

BANANAS: O GESTO E A OBRA ARTÍSTICA ATRAVÉS DAS CORRESPONDÊNCIAS BANANAS ENTRE VILÉM FLUSSER E ANTONIO HENRIQUE DO AMARAL

*Bananas: el gesto y la obra artística mediante las correspondencias
entre Vilém Flusser y Antonio Henrique do Amaral*

*Bananas: the gesture and artwork through correspondences
between Vilém Flusser and Antonio Henrique do Amaral*

_ CECILIA ALMEIDA SALLES
_ JÚLIA MEIRELES DE LIMA
_ MARIA LUÍSA ACIOLI FALCÃO DE ALENCAR

SOBRE OS AUTORES >

Foto: StockSnap

CECILIA ALMEIDA SALLES >

Docente do programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Realizou pós-doutorado no Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP.

JULIA MEIRELES DE LIMA >

Mestranda no programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

MARIA LUÍSA ACIOLI FALCÃO DE ALENCAR >

Mestranda no programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP

RESUMO > RESUMEN > ABSTRACT >

Neste trabalho, observamos as correspondências entre Vilém Flusser, filósofo tcheco-brasileiro, e Antonio Henrique do Amaral, artista conhecido pela série Bananas. As cartas, datadas de 1974-1975, permitem verificar desdobramentos e problemáticas envolvendo a intenção do artista incutida na obra, o gesto criador e a influência de materiais. Através de registros disponíveis no Arquivo Vilém Flusser São Paulo, podemos perceber a relação de ambos durante o período, assim como pontos convergentes e divergentes em seus pensamentos.

Palavras-chave: Gesto criador. Correspondências com Flusser. Interioridade do artista. Leitura fenomenológica.

Resumen: En este ensayo, observamos las correspondencias entre Vilém Flusser, filósofo checo-brasileño, y Antonio Henrique do Amaral, artista conocido por su serie Bananas. Los correos, datados de 1974-1975, permiten verificar los desdoblamientos y problemáticas que trataban de la intención del artista, incluida en la obra, el gesto creador y la influencia de materiales. Mediante registros de Arquivo Flusser São Paulo, podemos percibir la relación de ambos durante el período, así como puntos convergentes y divergentes en sus pensamientos.

Palabras clave: Gesto creador. Correspondencias Flusser. Interioridad del artista. Lectura fenomenológica.

Abstract: In this work, we observe the correspondence exchanged between Vilém Flusser, czech-brazilian philosopher, and Antonio Henrique do Amaral, artist known for his series Bananas. The letters, dated from 1974-1975, allow to verify discussions perpassing issues such as the artist's intention instilled in their work, the gesture of creation and influence of materials. Through the records available in Flusser's Archive in São Paulo, we grasp their relation during the concerning years, as well as convergent and divergent thought points.

Keywords: Gesture of creation. Flusser's correspondence. Artist's Inwardness. Phenomenological reading.

BANANAS: O GESTO E A OBRA ARTÍSTICA ATRAVÉS DAS CORRESPONDÊNCIAS BANANAS ENTRE VILÉM FLUSSER E ANTONIO HENRIQUE DO AMARAL

INTRODUÇÃO

O estudo de correspondências, sejam elas de escritores, artistas plásticos ou intelectuais, constitui uma documentação a qual se torna possível entrar em contato com expressões testemunhais e biográficas. Impressões e detalhes difundidos em cartas permitem encontrar trajetórias de vida e de pensamento que, ao delinearem identidades particulares, ajudam a compreender os meandros do desenvolvimento da criação artística e intelectual. Diante disso, ressaltamos a importância do estudo epistolar no entendimento do caráter processual dos trabalhos de artistas e pensadores.

