos Panoramas, a obscuridade e dubiedade da iluminação são manipuladas de modo a ampliar o caráter de fidedignidade da representação, a deixar espaços para que a retina forje ligações entre a tridimensionalidade dos objetos espalhados entre a plataforma em que ficam os visitantes e a pintura bidimensional. Assim, a representação de um espaço tridimensional se configura na intermediação entre um espaço físico material e um espaço

³¹⁸ Pierre Levy – *O que é o virtual*. São Paulo, Ed. 34, 1996.

³¹⁹ Disponível em http://tgp.pcc.usp.br/teoria/conceito_proj.html, consultado em 08/07/2010.

³²⁰ Ibid.

projetado e duplicado que alude à amplitude e à infinitude da paisagem que reproduz, trazendo ilusoriamente a ideia de exterioridade.

No *Panorama do Rio de Janeiro*, era intenção de seu autores projetar a imagem da cidade sobre a tela de modo a expor à retina do visitante uma duplicação da observação a partir do mesmo ponto de vista sobre o qual a obra foi elaborada.

Na Videoinstalação, a luz juntamente com o áudio são convertidos por meio de processo eletrônico ou digital em imagem e som. O resultado desse procedimento pode ser projetado sobre qualquer superfície e, ainda, converter os sinais transmitidos em imagem para monitores de TV, como é o caso da obra de Arthur Omar.

Em *Fluxus*, as imagens se comportam como projeções que ora se configuram como unidade, em que todos os monitores reproduzem uma parte da imagem, ora como um caleidoscópio com as imagens repetidas. Assim as ideias de fragmento e totalidade estão alternadamente expostas ao visitante.

As imagens das duas obras apresentam a paisagem como elemento comum. Podemos considerar que a representação dessa paisagem exposta está diretamente coligida com o pensamento acerca da paisagem presente no tempo de sua execução.

No *Panorama do Rio de Janeiro*, essa paisagem ainda é a representação de uma parcela da natureza, que se

compunha diante de nós por uma série de quadros, imagens artificiais, postas diante da confusão das coisas; ela [paisagem] organizava a matéria diversa e cambiante segundo uma lei implícita, e, quando pensávamos nos banhar na verdade do mundo tal qual ele se nos apresentava, não fazíamos nada além de reproduzir esquemas mentais, plenos de uma evidência longínqua, e milhares de projeções anteriores.³²¹

Essa passagem refere-se à concepção de paisagem geral, contudo, inclui a mesma ideia que anima a tela de Meirelles. Assim, esta ainda se apresenta sob a máscara do natural, como se já não fosse um recorte, uma

³²¹ CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 25 e 26.

fração arbitrária retirada do espaço, englobando a floresta e cidade lado a lado, síntese da ideia de civilização e de domínio sobre a natureza.

O Panorama pintado por Meirelles e Langerock representava uma concepção de paisagem restrita à natureza, nele havia a busca de uma coincidência entre o real e a forma pictórica; um ideário que esconde a artificialidade do objeto pintado.

Nesse sentido, a compreensão da paisagem passa pela esfera cognitiva e perceptiva arranjada culturalmente ao longo de um extenso período da história ocidental, com um formato específico, metonímico, ao tomar a paisagem pela natureza.

Em *Fluxus*, a natureza aparece na imagem como segundo plano, como pano de fundo da ação, desfocada, quase etérea e por vezes descontínua. A obra nos oferece um conceito de paisagem estendido, que inclui a humanidade e a própria brincadeira dos meninos, portanto há uma expansão desse domínio, antes circunscrito apenas à natureza, restrito às espécies vegetais e animais e à disposição desses elementos em um dado território.

Essa concepção se coaduna com o pensamento contemporâneo que estende o domínio do termo paisagem para além do âmbito natural, relaciona-o à ideia de meio ambiente, de ecologia, enfim das relações entre o ser humano e as alteridades que constituem a sua existência. Nesse sentido, a paisagem refere-se à interação entre os vários segmentos e situações que fundam a experiência humana.

Desse modo, pode-se conceber como paisagem diversos cenários que incluem o que antes era compreendido como oposição a ela, como a cidade e o modo de vida urbano. Assim, sua constituição não se limita ao âmbito da negatividade como o não-criado, o não-construído ou o não-arquitetônico,³²²

³²² As terminologias utilizadas foram tomadas emprestadas do texto *A escultura no Campo Ampliado* da teórica americana Rosalind Krauss in *Arte & Ensaios* nº 17, Rio de Janeiro, UFRJ. 2008 Nesse texto, utilizam-se os termos não-paisagem para designar a arquitetura; e não-arquitetura para designar paisagem, no sentido de inserir a noção de campo que expande a conceituação dos meios de arte para além dos modelos tradicionais como pintura e escultura. Nesse sentido, a autora pretende fundamentar a questão do transbordamento dos meios

se expande para incorporar uma série de constituições agregadoras e que apresentam alguma similitude.

A paisagem que *Fluxus* nos oferece é simultaneamente uma presença potente pela atividade que desperta em seu interior e fantasmagórica, pois sua constituição formal é subsumida pela ação apresentada no vídeo.

Finalmente, no âmbito das semelhanças entre as duas obras, é importante ressaltar seu caráter de dissimulação do espaço efetivo e material no qual se encontra, que é eclipsado pela potência das produções artísticas. Nessa perspectiva, a imagem esconde a verdadeira natureza do que rodeia o espectador, que fica imerso não só perceptivamente, mas também fisicamente, tornam-se presenças físicas com o mesmo estatuto que o real.

No caso da Videoinstalação de Arthur Omar, além do espaço ocupado pelos monitores e espectadores, existe também um outro, interno, designado por Roy Armes como espaço diegético, caracterizado por ser “imensurável fisicamente, já que combina o espaço na tela com o que fica implícito, quando um personagem olha para um ponto fora da cena e ocorre um som fora da tela”,³²³ que funciona como uma cavidade, pois expõe uma fissura entre as duas dimensões, a da tela em que ocorre a ação e a do espectador que a vê, integrando ficção e realidade.

Esse espaço pode ser compreendido como transbordamento da obra em direção ao mundo fenomênico, porque desvela as dimensões espaciais e temporais do vídeo e dos elementos que o constituem, imagem e som. Traz a espacialidade e a tridimensionalidade ocultas pela temporalidade da música, que se expande no espaço, ao mesmo tempo apresenta a imagem operada para além de sua bidimensionalidade, pois se desenvolve no tempo.

É um espaço simultaneamente de ambivalência, quando se mergulha metaforicamente nele, e de ambiguidade, quando se observa a cena

artísticos que passam a englobar instâncias mais abrangentes de incorporação do espaço que, em última análise, superam as questões colocadas pela modernidade mais ortodoxa de autonomia e pureza da obra de arte.

³²³ ARMES, Roy. Op. cit. p. 190.

apresentada. Dessa forma, desvela, mesmo que momentaneamente, a consistência do espaço projetivo da arte como um duplo do espaço e do real.

Na obra de Meirelles, não acontece essa fissura, o espaço se constitui num *continuum* no qual objetos, plataforma e pintura são observados como uma totalidade indivisível, em que até o canto dos pássaros amplia e aproxima a vivência efetiva do espectador no ambiente específico determinado pelo artista.

Por outro lado, existe uma diferença: o espaço de Meirelles apresenta uma limitação dada pela tela, pela ideia de circularidade, enquanto o espaço de Omar deixa uma parede posterior em aberto, a qual no entanto é eclipsada pela imagem à sua frente. Em ambas as obras, há um chamamento para o mergulho na imagem, numa profundidade virtual.

No campo das distinções entre as obras de Meirelles e Omar, podemos assinalar de imediato que as imagens apresentam diferenças estruturais, em relação ao seu modo de produção, armazenamento e apresentação. Os Panoramas, apesar da ajuda dos meios mecânicos como a fotografia, são produções de caráter manual, enquanto as Videoinstalações são produtos das chamadas estéticas tecnológicas.

Em vista disso, a obra de Meirelles se configura através de conceitos que se estabelecem no seio da pintura, com o uso de perspectiva, da volumetria, do desenho e de diversas camadas pictóricas para estabelecer a imagem.

Segundo Arlindo Machado, a imagem eletrônica, como é o caso da obra de Arthur Omar, “perde substância matériaca” pois se resume a “ um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos”³²⁴ . Essa ação transforma a imagem em uma instância imaterial, que se configura não mais no espaço, mas no tempo.

³²⁴ Machado, Arlindo, APUD SANTAELLA e WÖRTH. Op. cit. p. 94.

A obra de Omar se estrutura a partir do uso de aparatos mecânicos como a câmera de vídeo e a utilização também de artefatos digitais, como o computador, que, segundo o artista, se constitui em mais um instrumento de produção imagética. No caso de *Fluxus*, é através de um programa que o artista estabelece a ampliação ou a reprodução, o retardo ou aceleração, o movimento ou congelamento das imagens, além da sincronização entre os vários monitores. Mas ampliando a concepção de sua configuração temporal, também estrutura um espaço, tal como definido pelo geógrafo Milton Santos,³²⁵ pois se afigura como pleno de sentidos e significados.

