

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011).  
Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 8, n. 14, (Junho. 2018).

Ana de Almeida  
Thiago Rodrigues Amorim  
Cristiano Lemes Carvalho  
Thays Alves Costa  
Julia Zulian Coimbra Martin  
Sergio Augusto Medeiros  
Cássia Oliveira  
Roney Jesus Ribeiro  
Rayna Sargem da Silva  
Vitor Belém Inácio  
Jean Paulo de Oliveira Souza

COL14



Revista do Colóquio, ano 7, n. 14, junho de 2018  
Modos de Construir o Tempo: passado distante e passado recente

N. 14

Ana de Almeida . Thiago Rodrigues Amorim . Cristiano Lemes Carvalho . Thays  
Alves Costa . Julia Zulian Coimbra Martin . Sergio Augusto Medeiros . Cássia  
Oliveira . Roney Jesus Ribeiro . Rayna Sargem da Silva . Vitor Belém Inácio .  
Jean Paulo de Oliveira Souza



## **Universidade Federal do Espírito Santo**

### **Reitor**

Reinaldo Centoducatte

### **Vice-reitora**

Ethel Leonor Noia Maciel

## **Centro de Artes**

### **Diretor**

Paulo Sérgio de Paula Vargas

### **Vice-diretora**

Larissa Fabricio Zanin

## **Programa de Pós-Graduação em Artes**

### **Coordenação**

Prof. Dr. Aparecido José Cirilo

## **Conselho editorial**

Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Albani de Carvalho, PPGAV-UFRGS

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aissa Afonso Guimarães, PPGA-UFES

Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, PPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Almerinda da Silva Lopes, PPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Prof. Dr. Aparecido José Cirillo, PPGA-UFES

Prof. Dr. Carlos Henrique Resende Falci, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Fábio Luiz Malini, PPGA/PPGCOS-UFES

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz, PPGA-UFES

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Gisele Barbosa Ribeiro, PPGA-UFES

Prof. Dr. Jorge Luiz Cruz, PPGARTES-UERJ

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria de Lima e Muniz, PPGARTES-UFMG

Prof. Dr. Maurício Martrins Farina, PPGAV-UNICAMP

Prof. Dr. Paulo Antônio Menezes Pereira da Silveira,

PPGAV-UFRGS

Prof. Dr. Rodrigo Guéron, PPGARTES-UERJ

Prof. Dr. Ricardo da Costa, PPGA-UFES

Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, PPGA-UFES

## **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa**

### **Editores**

Dr.<sup>a</sup> Angela Maria Grandó Bezerra, PPGA-UFES

Ma. Fabiana Pedroni, PPGHS-USP/FAEV

Me. Rodrigo Hipólito, DTAM-UFES/FAEV

## **Editoração N.14, Modos de Construir o Tempo: passado distante e passado recente**

Fabiana Pedroni

Rodrigo Hipólito

Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES – ano 1, vol. 1, n. 1 (dez. 2011). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, 2011- .

Ano 8, n. 14, (junho. 2018).

Semestral, com publicações nos meses junho e dezembro.

1. Artes visuais – Periódicos. 1. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes.

ISSN: 2358-3169

O conteúdo dos Artigos, Relatos de Experiência e Ensaio Visuais são de inteira responsabilidade dos autores.

## Sumário

Apresentação .....	6
Representações laicas de mártires na arte: Desde <i>El tres de Mayo</i> de Francisco de Goya ao <i>Shoot</i> de Chris Burden .....	10
Ana de Almeida	
O olho da memória: artista pulsional .....	23
Thiago Rodrigues Amorim	
Tectônica como atos de mediação .....	31
Cristiano Lemes Carvalho	
O informalismo francês e a matéria em Jean Dubuffet.....	44
Thays Alves Costa	
A arte como deslocamento e mutação de si e de nós mesmos pelo transporte e transfiguração da paisagem .....	55
Julia Zulian Coimbra Martin	
O diário mente: reflexões sobre uma autobiografia inventada .....	68
Sergio Augusto Medeiros	
Pinhole: maneiras de ver, de pensar e de narrar .....	78
Cássia Oliveira	
Atritos e figurações conflituosas entre o erotismo, o místico, o profano e o religioso na poética maldita de Waldo Motta.....	90
Roney Jesus Ribeiro	
Reflexões acerca da Dança-Teatro de Pina Bausch: o uso da repetição como objeto de denúncia .....	103
Rayna Sargem da Silva	
Vitor Belém Inácio	
Jean Paulo de Oliveira Souza	





## Apresentação

Sob o título “Modos de Construir o Tempo: passado distante e passado recente”, o décimo quarto número da Revista do Colóquio traz nove propostas entre Teoria, Crítica e História das Artes Visuais, do Teatro, da Dança, da Literatura, da Arquitetura e dos espaços entre essas categorias já pouco nítidas.

Nos dois números do ano de 2018, privilegiaremos as visões sobre o tempo construído, com um foco especial nos processos que continuam a se desenvolver no último século e meio (talvez um pouco mais). Este primeiro volume seria pensado, inicialmente, para sublinhar questões “mal resolvidas” entre a segunda metade do século XX e nosso início de século XXI. Durante a leitura, você poderá perceber que as reflexões extrapolam tal limite. Alguns dos textos promovem um olhar sobre técnicas e modelos e as relações germinadas através de sua contextualização social. Outros trabalhos embarcam em reflexões que raspam o véu metafísico e, em alguns casos, passeiam pela linguagem poética.

Uma das partes mais divertidas e inebriantes do nosso trabalho de editores é sermos atingidos pelas diversidades estilística e de intenções, que se renovam a cada número. O outro lado, nada prazeroso, é o impedimento de mergulhar sem receios, com as autoras e autores, nas elucubrações mais surpreendentes. Se assim procedêssemos, provavelmente não retornaríamos com muita facilidade para o texto seguinte.

Essa possibilidade de mergulho pode ser dada para quem lê sem o peso de tornar o conjunto apresentável e para quem não esteja acorrentado a pesquisas possessivas, que lhe proibam de conhecer novas águas. É com o desejo de que você tenha essa liberdade, que a Revista do Colóquio e o Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo lhe entregam mais uma edição com trabalhos de várias origens, estilos e preocupações.



# Representações laicas de mártires na arte: Desde *El tres de Mayo* de Francisco de Goya ao *Shoot* de Chris Burden

*Secular representations of martyrs in art:*

*From *El tres de Mayo* by Francisco de Goya to  
*Shoot* by Chris Burden*

Ana de Almeida<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo apresenta um breve paralelo sobre a representação laica do martírio nas artes visuais, baseado nas pinturas de fuzilamento iniciadas por Francisco de Goya, até a performance *Shoot* de Chris Burden. Incita uma discussão sobre a violência que artistas utilizaram sobre o corpo figurado, seja representado ao público por meio da pintura, seja apresentado ao público por meio da performance. Inclui também referenciais iconográficos do mártir na arte cristã, que foram ressignificados em um contexto laico do Iluminismo, utilizados pela pintura a partir do século XVIII, assim como pela performance dos anos 1960/70. Discute também a significação da palavra “mártir” e como ela poderia ter sido apropriada, e aplicada em representações artísticas do corpo que é violentado.

**Palavras-chave:** corpo, violência, performance, tiro, mártir.

**Abstract:** This article presents a brief parallel on the secular representation of martyrdom in the visual arts, based on the firing squad paintings initiated by Francisco de Goya, up until the performance “Shoot” by Chris Burden. Sets off a discussion about violence that artists have used over the figurative body, either presented to the public through painting or through performance. It also includes iconographic references of the martyrs in Christian art, which were re-named in a secular context of the Enlightenment, represented in paintings from the eighteenth century, as well as by the performance tendencies of the 1960s and 1970s. It also discusses the meaning of the word “martyr” and how it could have been appropriated and applied in artistic representations of the body that is violated.

**Keywords:** body, violence, performance, shooting, martyr.

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, com pesquisa na linha de Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte.

## Introdução

Este trabalho pretende investigar a representação laica do mártir na arte, iniciada em pinturas do século XVIII, e perpassado em ações de artistas/*performers* contemporâneos que se ligaram à imagem do mártir em suas performances. Imagem esta, em que o corpo do próprio artista fique sujeito a atos violentos em prol de uma comunicação que poderá ser sensorial, cognitiva ou espiritual com o espectador.

Para tanto é essencial esclarecer dois importantes contextos. Primeiro, o significado do sujeito enquanto mártir: “pessoa que sofre tormentos por uma crença, uma ideia ou uma causa”<sup>2</sup>, ou seja, alguém que se submeta à violência sobre um propósito fundamentado em ideais próprios. Em segundo, a violência na performance, tratada neste artigo, dar-se-á pelos seguintes aspectos: uma violência que possa ser impingida sobre o próprio corpo do artista/*performer* ou prescrita por outrem, e da qual, os índices dessa agressão possam ser visíveis (sangue/tortura física) ou invisíveis (dor/tortura psicológica).

As obras escolhidas e apresentadas são algumas leituras pictóricas laicas da representação do mártir na história da arte. Por vezes, contextualizados à arte cristã, caso haja algum aspecto plástico referenciado a alguma iconografia tipicamente religiosa, uma vez que o martírio é uma *invenção cristã*, e por inúmeras vezes foi apresentado em representações cristãs e mitológicas. Para uma maior clareza, parto do pressuposto início da laicalização da vida moderna: o iluminismo do século XVIII. Desta, seguiriam dois paralelos artísticos, o Neoclássico e o Romântico, vias das quais escolhi começar este artigo abordando a obra *El tres de Mayo*, de Francisco de Goya, e posteriormente discutir o legado de algumas representações sobre fuzilamentos na história da arte.

## O tiro

Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) viveu em uma Espanha de retrocesso político-social. De retratista da corte espanhola a pintor cético à cultura classicista, tornou-se um representante de destaque da arte romântica. As obras de sua última fase, sobretudo após o fim da ocupação napoleônica na Espanha em 1815, retrataram a fealdade e a debilidade humana sem dissimularem a realidade de um país irremediavelmente monárquico, católico-medieval e financeiramente decadente, que não acompanhava a prosperidade europeia. Goya revelou toda a feiura de tempos desesperançosos. Expôs toda a apreensão de uma vida instável e perigosa. Lançando mão de seres atemorizantes, confrontou todo o pavor com criações muitas vezes oníricas e fantasiosas. Em outras ocasiões, no entanto, apresentou com impacto uma realidade patente, dura, maçante e, sobretudo, violenta. Assim, mesmo perpassada de uma intensa subjetividade, a obra de Goya não se omitiu à realidade existencial.

Em 1814, Goya pintou dois quadros simultaneamente: *El dos de Mayo de 1808 en Madrid* (o ‘*La lucha com los mamelucos*’), e *El tres de Mayo en Madrid* (o ‘*Los fusilamientos*’). Eram, conforme o pedido para pintá-los que ele escreveu ao Rei em 24 de fevereiro, a sua interpretação sobre os fatos ocorridos em Madri na virada dos dias 2 e 3 de maio de 1808<sup>3</sup>. Enquanto o quadro

<sup>2</sup> Mártir, segundo o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/mártir> [consultado em agosto de 2017].

<sup>3</sup> “*Siento ardientes deseos de perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa.*” Uma revolta estourou em 2 de maio de 1808, quando uma parte da população madrilenha tentou evitar a saída obrigada do infante D. Francisco de Paula de Bourbon para a França. As tropas francesas, então, abriram fogo contra a população sublevada, sob ordem do marechal francês Joachim Murat. Os madrilenos que foram encontrados com armas foram sumariamente executados. Somaram cerca de quatrocentas vítimas, sendo que quarenta e quatro revolucionários foram selecionados, juntados e fuzilados na noite de 2 para 3 de maio na colina do Príncipe Pío, em

dedicado ao dia dois narra o ataque dos madrilenos aos mamelucos (mercenários egípcios pagos pelos franceses) com largas pinceladas soltas, rico cromatismo e um encaixe progressivo e orgânico de volumes típico do Barroco (mais de Rubens e Tiepolo do que de Velázquez); o dedicado ao dia 3 mais constata do que narra o fuzilamento de insurgentes civis com uma economia nova de paleta reduzida a tons essenciais, pinceladas mais estruturantes e volumes individualizados. Enquanto a luz virtual do primeiro ilumina retoricamente a coreografia teatralizada de uma cena quase alegórica, a luz ao mesmo tempo simbólica e natural do segundo ilumina realisticamente o drama ao mesmo tempo físico e psicológico da tragédia sem beleza sensual.



**Figura 1** - *El dos de Mayo de 1808 en Madrid* (o 'La lucha com los mamelucos'), Francisco de Goya, 1814. Fonte: en.wikipedia.org



**Figura 2** - *El tres de Mayo en Madrid* (o "Los fusilamientos"), Francisco de Goya, 1814. Fonte: wikimedia.org

O *El tres de Mayo* apresenta valores duais. De um lado, a infantaria de Bonaparte, onde “os soldados não têm rostos, são marionetes uniformizadas, símbolos de uma ordem que, pelo contrário é violência e morte [...]”<sup>4</sup>. De outro, as vítimas desesperadas, ao se depararem com o fim. A morte chega sem que um propósito tenha sido alcançado. É apenas morrer por morrer. Ao contrário do *El dos de Mayo*, onde até cavalos dividem protagonismo com algumas figuras humanas, aqui, uma figura se destaca com os braços abertos e um talho na mão direita, que remetem diretamente à iconografia da crucificação de Cristo. Embora prestes a se juntar aos demais corpos sem vida no chão lamacento e ensanguentado, ele mantém os olhos vividamente abertos, encarando seu homicida. Como um mártir, ergue suas mãos em rendição. No entanto, seu gesto só expressa a transitoriedade da vida e a atrocidade física da morte violenta. O anônimo madrilenho não possui heroísmo, apesar dos vestígios de uma martirização na camisa branca que, refletindo simbolicamente o foco luminoso da lanterna à sua frente, ilumina naturalisticamente todo o cenário em volta, expondo a violência ao mundo, não como alegoria (*Dos de Mayo*) ou moralidade (*La mort de Marat*), mas como realidade (moderna). Em sua fase às vezes chamada de “negra”, Goya se absteve de retratar o belo e seus prazeres. Contrariamente à onda neoclássica que dominava a Europa, ele produziu a imagem de um momento efêmero, que logo se transformaria em algo ainda mais desesperador. Essa

Madri, como exemplo. Reprimido o protesto pelas forças napoleônicas instaladas na capital espanhola, a revolta se estendeu por todo o país numa onda de indignação e chamamentos públicos à insurreição armada que desembocaria na chamada *Guerra de Independencia Española*. [GLENDINNING, Nigel. *Francisco de Goya*. Madrid: Arlanza, 2005; p. 120.]

<sup>4</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Corotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992; p. 41.

peculiaridade em captar a brevidade, a transformação do instante, exalta o Romantismo de Goya e explica a atenção que os impressionistas lhe deram.

No entanto, consoante ao mesmo pensamento iluminista que fundamenta o Neoclassicismo, marcado por um realismo laico, Goya praticamente reinventa o tema sacrificial cristão segundo critérios não mais transcendentais. Quando cria o fuzilamento, ele consolida o retrato moderno da dor carnal, o mártir sem causa, a ferida física do outro que enlaça em uma catarse angustiante quem observa a cena. Tal operação, de certo modo, inaugurou uma verdadeira “iconografia laica do martírio” [...]. Surgido como um substituto moderno, portanto racional e laico, da crucificação, o fuzilamento cumpre na história da arte uma espécie de tradição iconográfica relativamente rica e bem demonstrada”<sup>5</sup>, que inspirou e inspira vários outros artistas a exporem o tormento de uma vítima encarando seus algozes, à espera do tiro, mas também a própria aflição humana (ante outros contextos, objetivos ou subjetivos).

O primeiro a iniciar a concretização dessa tradição foi Édouard Manet (1832-1883). Para o maior meio de comunicação francês do século XIX, o jornal *Le Figaro*, o ano de 1867 foi agitado. Cinco dias após confirmar a morte de Charles Baudelaire, o noticiário anunciou com grande alarde em 8 de setembro a execução por fuzilamento na América do Norte em junho de Ferdinand Maximilian Joseph Marie von Habsburg-Lorraine, nobre que havia renunciado em 1864 aos títulos de arquiduque da Áustria e príncipe da Hungria e da Boêmia para se tornar, por influência e garantia de Napoleão III, o imperador do México. O escândalo, então, se deveu ao fato de que a monarquia francesa perdera o seu interesse na América, retirando o seu apoio e o “condenando”, por assim dizer, à hostilidade do movimento republicano mexicano. Em dois anos, o opositor às políticas de Napoleão III e republicano Manet concluiu uma série de cinco composições representando *L'exécution de Maximilien* [fig. 3] junto com dois de seus generais (Tomás Mejía e Miguel Miramón): um esboço a óleo, uma litografia e três grandes pinturas, sendo apenas a maior, de 1868, exibida em Nova York e em Boston em 1879, considerada aqui.



Figura 3 - *L'Exécution de Maximilien*, Édouard Manet, 1868. Fonte : wikimedia.org

<sup>5</sup> “[...] ‘iconografía laica del martirio’, tradicionalmente desarrollada a partir de la imagen del fusilamiento. Surgido como un sustituto moderno, por tanto racional y laico, a la crucifixión, el fusilamiento cumple en la historia del arte una especie de tradición iconográfica relativamente rica y bien demostrada.” [BARRETO FILHO, Waldir de Mello. *De lo sublime superviviente: Estudio sobre la persistencia del sentimiento de los sublimado en el arte contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, 2016; p. 291. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=58066> (Último acesso em 12/07/2017). (Tradução nossa)

Baseado em montagens fotográficas publicadas nos principais jornais, muito comuns à época, Manet tornou o espaço destinado à execução semelhante a uma arena de touradas, numa alusão à bestialidade gratuita e à espetacularidade do sacrifício injustificado. Ilustrou o ato com uma “plateia” de espectadores que compõem a cena apenas observando, sem envolvimento algum, testemunham um ato pragmático do pelotão republicano (e aparentemente tedioso para o sargento do pelotão, alheio no preparo de sua arma).

Manet vestiu os mexicanos republicanos como soldados franceses, dando ao distraído sargento um tratamento que lembrava Napoleão III. Colocou Maximiliano no centro e de chapéu, ajustando a montagem fotográfica de *Le Figaro*, que mostrava Miramón ao centro com Mejía à direita e Maximiliano à esquerda [fig. 4]. Numa clara referência à iconologia do *El tres de Mayo*, assim como à martirização que Goya imputou a seu personagem anônimo, Mejía, sendo atingido, abre os braços como um Cristo, enquanto Maximiliano e Miramón, alertas à espera da morte, se dão as mãos esquerdas com manchas de sangue que simbolizam chagas. Além disso, o sombreiro de Maximiliano alude a uma auréola, atribuindo-lhe um aspecto santificado.



**Figura 4** - Execução do Imperador Maximiliano, Miguel Miramón, Tomás Mejía, François Aubert, 1867. Fonte : alamy.pt

Embora a pintura de Manet se relacione com a obra de Goya (cena de conflito, soldados de uniformes franceses, fuzilamento...), a sensibilidade que emana desta pintura é completamente oposta àquela do pintor espanhol. A tragicidade violenta dos corpos ensanguentados, o dramático fechar de olhos das vítimas, a prece desesperada do sacerdote, o clima noturno e sombrio, conotam à Goya o romantismo indissimulável que Manet supera.

[...] para Manet, o episódio é meramente um pretexto para realizar uma interpretação pictórica do 3 de Maio, desinvestindo-a de todo o caráter emocional. Ao invés de Goya, que capta o momento



mais dramático da cena – quando as vítimas se apercebem da morte iminente e imploram com todas as suas forças que as deixem viver-. Manet opta por retratar o momento que o disparo já saiu e em que todos os dados já estão lançados não havendo, por isso, mais tensão.<sup>6</sup>

O pintor francês se difere por desejar reinterpretar *El Tres de Mayo* (no contexto do fuzilamento de Maximiliano I), ou seja, não pretende figurar a realidade do fato, pois sua experiência “não-participativa” no que foi retratado na pintura (o pintor teve acesso à execução apenas através de fotografias e noticiários que chegavam à França) contribuiu para um processo mais criativo, interpretativo e imaginativo do acontecimento.

Outro exemplo marcante na “tradição” dos fuzilamentos iniciada por Goya em 1814 é a pintura *Masacre en Corea* [Fig. 6] de Pablo Ruiz Picasso (1881-1973). Concluída meses após eclodir a Guerra da Coréia<sup>7</sup>, a obra foi produzida a partir de relatos do conflito conhecido como Massacre de Sinchon, em 1950 entre civis norte-coreanos e de anticomunistas norte-americanos.



Figura 6 - *Masacre en Corea*, Pablo Picasso, 1951. Fonte:arte.laguia2000.com

À esquerda, mulheres e crianças nuas fazem analogia a uma massa civil impotente e frágil — culminado pelo paroxismo da representação de uma gestante — diante de militares armados, à direita, prontos a ultimar, trajando armaduras que os fazem aparentar um híbrido de solda-

<sup>6</sup> VELASCO, Ana. *Um percurso pela pintura de Goya e Manet: O 3 de Maio de 1808 (1814) de Goya, e a Execução do Imperador Maximiliano (1868-69) de Manet*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – CIEBA, 2015; p. 141.

<sup>7</sup> “A Guerra da Coréia teve início no dia 25 de junho de 1950, com a invasão da Coréia do Sul pelas tropas norte-coreanas. Não se sabe ao certo quem foi o responsável pela deflagração do conflito - até hoje os coreanos do sul e do norte acusam como responsáveis os homens do outro lado do paralelo 38°. Com a entrada dos Estados Unidos da América (EUA) — 27 de junho de 1950 — e das tropas da ONU na Guerra esse conflito deixa de ser local, uma simples guerra civil, e transforma-se em um dos mais tensos e sangrentos embates da Guerra Fria.” [MANNARINO, Giovanni; DOURADO, Lauter. *A China e a Guerra da Coréia (1950-1953)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2011; p. 1.

dos medievais e robôs. Picasso, ao expor o confronto instaurado na Coréia, ao exprimir a violência sofrida por inocentes, não faz que, de alguma forma, essa dor seja amenizada ou sanada, mas, ao compartilhar essa representação de crueldade, usa a arte como forma de denúncia e depoimento dos horrores de sua época.

Em 2009, a dupla de artistas Gao Brothers<sup>8</sup> apresenta um conjunto de esculturas intitulado *The Execution of Christ*, em uma referência estilística explícita às obras supracitadas de Goya, e especialmente a de Manet. Os irmãos importam os poderes das obras desses pintores ocidentais a fim de expressar seu desdém pela brutalidade das guerras provenientes do rígido comunismo chinês de Mao Tsé-Tung. A imagem de Cristo enfatizou e simbolizou o martírio do inocente. Os artistas apresentam esculturas com representação em tamanho real de um esquadrão de sete idênticos soldados Mao Tsé-Tung.



**Figura 5** - *The Execution of Christ*, Gao Brothers, 2009. Fonte: huffingtonpost.com

A figura de Cristo foi construída em dimensões menores (contrapondo as dos soldados), emagrecido, olhos fechados e mãos espalmadas no intuito de expor as incisões. Seis soldados do pelotão se curvam sobre seus rifles e apontam para o mártir. Um sétimo soldado, afastado do esquadrão de tiro, olha para o chão numa espécie de estado de contemplação e/ou pensamento profundo.<sup>9</sup> Os irmãos Gao imputam a este sétimo soldado a representação do ditador Mao, uma vez que, embora acusado do assassinato de milhões de vidas, o presidente jamais foi visto empunhando uma arma. Entretanto, os irmãos esclarecem: "para muitas pessoas,

<sup>8</sup> Zhen e Qiang Gao são dois artistas chineses, da província de Shandong, nascidos em 1956 e 1962 respectivamente.

<sup>9</sup> LEUNG, Christina. *Gao Brothers' Execution of Christ: Visual lexicon transcending culture, time, and place*. Dissertação, 101 f. University of Missouri. Kansas: 2011; p. 17.

Mao e a arma não tinham relação; isto porque ele usa outros para matar, portanto ele não precisaria de uma arma”<sup>10</sup>.

A crítica de arte americana Susan Sontag reitera que mostrar um inferno (como nas representações pictóricas realizadas por Goya, Manet Picasso e Gao Brothers) não significaria, em suma, retirar as pessoas desse inferno. Entretanto, de certa forma construiria um bem, ao ampliar a consciência do sofrimento causado pela crueldade humana.<sup>11</sup>

### **‘Ser baleado é tão americano como torta de maçã’<sup>12</sup>**

A performance possibilitou que os artistas explorassem métodos alternativos, livres da estética tradicional. Os argumentos que podem ter instigado Édouard Manet a pintar o fuzilamento de Maximiliano foram ressignificados e reinventados por Chris Burden (1946-2015) em *Shoot* [fig. 7], por exemplo. Ambos usaram suas obras como protesto, reiteraram em sua técnica artística escolhida (Manet na pintura e Burden na performance), o meio de reflexões feitas a partir de questões sociais que vivenciaram. Não que a arte tenha a incumbência de levantar discussões no intuito de responder a esses dilemas vigentes, no entanto, ela existe como fenômeno cultural. Assim, por vezes, a arte atua de maneira incisiva frente às problemáticas. Burden dialogaria através de suas performances com a cultura de massa do pós-guerra, e essa comunicação abrangeria um anseio de transformação. Assim, o artista utiliza os próprios métodos dos quais se critica na cultura popular americana (uso de armas de fogo), podendo tornar-se mártir em prol de uma causa coletiva.