O filósofo Vilém Flusser era conhecido por hábitos de escrita e leitura intensos, que podem ser observados, entre outras coisas, na sua prática epistolar. Suas correspondências com diversos interlocutores iam desde pessoas ligadas ao seu trabalho, a amigos próximos, muitas vezes dos círculos sociais e artísticos da cena de São Paulo. Para Flusser, havia na escrita a intenção de publicação e divulgação (Wagnermeier, 2008, p. 8-9), justificando o cuidado e organização que o levava a preservar suas cartas

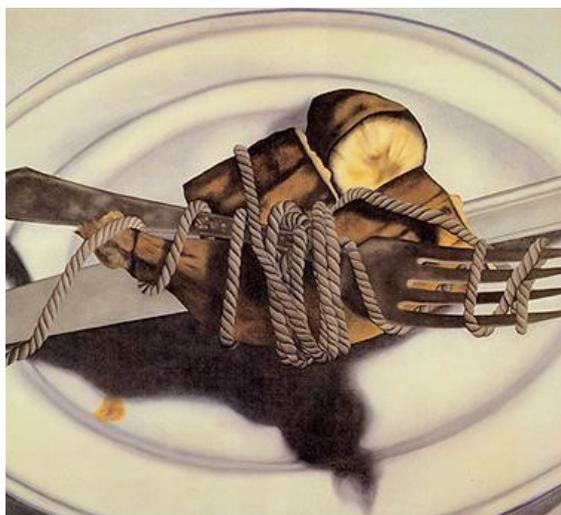
“cuidadosamente em numerosas pastas, de modo que pudessem ser lidas pela posteridade” (Irrgang; Weibel; Zielinski, 2015, p. 25).

A riqueza dessas correspondências, um montante que, em sua totalidade, ainda não foi explorado, é a percepção clara tanto da maneira de interação do filósofo com outros intelectuais como também – e principalmente – do nascimento de suas ideias e pensamentos. Assim, a análise de suas correspondências mostra-se de suma importância para a compreensão do filósofo e criação de uma arqueologia de seu pensamento.

Dentre os interlocutores com os quais Flusser manteve contato, podemos citar o artista plástico Antonio Henrique do Amaral. De 1968 a 1975, período marcado por um contexto histórico-político de ditadura militar no Brasil, o pintor utilizou em suas obras o símbolo da banana, insinuando o termo “República das Bananas” – situação que considerava estar o país, e atribuindo à banana a representação da tropicalidade nacional. Ao estilo hiper-realista, em uma espécie de natureza-morta, as bananas figuram em duas grandes séries de seu trabalho: *Brasiliana* e *Campos de Batalha*. Na primeira, estão em cachos ou pencas, verdes e até mesmo apodrecidas; já em *Campos de Batalha*, elas são submetidas à violência através da introdução de representações de instrumentos de tortura, como garfos, cordas, facas e outros – em uma clara alusão à repressão, ao silenciamento e tortura sofridos pela população brasileira à época.

Campos de Batalha, sua mais famosa série dentro da temática bananas, foi iniciada em 1971, quando o artista se mudou para Nova York, sendo uma forma de lidar com os traumas desencadeados pela vivência no Brasil. A partir desta, inaugurou-se o contato epistolar com Vilém Flusser.

FIGURA 1: : Campo de Batalha 3 (1973). Reprodução fotográfica por Romulo Fialdini



Fonte: enciclopedia.itaucultural.org.br/obra60269/campo-de-batalha-3.

Ambos se conheceram, segundo o artista, na metade da década de 1960 em São Paulo, mas supomos que se aproximaram no começo de 1974. Flusser visitou seu estúdio na cidade de Nova York, e pôde analisar de

perto seu trabalho em progresso – Campos de Batalha. Trocaram um total de 14 cartas, datadas entre 8 de abril de 1974 e 5 de fevereiro de 1975. Apesar de não ter sido uma correspondência extensa, as cartas contêm informações interessantes, que suscitam questões, problemáticas e divergências em relação ao processo de criação, à gestualidade, à arte e à comunicação. A partir do estudo destas cartas, entenderemos os pontos de convergência entre o pensamento do filósofo e o do artista, bem como suas discordâncias quanto a questões de produção e processo artísticos.

O INÍCIO DAS CORRESPONDÊNCIAS

Após o encontro dos dois em Nova York, Flusser decide elaborar uma crítica sobre Campos de Batalha, intencionando publicação na revista *Art International*, e iniciando correspondência com Amaral.

Na crítica, Flusser explora didaticamente a obra através de seus três aspectos principais: visão fenomenológica, partindo da leitura husserliana de ver as coisas como que pela primeira vez; visão ética, colocando perante a obra perguntas como “o que é?”, o objeto, ou “o que significa”, e buscando formas de decodificar as informações, além de explorar um ângulo ético do trabalho; e visão técnica, observando materiais e até o que se imagina do gesto do artista ao pintar as telas.

