

**História, modernismo e anacronismo na poética de meyer filho**

Rosângela Miranda Cherem

**Resumo:** A produção plástica de Meyer Filho (1919-1991) constitui-se num território propício para pensar uma história da arte menos através de um campo cronológico-evolutivo e mais como etiologia, ou seja, considerando as questões que retornam pelo recalque do olhar. Assim, cabe considerar como se operam as referências modernistas e, ao mesmo tempo, como sobrevive o paradoxo da arte que se opõe ao tempo, tornando-se resíduo e rastro de outras temporalidades e tradições. Este procedimento torna-se particularmente interessante para obras inseridas num circuito periférico e que não pertencem ao repertório canônico mas podem ser abordadas pelo seu caráter de recorrência e sobrevivência, através de um pensamento que se aproxima do pensamento plástico pelos recursos intempestivos e anacrônicos.

**Palavras-chave:** modernismo, anacronismo, obra de arte.

**Abstract:** The artistic production of Meyer Filho (1919 - 1991) seems to be a perfect space to think an art history less through an evolutive-chronological field and more like etiology, that is to say, regarding the questions that return by the eye. Therefore, it is worth considering how operate modernists references and, at the same time, becoming residual and trace of other temporality and traditions. This procedure becomes specially interesting to the work of art inserted in a peripheral circuit and which does not belong to the canonical repertory, but can be approached for its appealing and survival character, through a thought that approaches the plastic thought for anachronic and out of time resources.

**Keywords:** modernism, anachronism, work of art.

**1-Travessias de um leitor bem particular:** Os desenhos e as pinturas de Meyer Filho (1919-1991) oferecem diversas questões para pensar a imagem e sua relação com a História, a Teoria e a Crítica da Arte. O conjunto de seu trabalho permite reconhecer algumas das inquietações que aparecem no pensamento plástico deste que é, por certo, um dos mais singulares modernistas que viveram em Florianópolis. Perseguindo uma diferença que não encontra similar no circuito dos artistas plásticos, nem na Ilha-capital onde viveu sua vida adulta, nem nos poucos interlocutores que encontrou no eixo Rio- São Paulo, suas imagens remetem a um lugar onde tudo é pleno e todas as espécies se cruzam na via de um erotismo que desconhece proibições. Seguindo na contra-mão do realismo, nelas vigora uma potência imaginativa que se multiplica incessantemente e cuja geração de seres híbridos resulta em invenções surpreendentes e inversões perversas, produzindo uma fabulosa coleção de vidas rastejantes, voadoras e andantes, resultante de combinações entre os reinos animal, vegetal e

mineral e/ ou compostos orgânicos e inorgânicos, tais como sereios, anjas, centauros, dragões, unicórnios, rochas antropomórficas, tatus-lagartos, veados-bois, pássaros-borboletas.

A partir das incursões feitas pelas enciclopédias artísticas e compêndios científicos de sua biblioteca, Meyer Filho inventa novas taxionomias, originárias da botânica e da zoologia, da agricultura e da astronomia, da história da arte e da mineralogia. Todavia, o acesso a esse vasto repertório imagético parece ter sido muito mais no sentido de contaminar do que se submeter ao mesmo. Desdobramento de consultas aquele arsenal, seus espaços alucinados e suas figuras desproporcionadas e jocosas constituem-se como refúgio e construção de lugares. Assim, nem as rupturas vanguardistas nem a sujeição às demandas dos catálogos ou manuais, mas leituras replicantes, travessias para o outro lado da fronteira do mundo, atração pelos alhures e esquecimento das misérias de seu meio.

Registrando espécies e variedades diferentes das encontradas tanto no macro como no microcosmos opera através de cortes e desmontes, acabando por produzir novas sínteses e composições, formas e conteúdos. Recorrendo a procedimentos a que se poderia chamar de delirantes e intempestivos cruza diferentes heranças disciplinares e tradições artísticas, enquanto toma para si a tarefa do fazedor de sonho-sonhador, posto que o sonho não é um objeto semelhante a qualquer outro e nem serve apenas para designar o objeto de interpretação, mas também guarda a posição do intérprete-criador do mundo. Nos seus consentimentos poéticos, sobrevivência póstuma dos delírios da criança, a Terra se conecta com Marte e o passado com o futuro através dos surtos líricos e desmedidas carnavalescas. Concebendo a arte em sua articulação planetária e como ponto luminoso que ocupa seu lugar no universo, em seus trabalhos comparece um bestiário antro-po-zoomórfico, cujo parentesco remete ao antigo oriente e ao mundo medieval, à mitologia dos viajantes e às experimentações científicas

Para além da interlocução com os estudos antropológicos e locais, em particular o imaginário ilhéu e a cultura popular, as lendas e as credices ou das leituras provenientes dos meios de comunicação e relativas às experiências atômicas e à conquista espacial, aos conhecimentos derivados do microscópio eletrônico e dos satélites, impossível ignorar a frontalidade egípcia recombina anacronicamente com a gramática surrealista, o psicodelismo casado com a arte-pop. Igualmente, só por descuido ou ignorância se poderia evitar a relação dos trabalhos de Meyer Filho com os gabinetes de curiosidades e as coleções, as quais desde o renascimento se constituíam numa espécie de relicário profano e cujos critérios constelares e operações obsessivas faziam fluir estranhas classificações e combinações entre *naturalias* e *artificialias*. Prefigurações da natureza inventada pela relação

entre ciência e arte na contemporaneidade, seus corpos perturbadores e com elevada dose de ambiguidade despontam como reproduções desordenadas e/ ou como máquinas esplendorosas, aberrações maravilhosas da engenharia genética e/ ou da arquitetura ecológica.