Em 1971, Chris Burden realiza na *F-Space Gallery* em Santa Ana, Califórnia, o que seria sua versão do “fuzilamento” de Goya, em uma performance intitulada *Shoot*, na qual o artista é baleado por um assistente. Essa ação segue os instintos transgressivos que Burden desenvolveu desde a universidade, nos quais arriscava sua integridade física em performances com dor e violência. Esse tiro, que entra para a história da arte, foi documentado em vídeo e fotografias, dos quais os originais contêm os seguintes escritos do artista: “Às 7:45 da tarde, fui baleado no braço esquerdo por um amigo. A bala era revestida de cobre de um rifle longo calibre .22. Meu amigo estava a cerca de quatro metros e meio de mim”<sup>13</sup>. O que Burden procurava desafiar a natureza humana da autopreservação em *Shoot* quando se coloca como o alvo da bala.

<sup>10</sup> “Too many people, Mao and the gun had no relationship; because he uses others to kill therefore he does not need a gun”. Entrevista dos Gao Brothers concedida à Kemper Art Webcast, em setembro de 2010.

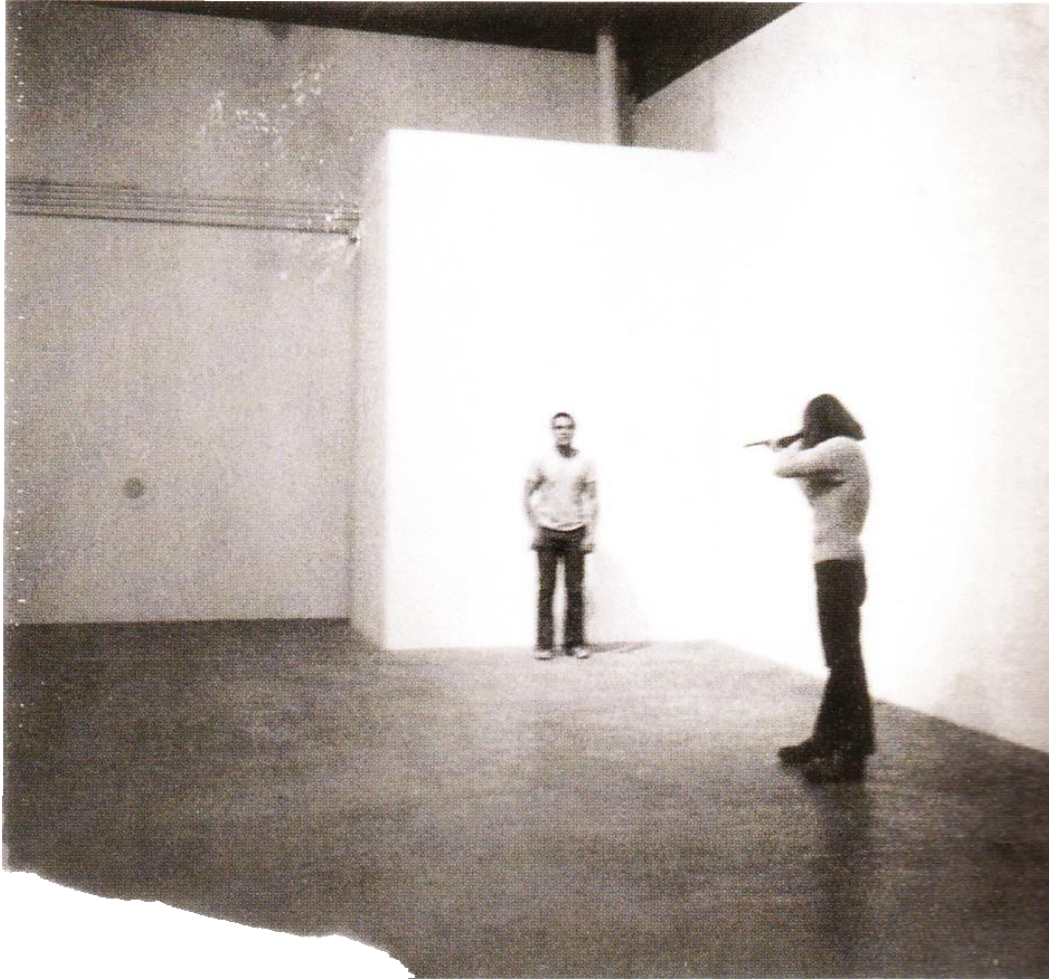
<sup>11</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras. 2003; p. 95.

<sup>12</sup> “Being shot is a American as apple pie”, comentário feito por Chris Burden um ano depois de *Shoot* em uma entrevista para BBC. [BARRETO FILHO, *Op. Cit*; p. 297 (Tradução nossa)]

<sup>13</sup> “At 7:45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket .22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me.” [SCHJELDAHL, Peter. *Performance: Chris Burden and the limits of art*. The New Yorker, Nova York: 14/05/2007. Disponível em:

<<https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/performance-2>> (Último acesso em 24/10/2017).

(Tradução nossa.)]



**Figura 7** - *Shoot* (F-Space, Santa Ana, CA), Chris Burden, 1971. Fonte:veniceperformanceart.org

A abjeção está presente no ato violento do disparo, na bala atravessada em seu braço e no sangue; assim como também se manifesta na relação espectador-obra. Essa performance parece transmitir uma fonte múltipla de identificações, ou seja, o público tem a oportunidade, através de Burden, de colocar-se em seu lugar e identificar-se com a fragilidade do corpo, para assim aceitar e/ou confrontar a irrefutável mortalidade. É imprescindível salientar de igual modo, que o contexto histórico nos EUA do começo dos anos 1970 estava intimamente ligado ao clamor público de retirada das tropas americanas dos confrontos vietnamitas, nos quais muitas das atrocidades da Guerra eram cometidas ou testemunhadas por jovens americanos. Burden poderia ser reconhecido em *Shoot* como o mártir desse clamor.



**Figura 8** - Nguyen Ngoc Loan executando prisioneiro. na Guerra do Vietnã, Eddie Adams,1968. Fonte: uol.com

Muito tem sido discutido sobre as intenções e os significados de *Shoot*, apresentados em meio à atmosfera da Guerra do Vietnã. Em geral, concordam que esta performance, juntamente com outras ações de Burden, aludem a cinco momentos violentos na história recente da América, conhecida pela mídia como "momentos mais sombrios da América" dos Estados Unidos). [...] Caberia à bala a tarefa de representar o sentido coletivo (de medo) em uma sensação individual (de dor). Caberia ao atirador e assistente, disparar no braço de seu amigo e artista, todo horror atômico, injustiça racista, martírio político, barbarismo da guerra e opressão ideológica. Ou seja, era projetar o particular em direção ao universal de acordo com uma atitude como representação, símbolo ou tradução, porque 'ser baleado é tão americano como torta de maçã'.<sup>14</sup>

Não muito diferente de Burden, os artistas supracitados Goya, Manet, Gao Brothers e Picasso (e muitos outros, cada um à sua particularidade), propuseram ao espectador uma abordagem

<sup>14</sup> "Mucho se há discutido sobre las intenciones y significados de *Shoot*, presentada en médio a la atmosfera de la Guerra de Vietnam. En general, se está de acuerdo que esta performande, en conjunto com otras piezas de Burden, alude a cinco momentos violentos de la historia reciente de América, que se conoce por los medios de prensa como "América's darker moments". [...] Para *Shoot*, em médio del fragor de la Guerra de Vietnam, ya úm bajo la onde de choque del Mayo del 68, parecia todo lo contrario. tocaba al balazolatarrea de representar el sentido colectivo (de miedo) em una sensacion individual (de dolor). tocaba al atirador al asistente asestar al brazo del amigo y artista todo el horror atômico, la injusticia racista, el martirio político, la barbarie belicista, y la opresión ideológica. Quiero decir, se trataba de proyectar lo particular hacia lo universal segun una actituden tanto que su representación, símbolo o traducción, pues "ser disparado es tanestadounidense como el pastel de manzana". (los momentos más oscuros de los Estados Unidos)." [BARRETO FILHO, Op. Cit.; p.281-297. (Tradução nossa)]

nova da “imagem do mártir”, fora dos cânones religiosos. Uma vez que a arte cristã constantemente já apresentava seus mártires, cuja maior representação de referencial iconográfico é o Cristo crucificado. Isso porque, para os cristãos, o sofrimento e morte de Cristo não foram em vão, “[...] seu compromisso com a causa divina o levou a morte, mas a sua morte não foi esvaziada pela postura violenta do Império Romano: não foi assassinato, foi martírio”<sup>15</sup>; esse flagelo infligido pela defesa de uma fé é a premissa da significação da imagem do mártir cristão. Entretanto, foi na atmosfera laica e racionalista do pensamento iluminista do século XVIII (deflagrada pelo ambiente que precipitou a Revolução Francesa) que se deu uma recriação do ícone do mártir num âmbito secular.

Em 1974, Burden remete a essa iconografia da crucificação de Cristo em *Trans-fixed*, ao deitar-se de costas no capô de um Volkswagen Beetle com os braços abertos, pregados no teto do automóvel. Na performance, o artista permaneceu “crucificado” sobre o carro, que foi empurrado para fora da garagem, de forma a expor todo o corpo de Burden. Em seguida, o motor do automóvel foi ligado e acelerado por dois minutos. Logo após, o carro foi empurrado novamente à garagem, finalizando a ação.<sup>16</sup>



Figura 9 - Cristo crucificado, Diego Velázquez, c. 1632. Fonte: warburg.chaa-unicamp.com



Figura 10 - *Trans-fixed*, Chris Burden, 1974. Fonte: observ-er.com

Do madrilenho fuzilado de Goya ao *Trans-fixed* de Burden, a “imagem do mártir”, na arte, cumpriu prioritariamente um processo histórico de laicização do ícone religioso. A relação de *Cristo de San Plácido* de Velázquez e a obra de Burden, por exemplo, seria uma espécie de contraposto do mártir divino do pintor espanhol versus o mártir laico do performer americano. Velázquez pintou um Cristo crucificado sem drama, polido, neutro; utiliza a iconografia de quatro pregos (dois em suas mãos e dois em seus pés), apresenta em uma pureza de detalhes: o dorso nu e o *perizoma*, com pouco vestígio de sangue. O fundo neutro cinza esverdeado ressalta o corpo de Cristo, e a cruz de madeira sob seu corpo simboliza o maior sacrifício cristão. Entretanto, Burden “se crucifica” sobre um símbolo massificado da indústria (e, indiretamente, do Nazismo, uma vez que o modelo do automóvel, de origem alemã, foi construído e financiado segundo regras de Adolf Hitler em 1938), escolhendo como forma de protesto a

<sup>15</sup> MATOS, Denilson. *Imitação de Cristo: uma análise do conceito de martírio desenvolvido pelos primeiros cristãos*. Anais do Congresso ANPTECRE, São Paulo, v. 05, 2015, p. 5.

<sup>16</sup> BARRETO FILHO, *Op. Cit.*; p. 278.

auto vitimização e o auto sacrifício em nome de uma ideia ou uma causa, visando causar com a contemplação de sua “figura intercessora” sob dor, a reflexão.

Ao trabalhar sobre e com o corpo, transformando-o coincidentemente no objeto de questionamento e de revolta, assim como de resposta, os artistas da performance americana e europeia transformaram a arte do século XX, conotando-a com uma espécie de urgência comunicativa e de mudança. A utilização do corpo do artista na obra artística evoluiria natural e inevitavelmente para uma arte dolorosa, pois para além do eminente esgotamento de soluções artísticas que levaria a uma busca de novas formas transgressoras, a dor seria sem dúvida a instância mais eficaz para comunicar e chamar a atenção para assuntos urgentes.<sup>17</sup>

Portanto, se a dor for uma forma eficaz de comunicação, logo essa transgressão artística seria absorvida na performance no intuito de dialogar com as questões impreteríveis aos artistas, seja por ideais identitários, humanitários, religiosos, sociais, políticos, sexuais etc. Essa solução ocorre quando a “imagem do mártir”, oportunamente ressignificada por artistas modernos a partir do século XVIII, imbrica-se ao corpo do artista (*performer*) do século XX. Assim, seu flagelo tornar-se-ia sacrificial, em prol de uma causa, o que seguiria quase fielmente às premissas cristãs do conceito de martírio.

#### **Conclusão:**

O que esses artistas tendem a exemplificar com as obras supracitadas é sugerir vias de escape para um mundo que se aparenta destituído de humanidade, numa abrangência de novos significados frente aos conflitos sócio-políticos que viram, ouviram ou vivenciaram, apresentando-nos os mártires desses eventos. O século XX também se manifestaria em inúmeros confrontos e guerras, dos quais a razão e a ciência humanas foram utilizadas como um instrumento de progresso irresponsável e destrutivo. E nesse contexto de pós-guerras, a Arte Contemporânea por vezes seguiria esse reflexo social, ora como dispositivo de denúncia de atrocidades, ora como suporte de uma *violência silenciosa*. Do mesmo modo que o mundo se encontrava em constantes mutações, a arte também se transmutava. A valorização da ideia e a conceituação se imbricavam ao “objeto de arte”, e incluiria uma leitura crítica da abjeção global com mais veemência. Especialmente quando, em meados do século XX, com o surgimento da performance como recurso artístico, o corpo do próprio artista poderia vir a apropriar-se dessas cargas sócio-políticas. Incumbências que nos séculos anteriores puderam ser traduzidas em pinceladas, no século XX surgiria a possibilidade de serem imputadas pelo próprio corpo do artista (como suporte da obra), sendo capaz de exprimir esses conceitos, bem como, torná-lo o mártir de uma causa.

#### **Referências:**

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Corotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

<sup>17</sup> MATOS, Adriana. *A auto representação da dor: reações à performance da Idade Média e do Pós-Modernismo*. Teatro do Mundo, vol. 09, p. 296-335, 2014, p. 304

BARRETO FILHO, Waldir de Mello. *De lo sublime superviviente: Estudio sobre la persistência del sentimiento de los subilime en el arte contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada, 2016.

GLENDINNING, Nigel. *Francisco de Goya*. Madrid: Arlanza, 2005.

LEUNG, Christina. *Gao Brothers' Execution of Christ; Visual lexicon transcending culture, time, and place*. Dissertação, 101 f. University of Missouri. Kansas: 2011.

MANNARINO, Giovanni; DOURADO, Lauter. *A China e a Guerra da Coréia (1950-1953)*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2011.

MATOS, Adriana. *A auto-representação da dor: reacções à performance da Idade Média e do Pós-Modernismo*. Teatro do Mundo, vol. 09, pag. 296-335, 2014.

MATOS, Denilson. *Imitação de Cristo: uma análise do conceito de martírio desenvolvido pelos primeiros cristãos*. Anais do Congresso ANPTECRE, São Paulo, v. 05, 2015.

SCHJELDAHL, Peter. *Performance: Chris Burden and the limits of art*. The New Yorker, Nova York: 14/05/2007. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2007/05/14/performance-2>> (Último acesso em 24/10/2017)

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras. 2003.

VELASCO, Ana. *Um percurso pela pintura de Goya e Manet: O 3 de Maio de 1808 (1814) de Goya, e a Execução do Imperador Maximiliano (1868-69) de Manet*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes – CIEBA, 2015.

Recebido em 24 de abril de 2018.

Aprovado em 17 de junho de 2018.



# O olho da memória: artista pulsional

## *The eyes of memory: driving artist*

Thiago Rodrigues Amorim<sup>1</sup>

**Resumo:** Este ensaio tenta relacionar a imagem do corpo, apreendida pela fotografia, como obra artística, ao mesmo tempo em que permite emergir questões envolventes a esse corpo, como por exemplo, o diálogo visual e sua repercussão a quem lança esse olhar. A imagem como mediadora dessa reflexão é ponte e constituinte para acompanharmos a crítica de Vik Muniz à violência Política e Estatal, na obra Reprodução de Memória da Menina de Trang Bang (1989), corroboradas pelas interpretações de Annateresa Fabris (2009), de Georges Didi-Huberman (2010), Slavoj Žižek (2008) e Sigmund Freud (1974, 1986).

**Palavras-chave:** Corpo, Fotografia, Imagem, Memória e Psicanálise.

**Abstract:** This essay attempts to relate the body image, seized by the photo, like a work of art, while at the same time allows this body surrounding issues emerge, such as the visual dialogue and your impact who throws that look. The image as a mediator of this reflection is the bridge and keep to the constituent review of Vik Muniz to political violence and State, in the work Memory playback Girl Trang Bang, supported by Annateresa Fabris (2010), interpretations of Georges Didi-Huberman (2010), Slavoj Žižek (2008) and Sigmund Freud (1974, 1986).

**Keywords:** Body, Photo, Image, Memory and Psychoanalysis.

<sup>1</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

## Introdução

A corporeidade traz em si, muitos símbolos, signos e significantes, cujo contexto, culmina na exposição de uma gama de mensagens portadoras de significados dos mais diversos. Essa constatação levanta certas indagações com relação ao tipo dos corpos que têm sido construídos nessa sociedade da pós-modernidade (supermodernidade ou hiper-modernidade, sem adentrar nessa polêmica conceitual e/ou semântica) como alguns preferem. A troca entre contexto social e os corpos desses sujeitos, ora mediador, ora mediado, caracteriza-se como um diálogo, que tão logo requer uma linguagem para se materializar, para encontrar um emissor e um receptor, um contexto hermenêutico por assim dizer. Quando se contextualiza a linguagem, seja ela oral ou corporal e até mesmo o não dito, seu entendimento pode ser viabilizado por um sistema, uma espécie de codificação para uma leitura respeitando suas particularidades. A Arte é diversa como campo de estudo das expressões e experiências humanas, aqui particularmente, com os corpos participando e produzindo significados. Trata-se então, de um tipo de linguagem, que mesmo carecendo de uma metodologia de pesquisa (a Arte) não lhe causa prejuízo como área de conhecimento. Entretanto como método, por assim dizer, de construção do fazer Arte, como a fotografia e o desenho por exemplo, constituem formas legítimas de abordagem, inclusive do corpo. Ao mesmo tempo, o corpo não é exclusividade de nenhuma área em específico, e mais: a arte pode dialogar muito bem com os campos da filosofia e da psicanálise sobre essa confluência que abarca o corpo e a imagem. Nesse caso, o corpo como obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, plural e direciona a sua reflexão para o confronto com o olhar, pela impossibilidade da existência de um olho sem sujeito, logo, influenciado por uma subjetividade e uma objetividade presente no ambiente que o cerca, ou em seu mundo interno. A partir da comunicação *Corpo como território do político*, apresentada no “Seminário Internacional sobre Políticas da Arte nos Anos 90” (Universidade de São Paulo, 2-4 de julho de 2007), Annateresa Fabris (2009) traça um norte a que tipo de imagens, tipo de políticas e tipo de corpo estamos falando. Nesse estudo, a historiadora da arte se debruçou no mote do corpo e como ele está constantemente respondendo a um investimento social, uma carga política, registrado de perto pelas lentes da máquina fotográfica portátil. Paralelo a isso, a obra *Reprodução de Memória da Menina de Trang Bang* do artista brasileiro Vik Muniz, carrega alto teor crítico ao sistema e ao Estado, também em análise dessa violência. Seu estudo deflagra uma sombria realidade em que o corpo é agenciado pelo legislador do poder público à cultura, e à sociedade. Nessa reflexão sobre o sujeito, na aplicação da memória como mediadora entre o sujeito e o corpo, ou também, entre o observador e o observado, Sigmund Freud (1899) contribui para uma leitura sobre a fotografia de Nick Ut e o desenho-montagem de Muniz na ótica dialógica artístico-psicanalítica. Slavoj Žižek adentra nesse mundo fragmentado pelo trauma infligido por ordem social vigente e com Didi-Huberman (2010) essa aproximação entre psicanálise e arte, conclui a ideia de imagem crítica de Muniz, mas que fala também de nós mesmos ao olharmos o outro.

## Arte e sensibilidade

Fabris expõe a máquina fotográfica portátil como marco de uma nova ótica sobre os eventos, cujo olhar das pessoas “comuns” não os alcançaria normalmente. Em outras palavras, a Segunda Guerra Mundial é um exemplo desse inusitado campo de eventos. A máquina fotográfica colocou esse homem comum na cena, como a testemunha ocular nos grandes eventos, de certa forma o sugando para dentro de controvérsias que outrora não estariam tão participantes, a exemplo dos corpos empilhados durante a Segunda Guerra Mundial.

Dentro do texto *Corpo como território do político*, Fabris (2009) aponta: O corpo passa a ser visto então como fruto da pobreza, da violência, da exclusão, da loucura, da droga, da angústia e da morte, um corpo trágico. Ainda nesse texto, ela traz outras metáforas com Barbara Kruger, em *O seu corpo é um campo de batalhas ou seu desdobramento*, na fala de Juan An-

tonio Ramirez: “Um âmbito conflituoso difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. A batalha social, a luta de gêneros e de classes desenvolve-se em seu corpo, mesmo que, nem sempre, você se dê conta disso.”

Essas afirmações solidificaram o pensamento de que o corpo quando abordado pela dimensão política é um refém ou um produto das relações de poder entre as ideologias. Resultado de consequências circunscritas à diversas outras consequências de áreas distintas, como entre a desumanização e o capitalismo gerador de conflitos de poder há muito o que pontuar desde a revolução industrial. E por ser desumanizadora, apresentam limites cada vez mais elásticos, permitindo que o corpo vá se tornando objeto (*strictu sensu*), como fez a medicina e a ciência – aliás a antiga relação entre Ciência e Arte. Nesse escrito, a Arte, se apropria do corpo para sua análise e registro sócio histórico. Para Santaella (2008) a Arte se apresenta também como uma comunicadora de novidades, explorando novas concepções culturais, na vanguarda do que a tecnologia e a ciência talvez se enveredarão. Em Corpo como território do político, a tecnologia da fotografia é a que captura o corpo e Fabris demonstra que tanto os fotógrafos quanto os corpos estão sujeitos à dimensão do político invariavelmente, levando a suscitar-nos a premissa aristotélica de que o homem é um animal político.

Seguindo nessa temática beligerante, o artista Vik Muniz, 1989, cria a Reprodução de Memória da Menina de Trang Bang. A foto usada foi a clássica cena da menina Kim Phuc correndo de braços abertos, gritando, queimada pelo calor das bombas de napalm em 08 de junho de 1972, no Vietnã. Segundo Fabris (2009), Muniz resolveu desenhar, mantendo a fotografia original, Figura 1, como referência, porém deixando-se levar pelo que sua consciência registrou. O tratamento fotográfico aliado ao seu desenho produziu uma montagem do tipo de “imagem residual”, Figura 2, como uma representação mental. Esse residual a que Fabris se refere, no mínimo é comparado com a reminiscência que a memória produz.



Figura 1. Kim Phuc - foto: Nick Ut (Guerra do Vietnã, 8 de junho de 1972). Fonte: Revista Prosa Verso e Arte



Figura 2. Reprodução de Memória da criança de Tram Bang – Vik Muniz (1989), cópia fotográfica de emulsão de prata – 45,70 x 30,50 cm. Fonte: Lago (2009. p. 117)

Como é na memória ou no sonho essa imagem é dotada de estranheza com relação a sua nitidez, uma imagem acompanhada de borrões, nebulosas, foco seletivo além de traços incógnitos (e insólitos) a cena original. Muniz se vale dessa observação e concentra sua atenção na menina e numa estranha figura de soldado. Galard (2004, p.35-36, apud, FABRIS, 2009) para definir sobre essa imagem quase onírica escreve:

O desenho dar a entender que a menina surge de um pesadelo. Confrontado apenas com ela, o espectador contemporâneo pode aquilatar em profundidade o significado que esta imagem teve para a sociedade dos EUA, num momento crucial da guerra, obrigando a ver se como carrasco de uma criança de olhar assustado.

O desenho permitiu a Muniz concentrar o foco de imagem em Kim Phuc, fazendo notar a identidade dela como sujeito, a menina vietnamita não é mais a multidão que corre, fugindo da atrocidade. A imagem do artista brasileiro resgata a afetividade, o seu corpo individual, mas que Muniz, e a própria situação traumatizante, fragmenta, fazendo junção de pedaços de outros corpos de crianças em uma única figura, no caso a menina. Apesar disso, não deixa de impor que Phuc é humana antes de tudo. É importante apontar esse fato ao mesmo tempo em que lembrar a queda das bombas de napalm, não apenas destruiriam casas, vilas ou outras estruturas concretas (como relações afetivas e sociais), mas dissolveriam identidades, ou como Freud (1974) chamaria de aniquilamento do outro

### Arte e teoria psicanalítica

Para traçar uma trajetória conceitual sobre a memória é plausível trazer Freud, pelo caráter fundante de suas teorias acerca da subjetividade. A memória para Freud (1899/1986) recebe um caráter relacional, principalmente com o afeto, já que acontecimentos, mais comumente na infância, guardam forte conteúdo mediado pela quantidade de emoções e sentimentos envolvidos. E segue mais:

[...] é apenas dos 6 ou 7 anos em diante – em muitos casos a partir dos 10 anos – que nossas vidas podem ser reproduzidas na memória de forma concatenada de eventos.[...] selecionadas como dignas de recordação as experiências que despertassem alguma emoção poderosa [...] o conteúdo mais frequente das primeiras lembranças da infância eram ,de um lado, situações de medo, vergonha, dor física, e de outros, eventos de doença, nascimentos de irmã ou irmão, incêndio e mortes. (FREUD, 1899/1986, p 33/334).