As pinturas mostram bananas. As bananas estão num prato, parcialmente cortadas e começando a apodrecer enroscadas com facas e garfos. Esta situação banal se torna bastante inusitada pelo fato das bananas estarem amarradas com uma corda do tipo usado para enforcamentos. As pinturas são executadas [...] numa maneira quase super-fotográfica. [...] A estrutura das composições é pesada e compacta. As pinturas são do tipo que transmitem sua mensagem apenas para aqueles receptores que se abrem para ela: alguém pode passar por elas sem dar-se conta de nenhuma mensagem. Outros podem ser praticamente esmagados pela atmosfera de terror brutal e pesada opressão que emana das pinturas (Flusser, 1974, p. 1).

Houve aqui a análise descritivo-estética e, ao mesmo tempo, verificação do contexto histórico e político do artista, o que depois se desdobraria analiticamente nos três aspectos mencionados. Flusser sintetiza seu estudo mostrando como esses três pontos — estético, ético e técnico, que, à sua vista, geralmente entram em conflito nas obras de arte — estão em harmonia nas pinturas de Campos de Batalha: as qualidades estéticas as tornam relevantes quanto à situação que representam; eticamente, podem ser consideradas pela boa relação que estabelecem junto ao significado geral, sendo também interessantes e substanciais (Flusser, 1974, p. 7-8). Quanto à técnica, subverte a utilização da pintura a óleo ao fazer com que as bananas sejam de fato o material da obra, além de simples objeto, em razão do nível com que se faz a manipulação da fruta. “Possivelmente o material com o qual Amaral trabalha talvez seja: bananas-mediadas-por-óleo” (Flusser, 1974, p. 6).

Antonio Amaral responde, no dia 15 de abril de 1974, entusiasmado com a crítica realizada pelo filósofo: “Pela primeira vez leio um trabalho crítico não apenas inteligente, mas que acerta na mosca! Fiquei realmente

emocionado e senti uma alegria, uma sensação de que afinal de contas não estou falando sozinho!” (Amaral, 15 de abril de 1974, p. 30).

O artista julgava que Flusser teria compreendido suas intenções ao ver os quadros aquém do simples objeto banana. Tal nível de crítica, segundo ele, não tinha sido feita anteriormente em suas exposições no exterior. Normalmente, o público se prendia a questões do tipo: o porquê da escolha de objetos como banana, garfos, talheres e outros — não se atendo ao verdadeiro enigma contido na obra. Havia aceitação de sua qualidade técnica e imagética, mas resistência com relação ao seu conteúdo, aos objetos e à violência retratada em imagens sado-mazochistas (sic), o que criava um sentimento de perturbação no público. Ainda que não se sentisse totalmente compreendido por parte das pessoas, ele continua investindo na temática por acreditar em seu papel como artista:

Na minha opinião, o artista de hoje constrói suas imagens resultantes de um complexo de mundo objetivo-subjetivo; imagens que resultam de problemas ético-estéticos, de posições individuais-sociais, reais-surreais e que ele, artista, deve, precisa, tentar entender tudo que passa ao seu redor em todos os níveis de sua realidade interior e exterior. Digo que, pelo menos eu, preciso agir assim, pois eu tento uma síntese de minhas ideias, posições éticas e estéticas através de meu trabalho como pintor. (Amaral, 15 de abril de 1974, p. 30).

O artista deveria, também, possuir consciência própria na produção e construção ideológica da obra de arte. Essa seria manifestação de ativismo pessoal ou meio de transparecer visões, ideias e opiniões sobre suas experiências e realidade.

Me utilizo de fotografia, de projetores opacos, slides, fotografo estas situações de “brutal terror and heavy opression” criadas por mim, e depois devolvo-as com uma técnica precisa, racionalmente “clínica, disléctica”. Evidentemente as bananas assumem um carácter de personagens. [...] Não sou um artista experimental, mas minha ambição pessoal [...] é tentar alimentar-me de todas as experiências e técnicas e elementos tecnológicos de meu tempo e tentar uma espécie de síntese. (Amaral, 15 de abril de 1974, p. 31).