Por outro lado, na perspectiva da imagem, outra distinção pode ser elencada e diz respeito à imagem fixa e à imagem móvel.

De acordo com Jacques Aumont, as imagens fixas são as não-temporalizadas, isto é, “existem idênticas a si no próprio tempo”,³²⁶ enquanto as imagens móveis são temporalizadas; “modificam-se ao longo do tempo sem a intervenção do espectador e apenas pelo efeito do dispositivo que a produz e apresenta”.³²⁷

A obra de Victor Meirelles se inclui no primeiro caso, enquanto a obra de Arthur Omar exemplifica o segundo. No caso de *Fluxus*, existe um certo hibridismo na sua formulação, porquanto essa mobilidade por vezes agencia a concepção de *frame*, de um fotograma congelado e estático da imagem.

Se trabalharmos com a ideia de paradigmas imagéticos apresentada por Lucia Santaella, pode-se considerar a obra de Victor Meirelles como pertencente ao modelo pré-fotográfico, não obstante o uso de fotografias em seu processo de execução de caráter artesanal, e as imagens de Arthur Omar registram-se no regime fotográfico e também misturam-se ao pós-fotográfico. Numa descrição cronológica de seus processos, inicialmente se inscrevem como imagens referenciais, captadas em vídeo, que depois são codificadas

³²⁵ Ver SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Tempo e Razão, Técnica e Emoção*. São Paulo:EDUSP, 2008 p. 103 e seguintes.

³²⁶ AUMONT, Jacques APUD SANTAELLA e WÖRTH. Op. cit p. 73.

³²⁷ Ibid, loc. cit.

para o campo digital, de modo que permitem a ingerência de um programa de computador na sua projeção.

De novo aqui, observa-se um hibridismo pelo uso de aparatos fotográficos de natureza mecânica em Meirelles e, no caso de Omar, a utilização de veículos que se inscrevem simultaneamente no âmbito fotográfico e digital.

Lucia Santaella e Winfried Nöth³²⁸ apresentam várias tabelas nas quais avaliam as imagens a partir de seus meios de produção, de armazenamento e de sua natureza; tabulam também a relação entre imagem e mundo, assim como questões pertinentes à sua recepção. Basicamente distinguem as imagens em três categorias: a pré-fotográfica, produzida manualmente; a fotográfica, produzida a partir de um aparato mecânico, e finalmente a pós-fotográfica, obtida a partir do uso de programas informacionais.

Assim as imagens pré-fotográficas agregam formas de arte tradicional, como a pintura, o desenho, e podem ser produzidas a partir da observação direta ou da imaginação do artista. As fotográficas incluem imagens gravadas com o auxílio de dispositivos mecânicos ou eletrônicos como a câmera fotográfica, de cinema ou de vídeo e dependem de uma fonte indicial para sua execução. Finalmente as pós-fotográficas se constituem a partir do cálculo matemático capaz de transformar, por meio de um programa de computador, os resultados numéricos em imagens que correspondam ou simulem alguma ideia de real.

Nessa perspectiva, a imagem produzida por Victor Meirelles, em seu Panorama, apresenta as características que a distinguem como pré-fotográfica, e as obras de Arthur Omar se tipificam como fotográficas ou ainda como uma hibridação entre a imagem fotográfica e pós-fotográfica no caso das Videoinstalações.

De acordo com Santaella e Nörth, a feição identificadora da imagem pré-fotográfica se conjuga na junção de dois atributos: sua materialidade e o

³²⁸ Ibid. pags. 168 a 174.

caráter manual de sua produção. Desse modo, todos os seus predicados derivam dessas determinantes. Assim as imagens produzidas dependem da habilidade do autor em manusear instrumentos como o lápis ou o pincel - que se comportam como “extensão da mão”³²⁹ –, construindo uma forma de representação relacionada com o real ou com um imaginário coletivo.

Essa categoria identifica toda a obra de Victor Meirelles, que segue todos os critérios apontados acima. Não obstante ter utilizado a fotografia como auxiliar na elaboração do Panorama, a forma escolhida para sua execução foi a pintura, e daí se configuram características expressivas do meio cunhadas na individualidade do autor, como o adensamento ou empastamento da tinta sobre determinadas partes da superfície, as opções cromáticas, a fatura e a imagética identificadora de uma personalidade artística.

As imagens fotográficas são produzidas através de um instrumento automático de mediação entre o olho e o mundo, assim as imagens obtidas são resultado de manipulações químicas e óticas. Portanto, o aspecto manual é limitado à ação de manuseio do aparato mecânico utilizado. São imagens indiciais que dependem de fenômeno luminoso para sua existência e que produzem um corte espacial e um congelamento temporal.

Assim, a imagem é captada através de dispositivos herdados da concepção das câmaras escuras, cuja história remonta à Antiguidade. O século XIX marca um aperfeiçoamento do princípio com a invenção da fotografia e da fixação da imagem sobre uma superfície. Não obstante todo o progresso tecnológico desses aparatos na captação e gravação das imagens, não houve uma mudança substancial no método, e sim uma “maior eficiência”³³⁰ desses artefatos de captação da imagem resultante do fenômeno luminoso, que apresentam um maior grau de nitidez. O fato de a fotografia ser uma imagem estática enquanto o cinema e o vídeo apresentarem imagens móveis não muda a natureza inicial do processo, mas a forma de sua apresentação.

³²⁹ Ibid. p. 168.

³³⁰ Ibid. p. 165.

Como já assinalamos, em *Fluxus*, Arthur Omar produz uma imagem híbrida entre o fotográfico e o pós-fotográfico. Nesse sentido, as formas luminosas agenciadas via “próteses óticas”³³¹ são codificadas para procedimentos infográficos e reprogramadas, de maneira a produzir efeitos de retardo, congelamento e aceleração da imagem a partir de uma matriz computadorizada, que ordena todo o campo imagético. Nessa perspectiva, o artista não inscreve seu trabalho no contexto de uma realidade numérica *a priori*, mas investiga suas possibilidades sem verticalizá-la.

Nessa instância, seu procedimento é semelhante ao de Victor Meirelles, pois ambos os artistas têm conhecimento das novas tecnologias – no caso de Meirelles, a fotografia, e, no caso de Omar, a imagem sintética, e usam-nas como artifícios para elaboração de seus trabalhos. No primeiro caso, auxiliando na integralização do espaço imagético, no segundo como possibilidade de sequência e ordenação.

Finalmente, existe a diferença relacionada ao tempo histórico em que os dois artistas vivem e que está atrelada às abordagens distintas que ambos fazem de sua obra e da questão da ilusão e da mimesis. Essas formulações, em última instância, estão conectadas às problematizações específicas do momento em que foram produzidas.

Para Meirelles, a mimesis era parte constitutiva da sua obra. Seu trabalho estava no centro de uma tradição de arte naturalista, inscrito entre as primeiras gerações de artistas brasileiros formados pela Academia Imperial de Belas Artes.

Nessa perspectiva, é um dos artistas essenciais para a compreensão da arte brasileira nos Oitocentos, suas telas cumpriram a missão de ajudar a construir uma imagem de Brasil fundada na concepção de civilidade iluminista que se queria implantar na colônia portuguesa.

Como um legítimo representante da escola acadêmica, tanto como aluno quanto como professor, o pintor percorre as vertente da arte que aludem à representação com as diversas variantes que estão em voga no século XIX.

³³¹ Ibid. p. 168.

Isso significa que a multiplicidade das explorações imagéticas em uso naquele momento específico da História da Arte afetam sua obra em alguma medida.

Dessa maneira, é necessário expandir a conotação do termo acadêmico, que não se deve restringir a modelos específicos, pois muitos dos artistas sob esse rótulo transitam sutilmente por uma cadeia de visualidade e narrativas presentes nos Oitocentos, incluindo concepções tão diversas como idealismo, realismo e romantismo em todas as suas nuances.

Nesse sentido, partilhamos da concepção de Jorge Coli³³² quando afirma que não se pode limitar a compreensão das obras dos artistas, rotulá-las em classificações apriorísticas, como acadêmico ou pré-moderno, por exemplo.

Assim, os artistas brasileiros discípulos da Academia, em meados do século, seguiam o caminho iconográfico para configuração de uma memória e uma identidade nacional construída por imagens que valorizavam os principais aspectos do país. Essas imagens, como já assinalamos, passam por dois momentos diferenciados; o primeiro, fundado na construção de uma história comum, e o segundo, baseado nos aspectos naturais do país, na paisagem e seus subprodutos.

Victor Meirelles foi figura destacada, notadamente por ser o autor de uma obra que corporifica e inaugura a concepção de criação da terra, que consagra a concepção do mito fundador do país com a pintura *A primeira missa no Brasil*,³³³ sobre a qual já nos estendemos anteriormente.

É justamente dentro dessa convicção que parte para a produção do *Panorama do Rio de Janeiro*, que, como já foi assinalado,³³⁴ objetivava construir um imaginário de Brasil para os europeus, a fim de incentivar a imigração e sinalizar os aspectos de civilidade do país.