Freud nomeia de Lembrança Encobridora a narrativa construída de forma parcialmente verdadeira, existindo uma incongruência entre o realmente acontecido e o ficcional, nesse caso sendo encoberta por uma fantasia, que deve equilibrar a experiência vivida, esse é o nascimento do trauma (FREUD, 1899/1986). Ousamos perguntar, a partir dessa leitura freudiana, qual é o material de trabalho do artista? A fantasia é um conteúdo muito presente, aparentemente, seja pela sua afirmação ou pela sua negação. Na citação freudiana acima sobre a memória, cuidamos de colocá-la não para explicar exclusivamente, mas para que por meio do conceito explicitado, fosse possível relacioná-lo à própria imagem da foto de Kim Phuc. Ao ver a foto em 1972, o trauma não é só de Phuc, é também mundial, ou seja, de todos aqueles que tiveram contato com a imagem e puderam lançar sua afetividade, ou determinada empatia sobre a imagem e como tal produzir posteriormente reminiscências. A lembrança de Vik Muniz é uma dentre milhões de outras lembranças sobre esse evento a produzir reminiscências. Após despossuir a imagem, a experiência do artista é provocada pelo resíduo imagético, semelhante a imagem onírica, com seus desdobramentos de sensações e narrativas. Muniz se deu conta tal qual como acontece a um evento quando se torna passado, a fotografia tomara o mesmo destino ao sair de sua posse e olhar, tornando-se um artefato do pretérito, terreno apropriado para a ascensão da memória. O que ficou registrado para o artista é um traço daquilo que seu olhar apreendeu da imagem e que o afetou, como qualquer pessoa é afetada por motivos internos. Na obra Reprodução de Memória da menina de Trang Bang, o soldado é um significante importante para Muniz, o que certamente Kim Phuc também o é. Fica registrado a nossa leitura, em que o soldado representa toda a aspereza e dor que a Guerra pode proporcionar indiscriminadamente a todos, inclusive a uma menina, que representa a humanidade. Dentre o horror da guerra e da devastação dos corpos, Kim Phuc é, ao mesmo tempo, afirmação da vida e do corpo vivente, enquanto o soldado é a sua negação, a morte presente, o seu arauto e o seu ceifador.

Vik Muniz constrói sua narrativa imagética de acordo com o que sua psique tem para significar nos constituintes da imagem, bem como toda ela, e que o artista traz junto até mesmo seu sintoma como ser humano. Ao olhar a obra e recebermos sua resposta, temos no hiato, a constituição do sujeito, onde o *lócus* que se estabelece, é uma relação dialética, o corpo de Phuc na imagem de Muniz e o olhar de quem vê, ganham em identidade e sentido, respectivamente. A experiência de Muniz com a foto original do evento, quase que sintomática, é geradora de afeto, de motivação e de sentido nesse artista, o qual suas reminiscências produ-

zidas a partir daí, necessitaram de uma narrativa, ou seja, uma representação de suas lembranças.

É traumatizante essa perspectiva do sujeito que mesmo não participando como um soldado norte-americano da Guerra do Vietnã ou como policial de uma eventual chacina no Rio de Janeiro, ainda sim é ator enquanto componente passivo da sociedade, que viu, mas finge não tomar conhecimento. Portanto, somos condenados às recordações encobridoras, ou então a manter um olhar ora crítico, ora cínico sobre nossas próprias descobertas memorativas, nossos próprios objetos, e a dirigir um olhar talvez melancólico à aquela dialética contida na relação sujeito-objeto, memória-história e/ou olhar-obra (DIDI-HUBERMAN, 2010).

O século atual carrega o resquício do século anterior retido nas imagens das guerras e de seus campos de concentração, da violência do Estado à população, gerando uma fragmentação, ou supressão, da libido, ou pulsão de vida, de quem consome essas imagens. Essa supressão tem efeitos diretos na erotização, na relação amorosa e desejosa ao objeto amado e como mencionado no parágrafo anterior, a melancolia vai tomando conta da cena. Segundo Slavoj Zizek (2008), somos filhos dessa pós-modernidade cujo sujeito é o pós-traumático. Esse sujeito tem dificuldade em falar do evento que o chocou, mas a memória mantém seu registro intocado. O silêncio, além de sinal de recalcamento, é uma forma de comunicar a sua elaboração acerca do acontecido. A imagem de Kim Phuc é tão forte que é difícil achar erotização em seu corpo nu – e tanto em psicanálise quanto em arte a erotização é algo caro para se tematizar. Ao olharmos sua imagem na foto e ou no desenho-montagem (Fig 1 e Fig 2), assim como Muniz, somos tomados pelo afeto de sua imagem, e nos tornamos parte dessa perda erótica que em movimento paralelo é arquivada pela memória.

Como podemos ver, a experiência cotidiana produz falhas e realocações na recordação, e denuncia o caráter complexo em que a memória está implicada à linguagem, ao visual e ao próprio corpo, este último sendo destino dos afetos. Em Didi-Huberman (2010), mais precisamente no capítulo A Imagem crítica, do livro “O que vemos, o que nos olha”, além de dialogar com Freud, estabelece importantes considerações sobre a imagem como ponto capaz de dar identidade a quem as observa.

O corpo impresso nas imagens analisadas nesse escrito, do ponto de vista enquanto obra, não passa de suporte para uma percepção, mas ao conterem traumas verdadeiros, produz afetividade, logo, crítica, dialética e diálogo. E nesse jogo de observar a obra, sentimos que somos tragados (inconsciente) para dentro dela, e após emaranhar-se a cognição, uma enxurrada de instâncias como a história, a memória, a linguagem além do inominável, devolvemos seus reflexos ao nosso sujeito (consciente). E mesmo quando se passa o olho apressadamente seguindo outra série ou fecham-se os olhos para uma dada obra, ainda é um equivalente do silêncio (psicanalítico), que na verdade quer dizer muito. Subjaz ali um discurso que é proporcional para o corpo, ou seja, na medida em que se afirma a afasia, se constrói o discurso no gesto.

O gesto em psicanálise é interpretado como discurso do corpo, um ato político da memória, por justamente ter a história como sua causa. E nesse ato do corpo, o sujeito se constitui como ser político. A imagem de Reprodução de Memória da Menina de Trang Bang é a representação pulsional contida no gesto desse artista, imerso em suas percepções internas e externas, e que são filtrados pela memória crítica. Lhe é permitido codificar uma linguagem conflituosa, uma imagem dialética, segundo Didi-Huberman (2010, p.176):

O ato memorativo em geral, o ato histórico em particular, colocam assim fundamentalmente uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência – o que nos obriga, no exercício dessa memória, a dialetizar ainda, a nos manter ainda no elemento de uma dupla distância. Por um lado, objeto

memorizado se aproximou de nós: pensamos tê-lo “reencontrado”, e que podemos manipulá-lo, fazê-lo entrar numa classificação, de certo modo temo-lo na mão.

A imagem dialética é na verdade o que a memória produz como imagem ativa a partir de um “terreno” atemporal, sua figura residual no presente. Criticando o objeto memorizado como representação acessível, busca o outro lado, o que o tempo histórico do próprio objeto construiu no corpo de Kim Phuc. O pensamento dialético exhibe o conflito mesmo desse terreno aberto e do objeto conhecido, que é a obra de Muniz. Muniz se vê diante de uma necessidade de comunicação, já que em seus repertórios tangentes a arte, esse negativo da imagem parece criar um anti-discurso que confronta a imagem legítima. É como se a imagem dialética se oferecesse assim, paradoxalmente, como um esquecimento, permitindo a conclusão por analogia da *Traumdeutung*, uma interpretação de tipo freudiano: tanto é verdade que a psicanálise encontrará, não nos sonhos propriamente, mas nos esquecimentos (e sua reconfiguração em narrativa que se dá pelo silêncio e pelo corpo), toda a sua “solicitação a interpretar” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Almeida (2012, p. 310) propõe ainda:

A dimensão “crítica” da imagem dialética desdobra-se numa “dimensão de crise e de sintoma” e uma “dimensão de análise crítica” que põe em evidência uma estrutura que se encontra continuamente em transformação, produzindo “formas em formação”, “efeitos de deformação perpétua”: a imagem dialética é ambígua, nela confluem a catástrofe, o choque, entretecidos na perturbação, e o ressurgimento súbito de algo tornado visível pela transformação. A dimensão crítica da imagem dialética é um trabalho crítico da memória, feito “no confronto com tudo o que resta como com o índice de tudo o que se perdeu”

Não se pode saber o que Vik Muniz viu em suas fontes para a elaboração de sua obra, porém, a presença invasora que o impeliu a criar, beira a “crise” e o “sintoma”. Não sendo testemunha ocular do evento, se apropriou da imagem do mesmo, e contudo, não parou de produzir efeitos internos como em aqueles que presenciaram o evento de forma sincrônica. A simplicidade visual não cessa de dialogar com um trabalho extremamente elaborado da língua, da memória, do afeto e do pensamento, ou seja, a cognição como um todo. Essa reminiscência que somos acometidos, e a que também foi Muniz, serve de crítica do presente, enquanto que por dialética, surte estranheza quanto a nostalgia, e o próprio anacronismo histórico. A experiência entre sujeito e objeto, olhar e desenho ou fotografia, desencadeiam imagens que passam a integrar a própria obra de arte, disseminando-se de modo descontínuo no emaranhado de discursos que constituem a história desse corpo até os dias de hoje, ou seja, como estaria Kim Phuc hoje? Ela continua viva? Têm Filhos e uma vida “normal”? De acordo ainda com Žižek, esses sujeitos, pós-traumáticos, quando não reabilitados a uma interação social são articulados ainda pelo evento traumático, isolando-se, sua psique indiferente é incapaz de erotizar, sem investimento libidinal, não podendo, por conseguinte, amar (2008).

Ao abrir-se no olhar de quem olha – do espectador ou do próprio artista – expelindo imagens, um corpo nunca será apenas um corpo (ou objeto), obrigando o observador a produzir uma dialética permanentemente do próprio discurso, uma contradição na linha temporal. Para Didi-Huberman, a dialética do observável nos força a questionar a imagem, utilizando um campo interdisciplinar, negando os limites impostos por uma análise que enrijeça a apreensão sensorial imagem.

Assim como Muniz, não estamos imunes à tomar posicionamento político no olhar que destinamos, aos objetos do cotidiano, e no tocante à esse escrito, as imagens de corpos retratados como arte. Willian A. Ewing (1996), “Porque, sendo potencialmente políticas, podem usar o corpo para controlar opiniões e influenciar ações” (EWING, 96, p.324 apud FABRIS, 2009). Para o fotógrafo britânico, o ser humano enquanto objeto fotografado pertence à categoria do político, e em nosso tempo, o corpo é esse condensador de linguagens que conserva ao longo do tempo, aquisições históricas e disputas ideológicas.

### Referências

- ALMEIDA, Cristina Vasconcelos de. Precipitar o olhar pelo ponto de desassossego: A experiência entre sujeito e objecto em “O que nós vemos, o que nos olha”, de Georges Didi-Huberman. *Revista de História da arte n 10*, Instituto de História da Arte Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha: a Imagem Crítica* (p.169 – 201). Trad. Paulo Neves. Pref. Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DONADEL, Beatriz D’Agostin. Didi-huberman e a dialética do visível. PGH/UFSC, *REVISTA ESBOÇOS*, N° 17 2008.
- FABRIS, Annateresa. O corpo como território do político. In: JAREMTCHUK, Daria e RUFINONI, P. (Org.). *Arte e Política*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 119-134.
- FREUD, Sigmund. *Lembranças Encobridoras* (1899). Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1986, vol.III.
- \_\_\_\_\_. *Além do Princípio do Prazer*. Edição Stand Brasileira das Obras completas de Sigmund Freud, v.8. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- MUNIZ, Vik. *Reflex: Vik Muniz de a a z*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SANTAELLA, Lúcia. *Artes do corpo biocibernético e suas manifestações no Brasil*. *Revista Nuestra América*, n°5, p.163-147, 2008.
- XAVIER, B.G. *O sujeito Pós-Traumático a partir de Slavoj Zizek*. NEAAD-UFES. Espírito Santo, 2015.
- ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Recebido em 02 de maio de 2018.

Aprovado em 12 de junho de 2018.



# Tectônica como atos de mediação

## *Tectonics as mediation acts*

Cristiano Lemes Carvalho <sup>1</sup>

**Resumo:** Discutimos a tectônica como método de mediação para leitura e interpretação, com o propósito de atender à pluralidade das retóricas que perpassam os discursos arquitetônicos contemporâneos e, como, a partir das aberturas conceituais dos anos 1960 problemas relativos a arte, ciência e arquitetura foram responsáveis pela transversalidade dos discursos plásticos. Em seguida, inventariamos como o conceito de tectônica (poética da construção) tornou-se a crítica dos objetos arquitetônicos. Resgatamos o papel cívico do arquiteto discutindo aspectos importantes da conjuntura colonialista em que tem se dado a formação profissional, questionando acerca dos vários contextos e condições em que se dá a mediação como método de ampliação da tectônica. Por fim, realizamos a apreciação de imagens fotográficas de duas obras arquitetônicas contemporâneas, assim construindo esse artigo como um ato de mediação.

**Palavras-chave:** arquitetura; tectônica; imagem; mediação; transdisciplinaridade.

**Abstract:** *We discuss tectonics as a method of mediation for reading and interpretation, with the purpose of attending to the plurality of rhetoric that permeates contemporary architectural discourses, and how, from the conceptual openings of the 1960s, problems related to art, science and architecture were responsible for the transversely of plastic speeches. Then we would invent how the concept of tectonics (poetics of construction) became the critique of architectural objects. We rescued the civic role of the architect discussing important aspects of the colonialist conjuncture in which the professional formation has been given, questioning about the various contexts and conditions in which mediation takes place as a method of expansion of tectonics. Finally, we make the appreciation of photographic images of two contemporary architectural works, thus constructing this article as an act of mediation.*

**Keywords:** architecture; tectonics; image; mediation; transdisciplinary.

<sup>1</sup> FAV-UFG.

[...] o contemporâneo, que se pode entrever na temporalidade do presente é sempre um retorno que não cessa de se repetir, portanto, nunca funda uma origem e, com isso, se aproxima da noção de poesia. Giorgio Agamben.

### **Confluências e divergências: aberturas conceituais**

As aberturas conceituais que marcaram os anos 1960 romperam com a predominância da razão cartesiana. Tais críticas ao racionalismo levaram à construção de um mundo fomentado pela dicotomia entre razão e sensibilidade, incluindo a subjetividade como forma de conhecimento. A alteração desses paradigmas na cultura artística pós-moderna trouxe uma multiplicidade de leituras que desestabilizou os sistemas de crenças e certezas, pois um novo campo de mediação estabeleceu uma busca profunda das analogias as quais acabaram por encontrar no estruturalismo uma explicação para o “caos” que se instaurara. Essa falta de certezas acabaria por acarretar a polarização a que já se fez referência e que veio contemplar a ordem como um processo de sistematização do olhar científico, com o surgimento de campos do conhecimento como a fenomenologia e a psicanálise, mediadas pela teoria da informação, a antropologia e a linguística.

A partir deste ponto, mediações entre as várias áreas do conhecimento se constituíram como métodos de investigação e pesquisa, trazendo a quebra do modelo acadêmico clássico e, ao mesmo tempo, uma crise de autoridade que instaurou confluências, convergências e divergências relacionadas às disciplinas cujas características, na temporalidade presente, são a multidisciplinaridade, a transdisciplinaridade e até mesmo a indisciplinaridade.

O poético e o ficcional, assim, tornaram-se a base das averiguações, a partir da estetização do cotidiano, da vasta produção e assimilação de imagens, objetos, artefatos, pensamentos, e até mesmo do conhecimento, se inscrevendo nas dissidentes vertentes do popular e da arte mais eruditas. Essas estratégias promoveriam, então, o estatuto dos objetos que refletiria, por sua vez, o momento histórico, complexo e não linear dos discursos plásticos. Essas mudanças de paradigma ampliaram a elasticidade das averiguações, tornando as fontes de conhecimento inesgotáveis, pois toda leitura é, ao mesmo tempo, válida e insuficiente.

Em arquitetura, o arranjo material das construções constituiu importante elemento de leitura da linguagem dos espaços circunscritos e da própria construção. Os princípios de gravidade, peso, massa, densidade, equilíbrio, escala e material tornaram-se determinantes na leitura dos objetos arquitetônicos, acentuando a materialidade nos discursos arquitetônicos e promovendo uma revisão do detalhe como conteúdo expressivo e princípio ordenador da construção inteligível, assim como o elemento que permitia acessar a leitura estética e cultural dos objetos. Deste modo, a complexidade que havia sido instaurada no campo da arquitetura passou a ser estudada a partir de fragmentos e não mais da unidade e, sobretudo, a partir do vazio, onde as diferenças se encontram. Neste contexto, Kenneth Frampton irá adotar um discurso em favor da expressão “tectônica”, mantendo-se fiel à defesa do contexto e, para “aludir a aceitação indiscriminada de todas as correntes opta por defender aquelas mais enraizadas no lugar, mais autênticas e mais cultas, frente àquelas posições mais internacionalistas, autônomas e experimentais” (MONTANER, 2004, p.97).

### **A busca da expressão construtiva: a tectônica em Frampton**

Nos anos 1960, Frampton retoma o termo tectônica nos seguintes textos: “Perspectivas para um Regionalismo Crítico: seis pontos para uma arquitetura de resistência” (1983), “Rappel à Lórdé: Argumentos em Favor da Tectônica” (1990), “Estudos Sobre Cultura Tectônica e Cultura Tectônica: Poéticas da Construção na Arquitetura dos Séculos XIX e XX” (1995).

Nesta última obra, referência para este artigo, Frampton retomou a etimologia do termo tectônica para situar o debate da arquitetura em torno da noção de topografia e de lugar, incluindo o papel do corpo na percepção do ambiente. Teceu, também, apreciações sobre etinografia, representacional/ontológico, tectônico/atectônico, tecnologia, tradição e inovação. E ainda faria uma revisão histórica da arquitetura dos séculos XIX e XX desde os discursos em defesa da poética da construção até as tradições do racionalismo francês e alemão. Submeteu à análise tectônica, depois disso, a obra de seis arquitetos modernos do século XX: Frank Lloyd Wright, Auguste Perret, Mies Van Der Rohe, Louis Kahn, Jorn Utzon e Carlo Scarpa, construindo uma afiada crítica à produção da arquitetura a partir de critérios sociais, políticos, econômicos e culturais desse momento.

Segundo Izabel Amaral, “Estudos Sobre Cultura Tectônica e Cultura Tectônica: Poéticas da Construção na Arquitetura dos Séculos XIX e XX” (1995), ou só *Studies*, como é conhecido internacionalmente, provocou:

[...] uma renovação do debate sobre a tectônica, popularizando a noção e promovendo-a ao estatuto de ‘potencial da expressão construtiva’. Também considerada como “poética da construção”, a tectônica seria capaz de reunir aspectos materiais da arquitetura aos aspectos culturais e estéticos. (AMARAL, 2009, p. 148-160)

Duas questões ainda se mostram relevantes para a construção do pensamento tectônico de Frampton: para Nesbitt, a retomada do detalhe, a partir de Marco Frascari e Vitorio Gregotti; e, para Amaral, o retorno a Gottfried Semper (1803-1879).

Frampton (1965), ao retomar Gregotti e Frascari, defende a unidade estrutural da arquitetura como essência irreduzível da forma arquitetônica, a qual merece mais atenção que a invenção do espaço e a busca da novidade. Em Semper, busca respaldo para indicar “a probidade material e estrutural de uma obra, mas também uma poética do construir subjacente à prática da arquitetura e artes afins” (Idem, p. 148-167).

No século XIX, em sua obra intitulada “*Der Stil*”, o autor defende que a expressividade da arte tectônica originou-se, por um lado, das características físicas do material (elasticidade, flexibilidade, leveza, possibilidade de ser recortado em diferentes formatos) e, por outro lado, de referências estéticas externas que a própria técnica pôde incorporar. Tal constatação, leva-nos a entender que o centro da questão tectônica em Semper está atrelado à sua materialidade sob as influências de forças externas que a moldam, e não somente de forma “purista” e técnico-estrutural, encontrando-se o campo suspenso entre uma série de oposições, sobretudo a do ontológico com o representacional, pois a Arquitetura refere-se não unicamente à estrutura, mas à “pele da construção”.

### **O Mocho de Minerva: o espírito da resistência**

*Studies* traz, em seu epílogo, “O Mocho de Minerva”, uma reflexão sobre a necessidade de se fazer um exercício de resistência à subserviência da Ciência ao “imperativo do lucro”. Para Frampton:

[...] a economia declarou guerra aberta à humanidade, atacando não só as nossas possibilidades de vida, mas também as nossas hipóteses de sobreviver. É aqui que a ciência, renunciando o papel de oposição à escravatura que formava uma parte considerável da sua história, escolheu pôr-se a serviço do domínio espetacular. (FRAMPTON apud BARATA, 1998, p.52)

Embora o pensamento do nosso autor tenha sido formulado numa conjuntura específica por que passava a Europa da época de publicação da obra, podemos verificar sua atualidade, pois, no Brasil, a profissão de arquiteto passa por uma crise de deslegitimação quando percebemos que, muitas vezes, a atuação desse profissional é reduzida ao âmbito da prestação de serviços meramente técnicos, em contraste com a aparente “glamourização” dessa atividade.

Frampton, ao citar Guy Debord, em “Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo” (1988), destaca a marginalidade da cultura tectônica enquanto resistência residual e pontual, sobretudo quando esta apela para o tático. Lamenta ele que a Comunidade Europeia (C.E.) tenha patrocinado e engendrado, simultaneamente, a extinção da arquitetura, quando optou por táticas mercadológicas sem medir os custos culturais, o que custou a autoridade profissional do arquiteto, e sua capacidade de pensar efetivamente e de forma cívica. Alude, ainda, à desestabilização da profissão, promovida por alguns Estados europeus que colocaram em xeque o estatuto da profissão. Como contraponto, cita o *Collegio de Architectos*, na Espanha, instituição que atingiu um alto nível no que diz respeito ao exercício e à regulamentação da profissão nos últimos vinte anos, ao instituir honorários dos quais deduzia apenas uma pequena porcentagem, e ainda proteger o profissional de clientes pouco escrupulosos.

Frampton não questiona a inserção de dispositivos tecnológicos avançados (*hardware/software*) na atividade de ensino e aprendizagem de projeto, apesar de considerar seus aspectos redutores. Porém, não questiona:

[...] tanto a compreensível ênfase que é agora colocada no desenho assistido por computador (apesar de também este ter seus aspectos redutores), mas sobretudo a tendência para abandonar métodos de formação mais reflexivos e críticos, a que se acrescenta a presente tendência para as aulas práticas oscilarem entre uma pura e simples aplicação da técnica e a geração de imagens à *la mode*. Existe paralelamente uma tendência para privilegiar a tecnologia como se fosse um discurso essencial mas radicalmente não cultural. (FRAMPTON apud BARATA, 1998, p.55)

Sobre a circulação das representações fotográficas da Arquitetura, o autor entrevê riscos de uma pré-concepção da forma arquitetônica, afirmando que a Arquitetura não pode ser representada pela imagem fotográfica, ao contrário das artes plásticas, embora possa ser divulgada por ela. Mais adiante, discutiremos a concepção de André Rouillé (2009), para quem a fotografia pode ser tratada como documento e como arte, ou, mais precisamente, como um acontecimento que proporciona o encontro da imagem com seu referente.

Sobre a educação do arquiteto, Frampton reconhece a redução dos currículos, no que se refere ao tempo, discutindo que esse aligeiramento não garante a eficiência anunciada pelas instituições que promovem a formação. Assim, “[...] encurralado na situação impossível de adaptar o currículo ao insuficiente tempo disponível, as faculdades estão hoje divididas entre as humanistas e as tecnológicas, cada uma esforçando-se por excluir a outra.” (Ibidem, p.55) Esse, para o autor, é um campo profícuo para a multiplicação de tecnocratas que nada mais objetivam que a mercantilização da profissão.

Nesse cenário, a nova ordem implementada pela reestruturação global é uma condição que antecede ao escorchantes processo de privatizações do setor público, com a crescente maximização da construção por parte dos construtores e dos especuladores, aos quais

interessa limitar a autoridade do arquiteto. No entanto, mesmo dentro dessa nova ordem corporativa, persiste o arquiteto autônomo, que continua a executar seus projetos em escala menor, não apenas como projetista, mas também como empreiteiro e gestor de projetos, ficando, neste caso, dependente da competência dos fabricantes especializados e, sobretudo, de sua capacidade de organizar simultaneamente vários ofícios e componentes. Essa capacidade, denominada *high tech*, frequentemente foge ao domínio da indústria tradicional, pois traz resultados que, de outro modo, seria impossível obter.

Frampton, referindo-se ao desconstrutivismo, critica-o por considerá-lo pretensamente marginal, pois se trata de uma postura que surgiu em resposta ao que está posto pelas forças de modernização, mas que, de fato, representa “uma conduta intelectual afastada da prática responsável.” (FRAMPTON apud BARATA, p. 59). Para o autor, se tal avaliação é no essencial correta, sugerem-se então duas estratégias críticas. No primeiro caso, a necessidade do arquiteto manter o seu controle sobre a arte de construir como disciplina espacial e tectônica; em segundo, a pressão igualmente urgente de educar e sensibilizar a potencial clientela, pois como óbvio da natureza “espetacular do capitalismo recente, pouco significado cultural pode ser atingido no futuro sem assegurar a presença de um cliente esclarecido.”(FRAMPTON apud BARATA, p. 60).

Para o autor, o novo caráter técnico e econômico da construção representa um desafio, pois impõe céleres mudanças que afetam grandes e pequenos interesses. Este ambiente sofisticado, operacionalmente, para Frampton, depende de uma maior capacidade do arquiteto, tanto de coordenar o computador quanto de entender os limites e tolerâncias impostos pelos procedimentos envolvidos. Finalizando essas considerações sobre o ambiente culturalmente tecnológico, o autor apoia-se no otimismo do principal cooperador de Piano, o engenheiro Peter Rice cuja participação no Centro Goerge Pompidou está assim registrada:

Voltamos à liberdade dos nossos antepassados Vitorianos. Os pormenores foram utilizados de forma a dar à percepção individual de projeto o mais amplo controle. O desenho final é claro, foi resultado de mais de uma pessoa. Muitos arquitetos, engenheiros e técnicos no estaleiro contribuíram para o desenho final de cada peça. E cada peça foi sujeita aos rigores de uma análise estrutural detalhada para assegurar que era adequada ao seu propósito em todos os aspectos, e também isto influenciou na forma e configurações finais. Mas isso não importa. As peças são de fato melhores devido às diferentes artes que intervieram na sua concepção. São mais lógicas, mais corretas na sua forma. O que importa é que estão livres da tirania. Elas pedem às pessoas para olharem e apreenderem para que possam compreender. Isto sugere outro mito sobre a tecnologia. A impressão que a escolha tecnológica é sempre resultado de uma lógica pré-determinada. A impressão que há uma solução correta para um problema técnico é muito corrente. Mas a solução técnica como qualquer outra decisão é um momento no tempo. Não é definitiva (RICE apud FRAMPTON, 1995, p.64).