Nesse trecho, Amaral menciona as bananas não só como objetos, mas também personagens, visando à construção da atmosfera de repressão político-social. Quanto à “síntese” de materiais, é de interesse pessoal de Amaral favorecer o elemento surrealista de sua obra, alimentando-se dessas diversas técnicas e de materiais disponíveis em seu contexto histórico — os modernos meios de comunicação, como TV, rádio, fotografia — que permitem novas possibilidades de manipulação e reprodução imagética. Sua intenção era experimentar com o que estava disponível e não inventar meios ou materiais, pois, segundo ele, já havia muitos canais de expressão conhecidos. Ambicionava a criação de “matrizes culturais” (Amaral, 15 de abril de 1974, p. 30) em que pudesse corpórea e fisicamente transmitir sua experiência de viver. É interessante apontar também a abertura que estabeleceu com Flusser, quando afirma: “Terei muito prazer, Flusser, em manter com você troca

de ideias e experiências [...] Seu trabalho me impressionou muito e me animou, e me esclareceu e reafirma o que penso [...] Me enriqueceu. E tenho certeza que enriquecerá todos que o lerem.” (Amaral, 15 de abril de 1974, p. 32).

A empolgação do artista, quanto às correspondências de Flusser e sua crítica, foi reforçada em cartas seguintes, datadas de 17 de abril, 14 de maio e 10 de junho de 1974, nas quais enfatizava seu gosto pelo artigo. Comenta a divulgação com amigos, enquanto crescia o burburinho sobre a publicação em revista europeia (Amaral, 17 de maio de 1974, p. 36). Da mesma forma, questionava o filósofo em relação à ausência de resposta até então, atualizando-o a respeito do trabalho com Campos de Batalha.

A resposta de Flusser viria em 14 de junho de 1974, justificando sua delonga em escrevê-la pela falta de retorno sobre a publicação na *Art International*. Em sua carta, reitera sua disposição em renovar o contato com o artista por meio de novas visitas aos Estados Unidos e de possíveis colaborações entre ambos:

Fiquei muito satisfeito ao ler sua carta de 15/4. É demonstração não apenas da auto-consciência sua com relação ao seu trabalho, mas também da afinidade entre o seu e meu modo de ver as coisas. Não duvido que com o tempo se poderá estabelecer entre nós uma ou outra forma de colaboração, teórica ou mesmo prática no campo da comunicação de arte (Flusser, 14 de junho de 1974, p. 47).

No entanto, apesar de haver ideias em comum, tais parcerias não chegaram a acontecer. Acreditamos que a ausência de colaboração entre ambos se deu por divergências surgidas logo após essas correspondências.

SURGEM AS DISCORDÂNCIAS

Após esse diálogo inicial, Amaral ocupou-se de distribuir a crítica de seu trabalho no âmbito acadêmico e artístico, utilizando seus contatos na Europa — relatado em carta de 18 de junho. A resposta de Flusser, no dia 30 do mesmo mês, mostra-se mais densa, e inicia os desacordos. Nela, o filósofo menciona outras correspondências que interseccionam o assunto tratado por ele e pelo artista, especialmente interações com Donald L. Stacy¹. Esta foi mais extensa, uma vez que havia entre ele e Flusser um histórico de trocas de ideias:

Stacy escreve longa carta, discutindo (a) minha atitude perante a obra em geral e sua em particular, (b) sua escolha de bananas enquanto “trade mark” para vendas, (c) seu engajamento político no Brasil e (d) sua atitude perante a figura e sua tentativa de “superhumanizar” e “semanticizar” bananas. (Flusser, 30 de junho de 1974, p. 41).

¹ Donald L. Stacy (1925-2008) era artista e professor de arte norte-americano. Viveu e trabalhou em Nova York durante quase toda vida. As correspondências entre Flusser e Stacy, que se tornaram grandes amigos, ocorreram entre 1966-1976 e trataram majoritariamente de filosofia e arte. Seu contato com Antonio H. Amaral se deu quando o mesmo participou de cursos na *New School* em Nova York. Segundo o artista (Amaral, 8 de julho de 1974, p. 38), a partir disso, os dois se deram bem e ficaram amigos, visitando mutuamente seus estúdios e discutindo arte.

No trecho, Flusser faz referência direta a sua fala com Don Stacy, comentando o trabalho de Amaral. Esse diálogo é parcialmente acessado através de carta escrita pelo filósofo e endereçada a Stacy:

You always say somewhere else in your letter that “myself” is fluid, which means that “myself” is an imaginary confluence of influences. In my paper on Amaral I speak about myself in relation to his bananas. Right? This is as it should be. [...] I shall say this: your initial interest and later disappointment in his experiment shows you to be committed to “seeing” instead of “showing”² (Flusser, 28 de junho de 1974, p. 92).