No âmbito mais geral, os Panoramas foram considerados como um ambiente preparatório para o advento do cinema, com suas salas escuras, que determinavam uma postura diferenciada do espectador, imerso num ambiente

³³² Ver COLI, Jorge. Como estudar arte brasileira do século XIX? São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2005

³³³ Capítulo 3 p. 75

³³⁴ Ver capítulo anterior

no qual todo o seu campo perceptivo era preenchido pela imagem à sua frente, tal qual a tela cinematográfica, que inauguraria a concepção de imagem móvel, mais aproximada ainda da vida, poucos anos depois da exibição da obra de Meirelles na *Exposição Universal*.

Victor Meirelles iniciou a produção dos Panoramas na maturidade, essa opção significou um desafio ao qual se impôs, não apenas do ponto de vista físico, mas também econômico, porque este é um meio dispendioso pela quantidade monumental de material não só para a execução da pintura propriamente dita, mas também dos esboços.

Diverso da pintura que é realizada por apenas um autor, o Panorama apresenta diferentes executores e vários processos para sua efetivação, como projeções e fotografias – procedimentos que prescindem da habilidade manual do seu executor e que lhes daria, segundo uma corrente do pensamento em voga naquele momento, uma feição inartística.

O conjunto dessas características assinaladas faz parte das motivações pelas quais os Panoramas não foram reconhecidos como produtos de arte. Muitas das ações realizadas estão mais próximas do mundo do trabalho, com as divisões de tarefas, as planificações, do que da forma inspirada pelo gênio tão em voga no pensamento romântico do século XVIII/XIX.

A utilização desses artifícios para a execução do Panorama demonstra que Meirelles intencionava dar a essa obra uma aparência realista e utilizava-se das novas conquistas tecnológicas como forma de produzir um sucedâneo do local representado de maneira mais aproximada possível. Contribuíram para isso algumas ações como soltar pássaros no recinto, espalhar plantas e flores, um modo de ampliar os registros de realidade, agenciando sentidos como o olfato e visão, que se aproximam da vida efetiva.

Arthur Omar já encontra uma problematização distinta, como um artista da pós-modernidade, a questão da mimesis e da verossimilhança não é mais algo a ser superado. Apesar disso, o artista assinala, em entrevista, que sua intenção em suas obras é a de promover um estranhamento na imagem esperada. A despeito disso, sua obra se constitui a partir de uma chave figurativa.

A obra de Omar pode ser considerada como neo- icônica e se inscreve dentro de uma tendência contemporânea de arte que se volta para a imagem, após o ascetismo das tendências abstratas que imperaram durante as primeiras décadas do século XX.

Grande parte dessa configuração pode ser tributada às fontes indiciais de seu trabalho, como a fotografia, o cinema e o vídeo. Apesar disso, o artista não considera que sua obra se conduza pela esfera de representação de um real. Segundo o artista, as imagens propostas são inaugurais e devem ser vividas na plenitude que a vivência do ato luminoso traz ao espectador.

Nessa perspectiva, procura desnaturalizar as imagens através da repetição, paralisação, recorte ou aceleração das ações representadas, distinguindo-as do ritmo normal da vida cotidiana que vivemos.

Produções que apresentam um caráter fugidio, que se constituem a partir da ideia de estado, de transitoriedade, as Instalações e Videoinstalações são perecíveis, não se instituem sob o signo de permanência, mas de mudança. Desse modo, grande parte das produções contemporâneas caminha diretamente do ser para o não ser.

Tentando explicar o fenômeno da figuração na contemporaneidade, Hal Foster, no capítulo cinco de seu livro ³³⁵ *The return of the real*, apresenta duas “genealogias” para a compreensão da arte da contemporaneidade, fundadas sobre a ideia figuração x abstração, no que parece ser um retorno reduzido à questão das vanguardas históricas do início do século XX. Nessa análise, o autor identifica concepções derivadas do Minimalismo – de caráter anti-icônico e da *Pop Art* que podem ser classificadas como neoicônicas.³³⁶

Foca sua atenção nas questões referentes ao problema da imagem suscitado pelas obras que trazem novamente à baila a problemática da figuração.³³⁷ Nessa perspectiva, “a maior parte das análises da arte do pós-

³³⁵ FOSTER, Hal . O Retorno do Real . Capítulo 5 in *Concinnitas* nº 8. Rio de Janeiro, UERJ, 2005 p. 162-186.

³³⁶ Ibid. p. 163.

³³⁷ Foster chama a atenção para o fato de que essas análises são baseadas quase exclusivamente na *Pop Art*.

guerra baseadas na fotografia faz a divisão, de alguma forma, ao longo desta linha: a imagem é referencial *ou* simulacro. Esse “ou isto/ou aquilo” redutivo determina as leituras dessas artes”³³⁸.

Esses dois modelos ou relacionam a imagem a um referente ou constituem-na como autorreferente, fechada sobre si mesma e não apresentando outro significado além daquele explicitado.

Num outro texto sobre simulacros, o teórico francês Baudrillard aponta a diferença entre fingir e dissimular, no livro *Simulacros e Simulação*, no qual assinala: “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem”.³³⁹ Portanto, segundo ele, enquanto o fingir não muda o estatuto do real e do imaginário, o simulacro o põe em xeque pela perda da referência.

O exemplo mais potente dessa situação pode ser encontrado nas *CAVES*,³⁴⁰ espaços fechados, com tecnologias imersivas, nos quais o público penetra na imagem tridimensional com o auxílio de dispositivos ligados a seu próprio corpo, denominadas de interfaces e que compreendem uma variedade de aparatos que incluem “capacetes, óculos, luvas, rastreadores, (...) roupas vestíveis, dispositivos de *feedback* de força, *joysticks*, *eye-trackings*, *brain wave scanners*”³⁴¹, para experimentar a realidade virtual ou mista.

Essa realidade pode ser composta por objetos e imagens ou apenas por imagens, num ambiente fechado e interativo, modificado através de programas para interagir com as ações dos visitantes. Esse espaço é resultante da junção entre as dimensões física e mental, com imagens autorreferenciais. Destituídas de valor histórico, constituem-se como práticas experimentais, que transformam a fisiologia do corpo, pois existe uma interferência mútua do corpo sobre a imagem e da imagem sobre o corpo.

Para Diana Domingues, a realidade virtual é uma forma de utilização do ciberespaço, que se constitui a partir de uma vivência efetiva de realidade. Segundo ela, esses espaços virtuais nos permitem

³³⁸ Foster. Op. cit. p. 163.

³³⁹ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Lisboa. Relógio D'água, 1991. p. 9.

³⁴⁰ CAVE (Cave Automatic Virtual Environment)

³⁴¹ DOMINGUES, Diana. “Poética imersivas e realismo virtual”. In: “Anais do COMPÓS 2003”. 12º Encontro Anual da Associação dos programas de Pós Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Junho, 2003. Disponível em <http://artecno.ucs.br>, consultado em 04/09/2009.

replicar experiências espaciais que vivemos no espaço físico. Nas *Caves*, temos ainda a imersão total. Esses espaços construídos em linguagem numérica são mundos de um realismo conceitual, baseado em cálculos, feitos por algoritmos e funções que geram cenas e oferecem mutações por associações sintáticas da linguagem de programação. (...) Mais do que responderem a aspectos figurativos do realismo por características da aparência, em tipos de representação de natureza fotorealista, esses mundos, principalmente os gerados pelos artistas, não querem imitar a realidade, mas criar realidades paralelas que mudam conforme as interações.³⁴²

Por essa perspectiva, as pesquisas do ciberespaço podem levar à constituição de imagens completamente diferenciadas das que vivemos até hoje. Portanto, as experiências estão sendo realizadas mais no campo científico do que artístico.

Os artistas que se aventuram por esse campo ainda estão experimentando a linguagem, construindo uma narrativa.

Essa não é a situação da obra de Omar, suas imagens estão no âmbito da imaterialidade. As imagens de *Fluxus* trazem imediatamente um movimento de adesão por parte do espectador, resultante das referências de que faz uso. A ação prazerosa que se desenrola na frente dos monitores faz com que metaforicamente haja uma identificação entre os meninos retratados e o público.

Por esse aspecto, a obra apresenta um caráter vivencial, impresso na ação que se desenrola na tela e que nos chama à participação.

Portanto, existe uma outra aproximação que se pode fazer no hiato do tempo histórico entre a produção de Omar e Meirelles: ambos estão diante de um avanço na produção das imagens tecnológicas, estão na encruzilhada de uma mudança no estatuto de transformação da imagética.

O caminho dessas mudanças, no período em que Meirelles viveu, levou ao advento do cinema; no caso de Omar, temos pistas como a CAVE e o cinema 3D, que fazem com que a imagem percebida seja cada vez mais realista, não obstante seu arcabouço matemático. Assim, aonde a imagem chegará agora é uma incógnita.