Frampton alude ao tom tecnocrático de Rice, o qual deixa entrever uma dimensão poética para além da instrumentalidade como fim em si mesma e revela a preocupação com o espírito humano pela resolução coletiva da obra de arte. Ele percebe o aparato tecnológico como uma lógica cultural escolhida e não como uma solução redutiva, uma posição crítica em relação aos processos inconscientes de otimização das nossas “espetaculares” burocracias contra a presente tendência de maximizar qualquer valor sem enxergar os custos envolvidos, sejam

ambientais ou outros. Depois dessas digressões realizadas em seu grandioso epílogo, “O Mocho de Minerva”, o autor anuncia finalmente que a cultura tectônica, enquanto poética da construção, persiste como um exercício do espírito e que “tudo o resto, incluindo nossa muito alardeada manipulação do espaço, é fundida no mundo real, e nesse sentido pertence tanto à sociedade como a nós mesmos” (FRAMPTON, 1995, p.65).

### **A “expressão tectônica” como estratégia de mediação**

Se o método tectônico assinala a importância dos pormenores, das junções, das conexões, das oposições - em que medida um espaço de mediação não vive precisamente da mesma dinâmica? Seria possível a ampliação do método da tectônica para além da sala de aula, de modo que esse exercício atingisse outros âmbitos, como espaços de exposição e a própria cidade? A partir dessas questões, indagamos ainda: por que o método da tectônica não deveria ser ampliado a outros mecanismos expositivos na contemporaneidade, a exemplo da fotografia? E, por fim, a tectônica é realmente um campo de conhecimento multidisciplinar aberto a assimilações e a desdobramentos vários do conhecimento produzido na contemporaneidade?

Mediação é uma terminologia importada do campo da arte, compreendida por Rejane Coutinho (2013) como espaço relacional para aqueles que advogam uma “contemporaneidade”. Assim, “mediação poderia ser uma instância intrínseca ao próprio processo artístico que se efetivaria através de ações mediadas pelas e nas próprias obras.” (COUTINHO, 2013, p. 6) Trata-se de um dispositivo que torna os processos de aprendizagem mais dinâmicos e estimuladores do pensar, do inquirir, do investigar e do criar, constituindo-se numa prática de ensino de caráter mais poético, um convite à participação e à interação dos sujeitos envolvidos na construção dos espaços de reflexão que tornam o próprio fazer uma maneira de aprender, ou seja, uma mediação que, no caso deste estudo, está relacionada ao ensino de projeto.

Reportando-nos à primeira questão formulada no início deste tópico, podemos dizer que a exposição das imagens, na proposta de mediação deste artigo, constitui uma seleção de objetos arquitetônicos que primam por oposições discursivas, em um jogo de imagens fotográficas que recorrem a analogias e a junções. Quanto à segunda questão, afirmamos que se trata de uma provocação para que, mediante a prática de projetos, o inquirir, o pensar e o projetar possam extrapolar o espaço da sala de aula. No que se refere à terceira pergunta, pensamos que, na construção desse processo de mediação, através de imagens da arquitetura, enquanto exercício intelectual e sensível, é possível estabelecer um contraponto ao pensamento de Frampton, para quem a representação fotográfica, na prática contemporânea da arquitetura, soa paradoxal.

André Rouillé, em “A Fotografia: entre o documento e a imagem” (2009), propôs, de acordo com Soares (SOARES, 2009, p. 245), que o sentido ontológico da fotografia fosse ultrapassado, o que pode ser visto como um contraponto ao conceito de indicialidade, já que, para o estudioso, há, na fotografia, um percurso histórico, filosófico e social que constitui sua significação na atualidade. Nesta obra, ele combate a visão reducionista estabelecida quando a fotografia é tomada apenas como “impressão luminosa” e considera que Roland Barthes “construiu uma soberania do espectador, onde o eu se sobrepõe ao processo fotográfico, além de defender o referente como fundador da fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p. 243-246) apontando o processo fotográfico como um acontecimento que proporciona o encontro da imagem com seu referente.

Ele também dedicou-se a fazer um inventariado histórico que contextualiza o surgimento da fotografia e reflete as primeiras funções da técnica: documento e expressão, com os devidos cuidados sobre os equívocos acerca do *status* que este documento adquiriu devido à crença

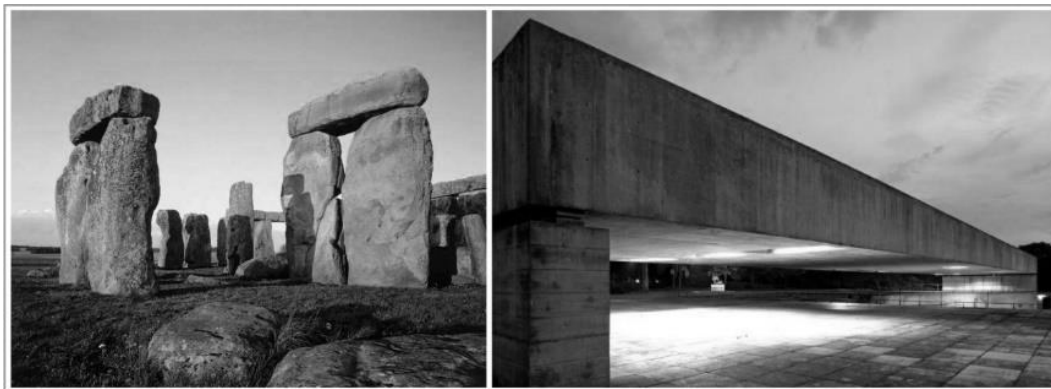
na imagem como prova, a impressão direta do referente. Entretanto, por não ser prova objetiva, o status do documento foi, aos poucos, sendo questionado, ensejando outras nuances dessa prática, como a fotografia-expressão.

Ao contrário da fotografia-documento, a fotografia-expressão não apregoa a relação direta com o referente nem com a imagem transparente. Neste caso, torna-se experiência da imagem em si, de modo a fortalecer aqueles aspectos antes rejeitados pelo documento: a dimensão poética, o autor (sua subjetividade) e o Outro, em diálogo com o processo fotográfico. É como expressão que a fotografia mostra não ser mais mero efeito do referente, mas sim um processo capaz de contribuir com o “fazer” da representação, passando, assim, a distinguir o sentido da imagem da coisa à qual ela faz referência. Sabendo dessa contingência da imagem fotográfica: o poético, o subjetivo, o outro presentes na fotografia como expressão-documento, não seria possível realizar uma leitura tectônica a partir da metáfora corporal do fotógrafo? Sobretudo enquanto exercício de domínio intelectual e sensível do objeto arquitetônico? Não seria a fotografia, enquanto notação, uma ferramenta, uma forma de registro e apreensão da metáfora corporal do pesquisador *in situ*?

### Dinâmicas para mediações: articulação entre campos disciplinares

Como expressão de vários discursos, consideramos fundamental, no campo da tectônica, a articulação entre os diversos campos disciplinares, a fim de que aqueles que se propuserem mediadores possam trabalhar com a clareza e a liberdade necessárias para promover ações educativas. Somente assim pode-se cumprir a abertura do próprio conceito de mediação, pois o mediador, nessa perspectiva, é aquele dotado de um repertório que pode ser compartilhado, promovendo troca e não sujeição.

A seguir, apresentaremos uma proposta de exercício de mediação, na perspectiva da tectônica, a partir das imagens do Museu Brasileiro de Escultura - MUBE / São Paulo, Brasil (1995), de Paulo Mendes da Rocha e da Torre na Avenida da Boa Vista (Torre de Burgo)/ Porto, Portugal, de Eduardo Souto de Moura.



**Figura 1:** Stonehenge, Reino Unido e Museu Brasileiro de Escultura, MUBE, Brasil. Fonte: [i0.wp.com/imaginaviagem.com](http://i0.wp.com/imaginaviagem.com) (2016)

O MUBE (1988-1995) é a síntese do que poderia ser uma clara explanação de forma, espaço e estrutura, destacando-se pela materialidade e pelo seu referencial simbólico. Pode ser relacionado com a imagem arquetípica de uma pedra que representa o ato inaugural de definição do lugar. Seu pórtico é o principal elemento que o distingue na paisagem, demarcando o lugar do museu em consonância com o contexto em que se inscreve. Trata-se

de um conjunto que evoca valores, configurando a memória do que permanece, legando à sociedade o testemunho de uma construção para além de sua função e representação primevas.

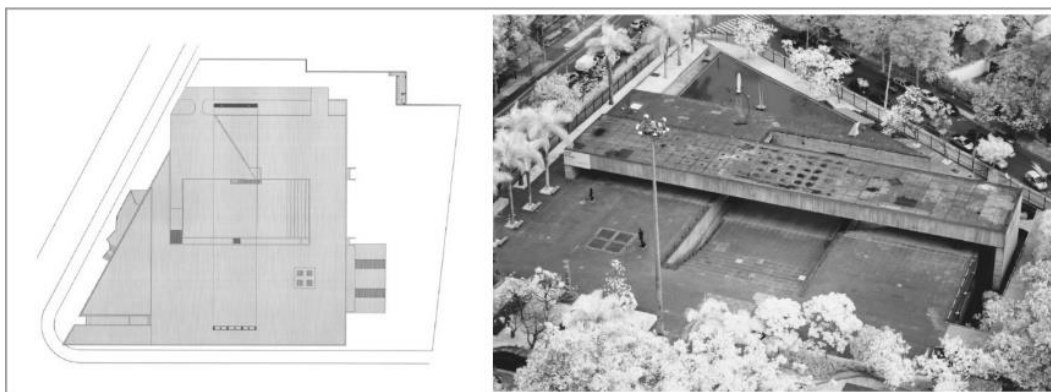


Figura 2: Mube. Planta baixa e vista aérea. Fonte: melissabermudez.files.wordpress.com (2016)

Situado em um bairro residencial de São Paulo, Jardins, se limita ao sul com a Avenida Europa e a oeste com a rua Alemanha, tem forma retangular e altura média de uma casa comum, não causando impacto visual. A construção da obra é marcada por dois volumes: um suspenso, constituindo um pórtico, e outro que se funde com o terreno, assimilando sua geometria e compondo a paisagem em planos e níveis que organizam concomitantemente ambientes fechados e abertos, articulados a um vasto jardim projetado por Burle Marx.

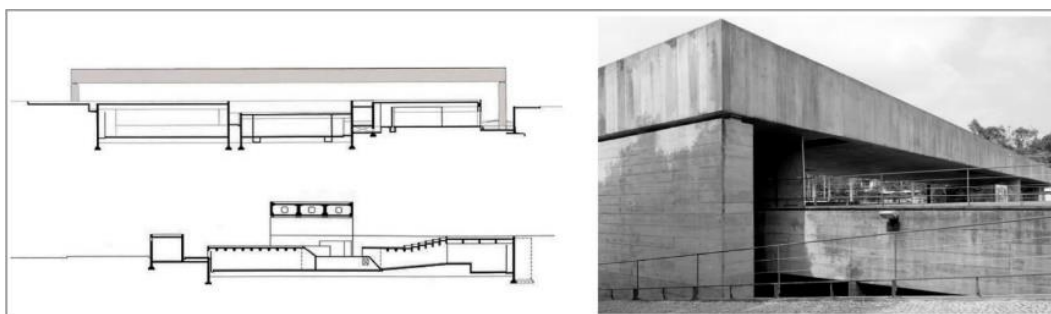


Figura 3: Mube, Corte transversal e detalhe estrutural do pórtico. Fonte: www.pinimg.com (2016).

Na relação de materiais e estrutura, o concreto é tão dominante que não podemos deixar de perceber que as marcas de cofragem expõem propositalmente o processo de construção, deixando aparentes cabos de aço nos planos de mudança do concreto. O pórtico é dividido por dois volumes maciços (pilares) que descarregam os esforços no terreno e, por um plano bruto, de 60 metros de comprimento por 12 metros de largura, também aparentemente maciço, embora, como podemos observar no corte, o mesmo tenha uma característica alveolar (tipo vierendeel), o que permite vencer a dimensão do vão livre.

Entre os elementos verticais do pórtico e o plano horizontal, uma fresta visa atenuar a deformação da estrutura. Para absorver essas variações, foram colocados quatro apoios fixos no pilar menor e quatro articulados no pilar maior, permitindo a movimentação horizontal da grande peça ao utilizar camadas de neoprene de 5 cm de espessura, material que, por ser de



borracha sintética, está mais sujeito ao envelhecimento e ressecamento. Em decorrência desse fator, foi deixada uma fenda de 15 cm, entre viga e pilar, suficiente para a colocação de macacos hidráulicos, a fim de suspender a viga e permitir a substituição do neoprene quando necessário.



**Figura 4:** Torre de escritórios na avenida da Boa Vista. Porto, Portugal. Fonte: [www.jpsembalagens.com.br](http://www.jpsembalagens.com.br) (2016)

Projetada em 1990 por Eduardo Souto de Moura, a Torre de Burgo é uma tentativa de resolver o problema da escala e da decoração. Souto de Moura não desiste do problema da escala e propõe tratá-lo através do problema de fenestração do edifício. Não esquecendo que, na cultura europeia, “a decoração foi, ao longo da tradição clássica, utilizada como elemento corretivo, nomeadamente da escala.”(RODRIGUES, 2013, p.335). Portanto é através de um controle de cheios e vazios que Souto de Moura se propõe a resolver pela fenestração do edifício, em um jogo de duas fachadas mais abertas e duas fachadas mais herméticas, construídas através de uma pele (um envelope), o problema da fachada pela associação de revestimento, decoração, fenestração e proporção. Essas estratégias adotadas pelo arquiteto inscrevem a resolução do problema no território da tradição clássica, apesar de ele utilizar como referência imagética a sobreposição de *palets* para solução geral da estrutura em níveis.



**Figura 5:** Detalhes constitutivos das fachadas da Torre de Burgo que caracterizam o envolvimento do edifício. Fonte: [www.pinimg.com](http://www.pinimg.com) (2016).

A pele (ou envelope) do edifício é composta por uma malha que alterna estrutura metálica, blocos de pedra sintética e vidro, em total conformidade com a estrutura do edifício.



**Figura 6:** Imagens da construção da Torre de Burgo. Fonte: [www.grupo-sanjose.com](http://www.grupo-sanjose.com) (2016).

Pelo registro da obra observa-se que a estrutura do edifício é erigida por um *grid* de esbeltos pilares e lages de concreto nos moldes dos edifícios projetados em estrutura metálica (em

filigrana) por Mies Van Der Rohe, nos Estados Unidos, a partir de 1933. Também é possível perceber que a fachada constitui-se em um envelope sem função estrutural, mas que conecta a estrutura do edifício em consonância com o espaçamento da estrutura.



**Figura 7:** Vista aérea da Torre de Burgos e planta baixa. Fonte: [www.grupo-sanjose.com](http://www.grupo-sanjose.com) (2016).

O conjunto arquitetônico é construído por um jogo de volumes (um horizontal e outro vertical) sobre uma esplanada que regulariza o terreno ao nível da avenida da Boa Vista. Mais uma vez, a planta confirma o planejamento espacial do edifício nos moldes das soluções espaciais e estruturais apresentadas por Van Der Rohe nos Estados Unidos.



**Figura 8:** Ressaltando as Tensões tectônicas: a complexidade dos conflitos criativos e constructivos na concepção do projeto. Fonte: AMARAL, Izabel do. ENANPARQ, Natal (2012).

A mediação proposta parte de uma repertorização sobre os objetos, podendo ser complementada pela análise de imagens, de visitas técnicas quando possível, de leitura de *croquis*, de análise de projeto, de entrevistas para que, então, a partir do gráfico acima, possamos fazer uma leitura da expressão construtiva dos objetos, num viés que venha ser subjetivo/objetivo, ou seja, uma leitura tectônica.

### Conclusão

Nos propusemos neste artigo a discutir a ampliação dos métodos de leitura tectônica para projetos de mediação, numa perspectiva transdisciplinar e crítica. Os trabalhos aqui apresentados e discutidos revelam discursos arquitetônicos produzidos na contemporaneidade. Não buscamos traçar uma historiografia da tectônica, mas sim construir um repertório que possibilite aos que tiverem acesso a este estudo entrever alguns caminhos para a leitura de uma expressão construtiva.

Discutimos brevemente a conjuntura desfavorável que os profissionais do campo da Arquitetura têm enfrentado, em decorrência de uma concepção, muitas vezes, meramente tecnocrática, presente nos cursos de formação de arquitetos que, quando são absorvidos pelo mercado, vão espelhar justamente essa concepção. Assim, as perspectivas são cada vez menos interessantes para os que se aventuram nesse *metier* com o propósito de exercer seriamente e de forma cívica seu ofício. Não nos arrogamos aqui, contudo, a propalar uma visão fatalista do que é ser arquiteto e professor de arquitetura, porque acreditamos que é sempre possível estabelecer um processo de mediação, pois sempre haverá aqueles que constroem seu fazer numa perspectiva afetiva, levando em conta a necessidade, o desejo e bem-estar de espaços e pessoas.

Consideramos que, para isso, é fundamental a articulação entre os diversos campos disciplinares numa perspectiva de educação que se traduza em ações capazes de produzir clareza e liberdade necessárias para que se possa, de fato, forjar o espírito da resistência a tudo o que vier a representar sujeição a valores que conduzam a uma padronização do exercício profissional do arquiteto.

### Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícios Nicastro Honesko. Editora Argus, Chapecó, Santa Catarina, 2009.

AMARAL, Izabel. *Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar*. Pós V. 16. São Paulo, 2009.

BARATA, Paulo. FRAMPTON, Kenneth. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectônica*. Contemporânea Editora. Lisboa, 1995.

COUTINHO, Rejane. *Uma experiência compartilhada*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2013. Disponível em:

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/Media%C3%A7%C3%A3o%20em%20arte%20-%20Rejane%20Coutinho.pdf>. Acesso: 23/05/2016.

FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica: Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Ediciones Akal, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 97.

NESBITT, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitectura: Uma Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RODRIGUES, José Miguel. *O Mundo Ordenado das Formas da Arquitectura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: Dois Exemplos*. Edições Afrontamento. Porto, Portugal, 2013, p. 335.

SOARES, Lilian. *A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*. Senac. São Paulo, 2009. p. 2243-246.

SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge University Press. 1989.

Recebido em 28 de maio de 2018.

Aprovado em 16 de junho de 2018.

# O informalismo francês e a matéria em Jean Dubuffet

## *The french informalism and the matter in Jean Dubuffet*

Thays Alves Costa <sup>1</sup>

**Resumo:** Este estudo tem como intuito refletir sobre o *informalismo* francês e o uso da matéria na produção plástica do artista Jean Dubuffet. Dubuffet teve destaque por utilizar matéria orgânica em suas obras, além de experimentar diversos materiais, como resíduos industriais, que conceberam um aspecto primitivo, sobretudo, em suas pinturas e *assemblages*. O artista ainda demonstrou interesse pelas culturas não europeias e, buscou valorizá-las em suas produções artísticas e teóricas. Com base nos seguintes textos *Biografia a passo de carga* e *Escritos sobre arte*, ambos escritos por Dubuffet, apresentarei reflexões acerca do *informalismo* e da matéria.

**Palavras-chave:** informalismo, Jean Dubuffet, arte e matéria.

**Abstract:** *This study has a purpose to reflect on the French informalism and the use of matter in artistic production of the artist Jean Dubuffet. Dubuffet was noted for using organic matter in his works, in addition to experimenting with various materials, such as industrial waste, which conceived a primitive aspect, above all, in his painting and assemblages. The artist still showed interest in non-European cultures and sought to value them in their artistic and theoretical productions. Based on the following texts Biografía a paso de carga and Escritos sobre arte, both written by Dubuffet, will present reflections on informalism and matter.*

**Keywords:** informalism, Jean Dubuffet, art and matter.

<sup>1</sup> Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) - linha de pesquisa "Estudos em História, Teoria e Crítica da Arte" - integra o grupo de pesquisa "Crítica e experiência estética Gerd Bornheim".

## Introdução

Jean Dubuffet, relevante artista plástico francês, desde a década de 1940 apresentou uma produção plástica peculiar. Em sua trajetória, são marcantes suas relações de amizade com artistas plásticos, escritores e teóricos, alguns pertencentes ao movimento surrealista, com os quais compartilhava muitos posicionamentos análogos, e que iriam influenciá-lo ao longo de sua vivência, produção plástica e teórica. Nas primeiras produções plásticas já se percebe que ele sempre se interessou pela condição humana, frequentemente introjetada nas cenas cotidianas, paisagens e retratos que ele pintou. O historiador Giulio Carlo Argan, em “Arte Moderna”, destacou o uso da matéria orgânica na obra de Jean Dubuffet e Jean Fautrier, principalmente, em produções das décadas 1940 e 1950.

Dubuffet nasceu em 31 de julho de 1901, na cidade de Le Havre, França. Ele viveu grande parte de sua vida em seu país de origem, onde passou a infância num ambiente familiar. Por outro lado, há que se ressaltar que foi um viajante obstinado, com passagens marcantes por outros países, como a breve passagem pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Na sua autobiografia, que foi escrita meses antes de sua morte, Dubuffet rememora a infância. O artista, quando criança, tinha um armário que chamava de museu e nele guardava caixas e frascos de materiais que recolhia em barcos, como madeira, sândalo, minerais e raízes. Desde então, ele começou a se interessar por coleópteros e fósseis.

Dubuffet relatou que, ao iniciar as aulas de pintura, se identificou com as obras de Monet, Sisley e Pissarro, contudo, apresentava um espírito rebelde e julgava os modos de estudos acadêmicos antiquados. Dubuffet admirava as vanguardas e estava fascinado pelas pinturas de alguns artistas desses movimentos, afirmando que sem dúvida eram mais interessantes que a pintura acadêmica. Para Dubuffet, a pintura de vanguarda tinha qualidades como ser inventiva e fantasiosa, por renunciar as tendências da moda e se estabelecer como novidade. Assim, inspirou-se nos atos transgressivos das vanguardas. Em Paris, conheceu um grupo de artistas, entre os quais estavam os pintores Elie Lascaux e Suzanne Valadon, que certamente o influenciaram, pois relatou que os admirava e que “fazia desenhos influenciado por Cézanne e pinturas como as de Suzanne Valadon” (DUBUFFET, 2004, p. 17).

Sobre seu processo artístico, além de realizar exercícios de pintura, pesquisava a arte de rua, observava as placas das barracas de feiras, os anúncios etc., e se interessava pelas manifestações artísticas opostas ao que chamou de arte culta ou cultural<sup>2</sup>. Dubuffet deslumbrava-se com a cultura popular e com o que via na rua, por isso, iniciou pesquisas em outros modos de produção artística, como a de máscaras e de marionetes que eram projetadas tendo como referência o rosto de pessoas que lhe eram próximas, como a de sua esposa.

Somente em 1942 ele consegue dedicar-se apenas à arte e estabelece residência em Paris. Este foi um momento de extrema importância para a carreira de Dubuffet como artista. Em 1943, Limbour lhe apresentou Jean Paulhan, em seguida, conheceu Pierre Seghers, André Parrot, Paul Éluard, os poetas André Frénaud, Eugène Guillevic e Francis Ponge, e também os artistas Jean Fautrier, René de Soulier, Marcel Arland e o galerista René Drouin, amigos importantes que o ajudaram com o desenvolvimento de sua produção plástica e com a divulgação da arte bruta<sup>3</sup>.

Como resultado da parceria com René Drouin, Dubuffet teve sua primeira exposição individual, realizada na Galeria René Drouin, em 1944. Nessa primeira exposição individual, o artista exibiu uma série de pinturas com tema baseado em cenas do dia-a-dia de pessoas comuns, que ganhavam um novo olhar e se destacavam por um aspecto infantil nas obras. Isso não

<sup>2</sup> Dubuffet desenvolveu as definições de arte culta ou cultural numa definição concisa, a qual compreende a produção artística presente nos espaços de arte e escolhidas pelos intelectuais, como as obras em museus e galerias.

<sup>3</sup> Termo criado por Dubuffet para designar as produções artísticas de autodidatas, encontradas em hospitais psiquiátricos e prisões, na década de 1940.

aconteceu por acaso, pois Dubuffet afirmou, em sua autobiografia, que se interessava pelos desenhos de crianças.

Outra característica importante da obra desse artista foi a relação com a matéria, que podem ser vista nas séries “*Paysages grotesques*”, de 1949, em que o artista representou paisagens desérticas. No modo como retratou essas paisagens, diríamos que a planaridade da tela adquiria aspectos de superfícies como murais rochosos, já que Dubuffet utilizou areia para sua composição. O artista também usou outros materiais orgânicos e inorgânicos em suas produções, como folhas, gesso, pedras, plantas, insetos, resíduos industriais e terra, que concebiam um aspecto primitivo, sobretudo, em suas pinturas e *assemblages*, como na obra “*La bou-ture*”, de 1956.<sup>4</sup>

A produção plástica de Dubuffet apresentou transformação constante, às vezes figurativo e, em algumas fases, abstratas. Mas, não perdia as características iniciais de sua produção, como a similaridade com os desenhos infantis e o uso da matéria. Dubuffet era um apaixonado pela pintura, elegendo-a como sua principal linguagem, fosse tinta óleo, guache, ou mesmo os desenhos a lápis em pedaços de papel ou em seu diário. Para ele, o que importava era pintar, dar vida a uma cena cotidiana como “um gesto tão essencial de nossa existência” (DUBUFFET, 1975, p.7), ainda afirmou que “desenho e pinto por que gosto, por mania, por paixão, para mim mesmo, para contentar-me” (Idem, p. 9).

