

GREGÓRIO GRUBER: VISÕES DA CIDADESílvia Denise Alves Correa¹

As dimensões que tomam a crise do homem e a questão do estranhamento em relação ao espaço-tempo vivido na cidade e aos objetos culturais por ela veiculados impulsionam a necessidade de fazer emergir temas e conteúdos que dêem conta dos desdobramentos visuais desse reposicionamento da atitude humana diante daquilo a que se chamou mundo moderno.

Para tanto, algumas observações e reflexões de Walter Benjamin serão recuperadas para a construção da imagem da cidade contida na obra do artista brasileiro Gregório Gruber nos anos de 1970. O estudo sobre a obra de Gregório Gruber e sua temática urbano-social, através da leitura de Walter Benjamin, pode apontar caminhos para a compreensão dos sentidos estéticos ocasionados pelo diálogo entre modernidade e pós-modernidade, levando em conta o caráter específico da modernidade brasileira e o desenvolvimento dos códigos sociais e comunicacionais impostos na configuração das cidades.

Artista e teórico aproximam-se, em suas preocupações, retirar do cotidiano e transfiguram a cidade em suas apresentações. Em sua poética, Gregório Gruber pode fornecer importantes contribuições para a reflexão sobre o papel do artista e de como este pode servir como captador e mediador das percepções visuais e seus desdobramentos estéticos.

É por esse viés que se justifica a análise que aqui se apresenta, tornar contemporâneos conceitos benjaminianos, de forma a questionar os paradigmas que a Pós-Modernidade apresenta e que de certa forma, subjazem a poética de Gruber, percebida como um panorama que nos oferece um pensar que visualiza outras vivências espaço-temporais da cidade atual.

Todas estas questões emergiram da consciência de que a metodologia, a partir da qual a obra do artista seria analisada, deveria assumir a forma de uma orientação, de uma idéia. Assim, como Walter Benjamin viu no gesto surrealista algumas correspondências com a contemplação melancólica do príncipe barroco agora, não mais insuflada pela consciência da alienação mas pela crítica modernista à alienação, as imagens de Gregório nos anos de 1970, poderiam predispor a determinações da ordem da memória, a experiência da cidade contemporânea como não dotada de sentido e, portanto, desvinculada de qualquer significado a não ser o seu puro estar aí, conferindo, a alguns destes trabalhos, uma certa *feliz predisposição à melancolia*.

O melancólico é aquele que contempla os objetos estigmatizados pelo seu caráter mundano, tomando-os como objeto alegórico. Ora, no mundo moderno, o objeto-mercadoria inunda a paisagem, como um amontoado de objetos sem alma e de paisagens sem sujeitos. São estas paisagens e objetos que Gruber redime nas suas imagens.

A leitura de *Rua de Mão Única*² conduziu a tentativa literária de concretização de um projeto de leitura afetiva da cidade, em muito parecida com a proposta por Gregório. As imagens de pensamento dispõem, todo o tempo, os objetos como que sombreados pelos valores afetivos, políticos, emocionais, éticos, que o autor lhe imputa. As imagens de Gregório dos anos de 1970 são reconstituições dramáticas de situações cotidianas, são exercícios para seu próprio olhar no sentido de constituir uma forma peculiar de dispor o seu trabalho como

¹ Mestranda do Programa Interunidades em Estética e História da Arte/USP.

² BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

artista. Também neste livro, Benjamin, coloca estas cenas como objeto de contemplação, e os afeiçoa.

Em *Fisiognomia da Metrópole Moderna*³, o autor procura projetar as análises e registros sobre a metrópole moderna na cidade contemporânea, utilizando-se do conceito benjaminiano de imagem dialética. Tal conceito já havia aparecido na leitura de *As Razões do Iluminismo* de Paulo Sérgio Rouanet: “(...) são aquelas imagens relampejantes em que se dão as correspondências espaço-temporais e em que se manifesta a fusão de duas temporalidades ou de dois objetos”⁴. Tal conceito ilumina as relações entre a imagem da memória e a imagem fotográfica no trabalho de Gregório Gruber. A imagem da cidade, fixada pela memória, é qualitativamente distinta daquela que o registro fotográfico apresenta. A memória retém imagens que não solicitam o trabalho direto da consciência. Pode, neste sentido, conter elementos subjetivos não diretamente relacionados à imagem real⁵. A passagem da imagem fotográfica, efetuada por Gregório, para a pintura, revela tons e cores que parecem sintetizar estas duas dimensões.