³⁴² DOMINGUES, Diana. "Poética imersivas e realismo virtual". In: "Anais do COMPÓS 2003". 12º Encontro Anual da Associação dos programas de Pós Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Junho, 2003.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa investigação percorreu, pelo menos, dois séculos, com a intenção de pesquisar a questão da ilusão em duas formas de arte que operam com a instância ambiental. Ambas estabelecem, de antemão, um *tópos* artificial, construído para eclipsar a realidade efetiva, e se constituem como um duplo do real.

Nossos modelos apresentam meios diversos: no primeiro, *O Panorama do Rio de Janeiro*, a pintura; no segundo, *Fluxus*, o vídeo. As duas obras apresentam como característica comum não só a interação do espectador com a imagem projetada, mas também o fato de que nenhuma delas pode ser vista agora se assim o desejarmos. A primeira, por sua constituição matériaca, que se deteriorou, dela só restaram os estudos feitos pelo pintor; a segunda, por sua natureza projetiva, a qual necessita de tecnologia para sua efetivação, de acionar determinados dispositivos como monitor, computador e eletricidade para ser executada.

Quando escolhemos a ilusão como objeto de estudo, exemplificada nesses dois meios, foi em razão do intenso fascínio que essa condição causa até hoje entre os espectadores da arte.

Nesse sentido, a compreensão das fontes que constituem essa ilusão mescla as condições fisiológicas, as experiências vividas, a imaginação e os mecanismos que a sustentam e amplificam, com a imersão física do espectador na obra, o redimensionamento da imagem e, finalmente, a introdução de dispositivos agenciadores dos outros sentidos.

A ilusão está presente em grande parte das linguagens artísticas, ligada não só à feição imaginária, mas também à ficção como aspecto integrante da vida cotidiana.

A questão da ilusão na arte volta à voga, não somente pela questão neocônica presente no trabalho de alguns artistas contemporâneos, mas também pelo crescente interesse por essa condição nas produções experimentais da realidade virtual.

Por esse âmbito, o estudo dos Panoramas e das videoinstalações nos fornecem um rico material de investigação, pois esses meios agenciam

procedimentos das mais diversas origens para a constituição imagética de suas obras.

A ilusão perpetrada por esses meios se constitui a partir da habilidade manual do artista, no caso dos Panoramas, à qual se incorporam práticas de matrizes tecnológicas. As videoinstalações se instituem a partir da manipulação de dispositivos mecânicos ou eletrônicos como a fotografia, o vídeo e finalmente o computador, que visam à construção de simulacros do real.

O Panorama se institui entre uma série de invenções ocorridas entre os séculos XV e XIX que experimentavam as possibilidades de utilização de dispositivos óticos ou luminosos, com a finalidade de entretenimento.

Além da rotunda e da imensa tela, apresentava alguns artifícios no sentido de ampliar o grau ilusório do visitante, que variavam entre objetos espalhados entre a plataforma e a imagem, a manipulação da iluminação sobre a tela, passando pela possibilidade de movimentação do terraço artificial e da própria tela, união entre arte e tecnologia.

Na investigação sobre o *Panorama do Rio de Janeiro*, essa percepção do caráter ilusório foi desvelada a partir dos inúmeros relatos dos visitantes, encontrados nos jornais da época, que comentavam o impacto sentido diante da pintura monumental, exibida num local especificamente construído para a obra. Um espaço que apresentava uma atmosfera obscurecida e ambientada para contribuir para a confusão do espectador, entre o real e a ficção ou duplo da cidade do Rio de Janeiro.

A essa condição ambiental, deve-se somar também a qualidade da representação pictórica que Victor Meirelles e Henri Langerock empreenderam na obra. A junção desses fatores foi o que permitiu a ilusão experimentada pelos visitantes da rotunda.

A Videoinstalação em si já é uma produção híbrida, resultante da reunião em uma mesma obra do vídeo e da instalação, no sentido de agenciar simultaneamente o espaço e o tempo.

Diferente do Panorama, ao qual tivemos acesso por meio de relatos, na Videoinstalação estudada, houve uma observação direta da obra *Fluxus*. Esta pode ser descrita como um imenso *video-wall* que apresentava cenas de meninos a mergulhar no rio, numa ação ora sequencial, ora descontínua e

fragmentada, ocupando todo o campo perspectivo do espectador, cujas impressões reverberam até hoje.

Apesar de Omar não pretender reproduzir ou representar o real, em seu objeto de trabalho existe efetivamente uma captura do espectador pela obra que se constitui a partir da empatia entre o visitante e as imagens e sons exibidos na representação edênica dos meninos a nadar no rio. Nesse sentido, existe um correlato entre a imagem apresentada e o ato efetivo de mergulhar em águas frescas num dia de calor.

O aspecto ilusório da obra é tão potente, que na memória se constitui como um espaço fechado e circular, um ambiente isolado, reminiscência formulada a partir da percepção das cenas de continuidade e circularidade que a Videoinstalação sugeria em um *loop* infinito.

Só após assistir a um documentário sobre o trabalho, é que se constata o caráter horizontal linear da obra. No vídeo, o artista está na frente de uma parede horizontal formada pelos monitores de TV, arranjados em sequência vertical e horizontal, nos quais as imagens dos meninos pulando no rio e da paisagem como fundo funcionavam como uma tela contínua em movimento, sempre retornando ao ponto de origem. Talvez a memória perceptiva venha daí. A potência imagética e o espaço diegético articulados pelo artista configuram efetivamente um local ilusório para o espectador, pois avançam na tridimensionalidade.

Ao investigar o Panorama e a Videoinstalação, fica claro como esses meios se configuram como um *tópos* que corresponde à concepção espacial que a pintura estabelecia desde a Antiguidade, assim como também se evidencia a possibilidade de diálogo entre produções de intencionalidades tão diferentes.

Não obstante essa diferença, o momento em que Meirelles produzia seu Panorama estava tão próximo da criação do cinema, quanto a produção de Omar se acha adjacente de novas possibilidades na tecnologia de imagem.

Filmes como *Avatar*, as próprias CAVES, desenvolvendo uma realidade virtual e uma imagem tridimensional, aproximam-nos de transformações que certamente mudarão o estatuto imagético.

As aproximações feitas entre o Panorama e a Videoinstalação nos mostram que existe uma larga analogia em alguns de seus processos de

criação da imagem e as experimentações realizadas aqui, no século XXI, e ali, no século XIX, para que os novos meios imagéticos constituíssem uma linguagem.

Nesse sentido, é interessante observar que ambos os artistas estão produzindo em meio a uma mudança paradigmática da imagem; que ambos fazem uso, à sua maneira, das possibilidades imagéticas que essas transformações trazem, mas preferem permanecer com a força da imagem que criam.

6 – REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Candido José. **O que é Vídeo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984

ANDRADE, Tarcísio B. “Paisagem e arquitetura do Rio de Janeiro através do olhar dos artistas viajantes”. in **Paisagem e Arte**. Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA. Coordenação Heliana Salgueiro. São Paulo: H. A. Salgueiro, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

ARISTOTELES. Arte Poética in **A Poética Clássica**. São Paulo: Cultrix, 1990.

ARMES, Roy. **On Video: o significado do vídeo nos meios de comunicação**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.

ARTHUR OMAR. **O Zen e a Arte Gloriosa da fotografia**. Catálogo da exposição ‘Antropologia da face Gloriosa.’ Rio de Janeiro:CCBB, 1999.

_____. **O Esplendor dos contrários**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

_____. **A Lógica do Êxtase**. Catálogo. Rio de Janeiro. CCBB, s.d.

_____ e PEDRETTI, Antonio. **Azzurro Amazonia**. Catálogo. Rio de Janeiro,: Museu Nacional de Belas Artes, 2001.

AZEVEDO, Arthur. Sem Título. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 1885. p. 1

BALDO, Marcus Vinicius e HADDAD, Hamilton. Ilusões: O olho mágico da percepção. **Revista Brasileira de Psiquiatria** 2003, 25(Supl II)

BAPST, Germain. **Essai sur l’histoire des Panoramas et Dioramas**. Paris:Imprimerie Nationale, 1891

BARBUY, Heloisa. **A exposição universal de 1889 em Paris**. São Paulo. Loyola, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. **Cultura y simulacro**. Tradução para o espanhol de Pedro Rovira. Barcelona:Ed. Kairós, 1978.

_____. **Simulacros e Simulações**. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa,: Relógio D’Água, 1991.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução: Denise Bootmann. São Paulo:Martins Fontes, 2009.

BOLETIM BELAS ARTES. “**A voga dos cosmoramas**”. Rio de Janeiro, Sociedade Brasileira de Belas Artes, 1945. nº 1. p. 5.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANTON, Kátia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CAVALCANTI, Ana Maria T. Os Prêmios de Viagem da Academia de Pintura in **185 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro:UFRJ, 2001/2002.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. Tradução São Paulo: Martins, 2007.