### O Informalismo francês e a matéria em Jean Dubuffet

O Informalismo foi uma tendência pictórica, surgida nas décadas de 1940-50, que concebia uma atitude de revolta contra a tradição acadêmica, principalmente, no âmbito da pintura. Nesse período, os Estados Unidos se estabeleciam como grande potência econômica e novo referencial para arte mundial, com seu principal representante do Expressionismo Abstrato, Jackson Pollock e sua *action painting*. Existiram outras ramificações do Informalismo na Europa, como a abstração lírica, termo criado por Jean-José Marchand e Georges Mathieu para a exposição “*L'imaginaire*”, de 1947, a expressão “*Un Art autre*”,<sup>5</sup> criada pelo artista e crítico de arte Michel Tapié, em 1952, o tachismo, aplicado para as tendências informalistas francesas, e por fim, a “*École de Paris*”.<sup>6</sup>

O integrante da *Compagnie de l'Art Brut*, Michel Tapié,<sup>7</sup> em “*Un Art autre*” destacou duas exposições marcantes no 1945, sendo uma a “*Hautes Pâtes*”, de Jean Dubuffet, e a outra, “*Otages*”, de Jean Fautrier. Tapié iniciou seu texto afirmando que a arte naquele momento “precisa surpreender para ser arte” (apud CHIPP, 1988, p. 614) e declarou que não discutiria estética e as obras que se relacionam com tal ideia, pois queria se distanciar das produções artísticas que estavam na “moda” e que eram defendidas apenas por seus valores estéticos pelos integrantes do mercado de arte. Para Tapié, “a arte é feita em outros lugares, fora dele, em outro plano daquela realidade que sentimos de maneira diferente: a arte é outro” (Idem, p. 614), na sua opinião, vemos isso em Nietzsche e no movimento Dadá, que contestaram os padrões seguidos pela sociedade.

<sup>4</sup> O termo *assemblage* foi criado por Jean Dubuffet na década de 1950, para designar o método de criação artística em que envolve a montagem e inclusão de objetos, assim, transformando numa composição tridimensional. Os cubistas já desenvolviam procedimentos similares com as colagens.

<sup>5</sup> Título traduzido como “Um novo além” para o livro “Teorias da arte moderna” (CHIPP, 1988, p. 614).

<sup>6</sup> A expressão *École de Paris* foi utilizada por teóricos para referir-se à década de 1920, em que a cidade “se tornou a mais cosmopolita de todas as capitais do mundo”, como também, para evidenciar a liberdade de expressão pessoal que seus integrantes buscavam (LOPES, 1997, p. 106).

<sup>7</sup> Para Lopes, o sentido de “informal” proposto por Michel Tapié era “vago e genérico, e até mesmo contraditório” isso porque se tratava de relacioná-lo a “não forma ou de algo sem forma” (Idem, p. 14-15).



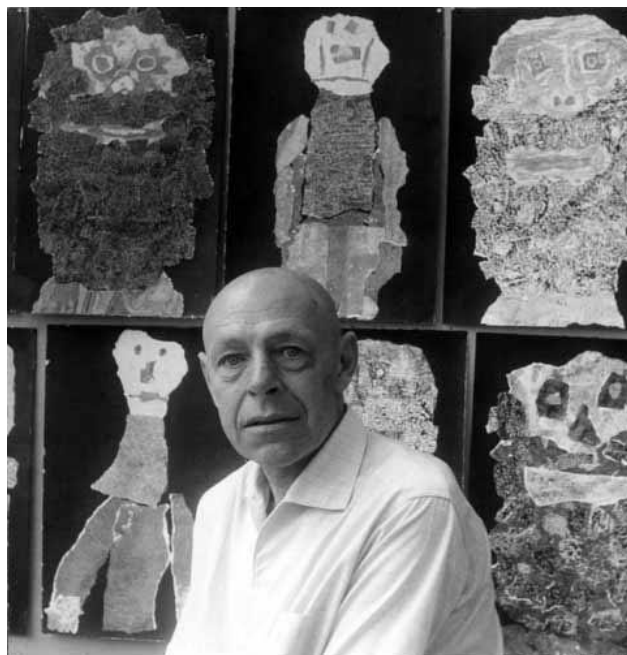


Figura 3. Retrato de Jean Dubuffet. 1959. Fotografia de J. Craven. Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Para Tapié, o que interessava era o indivíduo autêntico e que, apesar das experiências coletivas, continuava preservando seus princípios, sendo fiel a suas convicções, com a capacidade de ser individualista. Esse indivíduo não se prendia as convenções coletivas, como também, não estava preso ao passado, assim, “esse alquimista só conquista esse nome quando encontra a pedra filosofal, e não pela decadência da vida que teve de precedê-la” (Idem, p. 615). Para Tapié, descobrimos que “não há fim aos convites à exploração inesgotável” (Idem, p. 616), pensando no que se refere à matéria, e que podem ser presenciados nas obras de Dubuffet e Fautrier.

Os indivíduos cujo trabalho nos faz ver que um novo mundo, um outro mundo, existe, ou talvez apenas nos deixou mais clara, pela passagem de uma potencialidade a outra, de um finito para um infinito intuitivo e dali para um transfinito, uma realidade em cujo reino o homem pode enfim arriscar tudo (TAPIÉ apud CHIPP, 1988, p. 616).

Ainda de acordo com o autor, com as obras do Informalismo seríamos capazes de ver esse “outro mundo” mencionado. Esse movimento poderia ser compreendido em uma atitude plástica ligada tanto a abstração como a gestualidade e que remetia intenção de rebeldia diante de todo o sistema de arte ligado à racionalidade e à tradição acadêmica, principalmente, no caso do Informalismo francês. O próprio Dubuffet escreveu que uma característica de sua obra era a gestualidade. Na pintura, “todos os gestos realizados, o pintor sente reproduzir-se nele” (DUBUFFET, 1975, p. 60), para o artista, era como se a ferramenta fosse uma extensão do corpo do artista, assim, todos seus movimentos são percebidos.

Dubuffet queria evidenciar a importância da gestualidade e do uso das mãos. Para o artista, a mão alimenta-se de inscrições e de traçados, sendo conduzida pelos impulsos e espontaneidades ancestrais quando materializa os signos. Ele exemplifica que, quando traçamos leve-

mente uma letra ou riscamos uma linha vertical para um desenho, a gestualidade da mão não só revela uma imagem, mas materializa uma linguagem. Em todos os detalhes do quadro, como também, em todas as caligrafias, por menos atrativas que pareçam, o olhar do público deveria procurar sentir essa linguagem, como se tentasse compreender uma língua diferente da sua, ao que concluiu que quanto “mais aparente será a mão do artista em toda obra, mais comovedora, humana e expressiva haverá de ser” (Idem, p. 60). Dubuffet criou uma imagem romântica de como o pintor deveria ser, como alguém capaz de manifestar suas emoções e sentimentos, através da obra de arte com um ato transcendente.

Almerinda Lopes evidencia como particularidade dessa tendência, “[...] o gesto romântico do individual [...] que se opõe ao culto da objetividade e do racionalismo” (LOPES, 1997, p. 27). Então, presenciemos uma estética reveladora da angústia existencial que se volta para “a subjetividade, o imaginário, o sonho e o apelo à liberdade individual” (Idem, p. 28). Já para Dorfles, o Informalismo significava “o contrário a toda forma, oposto a toda vontade formativa, rebeldia frente a toda estrutura preconcebida e racional” (DORFLES, 1996, p. 51), dessa maneira, essas obras foram chamadas de uma “arte do signo, do gesto e da matéria” (Idem, p. 51). Na obra de Dubuffet outra característica da tendência evidenciada é a importância dada à matéria. O próprio artista afirmou “*El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el material*” (DUBUFFET, 1975, p. 39-40), que a arte deveria nascer da matéria, pois, não existe cor, existem matérias coloridas.



Figura 4. Jean Dubuffet. La bouture, 1956. Assemblage, 102x 79 cm. Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Além do uso da matéria, os artistas informalistas idealizavam a conjunção entre a arte e a liberdade, criando construções compositivas que muitas vezes expressavam suas emoções, sentimentos e vivências. Alguns pretendiam se distanciar da estruturação compositiva e do processo criativo baseado na razão. Artistas como Dubuffet usaram materiais orgânicos e

inorgânicos, como resíduos industriais, em suas composições. Sobre essa questão, Dubuffet expôs que “sempre gostei – é uma espécie de vício – de utilizar apenas materiais mais comuns, aqueles em que a princípio não pensamos, porque são demasiado vulgares e próximos, parecendo-nos impróprios para seja lá o que for” (DUBUFFET, 1975, p. 39-40), e foi esse um dos motivos pelos quais ficou famoso, pelo uso da matéria.

Para Argan, os principais expoentes do Informalismo francês foram Jean Dubuffet e Jean Fautrier, que apresentavam uma produção plástica que se remetia a aspectos primitivos, isso pelo modo como usavam a matéria orgânica, principalmente, em suas pinturas. Segundo Dorfles, esses dois artistas “nos fazem pensar num processo metamórfico da matéria bruta” (DORFLES, 1996, p. 55), como artistas alquimistas. Ambos obtiveram notoriedade por suas incursões pelo Informalismo. Assim como Argan, Dorfles evidenciou nessa tendência o tratamento dado à matéria, como um dos principais aspectos perceptíveis nas obras, pois esses artistas “transformavam” fragmentos da natureza em *assemblages*, colagens, instalações, pinturas e objetos de arte, como a obra “*Le strabique*” (feita com várias borboletas) de Dubuffet. Para o autor, existia a junção, o ser e a matéria, que são reflexos da condição humana, e consequentemente:

No âmbito das poéticas existenciais ou do *Informal*, o problema é colocado em termos totalmente diversos: a matéria tem sem dúvida, extensão e duração, mas ainda não tem, ou já deixou de ter, uma estrutura espacial e temporal. Sua disponibilidade é ilimitada; manipulando-a, o artista estabelece com ela uma relação de continuidade essencial, de identificação (ARGAN, 1922, p. 542).

A relação de Dubuffet com a matéria orgânica pode ser associada à sua busca pelos povos ditos primitivos. Como se Dubuffet quisesse estabelecer uma relação de identificação direta com esses povos julgados como seres primitivos e instintivos, por nossa “civilizada” sociedade ocidental. Para essa suposição, evoco, aqui, as noções de primitivo e primitivismo, explicitadas por Nicola Abbagnano em seu “Dicionário de Filosofia”: pode-se dizer que constituem as ações de povos primitivos a união com a natureza e os “valores” ambientais, daí o mito do “bom selvagem” e a “crença de que é a forma mais perfeita da vida humana” (ABBAGNANO, 1998, p. 791-792).

Em seus escritos, Dubuffet parecia admirar esses povos pelo vínculo e pelo respeito que demonstravam em suas ações na relação com a natureza. Como também idealizava o conceito do “bom selvagem” como oposição ao europeu civilizado, buscando assim o que acreditava ser a pureza desses povos, visto que não estavam contaminados com os padrões culturais burgueses. Para Gerd Bornheim, que relembrou as palavras de Diderot no texto “O bom selvagem como philosophie e a invenção do mundo sensível”, havia uma idealização de pureza na vida primitiva:

Assim preferiríeis o estado de natureza bruta e selvagem? – Por minha fé, não ousaria declará-lo; mas sei que se viu muitas vezes o homem da cidade despir-se e reentrar na floresta, e que nunca se viu o homem da floresta vestir-se e estabelecer-se na cidade (BORNHEIM, 2015, p. 59).

Na produção teórica, Dubuffet tentou estabelecer essa idealização do “bom selvagem”, como um espírito anárquico, de superação dos valores morais e éticos, de negação das crenças religiosas, nesse caso, o cristianismo, e ainda, como aquele que consegue viver pelos seus próprios instintos e se relacionar de forma harmoniosa com a natureza. Na produção plástica,

Dubuffet também tentou materializar aspectos primitivos quando enfatizou o uso da matéria orgânica, como se fosse uma tentativa de apresentar essa união, o ser e a matéria ou o ser e a natureza, como fundamentos da existência ou da condição humana em sua pura relação.



Figura 5. Jean Dubuffet. Le strabique, 1953. Assemblage com asas de borboletas, 25 x18cm. Fonte: <http://www.dubuffetfondation.com>

Retomo as considerações de Argan, nas quais o historiador da arte menciona que “tudo o que se vive torna-se matéria; logo (como dissera Bergson), a matéria é memória, algo nosso que se estranha a nós e existe por contra própria” (1922, p 542). Portanto, se pensarmos na obra de Dubuffet, essa afirmação ganha um sentido todo especial, pois, ele representou sua existência de forma contumaz e, talvez, “cenas” de sua memória, ou ainda, o que o próprio artista chamou de “paisagens mentais”.

A intenção de Dubuffet era realizar “paisagens mentais”, para materializar as imagens que estão no cérebro ou “no mundo imaterial” (DUBUFFET, 1975, p. 159). Argan ainda salientou que “a matéria é fluxo contínuo da realidade ou da existência: quando o que não é – o futuro – faz-se matéria, transforma-se no que foi – o passado” (ARGAN, 1922, p. 617), talvez a matéria, na pintura de Dubuffet, pudesse ser, ao mesmo tempo, a busca de conexão com seu passado e com os povos primitivos. Em suas pinturas, estavam evidentes essas peculiaridades, como quando retratou, por diversas vezes, suas vivências. Para Almerinda Lopes, a tendência *informalista* realizava uma espécie de retorno à memória, com a intenção de recuperar o mito de suas origens, assim como a “possibilidade de valorizar a memória pessoal e rememorar eventos particulares de natureza mítica, mística e existencial” (LOPES, 1997, p. 54).

Parece que Argan tinha como intuito destacar, na obra de Dubuffet, o espírito crítico, o cinismo e o cômico, com base nos conceitos de matéria e existência. A existência, na obra de Dubuffet, era representada de forma crua, como se fosse despida da censura, idealizando uma criação na arte que se volta para o ser, tentando individualizá-lo e destacando a sua condição humana. Contudo, se nos concentrarmos em suas pinturas, o aspecto histórico da existência pode ser visto, como já mencionado, pois se concretiza com o uso da matéria. Para Argan, Dubuffet encontrou um meio de exprimir essa complexidade da existência, e discorreu que:

Na moeda existencialista, Fautrier é a face trágica, e Dubuffet a cômica. Salvo algumas tiradas de Picasso, Dubuffet é o único artista que enxergou no cômico um aspecto revelador da condição (trágica) da consciência moderna. Estando-lhe fechado o caminho da transcendência, ele se volta para uma análise impiedosa da realidade existencial, penetrando nas camadas ínfimas do ser, desvendando cruelmente os móveis baixos, e fisiológicos, dos supostos grandes ideais, reconduzindo a história à crônica, a poesia ao jogo verbal (ARGAN, 1992, p. 619).

Dorfles salientou que Dubuffet foi um artista que não se conformou com as aspirações da arte moderna, que caminhavam naquele momento para a abstração. Ele realizou tanto obras figurativas (“*Portrait of Henri Michaux*”, de 1944) como abstratas, desse modo, afirmou que incluir o artista “numa determinada categoria significa não ter compreendido nada de sua autêntica personalidade” (DORFLES, 1996, p. 151), revelando que ele só correu o risco de ser chamado surrealista. Segundo Lopes, a respeito da figuração nas obras de artistas como Dubuffet, Fautrier, Wols e Tàpies, essa característica remetia “simbolicamente a uma metamorfose do corpo humano, sarcasticamente virulento e maltratado, sugerindo lembranças do expressionismo, da arte primitiva ou da arte infantil” (LOPES, 1997, p.18), diferentemente dos outros artistas informais, os quais seguiam a tendência da abstração. E se há algo para refletir sobre a criação de Dubuffet, além do fato de permanecer, por muitas vezes, figurativo, foi que realizou uma profunda exploração da matéria e, por isso, surpreendeu e escandalizou, demonstrando uma despreocupação com a conservação de suas obras, conseqüentemente, com o valor comercial.

Para Dubuffet, a “arte criada para não durar, arte que sabe apreender o instantâneo e fixá-lo” (DUBUFFET, 1975, p. 154), assim, utilizou matéria orgânica, e muitas vezes, materiais frágeis, sem se importar com a durabilidade da obra. Dubuffet ocupou-se de “voltar-se, à sua maneira, para um mundo elementar e trivialmente grotesco, fazendo com que suas figuras, construídas com uma escritura rápida, que lembra o gesto do graffiti” (LOPES, 1997, p. 53), como quando nos apresenta pessoas comuns e cenas rotineiras, como a série de obras que realizou sobre suas viagens pelo deserto, como em “*Arabe à l'oeillet*”, de 1948.

As obras “*Arabe à l'oeillet*” e “*Paysages grotesques*” constituem quase um diário de sua temporada na região do deserto e se parecem com graffiti de rua. Sobre essas paisagens, Dubuffet (1975, p. 158) se recordou de que no deserto havia “extensões infinitas, solos semeados de rochas, e dos que se tem rejeitado qualquer elemento bem definido, como seria uma árvore” e que tinha prazer em observar esse tipo de lugar, pois, lhe interessavam os solos.

Para Dorfles (1996, p. 152), Dubuffet era uma “entidade artística autônoma”, visto que se destacou em meio ao que chamou do conformismo abstrato e não fez parte dos grupos de artistas aspirantes a pós-surrealistas, que eram “incapazes de sentir os valores da matéria, as ‘instâncias’ sígnicas” (idem, p. 153). Segundo o autor, poucos artistas tinham vitalidade criadora, como Dubuffet e Klee, que apresentavam em suas obras força criativa e independente diante dos movimentos e tendências daquele momento. Dorfles, diferentemente de Argan,

entendia a importância de não incluir Dubuffet no Informalismo ou em qualquer tendência, mesmo assim, ambos identificaram a face cômica existencialista em sua obra. Para Dorflès, a existência era apresentada de forma cômica e ao mesmo tempo melancólica, tendo em vista, principalmente, os retratos e os personagens que Dubuffet produziu, como o de Henri Michaux.

Já na série “*Éléments botaniques*”, foram evidenciadas a produção de texturas, feitas com a técnica de colagem de materiais vegetais, que compõem a obra com o uso de diversos tipos de folhas, como uma “espécie de herbário mágico” (Idem, p. 154) ou ainda, como suas “paisagens mentais”.

Pois da rosa ao gramado, porém também, do gramado à terra ou à pedra, existe uma continuidade, um traço comum que é a existência, a substância, o pertencimento ao mundo do ser humano, que forma um grande caldo contínuo que ao longo tem o mesmo gosto (o gosto do ser humano). (DUBUFFET, 1975, p. 55)

Com bases nos conceitos que foram apresentados, realizo uma pequena reflexão sobre a obra “*Portrait of Henri Michaux*”, de 1944. Nessa pintura, Dubuffet evidenciou a liberdade na construção das formas, a simplicidade representativa, o uso de cores em tons ocres, além de tinta óleo e areia, constituindo uma pintura que se assemelha a um desenho infantil ou ainda, a uma pintura rupestre. A cor tinha grande importância para os Informalistas, que “corporifica e dá sentido à forma” (LOPES, op cit, p. 39) assim como concebe um valor sensível.

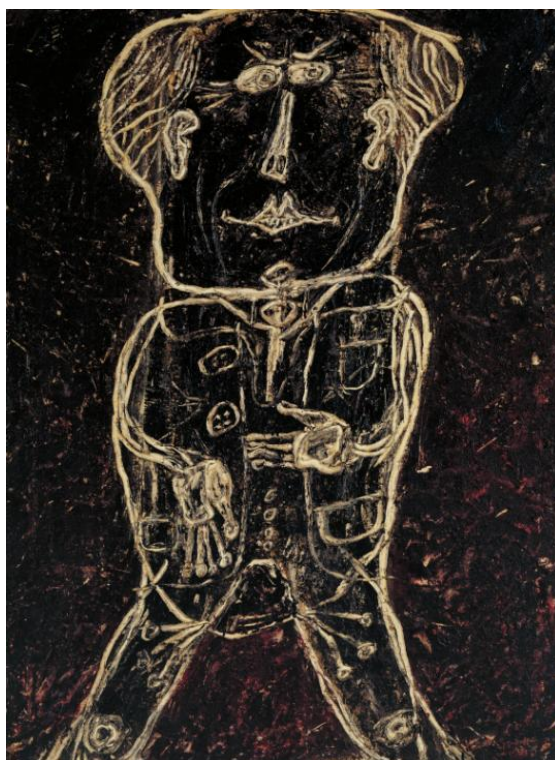


Figura 6. Jean Dubuffet. *Portrait of Henri Michaux*, 1944. Óleo e areia sobre tela, 99,8x80,8 cm. Fonte: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Em “*Portrait of Henri Michaux*”, Dubuffet escolheu cores que lembravam barro ou terra, e que poderiam remeter a ideia de existência no sentido de que pareciam representar elementos da natureza, ou como a crença cristã que fomos feitos do barro, que só seria concebível de forma irônica, pois o artista criticava negativamente o cristianismo. A mistura de areia e tinta óleo parecem destacar a sua tentativa de transformar a matéria, já que, quando insere um elemento ou material orgânico numa pintura, aproxima a obra da matéria ou estabelece uma união, como se não houvesse distinção entre ambas. E ainda o modo como representou o amigo Michaux, para sair de seu interior, mostrando como era sua visão dele, sem levar em consideração apenas como o olhar do olho físico.

Sobre sua própria produção, em “*Notas para los eruditos*”<sup>8</sup> – textos que dedicou aos amigos Jean Paulhan, Louis Parrot, Georges Limbour e Pierre Seghers – Dubuffet expôs aspectos singulares de seu processo de criação. Ele partia do informe para animar a superfície, como um processo em que o pintor se orienta a partir da primeira mancha. Dessa maneira, o artista não deveria projetar uma pintura como um arquiteto realiza um projeto de uma casa, ele deveria se guiar partindo da mancha e do traço. A pintura deveria atingir a potencialidade de provocar sensações. É por essa razão almejava “uma pintura cheia de odores” (DUBUFFET, 1975, p. 7) e que nascesse da matéria e do uso da ferramenta. Na nota “*Animar el material*”, o artista discorreu sobre o processo de criação e descreveu uma espécie de união do artista com a matéria:

O pensamento do homem se arrebatava, toma corpo. Envolve-se na areia, no óleo. Faz-se espátula e raspador. Transforma-se no pensamento do óleo ou do raspador. Porém, o raspador conserva ao mesmo tempo sua própria natureza que consiste em raspar selvagem, desastrosamente, a torto e a direita, e deslizar-se, raspar ao lado de onde se desejava, em escarpar-se da mão e derrapar. E o óleo também conserva sua natureza que é a de fluir e de secar – tão mal, e tão lentamente, que um se enfurece – e de secar tão desigual também (Idem, p. 45).

Existe um estilo que caracteriza as obras de Dubuffet e que evidencia e materializa a sua existência. O artista demonstrou fidelidade a essa condição tanto em sua produção plástica quanto na teórica. Sua produção posterior pode ser caracterizada como uma continuidade aos aspectos presentes na sua produção inicial. A vida e a obra de Dubuffet, como vimos, se interconectam, pois revelam as fases e circunstâncias de seu envolvimento com tendências artísticas, as relações pessoais com artistas, críticos e teóricos da arte que influenciaram sobremaneira sua produção plástica e teórica.

## Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- DORFLES, Gillo. *Ultimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor, 1996.
- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores, 1975.

<sup>8</sup> Cujo título original era *Prospecto* publicado em 1946, porém datado por Dubuffet como escrito em 1945.

\_\_\_\_\_. *Cultura Asfixiante*. Tradução de Serafim Ferreira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1968.

\_\_\_\_\_. *Biografía a paso de carga*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

BORNHEIM, Gerd A. *Introdução ao filosofar: o pensamento filosófico em bases existenciais*. São Paulo: Globo, 1989.

\_\_\_\_\_. *Temas de filosofia*. São Paulo: Edusp, 2015.

LOPES, Almerinda da Silva. *Informalismo e Utopia: o mundo transfigurado por Antonio Bandeira*. 1997. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

Recebido em 27 de maio de 2018.

Aprovado em 16 de junho de 2018.



# A arte como deslocamento e mutação de si e de nós mesmos pelo transporte e transfiguração da paisagem

*The art as displacement and mutation of itself and ourselves by the transport and transfiguration of the landscape*

Julia Zulian Coimbra Martin<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo constitui uma análise crítica de como o transporte e a transfiguração de elementos da paisagem geográfica, nas obras selecionadas de Marcelo Moscheta, Cildo Meireles e Christo e Jeanne-Claude, são responsáveis por incentivar o deslocamento e a mutação de nós mesmos ao longo do tempo e através do espaço e de como tais ações atuam na própria transformação do panorama da arte contemporânea. Aprofundamos conexões que aproximam os trabalhos Arrasto, Fronteiras Verticais e *Wrapped Trees* de potentes ferramentas de reflexão.

**Palavras-chave:** Plástica geológica, Land art, Lugar comum, Registro, Intervenção.

**Abstract:** *The present article constitutes a critical analysis of how the transportation and the transfiguration of geographical landscape elements, in selected works of Marcelo Moscheta, Cildo Meireles and Christo and Jeanne-Claude, are responsible for encouraging the displacement and the mutation of ourselves through the time and through the space and of how such actions act in the very transformation of the panorama of contemporary art. We deepen connections that bring closer Arrasto, Fronteiras Verticais and Wrapped Trees of powerful reflection tools.*

**Keywords:** Geological plastic, Land art, Commonplace, Register, Intervention.

<sup>1</sup> PUC-SP.