Acreditamos que seja uma resposta às indagações de Stacy, sobre o posicionamento crítico de Flusser à obra e ao corporeamento do objeto banana. Também se subentende que há no discurso de Stacy um julgamento, referente ao que supunha ser o uso visual e comercial das bananas. Este aspecto foi transmitido a Amaral em carta de 30 de junho, quando é mencionado o termo “trade mark” para definir a utilização do objeto banana.

Nas trocas entre Flusser e o artista, a figura de Don Stacy pode ser inserida como uma influência que, como veremos adiante, levou o filósofo a reconsiderar alguns apontamentos quanto à obra de arte e ao próprio processo criativo. Assim, foram gerados desdobramentos, partindo dos primeiros posicionamentos incluídos na crítica da Art International.

GESTOS E O GESTO DE PINTAR

Mais adiante, na carta endereçada a Antonio Henrique Amaral, o filósofo toca em pontos importantes para o seu pensamento: a questão do gesto e a leitura ou análise de obras de arte. Para Flusser, o gesto é tão íntimo que revela seu interlocutor: pode-se descobrir quem é o interlocutor através de seus gestos; e, no caso das obras de arte, conhecer o artista pela sua obra. Juntamente a essa primeira “definição”, são introduzidas algumas problemáticas do gesto:

- (a) a Interioridade humana é campo da dialética entre determinação e liberdade. O artista é determinado biológica, psicológica, econômica, culturalmente etc. e isto vejo no gesto. Mas o gesto também é “livre” (e artista pinta como quer), e tal liberdade nega a determinação de maneira extremamente complexa. (b) o gesto revela a interioridade do artista, mas também pode escondê-la. O homem tem a curiosa liberdade de esconder-se por trás do seu gesto [...]. Gesto escondedor é mentiroso. Pois em arte mentira se chama “Kitsch” e, curiosamente, também isto vejo na obra. É que a mentira é gesto encobridor que pode ser desmascarado. (c) O gesto do artista esbarra contra o material, (tela, pincel, tinta), e o material transforma

² Você sempre diz em algum lugar de sua carta que o “eu” é fluido, o que significa que o “eu” é uma confluência imaginária de influências. No meu artigo referente ao Amaral, eu falo sobre o “eu” em relação às bananas. Certo? Isto é como deve ser. [...] Devo dizer isto: Seu inicial interesse e posterior desapontamento nos experimentos dele mostram que você é comprometido com o “ver” em vez de o “mostrar” – tradução nossa

o gesto. O artista quer “expressar-se”, mas o material transforma. De modo que o artista visa, com seu gesto, originalmente seu interlocutor, mas passa a visar, no curso de sua gesticulação, sempre mais o material em vez de seu parceiro. E isso posso também ler na obra (Flusser, 30 de junho de 1974, p. 41-42).

Aqui, percebemos, da parte de Flusser, o desejo de compartilhar seus pensamentos que, apesar de não se referirem diretamente ao trabalho de Amaral, certamente estão ligados à análise do filósofo sobre seu fazer artístico. Sua preocupação com o gesto aparece, nesse trecho, muito antes da publicação de *Gestos — Gesten: Versuch einer Phänomenologie* — em 1991, uma vez que ele já desenvolvia fortes posicionamentos sobre, entre outros casos, o que considerava ser o “gesto de pintar”; incluindo, assim, a postura do crítico de obras de arte, e a relação que existe entre a ideia e a tela. Para ele, esse tipo de gesto é também um movimento que aponta para algo, nesse caso, o quadro; e sua análise deve ser feita por meio de método semiológico, ou “método de leitura”, que consiste em decompor o gesto em seus elementos significantes (Flusser, 2014, p. 62). A leitura dessas várias fases enriquece a análise ao trazer diferentes graus de deciframento do gesto, o que implicaria na noção de historicidade. Em consequência, os movimentos estariam relacionados diretamente aos seus anteriores. O objetivo da análise seria encarar o gesto da pintura como uma espécie de enigma que deve ser penetrado e vivenciado.