A obra de Gruber, ao dispor a imagem da cidade tal qual ela pode ser percebida cotidianamente, embebida em luzes e tons que dizem respeito a sua visão individual, incita a um trabalho reflexivo sobre a imagem da cidade vivida sob “situação de choque” e a cidade iluminada por uma visão contemplativa, relações estas contidas na discussão de imagem dialética.

Brasil, anos 70. O Relatório Anual de Demonstrações Financeiras do Unibanco⁶ indica um acréscimo do PIB no país, aliado ao rápido desenvolvimento da indústria de transformação a qual alicerça a produção de bens de consumo, em alta demanda no momento. Segundo este mesmo relatório, o país sustentou, a partir de 1974, uma atitude nitidamente desenvolvimentista alimentada pela política de recomposição do poder aquisitivo. A “classe média vai ao paraíso”. É num clima de grande otimismo, ao menos do ponto de vista de uma classe média consumidora, que Gregório Gruber aparece no cenário artístico nacional.

Obviamente, estes dados não iluminam de todo o trabalho deste artista no momento em que ele começa a se firmar como um jovem artista promissor. De técnica apurada, recém chegado do exterior, onde teve a oportunidade de entrar em contato com a tradição da pintura européia, ao mesmo tempo em que sofre a influência da cultura norte americana, novo pólo internacional artístico.

Miguel Chaia nos coloca frente a uma “nova figuração paulista contemporânea” em que artistas como Wesley Duke Lee, Claudio Tozzi, Luiz Paulo Baravelli, Gregório Gruber e Newton Mesquita, cada um a sua maneira, desenvolvem “aspectos de uma sociedade urbana industrial e especificamente de uma sociedade paulista”⁷.

Chama a atenção para o fato de que, a despeito das distinções de linguagem há, de maneira geral, entre estes artistas uma atração pelo cotidiano da cidade que transparece em suas produções. Estes artistas têm origem na classe média alta e desenvolvem a sua poética no interior destes grupos sociais, que no final das contas se tornaram modelo da modernização

³ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.

⁴ ROUANET, Paulo Sérgio. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

⁵ ROUANET, Paulo Sérgio. *O Édipo e o Anjo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 46

⁶ UNIBANCO. Relatório Anual e Demonstrações Financeiras. São Paulo: Unibanco, 1976

⁷ CHAIA, Miguel. As Dimensões Urbana e Industrial nos Pintores Figurativos paulistas. *Arte em São Paulo*, no. 4 dezembro, 1981.

econômica do país. Assim, para o crítico, o significado universal da melhor produção destes artistas pode ser atribuído a capacidade de manipular símbolos, transmitir mitos e levantar problemas da cidade ao se referenciar na realidade circundante.

O que distingue a produção artística de Gregório Gruber neste momento é o fato de se colocar dentro de uma tradição pintura em que o domínio da técnica determina a busca da tradição pré-vanguarda. Filho do pintor e gravurista Mario Gruber, Gregório inicia a sua formação, entre os quinze e vinte anos convivendo com artistas e freqüentando o ateliê e as aulas de gravura ministradas por seu pai na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado). O trabalho com gravura tem papel importantíssimo neste primeiro momento. Trabalha com metal, ponta seca e litogravura. No começo dos anos setenta parte para experiências, como a junção de técnicas, fotogravura e gravura sobre zinco. A primeira exposição acontece em 1974, no MASP (Museu de Arte de São Paulo) a convite do então diretor, professor Pietro Maria Bardi.