### **Arrasto: Marcelo Moscheta**

Marcelo Moscheta, artista natural de São José dos Campos, articula em sua obra referências da paisagem, que revigoram a busca pelo novo em territórios inóspitos. Como uma espécie de versão revitalizada do viajante tradicional, traz para nós outros, de suas explorações, um novo jeito de encararmos ao mundo, à nós mesmos e à nossa decorrente conexão com ele. Como num estado de divagação reflexiva, Moscheta nos faz (re) pensar as escolhas e ações que nos levam aos caminhos que trilhamos; que nos levam a entender e questionar o que estamos fazendo conosco e com o meio-ambiente.

Minha relação com a paisagem repousa numa tentativa primeira de construir um lugar ideal, uma imitação da natureza como retrato fiel das relações de perfeição e equilíbrio. Quero assim, abarcar todas as possibilidades de entender um local, não somente por meios sensíveis como o desenho ou a fotografia, mas através de formas racionais de se entender Lugar: latitude, longitude, altitude, cálculos matemáticos e referências técnico/científicas. Os mistérios da força que age em segredo na natureza são recriados, por vezes de maneira brutal, outras, de forma delicada e quase imperceptível, num ato de compreender de maneira integral a matéria da qual somos formados. (MOSCHETA, 2015)

Em sua instalação *Arrasto*, que foi exposta na Casa do Bandeirante, Marcelo Moscheta desloca a paisagem para dentro de sua obra, como afirma o curador da Douglas de Freitas:

O mapeamento de imagens com registro das localizações das paisagens já estava presente em seu trabalho há algum tempo, mas, naquele momento, o Marcelo tinha acabado de realizar o primeiro trabalho no qual a paisagem deixava de ser apenas uma representação na sua obra, passando a ser deslocada para dentro dela, a partir de expedições. (FREITAS, 2015, 07)

Nesse trabalho é intensificada a afirmação de que a natureza não serve mais somente como meio de inspiração para a representação, ou seja, de inspiração para a obra; ela é a própria obra em si. Fala que vemos se repetir com recorrência e intensidade cada vez maiores desde o primeiro movimento ou artista que ousou romper com os padrões representativos da arte.

Na dinâmica dos fluidos, arrasto é a força que faz resistência ao movimento de um objeto sólido através de um meio fluído, como um líquido. A resistência produzida a partir do atrito do Rio Tietê com suas margens levou o artista Marcelo Moscheta a realizar uma expedição por toda a extensão do rio desde sua nascente em Salesópolis até a foz no Rio Paraná. (PIPA, 2015)



Figura 7. Arrasto, 2015. Fonte: Funarte<sup>2</sup>



Figura 8. Arrasto, 2015. Fonte: Funarte<sup>3</sup>

Foi na companhia de Hugo Canoilas, artista português que vem participar da 30ª Bienal de São Paulo, em 2012, que Marcelo Moscheta percorreu o interior de São Paulo. Todos os fragmentos que Marcelo recolheu durante o seu percurso foram dispostos à “margem” esquerda e direita de um grande desenho feito com grafite sobre PVC.

Imitando o próprio percurso do rio, esse grande painel está posicionado na direção onde o rio Pinheiros passava antes de ser retificado em 1920 e 1950: nos fundos da Casa do Bandeirante.

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.premiopipa.com/>. Acesso em junho de 2018.

<sup>3</sup> Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/>. Acesso em novembro de 2015.

Ele registra uma paisagem que já não existe mais naquela essência — não do jeito que se apresenta na foto que ele reproduz — e sim que existe como um cenário transmutado pela ação do homem: esse registro é um testemunho dessa ação.

A alteração do rio e da paisagem de seu entorno é o que fica registrado aqui, em uma fantasmagórica história de algo que deixou de existir, mas que permanece presente em outro estado, como testemunho da presença do rio e da ação do homem na paisagem. (FREITAS, 2015 08)

O desenho em questão refere-se ao Salto do Avanhandava, uma queda d'água do Rio Tietê que foi submersa pelas águas da represa de Nova Avanhandava. A queda foi inundada no final dos anos 70 para a construção da Usina Hidroelétrica de Nova Avanhandava.

“Exposto no centro da instalação, o desenho da paisagem do Salto do Avanhandava evoca o tempo em que o rio Tietê fluía pelo seu leito sem obstáculos” (SOBRAL, 2015, 14). Espectral, essa imagem também é considerada como “[...] metáfora da existência do corpo do próprio artista” (SOBRAL, 2015, 14) ao se deslocar e fluir pelo percurso do rio — essa imagem é tanto indício do que existiu até 1988, quanto indício da própria passagem de Moscheta por Penápolis, região do Salto do Avanhandava.

Claramente a podridão<sup>4</sup> do rio no trecho de São Paulo transtorna o artista, que criou uma afetividade e aprendeu a amar o Rio Tietê, suas paisagens e histórias durante o desenrolar do projeto. Ele utiliza termos fortes para descrever esse seu trecho da viagem.

Até chegar em Salto é possível notar, pelo relato, que as cidades pelas quais o rio passa esqueceram-se do mesmo; ele tornou-se parte de uma paisagem banalizada e sem valor, onde somente as espumas são capazes de falar em pedido de socorro, espumas, estas, cândidas, mas mortais<sup>5</sup>.

Divino Sobral, artista visual e desenhista que foi responsável por escrever alguns dos textos da publicação dos relatos da expedição de Marcelo Moscheta, irá falar num desses textos sobre o encontro do sujeito com o mundo e declara que independente do meio, o resultado revela sempre esse encontro numa “conversação que é mediada pela memória na contínua tensão entre lembrança e esquecimento, presença, conservação e destruição, eco e silêncio” (SOBRAL, 2015, 10).

Além da própria exposição, Moscheta disponibilizou material extra nas redes sociais, já que “o processo de investigação desenvolvido pelo artista produziu um conteúdo maior do que a obra poderia registrar” (SOBRAL, 2015, 12) no espaço-tempo da instalação na Casa do Bandeirante. Em casos como esse, a própria obra não pode existir por si só sem restringir de certa forma a extensão qualitativa do trabalho; não que ele seja menos relevante sem as informações adicionais, mas com certeza ele é muito mais potente quando se amplia o espectro de informações direcionado ao público, abrangendo mais dados colhidos e experiências vivenciadas pelo artista.

A complexidade do trabalho de Moscheta, que é cientista de sua própria arte, evidencia-se ao analisarmos as técnicas de catalogação e acondicionamento dos fragmentos dessa instalação, que mostram uma constante preocupação em torno de um estudo sistemático onde o artista

<sup>4</sup> Palavra utilizada por Marcelo Moscheta para definir o que encontra durante sua expedição no trecho de Itu no dia 19 de março. (N. da A.)

<sup>5</sup> Descrição utilizada por Marcelo Moscheta, agora para definir o que encontra no trecho de Porto Feliz no dia 05 de junho. (N. da A.)

se aprofunda em métodos que unem diversas técnicas de trabalho advindas de vários campos dos saberes para transformar o território percorrido em uma exposição.

Empregando metodologias de catalogação museológica Arrasto insere em si mesma o próprio museu e funde obra, espaço receptivo e consequentemente espaço perceptivo.

O modo como Moscheta se relaciona com os objetos coletados provenientes da natureza, reproduzindo-os em desenhos e fotografias, que integram a instalação em questão conjuntamente com os próprios objetos dispostos técnica, científica e artisticamente no espaço expositivo, unido ao seu interesse pelas fronteiras e limites territoriais nos encaminha para o próximo trabalho desse artigo, onde ideologias geográficas são postas em xeque.

### **Fronteiras Verticais: Cildo Meireles**

*Fronteiras Verticais* é um projeto idealizado pelo carioca Cildo Meireles no final da década de 1960, mais precisamente no ano de 1969. Parte de uma série chamada *Arte Física*, a obra “onírica” e “simbólica”, como seria descrita futuramente pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo dado a ocasião de sua exposição, saiu do papel após 45 anos de sua idealização, por sugestão de Aracy Amaral e Paulo Miyada, curadores do 34º Panorama da Arte Brasileira,

O trabalho consiste em elevar a altitude do país em alguns centímetros ao utilizar um pequeno fragmento de Kimberlito (pedra de valor geológico) no cume do Pico da Neblina, ponto mais alto do Brasil, com 2.994 metros de altitude, localizado no norte do Amazonas próximo à Fronteiras com a Venezuela. Ao colocar em ação, o artista polemiza noções de território em um projeto de alcance simbólico. Para a realização da obra, o artista contou com a participação de Yanomamis, índios detentores do espaço naquela região para a expedição de cerca de duas semanas. Extremamente cuidadoso em zelar pela integridade do local, sagrado para essa etnia, a pequena pedra foi aderida sem agressão ao espaço. (MAM, 2015, p. 03)

Na época, Cildo Meireles encontrava-se com 67 anos de idade e o sucesso da empreitada dependia de certo esforço físico, que ele mesmo afirmava já não ter. Portanto, Cildo recorreu ao seu amigo e parceiro de trabalho o fotógrafo e artista Eduardo Fraipont. A dupla já tinha um histórico de trabalhos realizados em conjunto, como quando Eduardo realizou a documentação da escultura sonora “Rio Oir” para Cildo em 2011.

Assim incumbido Fraipont se torna responsável por realizar a ação que originaria a obra propriamente dita: atravessar o território norte da Amazônia e escalar o Pico da Neblina. Seu convívio com a tribo Yanomami trouxe um envolvimento essencial para o processo de liberação do trânsito no território para a intervenção no pico em questão, já que só foi possível chegar ao topo do Pico da Neblina após a assinatura de um termo de autorização pelos Yanomami, uma vez que tal montanha fica dentro desse território indígena e é considerada sagrado para o povo Yanomami.

Após série de negociações para obter autorização do Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade, ICMBio, e dos representantes do povo ianomâmi – que habita a região –, Fraipont iniciou a expedição de dez dias com orientações para registrar a ação de ângulos próximos e distantes. Ele foi acompanhado do assistente Miguel Escobar, e seis ianomâmis, entre os quais estava

um guia e cinco ajudantes que se encarregaram das bagagens. (MIYADA, 2016)

O imaginário de um território muitas vezes independe de seu lugar geográfico, mas sim resulta da relação da sociedade com o seu meio. Portanto, território e espaço nem sempre coincidem e a ação de Cildo Meireles teve sentido em relação ao território do Brasil como um todo, perdendo a razão e a lógica quando analisada sob a perspectiva de outra lente territorial, no caso a da história e cosmogonia Yanomami (MYIADA, 2016, 127)

Mesmo assim o respeito fez-se presente mutuamente; tanto para os que vieram intervir artística, técnica e cientificamente no pico, quanto para os que aprovaram a intervenção e movimentação sobre aquela terra sagrada, mesmo que a ação daqueles não fosse totalmente compreensível a estes e vice-versa.

Respeito que se prova quando analisamos como o pequeno fragmento geológico que foi implantado no topo do Pico da Neblina. Fixado com cera de abelha e resina extraída de árvores, a escolha do aglutinante foi fruto de uma preocupação muito grande com a interferência humana no local, justamente por ser uma reserva Yanomami e um local intocado pela presença da civilização.

Também por outra lente a intenção da obra era ser sutil, mas igualmente potente — conforme o próprio Cildo atesta em entrevista ao MAM a ideia não era fazer nada espetaculoso, mas sim algo com certo grau de discrição; um projeto “miliminimalista” (MEIRELES, 2015) simples de olhar, mas que por trás de si carrega esforço e carga consideráveis para a sua materialização.

Podemos correlacionar esse pensamento de Cildo ao próprio Kimberlito, a pedra escolhida para aumentar a altura do país em um centímetro, que carrega pelo seu esforço diamantes brutos à superfície da terra.

O Kimberlito é um conduto vulcânico, ou seja, uma estrutura que conecta a superfície da Terra ao seu interior e por onde o magma (material expelido pela parte visível do vulcão) flui, a partir das partes mais profundas, onde ele se forma... O diamante forma-se no interior da Terra, em profundidades de cerca de 150 km, sob altas pressões e temperaturas, por átomos de carbono. Segundo o professor Geraldo, o conduto vulcânico atua como uma espécie de “táxi” para a pedra preciosa, visto que o magma, ao subir em direção à superfície, a uma velocidade de aproximadamente 800 km/h, transporta a pedra, que se encontra em estado bruto. Alguns geólogos fazem uma analogia desse magma, que sobe em altíssima velocidade, com uma “perfuradeira química”, que dissolve as rochas encontradas durante sua ascensão. (ROMANO, 2006)

O Kimberlito em si não tem valor de mercado, apenas valor geológico, uma vez que ele contém dentro do seu esforço uma carga de matéria prima de extremo valor. Analogamente ao Kimberlito, a ação executada por Eduardo Fraipont e idealizada por Cildo Meireles passa despercebida e invisível aos olhos daqueles que desconhecem seu propósito e não se interessam pela interpretação das coisas e ações.

O projeto *Fronteiras Verticais* se manteve coeso tanto com os princípios e pressupostos da época em que foi idealizado, quanto com o trabalho de toda a carreira do artista, se mantendo atual pelo seu caráter sublime e atemporal.

Caráter esse que se valida no que Paulo Miyada, irá trata como uma “mudança de estatuto da ideia para o gesto”. A capacidade de transpor em um gesto simbólico uma ideia tão grandiosa, O fato que muda a substância da proposição é oferecer ao público um conjunto de provas de que alguém “esteve lá”, de que a realidade geográfica do país foi efetivamente alterada em nome da arte (MIYADA, p. 126, 2015).

A ideia da possibilidade de alteração da realidade geográfica por alguém em nome da arte é escancarada no terceiro estudo de caso que selecionamos. Essa ideia implode a realidade geográfica estabelecida, mesmo que após um determinado período de tempo aquela volte a ser o que era.

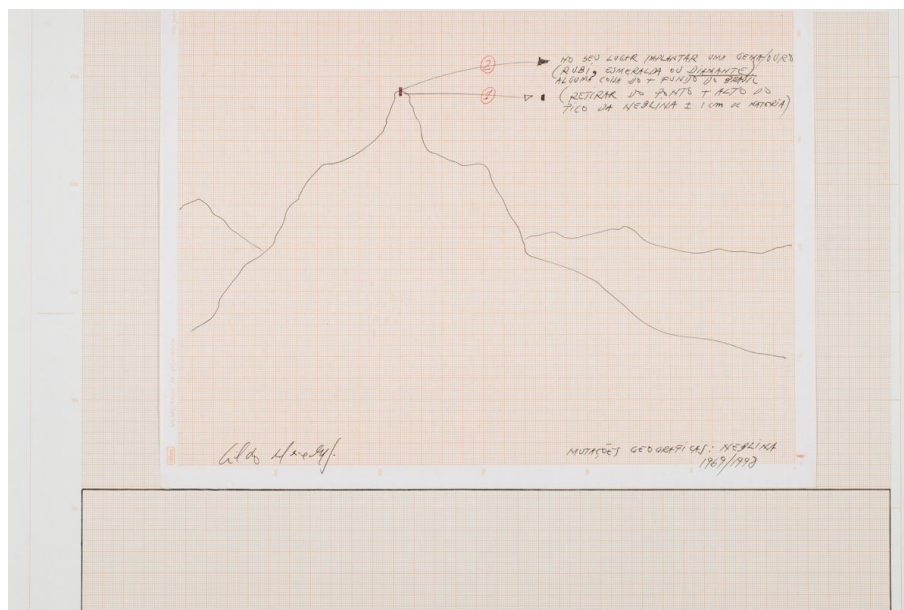


Figura 9. Fronteiras Verticais, 2015. Fonte: Revista Carbono<sup>6</sup>



Figura 10. Fronteiras Verticais, 2015. Fonte: Brasileiros.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Disponível em: <http://revistacarbono.com.br/>. Acesso em novembro de 2015.

<sup>7</sup> Disponível em: <http://brasileiros.com.br/>. Acesso em novembro de 2015.

### **Wrapped Trees – Christo e Jeanne-Claude**

O meio ambiente sempre serviu de inspiração para a arte, e se outrora a arte buscou mimetizar a natureza, a arte que se produziu desde o século passado tratou de romper com esse estigma da função de imitadora, passando a criadora de novos meio-ambientes, ainda em contato com a natureza, mas agora de uma forma diferente: intensificando o uso dela como parte da composição. Do mesmo jeito que o espaço influencia, ele agora também é influenciado.

Um forte exemplo disso é o projeto *Wrapped Trees*, do casal Christo e Jeanne-Claude. Resultado de trinta e dois anos de esforços, a primeira ideia do gênero nasceu em 1966, com uma proposta, que foi negada, para o parque adjacente ao Museu de Arte de Saint Louis.

Em 1969 o casal tentou novamente conseguir permissão para “empacotar” 330 árvores, desta vez na avenida Champs-Élysées, em Paris, tendo o projeto sido novamente negado, desta vez pelo próprio prefeito da cidade.

Somente em 1998, tendo como campo de trabalho o Parque Berower, na comuna de Riehen, na Suíça, eles conseguiram a aprovação para executar o projeto. O objetivo era embrulhar com tecido e corda 178 árvores. Para isso seriam necessários 55.000 metros quadrados de poliéster somados a 23 quilômetros de corda. A escolha do poliéster foi embasada por técnicas de jardinagem e agricultura, mais especificamente técnicas provenientes do Japão, pois é lá que se utiliza esse mesmo tipo de tecido todo inverno para proteger as árvores da neve e das geadas.

A bela vista do canal e o reflexo da água corrente também foi decisivo para o aceite por parte de Christo e Jeanne-Claude, pois a paisagem deveria compactuar com toda a sua beleza para o efeito total da obra.

A montagem do trabalho iniciou-se no dia 13 de novembro e foi finalizada no dia 22 do mesmo mês. Os empacotamentos foram retirados no dia 14 de dezembro, quando foram enviados para a reciclagem. Todos os projetos executados pelo casal têm uma duração curta se comparada ao seu tempo de produção, isso é para estimular as pessoas a se movimentarem rapidamente para vê-los — segundo o próprio Christo em entrevista para a Vernissage Tv.<sup>8</sup>

Os materiais utilizados criaram novas superfícies, reinventando a volumetria dessas árvores. Cada árvore agia como uma escultura tradicional independente e tinha um projeto de empacotamento único. Isso exigiu a presença integral dos autores do projeto (coisa que em outras obras dos mesmos não necessariamente acontecia), pois em alguns casos os galhos estavam em posições que não favoreciam o embrulho do jeito previsto em desenho.

Esse invólucro é fruto de uma ação que simboliza o acolhimento e o carinho que o ser humano deve ter com tudo o que é mutável, com tudo que rodeia e participa da sua própria vida passageira. Essa qualidade de amor e ternura é o que eles buscam trazer à tona com *Wrapped Trees*.

Durante todo o período entre 1966 a 1998, Christo já trabalhava no feitio das esculturas homônimas. Ele estendeu sua produção até conseguir essa permissão para realizar o projeto real na Suíça, com a escala e a paisagem prevista.

<sup>8</sup> Disponível na bibliografia desse artigo. (N. da A.)



A presença do ausente<sup>9</sup> é a coluna cervical da obra, sabemos que a árvore está ali, mas, ao mesmo tempo, não está, e também numa escala temporal ela não estará mais ali em um amanhã próximo. “Suas instalações envoltas e acentuadas recontextualizam os objetos e seus espaços circundantes, pedindo ao espectador que considere tanto a presença e a ausência dos objetos envolvidos quanto a percepção de novas paisagens” (JENÉ GUTIERREZ, 2013).<sup>10</sup>

A temporalidade de uma obra de arte cria um sentimento de fragilidade, vulnerabilidade e uma urgência a ser vista, assim como a presença do desaparecido, porque sabemos que ela vai desaparecer amanhã. (BAAL-TESHUVA, 85)

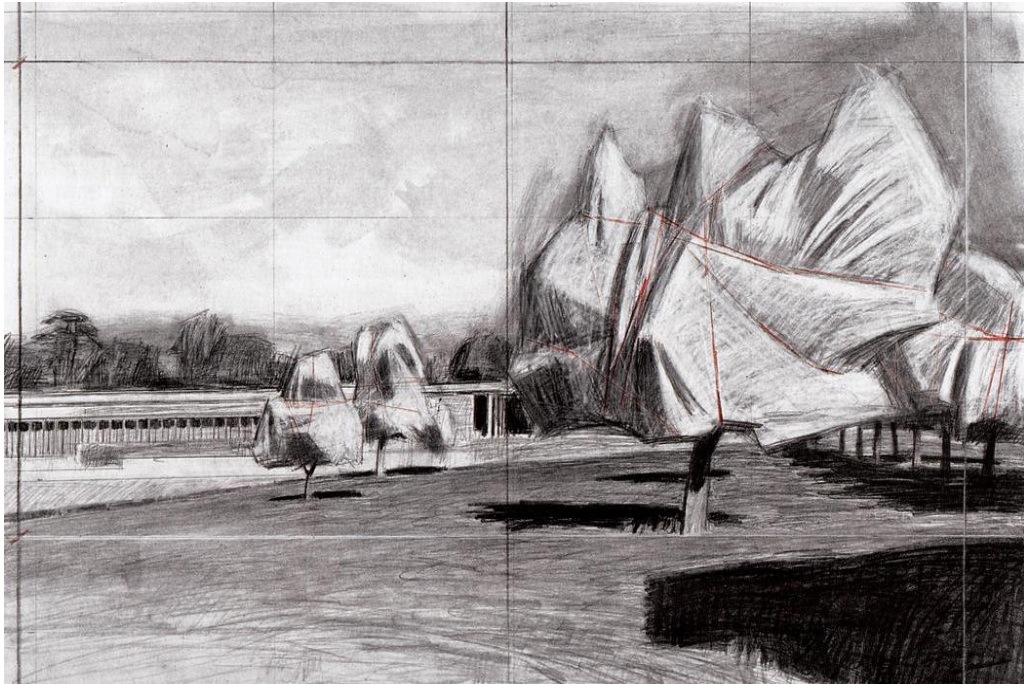


Figura 11. Wrapped Trees, 2015. Fonte: Christo e Jeanne-Claude website<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Tradução nossa, original: “*The temporality of a work of art creates a feeling of fragility, vulnerability, and a urgency to be seen, as well as a presence of the missing, because we know it will be gone tomorrow...*” (N. da A.)

<sup>10</sup> Tradução nossa, original: “*Their wrapped and accented installations recontextualize the objects and their surrounding spaces, asking the viewer to consider both the presence and absence of the wrapped objects and the perception of new landscapes.*” (N. da A.)

<sup>11</sup> Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/>. Acesso em novembro de 2015.



Figura 12. *Wrapped Trees*, 2015. Fonte: Christo e Jeanne-Claude website<sup>12</sup>

### **A arte como deslocamento e mutação de si e de nós mesmos pelo transporte e transfiguração da paisagem**

O tríptico de obras aqui reunido apela para o nosso “apego aos números, aos dados e às medidas” (MIYADA, 2016), assim como apela para a nossa necessidade de documentar, catalogar e organizar as coisas. Essas obras, que lidam com a objetividade geográfica, matemática e física, possuem em si grande subjetividade transmutada em metáforas críticas dessa sistematização humana.

Os três artistas trazem à tona através da reconfiguração de paisagens, limites e formas geográficas questões econômicas, políticas, sociais, demográficas e culturais geradas pela delimitação espacial. Pensando nessa delimitação espacial engendrada pela intervenção humana, chegamos aos modos de se relacionar com o território que revelam modos de se relacionar com o passado, com o presente e com o futuro, diante de uma perspectiva não somente geográfica, mas também geológica e histórica.

Tanto a obra de Marcelo Moscheta, quanto a de Cildo Meireles não partilham de uma monumentalidade visual. Há nelas um certo nível de discrição, porém isso não as torna menos potentes; muito pelo contrário: a ideia de transportar pequenas porções com as próprias mãos e intervir com a sua própria ação são de uma sutileza tão enérgica que beira o impetuoso vigor daquilo que se faz com o espírito homérico.

Já a obra de Christo e Jeanne-Claude, ainda mantendo tal impetuoso vigor, apresenta uma monumentalidade visual que a difere das duas anteriores. Contudo, é explícita a grandiosidade comum entre os três trabalhos se analisarmos a amplitude de seus cenários, seja a extensão do curso do Rio Tietê, a altitude do Pico da Neblina ou a multiplitude das quase duas centenas de árvores do parque Berower.

<sup>12</sup> Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/>. Acesso em novembro de 2015.

Todos esses artistas reinventam o meio ambiente e a plástica geológica quando reorganizam, substituem e alteram elementos conhecidos em uma nova realidade; em uma existência até então desconhecida. É uma perda de mimetismo que ocorre por completo: não se tenta mais imitar a natureza, mas sim recriar novos panoramas embasados numa visão que se sobrepôs à outra.

Toda a natureza é reinterpretada por esses artistas num movimento interno que se reflete no meio externo. Tanto *Arrasto*, quanto *Fronteiras Verticais* e *Wrapped Trees* busca a aproximação da natureza e não a cópia fiel da mesma.

Interessante, também, é analisar essas obras do ponto de vista psíquico, pois através dessas modificações os artistas, consciente ou inconscientemente, almejam aproximar-se da força da natureza; da força que tudo rege; da força que criou o próprio artista criador – artista que retorna por sua vez à força criadora quando nela busca diretrizes para a execução de sua obra.

Há nisso a existência de uma apropriação de certas funções cosmológicas, como quando Eduardo Fraipont posiciona o Kimberlito no topo do pico da Neblina ou quando Christo e Jeanne-Claude modificam o quadro da paisagem, aproximando-se de uma força detentora de um poder transgressor de criação e destruição.

Todos esses artistas, ao deslocarem a paisagem, ao modificarem-na, estão adquirindo um poder semelhante ao da própria natureza, criando uma conexão quase que umbilical com ela.