Todavia, antes de prosseguir a leitura dos trabalhos deste desenhista e pintor, convém explicitar melhor o distanciamento proposital de certas abordagens, evitando tanto os percalços da clave vida e obra, como as considerações meramente formalistas que se perdem no interior da obra; tanto as análises que diluem a linguagem poética num contexto e silenciam seus termos próprios e irrepetíveis; como a prevalência dos catálogos e manuais positivistas ou historicistas que se sucedem nos rótulos de escolas e estilos. Recusando submissão ao varal cronológico, posto que a concordância eucrônica resulta na pobreza do pensamento, observa-se que numa obra de arte há mais memória que história, sendo para aí que reside a potência das constantes releituras e recombinações entre diferentes temporalidades. Então, se a teoria e a crítica de arte surgem pelos contornos da sensibilidade ficcional, acaso não seria esta a operação delirante que liga a obra, quer ao que a concebeu, quer ao que com ela se depara, constituindo-se num encontro que reposiciona e inverte o lugar tanto daquele que olha como daquele que é olhado?

**2- Recursos do delírio:** Considerando a problemática do mundo como criação convulsa e transgressiva, tal como pensada pelas vanguardas do início do século XX, pode-se lembrar que, distante dos conceitos idealistas e humanistas, na passagem dos anos 20-30 Giacometti buscou um modo de pensar o mundo tribal e as fontes primitivas para além das considerações meramente formais. Assinalando o desejo de mutilar o suporte aproximou-se dos conceitos de *altus* e *sacer*, presentes também na noção de alto-baixo, sagrado-profano e violação-criação. Conforme lembra a historiadora e crítica de arte Rosalind Krauss, desdobrada como *alteração* e *ambivalência*, tal compreensão tanto interessava a Freud, como permitia aproximações com a noção batailleana de informe e acéfalo. Em sua leitura surrealista bastante singular, particularmente através de composições horizontais, tal como em *Cabeça-Paisagem*, aquele escultor iria dilacerar o corpo, enfatizando a baixeza e a desorientação, ao mesmo tempo em que o sacrifício e a destruição se reapresentam na arte como instância da criação.

Ainda na mesma década em que Giacometti problematizava a relação entre cabeça e paisagem, Roger Caillois escreveu sobre o perturbador fenômeno da *psicastenia*. Abordando a *homocronia* como o fenômeno em que a imagem retiniana é transposta para a pele através da ação automática produzida pela excitação luminosa nas células cromóforas, o

que por sua vez resulta na produção de similitude de certos animais com o outro e com o meio, procurou pensar sobre esta circunstância também conhecida como telefotografia, recusando-se a simplificá-la, quer pela explicação finalista da religião quer pelo mecanicismo científico .

Uma vez que restos de animal mimetizado podem ser encontrados nas vísceras do animal predador, tal fenômeno deveria ser considerado menos como uma defesa para fins de preservação e mais como um instinto de abandono, posto que o olho animal pode ser pensado como um veículo de fascinação que ultrapassa as soluções dadas tanto pelo acaso como pela adaptação. Ainda que sofisticada, a imitação não deixaria de ser uma armadilha e a distinção do organismo em relação ao meio estaria comprometida por um distúrbio da percepção espacial que poderia ser sintetizado pela afirmação *sei onde estou, mas não me sinto no lugar onde me encontro*. Nesta tendência à imobilidade e ao inorgânico o que se confirma é o dispêndio, existente tanto no conhecimento científico como na arte, cujos movimentos mais atraentes acabam por agir como força final, resultando numa espécie de uniformidade ou anulação que conduz ao inanimado.

Desse modo, enquanto para Giacometti a escultura moderna nasceu da desintegração do corpo, posto que a arte possuía vínculos sacrificiais com as práticas humanas mais remotas, para Caillois em sua atração inescapável pelo meio e o outro, o olho como dispositivo de sobrevivência se transformava em fatal armadilha. Em ambos os raciocínios elaborados em tempos de entre-guerras, pode-se reconhecer um território de investigações que colocam em xeque os conhecimentos fundados na certeza retiniana e nos preceitos da razão como instrumento de progresso e emancipação. Não à toa, neste mesmo período emerge o conceito formulado por Breton como *beleza convulsa*, relacionada à idéia de realidade configurada que torna aleatório o espaço divisório no interior da imagem.