É interessante notar também que ainda que não se coloque na linhagem de uma proposta política como o fizera a geração anterior a sua, em que se inclui a própria postura de seu pai, há que se registrar alguns vínculos de pesquisa. Este aparte é necessário na medida em que o artista recebeu boa parte de sua formação no ateliê de seu pai no fim dos anos sessenta e início dos anos setenta. Mario Gruber, que no iní

cio de sua carreira formulou a sua poética como uma busca do realismo, no sentido tradicional ou no realismo socialista, desenvolve no decorrer de sua pratica uma linguagem mais próxima àquela denominada “*realismo fantástico*”.

Obviamente do “*realismo fantástico*” de Mario Gruber, apoiado em uma metalinguagem pictórica que remetia a técnica da pintura barroca, a pintura de Gregório pouco herda. Fica, no entanto, em comum um repertório avesso as correntes abstratas e o expresso desejo de desenvolver experiências com as várias espécies de imagens da arte tradicional e das que são fornecidas pela fotografia, a televisão e pelo cinema, tendência manifesta por toda uma geração neste período.

Neste período, trabalha a partir de tomadas fotográficas, muitas delas de si mesmo, flagrando imagens dispersas pelo cotidiano da cidade. Reproduz estas imagens em desenhos, aquarelas, pastéis em que intensifica, com peso irreal, as luzes e sombras do cenário. Estabelece com este artifício uma crônica da solidão urbana que ele próprio, como sujeito urbano encarna e representa e, para a qual ele próprio pousa, ilustrando de certa forma “a tragédia burguesa do Brasil dos anos setenta” ou, como melhor sintetiza Wesley Duke Lee:

(...) homens que em um determinado momento de sua vida madura, apontaram acontecimentos de sua época que revelam no dramático desenvolvimento cotidiano, todo o mistério existencial num impasse inexorável”

Na obra de Gruber a fotografia não é meramente uma fonte de informação visual, ele propõe a fotografia como índice da memória. Assim, ainda que comungue com esta geração de retomar as imagens do mundo via fotografia, ao transferi-las para a ordem pictórica, imprime nelas a especificidade da sua visada. A partir dos anos setenta, a fotografia passa por um processo de difusão e interesse no Brasil, reflexo da tendência já verificável na Europa e Estados Unidos. No Brasil, no entanto, as apropriações da fotografia pela pintura se

direcionam para um questionamento da forma literal com que os hiper-realistas trabalham com a imagem fotográfica⁸.

Boa parte destes artistas vêm de uma fase de apropriação crítica das imagens, mas, em meados da década de 1970 já se dirigem para aquilo a que na época Schenberg definiu como a busca de uma “*metalinguagem*”⁹, ou seja, um discurso expressivo que tenha como compromisso a sua própria análise. A fotografia é um entre os vários instrumentos a que estes artistas podem recorrer, que pode passar também pelo uso da xerox, ou pelo computador.

Walter Benjamin nos fala de um “*inconsciente ótico*”¹⁰. A produção, mediada pela tecnologia, de um olhar sobre o mundo que está refém da imagem como um em si, do seu aqui e agora, e que abre a possibilidade de conduzir o olhar a um espaço que antes ele apenas interceptava de maneira inconsciente. O que estes artistas fazem, neste momento, é justamente dar voz a este material interceptado com o uso cada vez mais sofisticado da tecnologia.

O registro fotográfico traz consigo uma rede de questões sobre a visão. Embora se admita que a fotografia registre a realidade com perfeição, não é possível desconsiderar que o registro fotográfico é sempre uma redução de três para duas dimensões e que a fotografia, nos seus primórdios, trabalhava com a abstração total da cor. E mesmo atualmente, não se pode atribuir à cor uma fidelidade absoluta. Além disso, a visão humana, no visor do aparelho fotográfico, não corresponde total e fielmente ao resultado obtido pela máquina, a fotografia já processada. Sem dúvida, a tarefa da máquina está prevista e predeterminada pelo fotógrafo, no entanto, a percepção visual humana não capta a imagem com a mesma intensidade e clareza de todos os pormenores que é permitida à lente ótica.