Essas obras que atuam com e no espaço geográfico, abrangem uma esfera de espaço tempo referente aos fragmentos que delas resultam ou que nelas se inserem, trazendo à tona imagens do que poderia ter sido e não foi, do que o homem transmuta na sua passagem pelo mundo; trazem uma linearidade que poderia ter sido estendida, se não fossem as intervenções de gênero e número.

Olhando essas obras você inevitavelmente pensa em um presente que poderia ter sido outro, um imaginário fantasioso que é cristalizado com o deslocamento da porção para fora de si (*Arrasto*) ou em si mesma (*Fronteiras Verticais* e *Wrapped Trees*); um imaginário que é cristalizado com o transporte e inversão de poesias que a natureza cria pelos artistas que recriam esses ambientes que existiram, mas não vieram a ser — questão do devir e porvir do Salto do Avanhandava —, ou que nunca existiram por organização natural — questão do diamante sendo gerado no cume da montanha ou do empacotamento das arvores suíças.

Em comum, sabemos que essas obras têm uma demanda considerável de tempo de produção, incluindo desde os estudos até à viabilização. Também podemos registrar o grau de envolvimento de terceiros que tais obras partilham em relação às suas respectivas concretizações. Podemos criar uma escala crescente entre as três obras, uma vez que todas dependeram do envolvimento de outras pessoas além dos próprios artistas – mais ou menos diretamente.

Em *Arrasto* Marcelo Moscheta percorre o interior de São Paulo sozinho e o contato com as histórias daqueles que encontra compõem boa parte de seu relato. Já em *Fronteiras Verticais* o envolvimento do fotógrafo Edouard Fraipont com os índios Yanomami, que ajudam a implantar o Kimberlito e permitem que a expedição ocorra dentro dos limites do seu território também é claro. Por último em *Wrapped Trees* temos a empresa J. Schilgen GmbH & Co. KG que faz o tecido, enquanto Günter Heckmann o corta e costura, Meister & Cie AG fabrica as cordas e uma equipe de escaladores, podadores de árvores e outros trabalhadores coordenados por Frank Seltenheim executam o projeto propriamente dito, isso sem citar Josy Kraft e Sylvia Voz, diretor e gerente de projeto, respectivamente, além dos próprios artistas.

Essas obras se relacionam em direta equivalência com o estado de ser e estar dos cenários escolhidos, estado de duração e estado de composição, e o estado de espírito dos artistas.

Nós somos a natureza em constante movimento, ainda que achemos que nos distanciamos dela, que somos outra espécie diferente de animal. Assim como ela, estamos em constante mutação, transformamos e somos transformados. Somos aqueles que alteram e os que são alterados – ação e reação.

O que a própria natureza substancia é dessubstancializado por nós. Sendo a vida uma constante busca de sentimentos e sensações, a intenção de instaurar uma impressão cria ligação com poderes atemporais; recriar a paisagem é ser arquiteto do mundo, comparável aos ícones míticos e religiosos, ou mesmo às forças do tempo.

A arte nos aproxima de uma origem — ainda mais quando ela articula sobre a natureza — que pode ser interpretada como pudermos ou quisermos. A arte nos deixa sentir, naquele instante em que a vemos, que estamos próximos de entender o incompreensível; quase podemos tocar o limiar de nossa essência: da essência criadora e destrutora e entender o nosso íntimo e o do outro.

O artista articula, então, a composição de uma nova realidade ou a aproximação entre realidades existentes, como compositor e aproximador que o é, participando de um processo de criação extensivo e inclusivo (aos outros e às coisas).

O estudo da história, o valor comunitário, a relação com a evolução daquele lugar, está presente nas três obras; características das obras de exploração, acentuando-se mais em Moscheta, mas não deixando de perder a força em Cildo no contato com os Yanomamis e em Christo e Jeanne-Claude no atrativo da paisagem escolhida.

Christo e Jeanne Claude, embrulhando as árvores, chamam a atenção, pela ausência, para a falta de amor e respeito enquanto seres capazes e racionais que somos, enquanto a ausência de um rio que não existe mais chama a atenção para a ação “domesticante”<sup>13</sup> da presença humana em Moscheta, e em Cildo a própria transfiguração ocorre sutilmente na paisagem de origem.

Sempre se busca lembrar a sociedade de algo que se perdeu, de uma essência que agora é indício, e sua ausência é símbolo do poder e da ânsia humana de transformação do lugar comum e original. De certo modo tais artista se correlacionam por um trabalho de introspecção rumo a nossa trajetória nesse mundo, o que temos feito de bom e de ruim. Essas obras questionam o poder de criação e destruição existente no ser humano. Questionam o quão relevante é a nossa conexão com o outro, com o ambiente; nossas relações intra e interpessoais com a essência interior e exterior.

Fica a reflexão de como esses espaços nos representam; de como pequenas ou grandes intervenções são capazes de mudar a forma com somos traduzidos por esses espaços e posicionados em lugares sociais. Fica a reflexão de como nossas localizações de poder dentro das estruturas existentes são fruto das mazelas que nos incutem ou não esses territórios.

## Referências

ACERVO CULTURAL SANTANDER. *O Cotidiano na Arte: o artista Marcelo Moscheta fala sobre sua obra*. Exposição entre março e julho de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lo-s37w6poc>>. Acesso em: 29 de novembro de 2015.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Christo and Jeanne-Claude*. Taschen, 2001.

<sup>13</sup> Essa “domesticação” do Rio, como ele próprio fala, leva-o a pensar a existência de uma relação de ódio canalizada ao rio, culminante da sintetização do ambiente. Conversa com o artista, na Casa do Bandeirante, dia 05 de dezembro de 2015.

CHRISTO, Jeanne-Claude. *Life and Work*. Disponível em: <<http://christojeanneclaude.net/>>. Acesso em: 28 de novembro de 2015.

CYPRIANO, Fábio. *Panorama da Arte do MAM ousa ao mesclar antigos e atuais*. São Paulo, 27 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/>>. Acesso em 29 de novembro de 2015.

GUTIERREZ, Jené. *Christo And Jeanne-Claude's Massive Fabric-Accented Landscapes*. Los Angeles, 25 de Junho de 2013. Disponível em: <<http://beautifuldecay.com/>>. Acesso em: 29 de novembro de 2015.

MASSA, Pedro. *Entrevista com Pedro H. Macerani, secretário da cultura de Tietê. A pedra do curuçá: lenda e história contada por Pedro Massa*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 27 de novembro de 2015.

MIYADA, Paulo. Não existem mentiras, existem verdades pessoais. *Revista Concinnitas 2*. n 27, 2016.

MOSCHETA, Marcelo. *Arrasto*. Relato da expedição realizada entre março e agosto de 2015. Campinas: Ateliê Marcelo Moscheta, 2015.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *34º Panorama da Arte Brasileira do MAM tem foco em esculturas pré-históricas e o legado para a arte contemporânea nacional*. Release da exposição. São Paulo: MAM, 2015.

PRÊMIO PIPA. "Arrasto", individual de Marcelo Moscheta. Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/2015/09/arrasto-individual-de-marcelo-moscheta/>>. Acesso em: 22 de junho de 2018.

RAHE, Nina. *Cildo cria obra idealizada em 1969 cuja ideia é aumentar a altitude do país*. São Paulo, 3 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/>>. Acesso em 29 de novembro de 2015.

ROMANO, Márcia. Enigma geológico. *Revista Minas faz ciência*, nº 25. Minas Gerais, março a maio de 2006. Disponível em: <<http://revista.fapemig.br/>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2015.

ROOK-KOEPSSEL, Megan. "The Wrapped Reichstag" and "Memorial for the Murdered Jews of Europe": Some Difficulties with Contemporary Monuments in Post-reunification Berlin. *Pro Quest*, 2008. Disponível em: <<https://books.google.com.br/>>. Acesso em: 28 de novembro de 2015.

STRECKER, Márion. *Panorama: Obra de Cildo Meireles no Pico da Neblina*. Canal Curta, 18 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/>>. Acesso em: 28 de novembro de 2015.

VERNISSAGE TV. *Christo and Jeanne-Claude: Interview with Christo at Fondation Beyeler*. Riehen, Fundação Beyeler, 5 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://vernissage.tv>>. Acesso em: 30 de novembro de 2015.

Recebido em 12 de dezembro de 2017.

Aprovado em 06 de junho de 2018.

# O diário mente: reflexões sobre uma autobiografia inventada

## *The mind dairy: reflections about an invented autobiography*

Sergio Augusto Medeiros<sup>1</sup>

**Resumo:** A proposta surge da reflexão sobre o uso do diário, da mentira e do engano como elementos explorados no livro de artista, analisados com propostas que perpassam entre as narrativas ficcionais e as escritas de si. O trabalho permeia entre a fala, a escrita e o livro inserido na produção de livros de artista com interações entre a autoficção e autobiografia.

**Palavras-chave:** mentira; ficção; diário; livro de artista.

**Abstract:** *The proposal arises from the reflection on the use of the diary, of the lie and the deceit as elements explored in the book of artist, analyzed with proposals that pass between the fictional narratives and the written oneself. The work permeates between speech, writing and the book inserted in the production of artist books with interactions between autofiction and autobiography*

**Keywords:** *lie; fiction; dairy; artist's book.*

<sup>1</sup> EBA-UFMG.

Escrever de si pode problematizar a própria significação de diário, tradicionalmente, conhecido como o conjunto de relatos narrados por escritas em primeira pessoa. É um escrever de si, por vezes para si, ou mesmo para outro? A mentira e o engano podem estar nesse espaço entre o acontecido e a ação da escrita, um efeito intrínseco que consiste na ação de escrever sobre si, um escrever de si, como Marguerite Duras:

Escrevia todas as manhãs. Mas sem horário certo. Nunca. Exceto quando à cozinha. Sabia quando precisava vir porque a panela estava fervendo ou para que a comida não queimasse. Quanto aos livros, também era assim. Juro. Tudo, eu juro. Nunca menti em um livro. (DURAS, 1994, p.31)

Nos livros de artista, a escrita de si ocorre de forma ficcional na produção de livros que são diários ou de livros que propõe a ser uma autobiografia. Silveira (2013, p.23) aponta que os livros de artista são livros constituídos por uma narrativa visual e verbal, elaborados por artistas que enfatizam o livro físico como obra de arte e coloca variedades entre forma/composição/tema. Considera o livro, em artes visuais, como uma categoria mestiça com objetivo de transcender a leitura, promovendo-o de forma tátil/visual o contato com obra impressa ou um elaborado artístico.

Julio Plaza, em um de seus textos, mostra que os livros são objetos de linguagem, matrizes de sensibilidade entre o fazer-construir-processar-transformar. Criar livros implica em relações sensoriais, “códigos da leitura cinestésica com o leitor desta forma, livros não mais lidos, mas cheirados, tocados, vistos, jogados e também destruídos” (PLAZA, 1982,p.14). Na relação entre o autor e leitor, existe a opção da autobiografia em que o autor redigiu sua vida em episódios, com a possibilidade de um romancear, ressignificando a verdade e a mentira ao ponto que não tenha grande importância. Com isso, as autobiografias são textos que expõe “uma comunicação com a pessoa a quem se dirige o relato”, relação intrínseca ao autor do texto (LEJEUNE, 1998, p. 16).

Colonna (2014) afirma que a autoficção sempre esteve no âmbito especular, assim, quando colocada em circulação por meio de páginas de um livro, o escritor provoca um fenômeno de duplicação, um reflexo do livro sobre ele mesmo ou ainda uma demonstração do ato criativo que o fez. Porém, com ou sem espelho, é passível de ser violento ou pacífico, sendo a reversibilidade o momento de todos os procedimentos refletores, em qualquer que seja o dispositivo ou campo artístico.

Relatos de vida como acontecimento podem ser uma autobiografia, ou ainda, toda espécie de alguma escrita que fale, narre ou mostre de si diretamente. Presenciadas em diários, livros, escritas soltas em papéis dentro da gaveta são pedaços de acontecimentos, mesmo que a experiência seja somente do próprio autor, torna-se uma verdade, inventada. O significado de autobiografia apresenta algumas interferências, propondo em um sentido mais amplo, a possibilidade de ser “um 'relato de vida' centrado na história da personalidade” (LEJEUNE, p.71, 1991) e também aquelas escritas que podem envolver diferentes empregos observados na literatura como: romance autobiográfico, autobiografia, poema autobiográfico, dentre outros.

A autobiografia não nutre somente oposições com outros gêneros memorialísticos, ficcionais ou poéticos, ela propõe um vasto terreno de prática de expressão do eu. No entanto, sendo abrangente, o uso do termo autobiografia não é consenso: “narrativas de vida”, “espaço (auto)biográfico”, “auto/biografia”, “escritas do eu”, “escritas de si”, tais termos correspondem mais ou menos ao significado de autobiografia, pois o termo parece não ser capaz de sustentar a multiplicidade de formas de construção de si, onde inunda todo o domínio literário e escrito (COELHO PACE, 2012).

Na análise de Coelho Pace (2012) sobre a perspectiva Lejeune, ele direciona seu posicionamento para uma ampliação frente a relativização de alguns limites presentes na significação da palavra, transcorre pela busca em definir o que seria uma autobiografia *stricto sensu*, ao analisar outras produções que possivelmente entrariam numa classificação aberta de “escritos pessoais”. A autobiografia pode ser interpretada tanto por oposição como por aproximação dessas escritas de “natureza diversa – pessoais, documentais ou que ficcionalizam a expressão de um eu”.

Gasparini (2014) coloca que o próprio Philippe Lejeune, em 1971, observa que a autobiografia “emprega todos os procedimentos romanescos de seu tempo” e até mesmo “a autobiografia é uma ficção produzida em condições particulares” (LEJEUNE, p.20-21). A palavra autoficção surge em momento oportuno, fornece, provisoriamente, algumas das numerosas dúvidas levantadas desde o século XX, pelas noções de verdade, identidade e escritas do eu. O novo conceito não estava destinado a preencher a casa vazia do pacto autobiográfico, mas postulava a veracidade supostamente contida na autobiografia.

A definição da autoficção biográfica consiste no heroísmo do escritor de sua própria história sendo o pivô da matéria narrativa que a ordena, unindo a fábula à existência de dados reais, assim descreve Colonna (2014), sendo o mais próximo da verossimilhança e atribui no texto uma verdade não objetiva. A autora exemplifica, que escritores como Doubrovsky e Angot reivindicaram uma verdade literal, como datas, locais e nomes, entretanto, que outros escritores ignoram a realidade fenomênica, evitando o fantástico, transpondo o leitor a outra compreensão da escrita, uma verdade ficcional.

A noção plástica de autoficção, em sua acepção mais corrente e mais vaga, marca talvez uma evolução significativa da escrita de si, através da qual o procedimento autobiográfico se transforma em operação de geometria variável, cuja exatidão e precisão não são mais virtudes teológicas. (COLONNA in NORONHA, 2014, p. 46)

Neste sentido, com a opção da autobiografia o autor redigi sua vida ou uma cena vivenciada, permissivo e flexível no romancear, ao ponto que a veracidade pode se apagar ou não obter um certo grau de importância. Para alguns críticos, a originalidade da autoficção estaria na revelação do nome próprio, nos romances autobiográficos, por exemplo, os nomes são cifrados ou esquivados no corpo do próprio texto literário.

Nos livros de artistas, como estão entre a arte e literatura, as obras nesse formato, desenvolvem-se em campos separados, definindo a forma da atividade artística no século XX, particularmente observado após 1945, quando se tornaram tema para reflexão entre teóricos e críticos. São apresentados em diversas formas, em diferentes modos de produção, com algum grau de efemeridade ou durabilidade. Não há critérios específicos para definir o que é um livro de artista, contudo, há muitos critérios para definir o que não é, do que participa ou do que ele se distingue. Em análise, são de gênero único, independentes, que podem ser tanto sobre si com suas próprias formas tradicionais ou rompendo sua função como livro, assim como em qualquer outra manifestação artística (DRUCKER, 2001).

A presença do autor nas obras e na crítica literária ganha cada vez mais importância no século XIX, resume-se a intenção do autor na aproximação entre vida e obra, estabelece um novo gênero: a autobiografia. Nos livros de artista, podemos considerá-la inexistente ou fora do espaço de representação, como por exemplo, um museu inexistente, um artista que não existe e obras que são falsas (CÂDOR, 2012, p.355/358).

Alguns autores inventam artistas e a eles atribuem obras que são suas, também há artistas que criaram outros artistas ou pessoas, com o propósito de ficcionalizar o entremeio do eu e



outro. Não se trata de pseudônimo, pois o suposto artista tem vida própria ou até mesmo uma biografia. Com isso, a documentação da arte “marca uma tentativa de usar mídias artísticas dentro dos espaços da arte para se referir à própria vida, ou seja, uma pura atividade, pura prática, uma vida artística, do jeito que é, sem apresentá-la diretamente (GROYS apud CADOR, 2012, p.365).

Para Neves (2013, p.89), a escrita nos livros de artistas são incursões multifacetadas, distintas entre si nas acepções particulares e singulares de cada criador. É uma linguagem de teia complexa e não definida ou classificada, que engaveta essas obras num limbo rígido e fechado. O livro de artista, nesse sentido, é escultórico, digital, virtual, tátil, viabilizando desconstruções, transgressões, deformações e combinações.

No trabalho de Fabio Morais, a escrita mostra a inexistência do próprio autor, no uso do diário como narrativa para o livro de artista. De forma visual, o livro remete a um diário antigo, com 64 páginas desgastadas pela ação do tempo, unidas pela costura clara junto a fita usada, como um marcador de página. As frases são arranjadas e inseridas por colagem, o uso da caligrafia é uma apropriação de cartas e cartões postais. “De um total de 36 cartões postais ou cartas que comprei em mercados de pulgas, recortei as datas em que foram escritos, sempre anteriores ao meu nascimento.” (MORAIS, 2013).

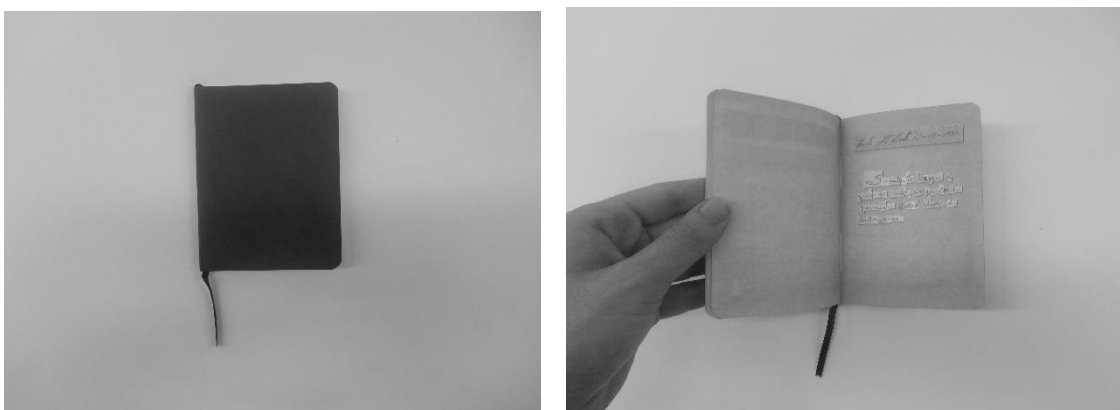


Figura 13. Querido diário. Fabio Morais. 2004. Fonte: Coleção Livro de Artista – UFMG

“Querido Diário”, de 2004, apresenta um cálculo realizado pelo artista sobre antes do seu nascimento: “Santos 14 -1929 – Daqui a dezessete mil cento e quarenta e um dias, será meu nascimento. Os dias e lugares são separados por páginas, acompanhadas de um breve parágrafo que descreve essa contagem. Em 2013, a obra foi editada em formato de caderno (13 x 10 cm), com tiragem de 500 exemplares. Segundo o artista esse trabalho é um *fac-simile* da obra de 2004, possibilitando a circulação da afirmação de “existência deste diário um impossível” (MORAIS, 2013). A narrativa de “Querido Diário” permite envolver tangivelmente, a espera, quando ao folhear cada página, o ler é um processo que percorre a atemporalidade do acontecido, com nítido envolvimento da espera, como o principal agente, não só da obra, mas do processo que se dá no manusear as páginas do livro. Existe um anseio de chegar a página do dia do nascimento, que não existe no livro, entretanto, perpassa em algum momento no pensamento do receptor.

Talvez seja nesse estado de demora, que Derrida (2015, p.19), discursa sobre a demora, especificamente para um demorar da demora. Existe sempre uma ideia de espera na palavra demora, um contratempo, atraso ou prazo (delonga) ou de *sursis* no demorar, na moratória. No texto dedicado ao “O instante de minha morte” de Maurice Blanchot, sempre que palavra demorar é inserida no texto, o significante “demora” joga com quem morre (o autor), propondo uma experiência da inexperiência, na qual a demora surge como o verdadeiro perso-

nagem central da narrativa. Essa suposta espera, no passar das páginas, faz com que o receptor transite até a última página na expectativa do que pode acontecer, a ocorrência do nascimento, essa incerteza é suprida na última página, quando a obra é concluída: “Paris 15-07-1969 – Meu nascimento será daqui dois mil, trezentos e quarenta e nove dias”.

Veneroso (2012) relata que na história do livro, alguns livros de artistas possuem uma estreita relação com o livro tradicional, em formato códex, no entanto, são observados diversas formas e suportes, como os *livres de peintres*, considerados predecessores do livro de artista no século XX. Atualmente, os livros de artista possuem uma fusão entre mídias e reações intermidiáticas, quando existe um diálogo entre imagem e palavra.

A intermedialidade é o processo de conjunção e interação de várias mídias. Quando se fala em mídias, devemos pensar não somente em cinema, fotografia, rádio, jornal e TV, mas também em literatura e artes. Elas são mídias, pois veiculam informações e reúnem todo um aparato social e cultural à sua volta. Essas mídias se contaminam e acabam gerando novos discursos, que vão além da capacidade expressiva de um só meio. (VENEROSO, 2012, p.85).

O trabalho “Espelho Diário” (2001), exemplifica esse processo de interação entre uma mídia com o livro, Rosângela Rennó e Alicia Duarte realizaram uma coleta de notícias retiradas de jornais que contavam histórias de mulheres com o nome Rosângela. Esses recortes em grande parte se tratava de notícias de jornais que foram suporte para a construção das 133 Rosângelas fictícias.



Figura 14. Espelho diário. Rosângela Rennó, 2001

Após o processo de alteração, as notícias foram gravadas em formato de depoimento, em um único vídeo com duração total de 2 horas. Na vídeoinstalação, a artista interpreta as vidas dessas mulheres, encenando cada página do diário, resultando a instalação multimídia "Espelho Diário", montada em São Paulo e apresentadas em formato de livro editado pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, EDUSP e Editora UFMG.

Neste trabalho, a fala esta presente na relação entre o leitor, que neste caso é a própria artista, que potencializa a escrita, a voz participa da encenação e aciona todas as palavras contidas no diário ficcionalizado. Foucault em seu texto com subtítulo "Eu minto, eu falo", dedicado à obra de Blanchot "O pensamento do exterior", discursa sobre a existência de uma configuração gramatical frente a um paradoxo entre a dualidade do "eu falo" e do "eu minto". Quando o autor pronuncia "eu falo", a mentira parece não a ameaçar, como se estivesse protegida por fortaleza inamovível, um lugar da afirmação, que afasta o erro, reafirmando a verdade na fala.

Sobre essa proposição que a própria fala entra em questão, o sujeito que a articula, torna-se, portanto, o verdadeiro, o inegável, a fala é a propriedade do falante, instaura-se uma soberania na ausência de qualquer outra linguagem, pois "toda a possibilidade de linguagem é aqui dessecada pela transitividade em que ela realiza. O deserto a circunda" (FOUCAULT, 2009, p.220). O deserto é um espaço neutro, caracterizado atualmente pela ficção, assim, pensar em ficção é tão necessário quanto se pensava antigamente na verdade. E é nessa verdade que todo discurso arrisca reconduzir a experiência exterior na dimensão da interioridade, esboçando a experiência do corpo, do espaço e dos limites do querer. Assim, o autor retrata a própria ficção como a: "[...] densidade das imagens, às vezes na simples transparência das figuras as mais neutras ou as mais apressadas, ele (o vocabulário da ficção) arrisca colocar significações inteiramente prontas." (FOUCAULT, 2009, p.224)

A linguagem da ficção exige uma certa simetria, uma ênfase que se dá a imagem, uma potência obscura, em camadas, como se a fala integrasse com a narrativa. Portanto, o fictício não está nas coisas, mas na verossimilhança entre as aproximações e distanciamentos da escrita. A relação de Foucault com Nietzsche sobre os questionamentos da verdade, ela não surge ou depende do outro, provém de uma origem própria, tanto a mentira, o engano, quanto o erro, não estão em contrapartida da suposta verdade, mas são efeitos de fora desse espectro, que é absoluto, a pura verdade. "Nietzsche, quando ele descobre que toda metafísica está ligada não somente à sua gramática, mas aqueles que, sustentando o discurso, detêm o direito da fala[...]" (FOUCAULT, 2009, p. 223).

"Juro dizer a verdade" (DERRIDA, p. 18, 2015), essa afirmação promete uma certa veracidade, porém não mantém a cumplicidade com a verdade e a da ficção. Pois, "[...]as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas[...]" (NIETZSCHE, 1999, p. 57). Essa ilusão é gasta, sem origem própria, "eu falo, eu minto" coloca em xeque que existe um abismo, um espaço entre a fala com o próprio pensamento que se diz verídico. A fala despedaça e espalha até desaparecer, portanto, só a linguagem tem a soberania do "eu falo", assim, com a verdade é soberana quando se fala "eu minto", torna-se uma verdade.