Adiante, ainda a partir da carta de 30 de junho, podemos introduzir outra fonte de discordâncias entre o filósofo e o artista plástico. Entendemos que, na teoria de Flusser, é necessário presenciar o processo criativo para analisar adequadamente a obra:

O problema do gesto é problema da corporeidade. [...] Se quero criticar tuas bananas, é a dança do seu corpo munido de pincéis e telas que devo criticar primeiro. Senão, caio não na bananidade, mas na banalidade. Devo procurar ver, em outros termos, o que você não revela de seu íntimo com relação à banana, o que você procura esconder, e isto tudo por intermédio do seu “estar-aqui-em-carne-e-osso” (Flusser, 30 de junho de 1974, p. 42).

Como já mencionado, a desconstrução desse gesto era pilar estrutural da leitura de obras artísticas, e deveria ser feita desde a verificação do próprio artista e seus materiais, visando não se tornar apenas uma crítica “banal”.

Em seguida, confirmamos que o diálogo com Don Stacy o levou à reavaliação de sua crítica ao trabalho de Antonio Amaral. Stacy teria comentado que faltava à análise das obras o fator presencial, como havia sido feito com outros artistas: “Deveria ter observado você em ato, como fiz com Mira, Vega, ou Flexor [...] e Stacy, de maneira intuitiva, sentiu tal falha a meu respeito” (Flusser, 30 de junho de 1974, p. 42).

Flusser conclui que esta lacuna não permite que penetre verdadeiramente no objeto de Amaral, mas seria um princípio para sua leitura efetiva dos quadros, não invalidando totalmente sua crítica a *Campos de Batalha*.

TRADE MARKS, GESTOS E PROCESSO CRIATIVO

Rebatendo os argumentos colocados por seu interlocutor, Amaral escreve em 8 de julho de 1974, inicialmente para demonstrar que também entrou em contato com Don Stacy:

Mandei seu artigo para ele e em resposta ele me escreveu uma breve carta dizendo que achava o artigo muito bom e dizia, entre outras coisas: "...It is better to be placed within a political-philosophical context than to be treated aesthetically, n'est pas? Aesthetics are so shifty (even shitty!)³ (Amaral, 08 de julho de 1974, p. 38).

À fala de Stacy, Amaral coloca que o posicionamento político-filosófico seria essencial para a análise de obras de arte e do artista, já que o criador deve ser sempre visto em seu contexto local e histórico, e "o enfoque estético está sempre subordinado a um aqui e agora, seja ele qual for. Ninguém e nenhuma obra escapam à limitação de seu tempo e lugar" (Amaral, 08 de julho de 1974, p. 38). Deste modo, justificava seu trabalho possuir diferentes impactos no público brasileiro e norte-americano; e concorda que o artista deve ser analisado também por sua realidade cultural. Posteriormente, toca em um ponto de grande importância para si, na troca de ideias com Flusser:

Quanto à carta dele para você discordo e não posso entender o comentário dele de que escolhia Banana como "trade mark" para vendas. [...] Sabemos que a obra de arte, saindo do estúdio, se converte em mercadoria nesta nossa sociedade que absorve ferozmente qualquer coisa. [...] Partir do princípio de que escolhi, e que trabalhei há anos o tema, apenas com objetivos comerciais, me parece um comentário vulgar que pressupõe "desonestidade" de intenções minhas. Seria o mesmo que dizer, analogamente, que você escreve sobre fenomenologia porque seus artigos vendem... Descarto, assim, como inaceitável, esse comentário do Stacy (Amaral, 08 de julho de 1974, p. 38-39).

A consideração de intuítos comerciais atrelados à sua obra foi recebida com sensibilidade pelo artista, que lia o comentário como maldoso. Ainda, em relação ao objeto, também foi recebida com dúvidas a suposta "superhumanização" e "semanticização" da banana.

Quanto às problemáticas referentes ao gesto, Amaral não concordava que estes se "congelam", e sim que seriam materializados pela obra. Afirmar, da mesma forma, que não há uma atitude de esconder interioridades, mas sim revelá-las (Amaral, 08 de julho de 1974, p. 39). A respeito dos materiais, admite que, de certo modo, transformam suas intenções e que é inevitável certo grau de envolvimento. No entanto, refuta a visão de

³ "...É melhor ser colocado dentro de um contexto político-filosófico, que ser tratado esteticamente, não é mesmo? A estética é tão desonesta (e até mesmo ruim!)" – tradução nossa

Flusser sobre a importância de verificar a obra de arte sendo criada - o trabalho em si seria suficiente para realizar a análise da obra e intenções do artista:

Creio que o trabalho em si é, para o receptor, o gesto sintetizado. Ele é mais importante, é a soma das horas e dias e semanas e anos que se leva para executá-lo. O exercício da crítica de arte, ou da análise fenomenológica de uma obra, creio que independe da análise de como se faz a obra. Ela em si é o gesto que interessa (Amaral, 08 de julho de 1974, p. 39).