É interessante notar, como a tendência a procurar num quadro não apenas a representação da realidade, mas a ilusão da realidade é um hábito comum. A ampla utilização da fotografia e de modos congêneres (a televisão, o cinema, etc.) fixa a permanência desta idéia, dado que freqüentemente a fotografia é considerada um reflexo fiel da realidade e não apenas sua representação. No entanto, a percepção visual é subjetiva e seletiva, salientando certos detalhes e desprezando outros. Com a fotografia que é tirada costumeiramente, muitas vezes pode ocorrer o processo contrário: pode decepcionar na medida em que a memória tende a ilusão do fato fixado no instante, ou seja, a foto processada pode mostrar aspectos imagéticos que não foram apreendidos e considerados pela memória do fotógrafo. Na especificidade de seu trabalho com a imagem fotográfica, neste momento, Gregório parece querer preencher esta lacuna entre os registros da imagem fotográfica e os registros da memória.

O crítico Mario Schenberg salienta, porém, o fato de Gregório ter demonstrado uma tendência ao realismo antes mesmo de ter entrado em contato direto com a produção internacional. Schenberg, cuja principal preocupação era captar os elementos intuitivos constantes no processo de criação artística enfatizando sempre a especificidade da produção nacional, demarca as distinções entre o hiper-realismo internacional e a especificidade da obra do artista que tende muito mais para uma leitura existencial da espacialidade urbana do que para a neutralidade literal da descrição destes artistas, fixando a convergência visual da obra de

⁸ CAMARGO, M. J. *Fotografia: Cultura e Fotografia Paulista no Século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

⁹ SCHENBERG, Mário. *Pensando a Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1987.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Pequena História da fotografia*. In: *Magia e Técnica Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. P. 94.

Gruber em relação ao movimento externo muito mais no plano de realização de uma busca pessoal do que de observância a um objetivo programático.

Os tons frios característicos de suas imagens, tem um embaçamento característico, que provoca a sensação de uma atmosfera suspensa como se os elementos retratados em suas paisagens estivessem sempre submetidos a um certo clima, característico da época. No curta metragem *Retrato do Artista Quando Jovem*, a cidade passa pela imagem fotográfica, pela linha e pela cor para ser absorvida pela imagem do cinema, com uma certa luminosidade de um determinado tempo. Inquietante e nostálgica, a cidade na tela do artista, ainda que investida dos contornos arquitetônicos da capital contemporânea, os prédios, os viadutos, os túneis, remete a uma sensação de melancólico silêncio.

Gregório retoma de certa maneira este paradigma quando afirma que a função política de sua arte¹¹ se encontra sobretudo na descrição de época. Aquela solidão do personagem que foi construída por ele para ser fotografada e pintada não é apenas, como bem nos lembra Mario Schenberg¹², um “*documentário dos ambientes de vida do adolescente de classe média paulistana*”, mas a disposição de encontrar uma “*verdade existencial*” diante da caoticidade de valores que constituem o mundo contemporâneo após o esvaziamento dos movimentos contestatórios dos anos sessenta, e da constatação que as certezas do passado recente já se esvaíram.

O fragmento cotidiano transforma-se em indicio visual da não possibilidade de captar o real como totalidade. Porque é justamente no ato cotidiano mais casual e quase absurdo pela sua insignificância que o mundo se constitui como realidade. Gregório fazendo luzir o ouro da pequena riqueza existencial faz brotar dos pequenos objetos, paisagens e personagens vividos, signos de uma percepção emudecida¹³. Realizadas no espaço da cidade estas cenas internas a reduz aos ritos cotidianos, do mesmo modo como do lado de fora a mulher no caixa do banco encaminha seus pensamentos para os inescrutáveis caminhos de seu dia-a-dia¹⁴.