CLARK, Kenneth. **El arte del paisaje**. Barcelona. Ed. Seix-Barral S.A., 1974

COELHO, Mário César. Victor Meirelles e a Empresa de Panoramas. In **Victor Meirelles – novas leituras**. Org. Maria Inez Turazzi; Coord. Lourdes Rosseto. Florianópolis:Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

_____. **Os Panoramas perdidos de Victor Meirelles: As aventuras de um pintor acadêmico nos caminhos da modernidade**. Tese de Doutorado em História Social. Orientação: Prof. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores. Florianópolis:UFSC, 2007.

COLI, JORGE. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo. Ed. Senac, 2005

_____. e XÉXEO, Monica. **Victor Meirelles, um artista do império**. Rio de Janeiro: MNBA,MON, 2004

COMMENT, Bernard. **The painted panorama**. New York: Harry N. Abrams Inc Publishers,2000.

CONSIDERA, Eliane. Uma Modernidade Bem-comportada. O Panorama da baía e da cidade do Rio de Janeiro de Victor Meirelles e Langerock, in **Paisagem, e Arte**. Colóquio Internacional de História da Arte – CBHA/CIHA. Coordenação Heliana Salgueiro. São Paulo: H. A. Salgueiro, 2000.

COUCHOT, Edmond. Da Representação à Simulação: Evolução das técnicas e das Artes da figuração. Tradução de Rogério Luz in **Imagem e Máquina**. A era das tecnologias virtuais. Org. André Parente. São Paulo: Editora 34, 1999.

CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century**. Massachussets: First MIT Press, 1992.

CRIMP, Douglas. "Redefining Site Specific" in: **On the Museum's ruins**. Massachuseter: MIT Press, 1993. p. 150-186

DANTO, A. in Loriens D. **Philosophie analytyque et esthetique**. Paris, Kinksieck, 1988 p. 9-32

_____. Les significations incarnées comme idées esthetiques. In: Figures de l'art, n°10, L'esthetique Aujourd'hui? Pau, PUP, 2005.

_____. **Após o Fim da Arte. A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo, Odysseus, 2006.

DEBORD, **A sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LINGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Ed. Objetivo, 2001

DICKIE, G. Definir l'art em: Genette, G. **Esthetique et poétique**. Paris, Seuil, 1992.

_____. Lê mythe de l'attitude esthétique. In: Lories, D. **Philosophie analytique et esthétique**. Paris, Klincksieck, 1988. p. 115-134

DOMINGUES, Diana. "**Poética imersivas e realismo virtual**". In: "Anais do COMPÓS 2003". 12º Encontro Anual da Associação dos programas de Pós Graduação em Comunicação. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Junho, 2003.

_____. (Org.) **Arte e Vida no século XXI**. São Paulo:UNESP, 2003.

FARIAS, Agnaldo. **Arte Brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FERNANDES, Cybele. O ensino de pintura e escultura na Academia Imperial de Belas Artes in **185 anos da Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002.

FILÓSTRATO. **Imágenes**. Madrid: Ed. Siruela, 1993

FABRIS, Anna Tereza. **Fotografia usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

FOSTER, HAL. O Retorno do Real. Capítulo 5 in **Concinnitas n° 8**. Rio de Janeiro:UERJ, 2005. p. 162 - 186

FRANÇA, Cristina Pierre de. **Estevão Silva e Hélio Oiticica: Brasilidade a sensação revisitada**. Dissertação de Mestrado. Orientação: Maria Luisa Távora. Rio de Janeiro EBA – UFRJ, 2002.

FRANCO, João José de Melo. **Pequeno Dicionário Poético e outros termos literários**. Rio de Janeiro: Ibis, 2010.

FUSCO, Renato de. **História da Arte Contemporânea**. Lisboa. Ed. Presença, 1988.

GARCIA, Claudia A. **O conceito de ilusão em psicanálise: estado ideal ou espaço potencial**. Estudos de Psicologia 2007

GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**. São Paulo; Escrituras, 2000.

GONÇALEZ, Tereza Cristina B. **A Imagem Indecidível: um viés sobre o papel da fotografia na arte contemporânea**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo. Campinas, 2006

GOODMAN, N. Quando é arte. In: Goodman, N. Ways of worldmaking. Indianápolis, Hackett Publising., 1977. Tradução inédita de Noeli Ramme (2005).

GRASSI, Ernesto. **Arte como Antiarte**. Tradução de Antonieta Scarabello. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

GRAU, Oliver. **Arte Virtual da ilusão à imersão**. São Paulo: Editora Unesp: Editora Senac São Paulo, 2007.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo a estética do Narcisismo. Tradução de Rodrigo Krul e Tania Medeiros. In **Arte&Ensaio**. Nº 16 Rio de Janeiro. UFRJ, 2008. p. 144 a 157

_____. A Escultura no Campo Ampliado. **Arte&Ensaio** N 17. Rio de Janeiro. UFRJ, 2008. p 128 a p. 137.

KUJAWSKI, Gilberto. **A Pátria descoberta**. Campinas: Ed. Papirus, 1992.

LEAL, Regina Monteiro. **Catálogo 'Panorama Um Século de Pintura (1850 - 1950)**. Rio de Janeiro: MNBA, 1950

LEVY, Pierre **O que é Virtual?** São Paulo, Ed. 34, 1996.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A Pintura: Textos essenciais**. Volume 1 O Mito da Pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MACHADO, Arlindo(Org) **Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007.

MANNONI, Laurent. **A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema**. São Paulo, Ed. SENAC/UNESP, 2003.

MARTIN, Silvia. **Vídeo Arte**. Köln :Taschen, 2006.

MCADOO, N. Á l'origine de la distinction entre art et esthétique.In: Jean Pierre Cometti. **Les définitions de l'art**.Bruxelles, La Lettre Volée, 2004. p. 93-102.

MELLO, Christine. **As extremidades do Vídeo**. São Paulo: SENAC SP, 2008.

MICHAUD,Y. Redimensioner l'esthétique et reviser la philosophie de l'art. In:**Figures de l'art**, n 10 L'esthetique Aujourd'hui? Pau, PUP, 2005. .

MILHOMEN, Wolney. **O Humanista Victor Meirelles**. Porto Alegre: Ed. Flama, 1972.

MILMAN, Miriam. **Trompe-l'oeil Painting : the illusions of reality**. New York:Rizolli International Publications, 1983.

NEVES, Margarida de Souza. "Panoramas" in **Visões do Rio de Janeiro na coleção Geyer**. Curadoria de Lourdes P. Horta. Petrópolis/Rio de Janeiro, CCBB, 2000.

FAVORETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo:EDUSP, 1992.

OETTERMANN, Stephan. **The Panorama History of Mass Medium**. New York: Zone Books, 1997.

OITICICA, Hélio. **Aspiro o Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Nicolas et alii. **Installation art**. London, Thames &Hudson, 2001

_____ et alii . **Instalallation art: in the milenium: the empire of the senses**. London, Thames &Hudson, 2005

OPPENHEIMER, Robin. **Video installation characteristics of an expanding medium**. USA, Afterimage 34 N 5 MR/AP 2007 P. 14-18

PANOFSKY, Erwin. **A perspectiva como forma simbólica**. Lisboa : Edições 70,1989

PEDROSA, Mário. Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica. In **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo, Perspectiva, 1981.

PETERS, F. E. **Termos Filosóficos Gregos**. Lisboa:Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

PLATÃO. **A Republica**. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2000.

_____. In **Platão Diálogos: Critão, Hípias Maior e outros**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém:EDUFPA, 2007

PEIXOTO, Elza Ramos. Panoramas in PROENÇA ROSA, Angelo et al. **Victor Meirelles de Lima , 1832-1903**. Rio de Janeiro. Ed. Pinakotheke, 1982.

PROENÇA ROSA et al. **Victor Meirelles de Lima , 1832-1903**. Rio de Janeiro. Ed. Pinakotheke, 1982.

_____. **Aspectos do Desenvolvimento da Composição em Victor Meirelles**. Tese para concurso de Livre Docência da Cadeira de História das Artes. Rio de Janeiro:UFRJ, 1966

PEREIRA, Margareth da Silva. Romantismo e Objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro. In: **Anais do Museu Paulista, história e cultura material**, v.2. São Paulo:Edusp. p. 169 -193, 1994.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 1980

RABAÇA, Carlos Alberto e BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de Comunicação**. Rio de Janeiro. Ed. Coderi, 1978,

REISS, Julie. From Margin to Center. **The Spaces of Installation Art**. New York: MIT PRESS, 2001.

RIBEIRO. João. Sete Dias. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 1891. p. 1

ROSENTHAL, Mark. **Understanding Installation Art: from Duchamp to Holzer**. Munich-New York: Prestel, 2003

ROSSET, Clement. **O Real e o seu Duplo**. Porto Alegre: L&PM, 1988.

_____. **A Anti-natureza**. Rio de Janeiro:Ed. Espaço e Tempo, 1989.

RUBENS, Carlos. **Victor Meirelles sua vida e sua obra**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

RUSH, Michael. **Video Art**. London:Thames&Hudson, 2007

SANTAELLA, Lúcia. Três Paradigmas da Imagem in *Imagens Técnicas*, Ed. Ana Claudia Oliveira et al. São Paulo: Hacker, 1998.