Longe das linhas simples ou puras, aquela formulação está associada ao conceito freudiano de *alteração*, explorado por Bataille como perturbação e transformação de um estado em outro, resultando na corrosão dos significados e acolhendo tanto a turbulência como a heterogeneidade, a divergência como a involução. Rebaixando as coisas, a soberania das formas é dada pela decomposição e a putrefação, potencializando um tecido contínuo entre as coisas orgânicas e inorgânicas. Desdobramento destas situações de montagem, ao mesmo tempo criadoras e demolidoras, destacam-se as operações imaginativas regidas pelo virtuosismo jocosos e/ ou o cálculo com segundas intenções.

Por sua vez, se compreendida como um tipo de jogo, a *alteração* remete ao tempo infantil, ocorrência tanto de eventos festivos e oníricos como de séries polimórficas e

metamórficas, geradora de seres inesperados e coisas surpreendentes. Contudo, se podemos reconhecer a bizarraria das formas de Meyer Filho como jogos de montagem saturados de imaginação lúdica, talvez seja porque nesta operação também somos apanhados em nossas reminiscências repletas de animismo e magia, perversidade inocente e prazer delirante.

**3-A diferença que retorna no fundo da repetição:** Se a arte é linguagem, é preciso lê-la nos seus próprios termos, é preciso que diante de um desenho ou tela possamos dizer: *sim, isto não é um galo, agora ele fez um outro ser mas ainda assim é um Meyer Filho!* Ou então: *sim, este é um galo de Meyer Filho, mas não é o mesmo que já vi anteriormente, pois nele reconheço elementos recombinaados e alterados!* Eis o desafio de encontrar na obra de arte a singularidade que lhe é própria, ou seja, o elemento que se faz imóvel naquilo que é movente enquanto série, entendimento que conduz a Derrida e suas considerações sobre a pintura como uma espécie de cheque cruzado remetido ao portador, cuja verdade está contida na obra mas cuja fatura só pode ser descontada na boca do caixa, ou seja, considerando sua própria materialidade mais irreduzível.

Voltando ao ponto onde a repetição da imagem se coloca como diferença, é conveniente lembrar que, sendo esta uma operação fundada em relação ao que não pode ser substituído ou permutado, associa-se a uma individualidade, posto que não pertence ao domínio da semelhança nem da equivalência. Como força, faz parte da experiência vivida pelo eterno retorno, aceitando a condição compulsória do recalque. Assim, é na repetição que o esquecimento se torna potência positiva e inconsciente, sendo também aí que se pode reconhecer o fantasma do instinto da morte, não em relação às tendências destrutivas ou agressivas, mas desdobrado e proliferado como criação. Deslocando este entendimento para o campo da história e da teoria da arte a repetição se torna na obra um sintoma daquilo que se disfarça ao se constituir, mas também como aquilo que só se constitui ao se disfarçar.

Redimensionando e minimizando tanto as dimensões do humano como a compreensão de beleza enquanto perfeição e simetria, Meyer Filho alegorizou a própria criação pictórica, apontando-a como geradora de enganos e artifícios. Na arapuca visual que se oferece através de suas imagens engraçadas e burlescas, assinalava não o mundo visto com os olhos mas aquele criado pelo olhar, máquina produtora de fascínios e esquecimentos. Eis o fluxo em que o artista acaba por reinserir as compreensões modernistas acerca da incompletude e da imperfeição do mundo, bem como os enganos que dele decorrem.

Empilhadas em temporalidades impuras e reconfiguradas no presente pela fagulha daquilo que um dia foi, as imagens plásticas deste artista são portadoras de memória e, como tal, fulguram como aparição de *des-tempos* interrogando o *continuum* da existência

natural e histórica e afirmando que pertencem, ao mesmo tempo, ao passado remoto e ao futuro que não alcançaremos. Assim concebidas e dispostas, são também sintoma daquilo que interrompe o fluxo normal das coisas, irrompendo como latência irresoluta e repetição obsessiva

Embora suspendendo e/ ou contornando a imagem da putrefação, para Meyer Filho é a condição da natureza como *híbrido* que surge como aparição ou como um recalque do olhar que sempre retorna. Assim as imagens convulsionadas pelas metamorfoses comparecem nos seres apontando para as estranhas semelhanças e diferenças entre o homem e o animal, porém retirando o hibridismo da chave binária para operar como um arquivo onde são possíveis todas as contaminações, indicando que a incorporação da tradição também pode ser bastante transgressiva.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

- CAILLOIS,R. Mimetismo e psicastenia legendária. In: **Revista Che Voui**,ano 01,Cooperativa cultural BATAILLE, G. **Documents**. Caracas, Ed. Bernard Noel, 1969
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. R.J.: Graal, 1988 , cap. I.
- DERRIDA, J. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 1978, capítulo 4.
- DIDI-HUBERMAN,G. **Devant l’image**. Paris. Les editions de minuit,1990
- DIDI-HUBERMAN,G. **Ante el tiempo**. Buenos Aires, Ed. Adriana Hidalgo, 2000
- KRAUSS,R. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid, E. alianza,1985, cap.I