“*Geladeira*”, 1974. Um porta, uma geladeira, um homem na penumbra. A luz azul esverdeada que vem de dentro do objeto doméstico entra em tensão com uma linha precisa, está constituída uma superfície; ou então se esfumaça em uma sombra dando um aspecto fantasmagórico aos objetos que conforma. O homem no canto direito ao abrir a geladeira parece querer nos oferecer ao olhar aquele interior como um pequeno mundo cuja paisagem sua própria luz descreve, coloca-a como protagonista e recolhendo-se ao plano mais escuro do quadro, dá-nos muito menos informações sobre sua própria profundidade.

A luminosidade do mundo real sofre a interferência da luminosidade fotográfica, fruto da especificidade das condições de desenvolvimento tecnológico daquele tempo, não é a luminosidade deste tempo, no entanto, também não é a luminosidade real daquele tempo, é a

¹¹ ARAUJO, Olivio Tavares. *Retrato do Artista Quando Jovem (Gregório)*. Vídeo. 1978.

¹² SCHENBERG, Mario. *Pensando a Arte*. São Paulo, Editora Nova Stella, 1988. P. 98.

¹³ “É certo que sendo ele um habitante da cidade o olhar não se pode perder em lonjuras, o olhar se exercita então em detalhes. Naquilo que por força de circunstâncias encontra-se inevitavelmente perto e que ganha expressividade é a fusão de pequenos gestos e objetos - fumar, costurar, telefonar, tomar café, banhar-se ou deitar-se as vezes, mais o objeto que o gesto, ou o contrário, a mão.” Cf. Maurício, Jayme. A tragédia burguesa do Brasil dos anos 70. *Folha de São Paulo*, maio/1975.

¹⁴ “Uma região produtora de algodão, de café ou de trigo. Uma paisagem urbana ou rural. Uma cidade do tipo europeu ou do tipo americano. Um centro urbano de negócios e as diferentes periferias urbanas. Tudo isto são paisagens, formas mais ou menos duráveis. O seu traço comum é ser a combinação de objetos naturais e de objetos fabricados, isto é, objetos sociais e ser o resultado da acumulação da atividade de muitas gerações. Cf. SANTOS, Milton. Da sociedade a paisagem: O significado do espaço humano. *Revista Arte em São Paulo*. no. 2 outubro 1981.

luminosidade que sobrou como memória dele abrigadas nas cores escolhidas por Gregório. Há, parece, uma poeira do tempo cobrindo a imagem, como se no exato momento em que ele descrevesse aqueles objetos da cultura moderna já revelasse sua prematura velhice. Desfia um clima de época, suas luzes, suas formas. Imerso em sombras os aparatos domésticos da vida cotidiana simplesmente estão ali, ocupando o espaço. Construído como uma representação contemplativa, como resultado da percepção presa a coisa em sua primeira manifestação, na condição de forma revelada, surpreende não pela

Em “*Casal e TV*”¹⁵, de 1978, a atitude lânguida de um casal seminu estendido em um tapete vermelho evoca o espaço interno do apartamento burguês, como “espaço mítico”, como locus de realização do sonho da privacidade. No entanto, há uma certa sensação de monotonia.

Gruber ao mergulhar na vida interna dos apartamentos e dos equipamentos necessários a reprodução da vida cotidiana nestes pequenos mundos, lembra a mitologia de uma juventude que alimentava o sonho de vivência de uma liberdade individual plena, liberdade essa que ecoava pela idéia de liberdade sexual. O jovem mora sozinho e já não reproduz a estrutura familiar nos moldes anteriormente aceitos e a confirmação desses novos valores comportamentais na visualidade indolente do casal. Uma luz diagonal incide sobre eles, iluminando um “gestus social”¹⁶, uma forma de conformação inconsciente do corpo ao meio e aos seus objetos de cultura. Aqui, a percepção da cidade e do corpo se confundem, assim como na análise de Benjamin, o corpo do *flâneur* se conformava ao espaço da multidão.

¹⁵ GRUBER, Gregório. *Gregório*. São Paulo, Galeria Buonfiglio: 1978.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Teatro e Gesto (Educação sensorial gestual)*. In: *Reflexões sobre o brinquedo e a criança*. P. 86