Assim, a obra de arte seria autônoma, possuindo carga cultural e informacional para compreender em si o gesto do artista. O método de produção da obra não influencia sua transmissão ao observador. Para Amaral, tampouco interessa ao receptor saber do desenvolvimento da obra por meio de esboços e materiais ou, até mesmo, do tempo que levou para ficar pronta: a análise presencial desse gesto criador não seria essencial. Levanta o ponto, assim, de que não seria possível a Flusser, ou a qualquer outro crítico, analisar a obra de artistas mortos, por exemplo.

Após essa atribulada troca de ideias, a resposta de Flusser veio no dia 13 de julho de 1974, em carta sucinta replicando as questões de trade mark, humanização da banana e sobre o gesto de forma geral. A primeira foi rapidamente mencionada como uma questão etimológica:

Comércio, comunicação, não são, acaso, quase sinônimos? Arte não será um trade no significado medieval, (portanto exato), do termo? Peça-te portanto a repensar o que Stacy tinha em mente ao chamar tuas bananas de trade mark [...]. Eu não tenho, como você, a “pureza de intencionalidade”, e não considero “vulgar” a divulgação de não importa que seja (Flusser, 13 de julho de 1974, p. 46).

No que diz respeito ao objeto banana, seria realmente a subjugação da fruta para que representasse a realidade humana. A partir disso, urgia a reflexão do problema e reinterpretção da obra.

Por fim, reiterando a questão do gesto, Flusser coloca que seriam necessárias “duas leituras: (a) a “formal”, na qual a obra mesma é o fenômeno, e nada mais interessa, e (b) a “genética”, na qual a obra é como que ponta de lança invisível, ou ponta de iceberg” (Flusser, 13 de julho de 1974, p. 46). Segundo o filósofo, as duas leituras são fundamentais, já que a genética⁴ também verifica o contexto da obra e da interioridade do artista. Caso esteja fora de alcance, faz-se necessário reconstruir seu gesto a partir da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

4 Acreditamos que, tendo em vista a época em que a carta foi escrita, o uso da palavra genética por parte do filósofo denota um possível diálogo com os estudos de crítica genética que se iniciaram na França, em 1968, com Louis Hay e Almuth Grésillon – ver em Salles, *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2008. Esses estudos partem da análise de manuscritos de escritores como forma de entender o processo de criação da obra. No caso dessa afirmação, Flusser se inspira no termo “genética” para tratar da obra de arte como parte da criação e interioridade do artista: conceito que pode ser diretamente relacionado com a ideia já mencionada do gesto.

As correspondências entre Antonio Henrique Amaral e Vilém Flusser, ainda que concluídas de maneira aparentemente abrupta, foram interessantes maneiras de acessar questões referentes ao pensamento de ambos; levando a indagações sobre a leitura de obras de arte, em geral. No processo de criação, as trocas advindas do diálogo entre produtor e pensador podem influenciar, moldar ou direcionar os percursos que serão tomados futuramente.

Como abordado, a interação entre Flusser e Amaral evidenciou pontos de convergência: O modo de trabalho e a visão sobre a obra de arte, observados inicialmente na crítica de Campos de Batalha; ainda que, posteriormente, se tenham tornado alvos de divergências. As problemáticas surgiram, entre outras coisas, a partir de opiniões sobre a leitura de obras de arte, tomando forma com a introdução de novos pensamentos e interlocutores. Percebeu-se o interesse de Flusser no aprofundamento das discussões, ao passo que Amaral permaneceu absorvido na sensação de compreensão recebida da figura de Flusser nas primeiras cartas.