____ e NÖTH, Winfrid. **Imagem, Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Tempo e Razão, Técnica e Emoção**. São Paulo:EDUSP, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris: Seuil, 1999.

_____. **La conduite esthétique.** Paris, PUF, 2000. p 13-14

SHUSTERMAN, R. Les pluralismes de l'esthétique In: **Figures de l'art**, nº 10 L'esthétique Aujourd'hui? Pau, PUP, 2005. p. 139-148

SYMPHER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo.** São Paulo:Ed. Perspectiva,

TURAZZI, Maria Inez (Org.) e ROSSETTO, Lourdes. **Victor Meirelles: Novas Leituras.** São Paulo: Studio Nobel, 2009.

VINHOSA, L.. Penser l'ouvre dans son sens élargi. In: **Figures de l'art**, n 10 L'esthétique Aujourd'hui? Pau, PUP, 2005.

VITRÚVIO. **Tratado de Arquitetura.** São Paulo: Ed. Martins, 2007.

WEITZ, M. O papel da teoria estética. Tradução de Célia Teixeira. Artigo originalmente em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956)

ARQUIVOS DIGITAIS

ALETTI, Mário . **A Figura da Ilusão na Literatura Psicanalítica da Religião.**Revista de Psicologia USP, 2004, 15(3), 163-190. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65642004000200009&script=sci_arttext> Consultado em 09/02/2009.

ALVAREZ, Carolina. Arthur Omar: a Imagem em Êxtase. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Ivana Bentes. Rio de Janeiro. ECO (Comunicação em Cultura) – UFRJ, 2002. Disponível em <www.museuvirtual.com.br/.../arthuromar/.../index.html> consultada em 20/07/2008.

ARTHUR OMAR. Disponível em <<http://www.arthuromar.com.br>> consultado em 28/08/2010.

_____. Entrevista para o Catálogo do Festival Videobrasil 2007 in <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/blog/archives/001451.html>> consultado em 21/10/2007.

BARBUY, Heloísa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal in **Anais do Museu Paulista.** São Paulo. Nº. de série v. 4 jan-dez 1996. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v4/a17v4n1.pdf>>, consultado em 31/05/2010.

BENTES, Ivana. **MuyBridge Beethoven.(1997)** Disponível no site do museu virtual, <<http://www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/arthuromar/languages/portuguese/html/index.html>>, consultado em 29/03/2008.

CANONGIA, Lgia. **Arthur Omar – Biografia**. Disponível em <<http://www.museuvirtual.com.br>>, consultado em março de 2008.

COUCHOT, EDMUND. **A era da simulação**. Consultado em 10/06/2007. Disponível em <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-read_article.php?articleId=22>

FERRAZ, Maria Cristina F. **Tecnologias, memória e esquecimento: da modernidade à contemporaneidade**. Revista FAMECOS. Porto Alegre: nº 27, agosto de 2005 quadrimestral Disponível em <http://www.google.com/search?q=cache:fXfArJTIL_4J:www.pucrs.br/famecos/pos/re_vfamecos/27/27_mariacristinaferraz.pdf+jonathan+crary&hl=pt> consultado em fevereiro de 2008

GONÇALEZ, Tereza Cristina. **A Imagem Indecidível**. Tese de doutorado. Orientador: Roberto Berton de Angelo. Campinas: Instituto de Artes – UNICAMP, 2006. Disponível em <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000431394>> Consultada em 20?12/2007.

GURFINKEL, Decio. **Fé perceptiva e experiência de realidade**. *Nat. hum.* [online]. jun. 2001, vol.3, no.1, Disponível na World Wide Web- <http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-24302001000100005&lng=pt&nrm=iso>. ISSN 1517-2430. consultado em 20-04-2009.

KINTZLER, Catherine citada por Jacques Morizot in **Illusion, trompe-l'oeil, simulation**, Disponível em <http://www.r-f-e.net/articles/illusiontrompe.pdf> consultado em 02 de dezembro de 2009.

MACHADO, Vladimir. **Projeções Luminosas e os métodos fotográficos dos Panoramas da Batalha do Avahy(1875 – 1876): O espetáculo das artes?**. Disponível em http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm , consultado em 08/03/2010.

MELLO, Christine. **Extremidades do Video**. Disponível em <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/up/arquivos/200807/20080722102855_ArthurOmar_extremidades_P.doc> consultado em 10/08/2007.

_____. **Videoinstalações: prenúncios de poéticas contemporâneas**. Anais do 16º. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plástica. Florianópolis, 2007 – CD Room

MENEZES, Marco **O Poeta Baudelaire e suas máscaras: boêmio, dândi, flâneur**. São Paulo: PUC-SP. Revista fato&versões / n.1 v.1 / p. 64-81 / 2009. Disponível em <<http://www.catolicaonline.com.br/fatoseversoes>> Consultado em 04/05/2009.

MILMAN, Miriam. **Le trompe-l'oeil: Réalité? Illusion? Virtuosité? Une interview de Mirian Milman.** <<http://www.meublepeint.com/trompe-loeil-miriam-milman.htm>>, consultado em 30 de novembro de 2009.

MONOD, Émile citado por BARBUY, H. in **O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal**, Disponível em www.scielo.br/pdf/anaismp/v4n1/a17v4n1.pdf. Consultado em 31/05/2010.

PIGNOTI, Lamberto citado por Diana Domingues in **As Instalações multimídia como espaços de dados em sinestesia.** Relações corpo/arquitetura/memória e tecnologia <http://artecno.ucs.br> - consultado em 13/08/2009.

RAMOS, Guiomar. Entrevistas com Arthur Omar. Disponível em <http://www.musuvirtual.com.br/.../arthuromar/.../entrevistas/sobrecarreira biograf a.html> > consultada em 10/08/2007.

SANTAELLA, LÚCIA. **A Imagem no contexto das estéticas tecnológicas.** Disponível em www.arte.unb.br/6art/textos/lucia.pdf . Consultado em 28/12/2009.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Del'imaginatin à la fiction.** Disponível em <<http://www.vox-poetica.org/t/fiction.htm>> publicada em 10/12/2002. Consultada em 28/12/2006.

SILVA, Beatriz Coelho. **Arthur Omar abre no Rio sua maior retrospectiva.** São Paulo: O Estado de São Paulo, Caderno 2, 17/05/2001 p. D10

PERIODICOS

A Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 1891

Diário de Notícias. Rio de Janeiro, 1885

Folha de São Paulo. São Paulo, 02/06/1992

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02/06/1992.

O Paiz. Rio de Janeiro. 1884

7 - ANEXOS

ENTREVISTA COM O ARTISTA **ARTHUR OMAR**

Local: Copacabana – Atelier do artista

23/04/2008 Horário: 16 Horas

Entrevistadora Cristina Pierre de França

Versão Editada

Legendas

CP= Cristina Pierre

AO= Arthur Omar

CP = Eu tenho aqui, uma espécie de roteirinho ... A primeira pergunta acho que vai ser cronológica.. Como você pensa nas questões perceptivas envolvidas no seu trabalho? Total? Especificamente nas videoinstalações?

AO = Olha, meu trabalho na verdade começou como um trabalho relacionado ao documentário, ao documental, à fotografia como um corpo a corpo com o real propriamente dito. Mesmo nos anos 70, nos meus primeiros filmes, se eu tivesse abordado um tema antropológico, etnográfico e eles fossem muito epistemológicos, quer dizer; colocassem em questão a própria antropologia, a própria sociologia dentro da estrutura do documentário examinando até que ponto isso era válido, até que ponto o filme era capaz de dar conta do real, apesar disso, sempre procurei estabelecer em relação ao documento propriamente dito, uma diferença em relação ao ato de perceber.

Então, o diferencial do meu trabalho em relação ao que se tem feito tanto em fotografia, como principalmente a área de vídeo ou instalação é justamente a introdução das questões perceptivas, do momento em que a imagem é percebida e que o sujeito se coloca muito próximo dele mesmo, auscultando os batimentos que vão formar a aparição da imagem dentro dele, [ao invés de] uma reprodução imediata do real propriamente dito, entendeu?

Então, apesar de tratar de temas documentais, como a congada, coisas relativas à antropologia e à cultura popular, meu trabalho sempre se diferenciou dos outros que abordavam esse mesmo tema, ao se posicionar mais próximo de uma consciência da percepção do que da coisa propriamente dita. É estar próximo da experiência do sujeito que vai auscultar a aparição da imagem nele mesmo. Então como esse elemento é importante, que vai ao longo do tempo levar a formular a própria teoria do êxtase, que é uma teoria que vai desconstruir os elementos sociológicos e etnográficos contidos na imagem, em prol de uma experiência intensa e intensificada do sujeito e também vai levar à instalações onde a imagem vai ser colocada no espaço de tal forma que o sujeito

vai experimentar percepções e experiências intensificadas muito mais do que ele poderia ter numa situação de ... uma sala de projeção etc., etc.