Enquanto o filósofo acreditava no gesto como corporeidade e base genética essencial à avaliação das obras artísticas, Amaral via a obra como uma síntese dos gestos, autoexplicativa, bastando por si só para a análise. Considerando que Vilém Flusser buscava correspondência com interlocutores que se prestavam à troca intelectual, eventualmente houve um desapontamento em relação à possibilidade de diálogo e colaborações, já que os percebemos em polos opostos em virtude de suas visões sobre a análise de obras de arte. É curioso que esse posicionamento tenha vindo de um artista contemporâneo que subverte o uso tradicional de materiais, como é o caso da pintura a óleo — ponto que foi colocado, inclusive, por Flusser em sua crítica para a *Art International*.

Ao mesmo tempo, é interessante a forma como Flusser se coloca, já que ingressou no ambiente de trabalho do artista, por ocasião de visita ao ateliê em Nova York, antes até de escrever sua crítica para a publicação. Essa visita lhe proporcionou acesso, ainda que indiretamente, à parte do processo criativo de Amaral, uma vez que, ao entrar em contato com o local de trabalho, principalmente em se tratando do ateliê de um artista, pôde abordar as minúcias de ritmo e modo de produção. A disposição de materiais, utensílios, rascunhos e obras inacabadas configuram o próprio processo criativo em evidência.

Apesar do atrito gerado, a sensação não é de um desentendimento radical. Supomos um afastamento natural decorrente de divergências intelectuais, potencializado pela aparente falta de estímulo argumentativo à elaboração de futuras cartas sobre o assunto.

REFERÊNCIAS

ABREU, S. R. Um olhar sobre as produções de Luis Felipe Noé, Antonio Berni, Rubens Gerchman e Antonio Henrique Amaral. São Paulo: 2013. Tese de Doutorado em Ciências da Integração da América Latina – Universidade de São Paulo.

AMARAL, Antonio Henrique (1974). Correspondência com Vilém Flusser. 15 de abril de 1974, p. 30-32.

Cor_29_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

_____, Antonio Henrique (1974). Correspondência com Vilém Flusser. 17 de maio de 1974, p. 36. Cor_29_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

_____, Antonio Henrique (1974). Correspondência com Vilém Flusser. 08 de julho de 1974, p. 38. Cor_29_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

AMARAL, A. H. Entrevista concedida a Jardel Dias Cavalcanti. Digestivo Cultural, 10 de janeiro de 2011. Disponível em: <www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=41&titulo=Antonio_Henrique_Amaral>. Acesso em: 03 out. 2019.

ANTONIO Henrique Amaral. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8581/antonio-henrique-amaral>. Acesso em: 28 set. 2019.

CAVALCANTI, J. D. Artes plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70. Campinas: 2005. Tese de Doutorado em História – Universidade Estadual de Campinas.

FLUSSER, Vilém (1974). Campos de batalha. 1974, p. 1-9. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/wp-content/uploads/2017/08/M12-ARTES_192_CAMPOS-DE-BATALHA-PINTURAS-DE-ANTONIO-H.-AMARAL_new.pdf>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

_____, Vilém (1974). Correspondência com Antonio Henrique Amaral. 08 de abril de 1974, p. 25. Cor_29_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

_____, Vilém (1974). Correspondência com Antonio Henrique Amaral. 14 de junho de 1974, p. 47. Cor_29_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

_____, Vilém (1974). Correspondência com Antonio Henrique Amaral. 30 de junho de 1974, p. 41-42. Cor_29_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

_____, Vilém (1974). Correspondência com Antonio Henrique Amaral. 13 de julho de 1974, p. 46. Cor_29_6-PORTUGUESE BRASILIAN ARTISTS 1 OF 3. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=932>. Acesso em: 15 Setembro 2019.

_____, Vilém (1974). Correspondência com Donald L. Stacy. 28 de junho de 1974, p. 92-94. Cor_88_6_STACY_3143_Dan Stacy. Arquivo Vilém Flusser São Paulo. Disponível em: <www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=1188>. Acesso em: 28 Setembro 2019.

_____, Vilém. Gestos. São Paulo: Annablume, 2014.

IRRGANG, D.; WEIBEL, P.; ZIELINSKI, S. Introdução. In: Flusseriana – Uma caixa de ferramentas intelectual. Minneapolis: Univocal, 2015, p. 20-27.

WAGNERMEIER, S. Escrever para publicar: a experiência de Flusser em conseguir publicar seus escritos e como isso pode ter moldado suas declarações sobre “a mídia”. In: Revista Ghrebh. São Paulo, n. 11, p. 5-13, 2008.