Então, meu trabalho passa por essa tomada de consciência do elemento perceptivo da imagem, procurando me distanciar um pouco do conteúdo dela e aos poucos vai formulando uma teoria, onde a intensificação vai se dar ao nível do sujeito mais do que do objeto da imagem. Isso é um pouco até diferente da própria idéia dos Panoramas, onde você tem a idéia de um objeto intensificado, um mundo intensificado que se oferece ao sujeito de tal forma que ele poderá até penetrar ali dentro, etc.

Para mim, o que interessa no que poderia parecer a questão do panorama é justamente desconstruir o caráter realista da imagem e mergulhar o sujeito numa experiência de aparição dessa imagem, de pulsação luminoso, etc. que vai colocá-lo bem mais próximo da sua própria experiência diante da imagem, do que ela propriamente dita. O sujeito toma consciência dele mesmo, esse é o meu objetivo. É assim sintetizando de uma maneira

CP= Bem sintética, mas aí tem uma coisa que eu penso. Você tem noção das questões fisiológicas que o teu trabalho coloca mesmo ao espectador?.

AO= Olha, as questões fisiológicas ao nível de análise fisiológica especificamente eu não diria isso, mas diversos trabalhos meus procuram interferir na própria fisiologia da percepção, quase a nível oftalmológico. Por exemplo, eu introduzi o filme estroboscópico, por exemplo, com um curta-metragem chamado 'Vocês' de 1977, onde a pulsação da imagem imitava uma metralhadora. Nós tínhamos um filme ... um conteúdo ... era um homem com a metralhadora, mas uma falsa metralhadora, era uma metralhadora cenográfica de madeira e o espectador era bombardeado por uma alternância de fotogramas velados, fotogramas com a imagem em alto contraste de tal forma, que se criava um efeito estroboscópico dentro da sala, isso atuava diretamente sobre a dilatação e a contração da pupila dele. Atuava também ao nível da percepção do sujeito da própria sala de espetáculo do cinema – que era alternadamente apagada, durante os fotogramas pretos, que era iluminada, invadindo a sua retina durante os fotogramas com imagens fazendo com que a sala criasse a ilusão, ... ela mesma de uma contração e de uma expansão. Então isso era um efeito que não era exatamente um panorama o mergulhar o sujeito dentro de um espetáculo, mas era de alguma maneira atuar sobre a percepção dele de um modo bastante intenso..

Então isso já é de 77 ... Não que a minha obra tenha seguido exclusivamente esse caminho, mas em momento algum eu me furtei de empregá-lo ou de também segui-lo paralelamente.

Isso vai redundar na Exposição 'Zooprismas' que é uma espécie de corte transversal na minha obra. Apresentada no Instituto Telemar, hoje OI Futura em que através de 12 instalações e um percurso. O espectador ia passando por diversas experiências da imagem, algumas em telas compósitas como 'Zootrópicos', que tinha 11 metros de largura, onde era mergulhado numa experiência de caleidoscópio, etc, etc.. Há o 'Pele Mecânica' no segundo andar, que era a transformação do rosto, ah! as imagens ...

CP= Meio anamorfósicas – que trabalhavam um pouquinho com anamorfose?

AO= Mas as imagens que vinham do meu livro 'Antropologia da Face Gloriosa'

CP= Eu conheço

AO= ... Imagens bastante tradicionais que ali são cromatizadas etc., enfim. A idéia era de sala em sala colocar você em situações de experiência diferentes. Quer dizer, não existe só uma maneira de você intensificar esse elemento perceptivo, mesmo pulsatório da luminosidade.

Existem experiências diversas. Então, uma outra instalação também contida nesse negócio era a Menina do Brinco de Pérolas em que ao contrário do Zootrópicos em que era a tela toda iluminada com as imagens girando em formato caleidoscópico, ali era exatamente o contrário, você estava mergulhado na escuridão que era interrompida momentaneamente por um flash de luz que durava uma fração de segundos...

CP= ... aí aí você só tinha...

AO= ... É uma imagem que você só percebia no seu pós-retorno interior dentro da retina, no momento em que a imagem penetrava dentro do olho. Praticamente não percebia porque era ofuscada na medida em que a sua pupila estava contraída antes de receber o flash e o flash era tão breve que a persistência na retina era aquilo que realmente efetuava a percepção.

Isso tem a ver com 'Vocês' nos anos 70, etc. etc. É um trabalho... tá ...

CP= Então, voltando a esta questão como é a sua assim, a sua opção pelo uso de determinadas tecnologias no seu trabalho? Nas videoinstalações, por exemplo? Você tem uma opção de uso da tecnologia?

AO= É, eu utilizo, eu utilizo basicamente as mesmas tecnologias empregadas. Eu utilizo basicamente a projeção mesmo de vídeos. Onde as imagens, em uma única projeção ou em diversas projeções, vão estabelecer conexões muitas vezes de contraste, de complementação ou vão estabelecer relação à mesma imagem repetida várias vezes, elas vão criar padrões rítmicos que procuram interferir diretamente nas ondas cerebrais, do espectador.

Então assim, tecnologicamente é ... a projeção controlada por computador. Eu utilizo o computador direto.

CP= É como uma ferramenta?

AO= Total. Ele é uma ferramenta não só de transformação da imagem, como também de controle das combinações da imagem que nós vamos tendo especializadas na instalação. Então ele é um instrumento de controle do tempo e de controle do espaço.

CP= Como você vê a relação do seu trabalho entre a fotografia, o cinema ,a videoinstalação; esses diferentes ... esses meios?

AO= Olha, dentro do meu trabalho eu utilizo esses vários meios. Muitas vezes, dentro da fotografia eu estou só fazendo fotografia, eu não procuro fazer vídeo como quem faz fotografia, ou fazer fotografia em seqüência, como quem estaria fazendo um vídeo. Eu procurei ao longo do meu trabalho todo dominar profundamente cada uma dessas técnicas, de tal forma que o meu trabalho, se torna excelente no sentido grifado, em negrito, da palavra; de domínio técnico total de cada uma dessas linguagens.

Então, se eu estou trabalhando com fotografia há um momento que eu estou trabalhando com as pertinências de linguagens e o potencial inerente a essa imagem fixa a esse tempo do olhar, etc. etc.. E no caso do vídeo também; a questão do movimento da pulsação luminosa e ainda coloco música. Muitas vezes eu componho uma música e depois um determinado movimento ela vai se juntar com uma determinada imagem. Muitas vezes não foram coisas criadas previamente e num momento posterior pode haver uma migração de uma linguagem para outra, eu posso extrair imagens de vídeo, posso transplantá-la para um outro tipo de percepção.

Então a questão da percepção, aqui ela é importante. A imagem quer seja em vídeo, quer seja imóvel, ela é um potencial talvez infinito que eu vou explorar e talvez nunca terminar de encontrar coisas novas. Eu não considero nenhum trabalho que eu tenha realizado como um trabalho pronto, acabado. Um trabalho que eu tenha realizado um vídeo novo,

uma nova instalação ele vai entrar em um conjunto, ele vai montar com os trabalhos anteriores, ser transformado por eles, inclusive dar um novo sentido a eles.

Um trabalho que eu possa fazer hoje com uma imagem totalmente imóvel ele muitas vezes só pode ser entendido a partir de um trabalho que eu fiz dez anos atrás, de uma sucessão vertiginosa de imagens, e o interessante é você ver. – Puxa! Esse autor trabalha com um tempo vertiginoso aqui, e ele trabalha com uma imagem única, estática dentro do vídeo em outro momento. E o interessante é a possibilidade de você passar de um registro de percepção para outro e meu trabalho são os dois.

Então eu faço um vídeo hoje, ele pode ser um gerador, condutor de novas percepções no futuro. Então, extratos, fragmentos dele poderão entrar dentro de outras combinações. Um vídeo realizado hoje pode se transformar numa instalação em que eu vou proporcionar ao espectador uma experiência nova, diferente daquela que o vídeo proporcionava, e uma não invalida a outra. A instalação na qual eu utilizo um determinado vídeo, não quer dizer que ela seja aquele vídeo amplificado, ela é uma outra linguagem, em que eu vou dizer outras coisas utilizando como um elemento aquele vídeo que originalmente, tem um valor nele mesmo, um potencial de linguagem dele.

Então, na minha obra, não trabalho obras uma depois da outra, eu trabalho minha obra como um todo. Então hoje eu estou fazendo um site ali. Esse site ele pega elementos das obras, mas ele próprio é uma obra. Já é uma outra linguagem.

São conexões totalmente diferentes, mas o potencial da obra continua em aberto, posso voltar atrás retomar. Por exemplo, aquela caixa de luz que você está vendo ali são elementos que foram extraídos de um outro trabalho. Então, ela passa a funcionar de uma forma diferente e não invalida a anterior, entendeu? Não é que a multiplicação da imagem no espaço, por exemplo, dentro de uma instalação vá invalidar o vídeo original porque são formas de percepções diferentes. Cada forma de percepção tem o seu potencial próprio, e tem que ser utilizado em função de necessidades próprias, específicas.

CP= E nesse sentido então, como você vê a questão da autonomia da obra, da sua obra em relação a você?

AO= A autonomia da minha obra em relação a mim? Olha isso aí, é um fenômeno que atinge a questão da arte. De alguma forma você está colocado dentro da obra, mas ao mesmo tempo a obra tem uma autonomia. Ela tem exigências próprias, e nem sempre a obra é um elemento de expressão de uma coisa que eu já conheço, mas eu vou me surpreender ao gerar aquela obra, aquela obra ela pode me transformar, eu transformo aquela obra,

mas ao mesmo tempo ela existe enquanto tal e eu também, e nem sempre ... (não entendi essa palavra tentar compreender mais tarde)

Pausa por poucos segundos por solicitação da assistente do artista.

CP= Eu vou voltar para a videoinstalação sua que me tocou, que me fez trabalhar com você, Fluxus. O que te motivou a trabalhar com Fluxus, embora em já tenha visto uma espécie de um vídeo depoimento no CCBB que eu assisti, mas quais são as relações que te fizeram trabalhar com o Fluxus?.

AO = É o Fluxus daquele vídeo depoimento que está lá depositado né? Esse vídeo depoimento na verdade é um Fluxus que eu estou analisando ali não é o Fluxus que estava no CCBB. Ele era, foi uma mostra experimental que eu fiz no último dia da exposição e que era uma nova, uma nova versão do Fluxus que eram os meninos entremeados com os fogos de artifício e que depois foi apresentado em São Paulo como versão definitiva. Essa aqui do Rio era mais ...

CP= Era mais linear, a outra você falou que seria mais circular né? Estaria mais com uma idéia de circularidade

AO= Não, não não. No Rio era uma linha reta, São Paulo era um círculo, mas o conteúdo das imagens, mesmo em São Paulo ele alternava os fogos com os garotos criando uma idéia de stand de tiro, ou um massacre, enfim. Mas o interessante no Fluxus é isso. É essa multiplicidade dos monitores criando um ritmo de imagens que se reproduzem idênticas com movimentos que vão de frente prá trás, de trás prá frente, e na verdade como que alternando vídeo e fotografia. As imagens se imobilizam, elas se transformam em fotografia. Então assim, você não... Não é nem stop motion, porque não é um 'freeze' de uma imagem que está em movimento, o vídeo todo é construído nessa alternância de tal forma, que você já não tem mais a sensação de que você está ali, diante de um vídeo que é interrompido por uma imagem que se fixa, mas na verdade são imagens em movimento – imagens fixas, imagens que avançam prá frente e que recuam prá trás no tempo, criando essa sensação de prá frente, prá trás. O tempo, avança, o tempo recua e na verdade, eu diria até que há uma alternância também de alto e baixo. Porque os meninos mergulham e pela forma como a câmeras estava posicionada ali, você tem o rio que está lá embaixo ... (CP= correndo) Meio um pouco como fosse o céu. E eles mergulham atravessam a água e são expelidos por aquele furo que está no centro da tela. Então, é uma idéia de desconstrução mesmo total do tempo narrativo da imagem do rio, não sei...

CP= Tem, tem uma música, tem uma trilha sonora...

AO= Também composta por mim, (CP= Hum) ... É uma música eletrônica que vai criando uma unidade através daqueles diversos elementos. E essa, essa música tem as interrupções com tiros, com. com metralhadora e na verdade é uma música linear. É uma música repetitiva, maquinal, ela foi extraída de máquinas de uma fábrica, de uma metalúrgica, e essa música, de vez em quando reaparece em outros trabalhos meus. Eu a utilizo em outros trabalhos, porque ela é quase que um ícone desse mecanismo. Quando você tem o cinema é um mecanismo, é... a fita perfurada, engrenagens que vão para frente, então aí, faço aquilo recuar e avançar. É como uma linha de montagem imobilizada. Você está vendo, a imagem volta atrás, o tempo recua é um convite ao exame, é um convite a olhar as coisas de uma forma diferente.

CP= É, você pensa a videoinstalação como se fosse uma obra de arte total? ...Você pensa sua obra ...

AO= Não. Essa obra de arte... Essa idéia de obra total wagneriana é(...) Gesamtkunstwerk eu não penso dessa maneira. Na verdade, os diversos elementos que podem entrar ali e que podem afetar os sentidos como, a audição, a música, ruídos, a imagem, a luz, o espaço, etc.; ... Ela não é total na medida em que no fundo os elementos que entram ali, vão fazer parte de um todo e eles vão ter que se rebaixar na sua autonomia. Então ela é uma obra multissensorial, ela é uma obra composta de múltiplas matérias.

Mas essa obra total, como uma ópera etc.. Eu acho que a instalação não precisa desses elementos. Muitas vezes, uma fotografia sozinha, observada por um espectador normal numa sala com iluminação neutra, pode ser algo tão intenso quanto o mergulho dentro da instalação. Eu acho que eu não privilegio a experiência perceptiva apenas, eu não privilegio a experiência perceptiva que está engolfada por diversos estímulos, de diversos meios, embora eu utilize isso também. Eu acho que a complexidade da experiência ela é mental e pode estar diante de uma linha, de um poema em que você tem ali algo de realmente profundo, metafísico, arrebatador, talvez mais até do que você entrar dentro de uma instalação cheia de estímulos audiovisuais.

Então eu tenho reservas nesse sentido, a idéia de multimídia muitas vezes é 'nulimídia', muitos meios às vezes acabam se anulando entre si. Mas veja bem, eu não estou fazendo uma crítica, como uma crítica pura e simplesmente, porque eu utilizo isso, eu trabalho com isso também, mas não acho que quanto mais você acrescentar como níveis de estímulo sensorial, você estará tornando necessariamente, embora pode ser também, a experiência do sujeito mais complexa.

CP= E nessa questão a sua obra em relação a algumas questões da arte contemporânea é como estar imersa na vida ou esta paralela ou simultânea a vida, com você percebe a sua obra nesse sentido?

AO= E eu não tenho nas minhas instalações nenhuma intenção ou pretensão de simulação da vida propriamente dita, entendeu! Aí nesse sentido não é um panorama, é eu estou aqui, proporcionando uma experiência que, em princípio, ela é nova, ela é a experiência daquele ... (CP=momento) daquela obra. Eu não estou remetendo a uma outra coisa, a vida propriamente dita, ou achar que ele ali, ele está mais próximo da vida em si. Então o que é interessante na obra é essa possibilidade de formular uma experiência inédita que não foi experimentada. Muitas vezes pode ser a experiência sobre um determinado objeto.

Nos meus trabalhos todos: o carnaval, o Afeganistão, Floresta Amazônica, eu procuro esquecer os conhecimentos prévios e, transmitir ao espectador uma ... possibilidade dele se posicionar diante daquele objeto que é o real de uma maneira diferente. Então, a instalação ela também serve para isso, mas não como um conceito prévio da vida, que eu vá encenar aquilo como nos panoramas do século XIX, por exemplo.

Eu não teria essa intenção, embora as minhas instalações são de imersão e de dramatização do espaço. Quer dizer: é um espaço dramático. Assim, existem instalações que são até desconstrutivas, neutras ou que te afastam emocionalmente ou que exigem uma operação, uma síntese de raciocínio intelectual. As minhas instalações não. Elas procuram até bloquear o nível da inteligência racional para mergulhar o sujeito numa experiência radical de emoção de um espaço emocional. É um teatro em que ele vai viver uma cena nova, uma cena que não tem uma referência anterior. Ele vai experimentar através dessa experiência, vai conhecer como um coisa que não era dada antes, nas formas de conhecimento já estabelecidas sobre aquele objeto.

CP= ... Por exemplo Dervixx que estava lá em São Paulo, naquele, naquele ...

AO=Dervixx(Arthur Omar corrigindo o uso do termo falado por mim de forma incorreta)

CP= (...)você não é um artista neutro. Você acha (...) que você está trabalhando com uma idéia talvez uma interferência de subjetividade romântica?

AO= É possível sim. Isso está, isso está profundamente ... Essas questões do romantismo, essa coisa digamos assim de uma investigação subjetiva, de usar a mim mesmo enquanto um aparelho de percepção em que eu vou observar movimentos profundos dentro de mim que escapam ao meu controle e utilizar esses movimentos como um instrumento ou de construção ou de percepção, ... isso aí é inegável. Nesse sentido, eu não sou um construtivista, eu sou alguém que coloca, coloca aí em primeiro lugar a experiência subjetiva de sentido quase romântica mesmo... é muito ligada a questões do inconsciente, muitas vezes, embora o meu trabalho tenha um lado profundamente ligado ao real, é o corpo a corpo com o real, que dizer eu não sou um artista do subjetivo lírico, eu sou um artista da investigação, mas essa investigação sobre o mundo objetivo, ela passa pelo um outro lado que é uma investigação subjetiva da maneira como a relação sujeito e objeto se processam. Então essa flecha é que vai prá fora e prá dentro que é o resultado ...

CP= do seu trabalho?

AO= É

Agradeço e finalizo a entrevista

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)