"O livro mais bonito e perfeito do mundo é um livro com páginas em branco, assim como a linguagem mais completa é aquela que se encontra além de tudo que a palavra de um homem pode dizer." (CARRION, 2001 p.45). É exatamente do branco que Robert Barry apresenta sua autobiografia, um livro que desloca a atenção do receptor para os espaços em branco ou neblinosos, que conecta as pessoas que fazem ou fizeram parte da sua vida. Em papel acetinado, com 232 páginas, a obra é composta por retratos de artistas, amigos e familiares,

em uma impressão pálida, quase borrada, com tonalidades próprias e palavras soltas que são evocadas sobre as páginas e retratos.

As palavras são distribuídas em diferentes locais da página: vertical, horizontal, lateral e também cortadas no miolo ou para fora da página. Dentre elas, estão escritas as palavras: *personal, real, question, impossible, significant, individual, replace, absent, between, crucial, suddenly, needed, coherent, alter, beyond, meaning, different, sometime, becoming, unknown, illusion, wonder, about, intense, urgent, without, distinct, forgotten, expression, obscure, doubt, realize, transcend, celebrate, somehow, remember, secret, difficult, ultimate, together, consider, irrational, disturbing, because, subjective, confused, in imaginable, necessary, yen, ambivalent, depended, anything, inevitable, continue, expected, sublime, precipitin, another, felling, important, absurd, imagine, almost, discover, anytime, only, reason, passion, actual, exist, nothing, now*, finalizando o livro com duas palavras centrais em uma página branca: *look e alone* (olhar e sozinho).

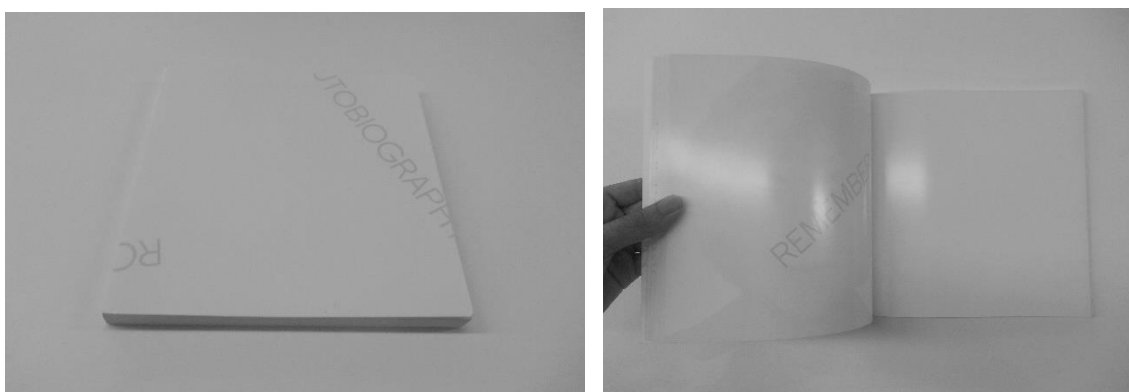


Figura 15. Autobiography. Robert Barry. 2006. Fonte: Coleção Livro de Artista – UFMG

Existem autobiografias que não relatam a vida do autor, permeia na atmosfera do impessoal, como a autobiografia de Barry, em que o leitor é o responsável em promover as relações com o artista, dissociando as pessoas presentes nos retratos. Constituído por escrita e imagem, o livro apresenta intervalos de respiro, internalizadas pelas páginas vazias, que ao contato, o leitor é convidado a reescrevê-lo, interagindo com as palavras e pessoas que constituem o próprio ambiente: o livro.

No livro “Meu diário de pesquisas”, S. se apropria de um livro publicado em 1981 para recriar sua autobiografia, sem respiros, o diário apresenta pesquisas destinadas aos temas que envolvem a forma do livro, como a história da imprensa, dia da bíblia e fabricação de papel acompanhadas por imagens, muitas vezes deslocadas do próprio texto. Formado por trinta e oito páginas, dividido em dez pesquisas, o diário apresenta passagens de uma possível escrita de si como processo de ficcionalização, no qual possibilita íntima relação com o leitor, por acionar o engano na fusão de duas escritas presentes na página. Segundo o artista, o trabalho reativa o livro para o tempo presente, prova das in experiências vivenciadas no passado para pesquisas e assuntos que envolvem o livro hoje, no uso da autobiografia.

Essa relação oferece a possibilidade para que o leitor efetive as recombinações das duas escritas no diário formada por um texto único, duplo ou anônimo. Essas sobreposições ocorrem com a ação de manusear o livro, na presença da narrativa que declara um coautor ou até mesmo um novo autor: “[...]as palavras em um novo livro podem ser as palavras do próprio autor ou alheias.” (CARRION, p.44, 2011).



Figura 16. Meu diário de pesquisas, Antônio Novaes. Fonte: Sergio Medeiros. 2016/2017.

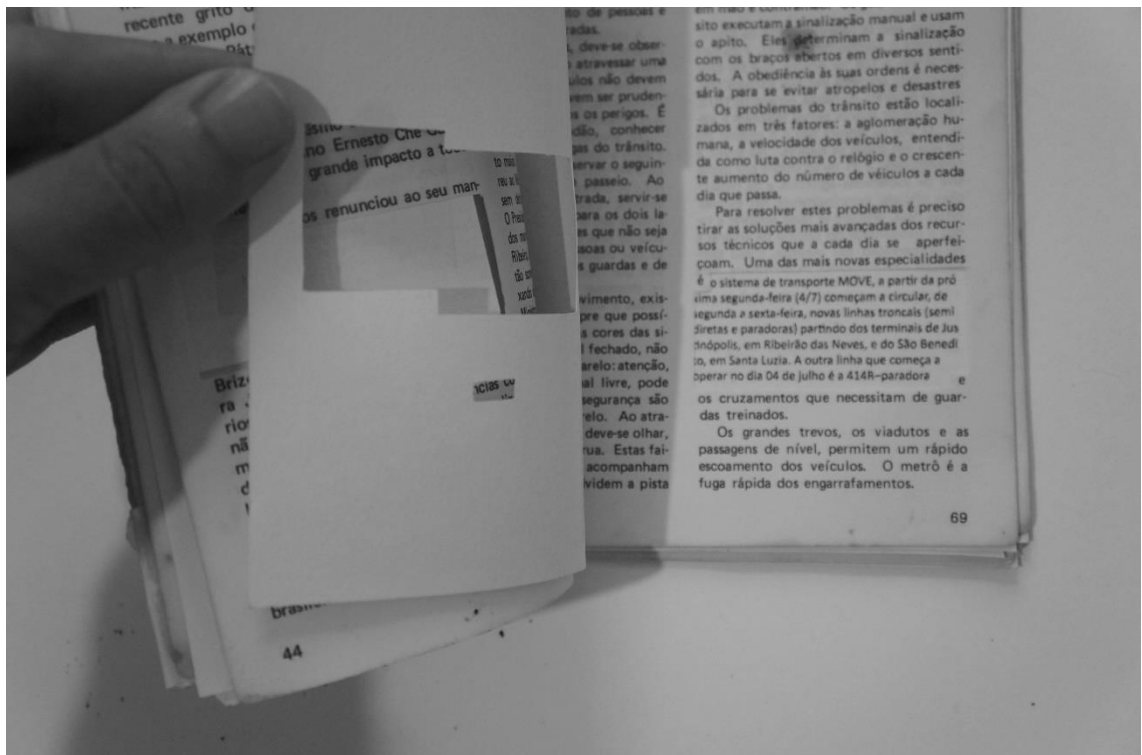


Figura 17. Meu diário de pesquisas, Antônio Novaes. Fonte: Sergio Medeiros. 2016/2017.

Neste trabalho, o artista retirou aproximadamente 47 frases do texto nativo e adicionou 16 novas páginas preenchendo os recortes com o uso de 43 frases, na maioria das vezes, com propósito de unificar as duas escritas em uma única narrativa, sem que mentira ou verdade tenha grande importância. Existe uma resignificação em cada página, uma transição da própria escrita que pretende ser neutra, dúbia e sobreposta, tornando-se difícil diferenciar qual pesquisa de fato é a verdadeira ou falsa.

É como se achar em um buraco, bem no fundo de um buraco, imerso na solidão quase que total e descobrir que só a escrita pode nos salvar. É como se encontrar sem assunto para o livro, sem a menor ideia do que o livro significa, é um descobrir-se, um encontrar-se, diante do livro. Parece uma imensidão vazia diante do nada. Acho que quando a pessoa escreve não tem ideia de um livro, ela conhece apenas sua escrita crua e nua, sem futuro, sem eco, distante das regras [...] (DURAS, 1994, p. 19).

Desse modo, o ato da escrita ficcional no diário interage entre a realidade construída com o uso da ficção como narrativa no livro de artista. O papel do livro neste processo é propor um modo de potência entre o acreditar e o enganar a leitura, relações movediças entre o escritor e o leitor. Contudo, alguns livros de artista nos convidam a caminhar neste território, sugere o convívio das diferenças, provoca desarranjos em sua substância, promove descontinuidades aos olhos à ponta dos dedos.

Pensar sobre a mentira e o engano no livro de artista, é imaginar um campo amplo de ficcionalização, no que diz respeito a toda sua sintaxe visual, suas dimensões entre espaço e tempo que ocorre pelo manuseio, avanço ou recuo das páginas. Em algumas estruturas narrativas, o livro de artista propõe conexões com as narrativas autobiográficas, além das ações exercidas sobre superfície de diários que passam a não ser somente lidas, mas sim, tocadas, cheiradas ou destruídas.

Rasgar uma página de diário é repensar o que foi escrito ou o que será feito no lugar, um campo de desejo afirmativo e habitado por talvez outro acontecimento. Relatar esses momentos é a possibilidade de a autobiografia reagir com outros gêneros memorialísticos e ficcionais, o sujeito que fala ou escreve, torna-se, portanto, um sujeito verdadeiro que está sob a transitividade que a linguagem realiza na escrita.

A verdade no discurso da linguagem reconduz a experiência exterior e marca uma dimensão de interioridade possibilitando a presença do vocabulário da ficção, que arrisca colocar outras significações. Essa suposta ilusão aponta para um abismo, um intervalo, um espaço entre a fala e escrita. A veracidade na autoficção biográfica consiste não só pela presença e ausência do escritor, mas pela potência dos processos de (re)criação de si, no uso do diário como livro de artista.

## Referências

CARRIÓN, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2011

CÂDOR, Amir B. *Enciclopédismo em livros de artista: um manual de construção da Enciclopédia Visual*. Tese (Doutorado em artes). Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. 2012.

- COELHO, P. e BARROS A. A. *Lendo e escrevendo sobre o pacto autobiográfico de Philippe Lejeune*. Dissertação de Mestrado. Disponível em [http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-06122012-143422/publico/2012\\_AnaAmeliaBarrosCoelhoPace\\_VCorr.pdf](http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-06122012-143422/publico/2012_AnaAmeliaBarrosCoelhoPace_VCorr.pdf). Acesso em: 17/10/2017.
- DERDYCK, Edith. *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.
- DERRIDA, Jaques. *Demorar, Maurice Blanchot*. (Tradução de Flavia Troclo e Carla Rodrigues). Editora da UFSC, 2015.
- DRUCKER, Johanna. *The Artist's Book-As Idea and Form Chapter one of The Century of Artists' Books*. New York: Granary Books, 1995.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Roco, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- LEJEUNE, Philippe. "Avant-propos". In: *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin, 1971.
- LEJEUNE, Philippe. *Pour l'autobiographie: Chroniques*. Paris: Seuil, 1998.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche (Col. Os Pensadores)*. Trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- NORONHA, Jovita G. M. *Ensaíos sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PRIKLADNICKI, Fábio. *Desconstrução e identidade: o caminho da diferença*. Dissertação de Mestrado. 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/12097>. Acesso em 24/10/2017.
- PLAZA, Julio. *O livro como forma de arte (I)*. Arte em São Paulo, São Paulo, n.6, abr., 1982.
- SILVEIRA, A. Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista* Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2007.
- VENEROSO, Maria. C. F. e CADÔR, Amir B.(orgs.) - PÓS: (revista do Programa de Pós-graduação em Artes), v. 2, n. 3, maio, 2012). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2012.
- VENEROSO, Maria C.F. *Perspectivas do Livro de Artista: Um relato*. PÓS: (revista do Programa de Pós-graduação em Artes), v. 2, n. 3, p. 10 - 23, mai. 2012). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da UFMG, 2012

Recebido em 13 de novembro de 2017.

Aprovado em 20 de dezembro de 2017.

# Pinhole: maneiras de ver, de pensar e de narrar

## *Pinhole: ways of seeing, of thinking and of narrating*

Cássia Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo observa as potencialidades da fotografia *pinhole* a partir das referências conceituais de *punctum* de Roland Barthes e imagem aberta de Georges Didi-Huberman numa perspectiva da cultura visual. A partir de uma potencial relação exegética com a imagem fotográfica a *pinhole* se destaca como um foto-ensaio formativo, mediador de processos de aprendizagem e construtor de modos de expressar maneiras de ver e de pensar.

**Palavras-chave:** Fotografia, *Pinhole*, Foto-ensaio, Cultura Visual.

**Abstract:** *This paper looks at the potentialities of pinhole photography starting from the conceptual references of Roland Barthes's punctum and the open image of Georges Didi-Huberman from the perspective of visual culture. From a potential exegetical relationship with the photographic image, the pinhole stands out as a formative photo-essay, mediator of learning processes and constructor of ways of expressing modes of seeing and thinking.*

**Keywords:** *Photography. Pinhole. Photo-essay, Visual Culture.*

<sup>1</sup> PPGAV-UFG.



A partir da perspectiva da arte e da cultura visual proponho uma reflexão sobre o uso da fotografia *pinhole*<sup>2</sup> como instrumento revelador de narrativas e mediador de processos de formação. A partir das noções de *studium* e *punctum* apresentados por Roland Barthes em *A câmera clara* e da noção de “imagem aberta” por Georges Didi-Huberman, proponho pensar a *pinhole* como um foto-ensaio formativo. Trata-se de uma fotografia ensaística que reivindica do observador o esforço de pensar aquilo que vê, numa enfática relação com o *punctum* em detrimento do *studium*. Apresento estes conceitos no decorrer do texto para pensar nas possibilidades de uso da *pinhole* como uma metodologia de ensino, como uma prática capaz de construir maneiras de ver, de pensar e de narrar.

A *pinhole* experimenta, de forma artesanal, a captura de imagens, retomando as primeiras experiências realizadas no início do século XIX. Ela compreende elementos básicos para sua formação: um orifício, uma câmera vedada e uma superfície sensível. Todo seu processo é construído e constituído de linguagens artesanais e poéticas que exigem daquele que dela faz uso um olhar paciente e observador, extremamente contrário ao cotidiano digital, agitado e imediato no qual vivemos submersos.

Trata-se de uma técnica rudimentar de produção fotográfica, artesanal e, por isso, com resultados visuais diversos. É uma visualidade poética cujos traços retomam a um passado recente, anterior ao nosso tempo presente de vertiginosos avanços tecnológicos, diários, velozes e efêmeros. Num mundo volúvel, a *pinhole* é uma pausa. Um convite para experimentar a poética da espera, da visualidade artesanal construída a olho nu por aqueles segundos circunscritos na espera da luz, numa composição de formas e sombras por vezes confusas.

O quanto essa visualidade espectral poderia construir narrativas? O quanto essa imagem poderia mediar processos de ensino e de criação? Sua poética nos convida a refletir sobre a fotografia como um elemento narrativo. Seu processo de feitura é tão poético quanto a fotografia que dele resulta. E essa fotografia é tanto memória como também novas histórias, modos de construir o tempo, de se situar e de se expressar.

A invenção da fotografia marca um momento importante de transição para a sociedade do século XIX. Segundo Magalhães e Peregrino (2015, p. 11),

[...] quase que por magia, uma máquina óptica, que utiliza processos químicos, consegue captar, plagiar e reproduzir de forma instantânea a heterogeneidade da experiência humana. Nesse quadro, a técnica utilizada marca radicalmente uma nova relação entre o homem e a máquina. De imediato, pode-se ver que a gênese mecânica da fotografia ilustra de maneira notável a passagem decisiva do único para o múltiplo, criando novos códigos imagéticos antes impensáveis.

De lá para cá, do analógico ao digital, a fotografia reinventou o modo como as pessoas se relacionam com as imagens, com as memórias e com as formas de se expressar. Em busca de um entendimento ontológico acerca da fotografia, Roland Barthes irá desenvolver em *A câmera clara* traços essenciais que distinguem a fotografia da “comunidade de imagens” (1984, p. 13), opondo as duas noções construídas por ele em torno da imagem fotográfica: o *studium* e o *punctum*.

Segundo Barthes (1984, p. 45), o *studium*, que do latim vem a significar estudo, de uma fotografia trata da “aplicação a alguma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral [...] sem acuidade particular”. É o que salta aos olhos quando miramos uma fotografia.

<sup>2</sup> *Pin-hole*, do inglês, buraco da agulha. É uma técnica artesanal de fotografia que torna possível o uso de recipientes, com isolamento de luz, capazes de produzir imagens fotográficas

Trata-se daquilo que a fotografia comunica ao seu observador: das intenções, dos enquadramentos, das representações, informações, significâncias e vontades do fotógrafo. Essa atitude de eu experimento a partir do *studium* que para Barthes (1984, p. 46) é o “campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente”.

Ao contrário disso, o *punctum* representa a ideia de pungente, do fascínio indizível. É um detalhe da fotografia que transpassa, é um estalo, um abalo. Segundo Barthes (1984, p. 46) o *punctum* de uma fotografia é “uma picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte [...], é o acaso que nela me punge”. A partir de um silêncio dramático instalado num detalhe da fotografia, de uma nostalgia absoluta, de um grito mudo, o *punctum* atravessa o espectador fazendo-o sentir e viver aquilo que olha. A partir desse ato de observação, a fotografia se torna pensativa ultrapassando os limites do sentido evidente.

Roland Barthes experimenta um saber em torno das imagens que supera a mera observação da aparência física das fotografias. Segundo Fontanari (2015, p. 69), o autor submete a imagem a um saber mais violento e visceral “que se estabelece entre o espectador e a própria imagem”. Barthes se apossa das imagens como um lugar de “sobrevivência capaz de atravessar o tempo e se nutrir de histórias e memórias que as precedem, como ausências ressurgentes”.

Fontanari (2015) compara a noção de *punctum* a de imagem aberta de Georges Didi-Huberman (2007). Para ele, Didi-Huberman entende a imagem aberta como uma relação “exegética com o visual”, num exercício de ver para além do que está dado, do que é visível, do que salta aos olhos (*studium*). Trata-se de uma experiência de abrir a imagem para uma “dimensão de um olhar expectante: esperar que o visível ‘pegue’ e, nessa espera, tocar com o dedo o valor virtual daquilo que tentamos apreender” (DIDI-HUBERMAN *apud* FONTANARI, 2015, p. 187).

As imagens, nessa perspectiva apresentada por Didi-Huberman, são presença sem imitação. Elas se encontram e se abrem aos corpos de quem as observa, “num jogo de entrelaçamento entre corpo e imagem, contato e semelhança” (FONTANARI, 2015, p. 70). A interpretação minuciosa da imagem busca superar a habitual leitura que encerra rapidamente os sentidos dentro dos limites dos significados encontrados. Nessa relação exegética, o observador abre a imagem a todos os sentidos latentes. Trata-se de uma experiência reflexiva com a imagem.

Barthes (1984) se debruçou nas fotografias de *A câmera clara* a partir desse importante esforço analítico. Foi fundamentalmente a partir do *punctum* que o autor observou esse lugar de confluência entre passado, presente e futuro e que se submeteu a uma relação exegética com a fotografia buscando a partir da “aparição visual” a “experiência corporal”. Proponho a partir destas reflexões iniciais, pensar na visualidade da fotografia *pinhole*, no contexto da cultura visual, como uma imagem pungente e aberta a experiência exegética mencionada por Didi-Huberman.

A cultura visual compõe o nosso cotidiano ampliando as relações com as imagens, com a experiência estética e os processos de mediação com a recepção e produção de novas visualidades. Ela “estuda e investiga a imagem como via de acesso ao conhecimento, como experiência” (MARTINS, 2015, p. 31). O sentido que uma imagem ganha é negociado entre quem olha (sujeito) e quem é olhado (objeto) e essa relação acontece em função das marcas culturais, das experiências e das construções que cada indivíduo elabora diante das visualidades levando em conta seus repertórios pessoais. “Isso significa considerar que as imagens e outras representações visuais são portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos a nós mesmos como sujeitos” (HERNANDEZ, 2011, p. 33).

Dentro da cultura visual, os artefatos visuais, imagens do cinema, televisão, jornais, revistas, objetos do cotidiano, imagens da arte, e outras representações, são construídos a partir de um processo inacabado e sempre em vias de transformação. Não há, nesse caso, uma mensa-

gem a ser decodificada, mas sim a ser construída e elaborada nesse trânsito em via de mão dupla entre olhar e ser olhado. Para Martins,

[...] os significados não são elementos aderentes, como se fossem um tipo de mensagem cifrada, uma inscrição ou tatuagem que acompanha e identifica a imagem. A imagem tem sua condição vinculada ao modo como uma acepção, ideia, objeto ou pessoa se posiciona ou se localiza num contexto, ambiente ou situação. Os significados não carregam marcas, não estão subordinados à fonte que os cria, emite ou processa porque são articulados em relação com, ou em relação a, vivência que caracteriza uma condição relacional e concreta no/do contexto (MARTINS, 2015, p. 25).

As noções de *punctum* e imagem aberta são contempladas pelo campo da cultura visual, pois também enfatizam e identificam a relação exegética entre observadores e imagens (quem olha e é olhado) como um processo fundamental para a construção de sentido. A partir deste conjunto de ideias - *punctum*, imagem aberta e cultura visual – proponho o uso da *pinhole* para uma experiência ensaística que possibilita tanto a quem produz suas fotografias quanto para quem as contempla, o vínculo de um olhar minuciosamente interpretativo, capaz de construir narrativas.

#### **A Pinhole: uma abertura manual e infinita para narrações.**

Da perspectiva da Cultura Visual que aceita para si o desafio epistemológico de uma relação exegética com as imagens, coloco a *pinhole* como uma dessas visualidades cujos sentidos são construídos coletivamente e subjetivamente. Apresento a seguir a experiência de uma oficina de fotografia *pinhole*, cujos acontecimentos me fazem pensar na prática e feita dessa imagem como um evento metodológico e mediador de construção de narrativas.

Em agosto de 2016, em Florianópolis, conduzi uma oficina de fotografia *pinhole* com um grupo que participava do IX Ciclo de investigações do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina. O encontro propunha uma reflexão em torno das *pinholes* produzidas pelo grupo – desde o processo de feita até o resultado visual alcançado.

No grupo havia 14 mulheres e 1 homem com idades entre 20 e 50 anos. A maior parte estava em contato com essa técnica pela primeira vez, portanto foi importante uma apresentação mais demorada do processo fotográfico, colocando sempre em evidência o caráter experimental e poético dessa produção. Os participantes deveriam buscar a melhor iluminação, ângulos, distâncias e tempos de exposição para capturar suas imagens. A atividade teve como ponto de partida uma narrativa poética construída pelo olhar inquiridor de Manoel de Barros. Na história contada, Barros apresenta um fotógrafo que percorre durante a madrugada as ruelas de seu povoado em busca de imagens inusitadas para a captura:

Difícil fotografar o silêncio. Entretanto tentei. Eu conto: Madrugada a minha aldeia estava morta. Não se ouvia barulho, ninguém passava entre as casas. Eu estava saindo de uma festa. Eram quase quatro da manhã. Ia o silêncio carregando um bêbado. Preparei minha máquina. O silêncio era um carregador? Estava carregando um bêbado. Fotografei este carregador. Tive visões naquela madrugada. Preparei minha máquina de novo. Tinha um perfume de jasmim no beiral do sobrado. Fotografei o perfume. Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra. Fotografei a existên-

cia dela. Vi ainda um azul-perdão no olho de um mendigo. Fotografei o perdão. Olhei uma paisagem velha a desabar sobre uma casa. Fotografei o sobre. Foi difícil fotografar o sobre (BARROS, 2013, p. 9).

A partir dessa poesia, propus que os (as) participantes fossem em busca desses lugares de ausências, invisibilidades e vazios e que, considerando o modo de produção fotográfico artesanal e poético, pudessem dialogar com as características da *pinhole* para a construção dessa imagem. Conforme Santos (2015, p. 250), “a combinatória de resultados da *pinhole*, variáveis, inesperados e desconhecidos, confirma-lhe a qualidade de ser o que possivelmente é: fantasma, o pequeno assombro”. O desafio então era o de assimilar essas características espectrais da *pinhole* ao processo de produção narrativa visual, tendo como referência a poesia de Manoel de Barros. O mais importante seria abrir-se às novas formas de ver e produzir as imagens e narrativas.

As figuras a seguir mostram o momento da produção fotográfica e o resultado alcançado. A partir delas trago algumas reflexões considerando as noções de *punctum*, imagem aberta e o uso da *pinhole* como mediador de processos criativos.



Figura 18. Participantes fotografando com suas latinhas de pinhole. Foto do autor. 2016



Figura 19. Leitura da poesia de Manoel de Barros. Foto do autor. 2016

A figura 2 mostra uma das participantes relendo a poesia *O fotógrafo* de Manoel de Barros. A figura 1 mostra a espera de duas participantes que contam os segundos de entrada da luz dentro da lata de *pinhole* apoiada na calçada. A lata está na altura do chão, mirando para a parede oposta e para a lixeira do outro lado da rua. As duas participantes buscam elementos abandonados no chão na tentativa de construir uma visualidade poética, dialógica e similar à busca do fotógrafo de Manoel de Barros. Uma das participantes registra o enquadramento imaginado no aparelho celular com a expectativa de comparar a fotografia da *pinhole* à fotografia digital. A figura 3, a seguir, mostra como foi o resultado fotográfico dessa *pinhole*.



Figura 20. Porta de entrada do prédio. Pinhole da participante do evento. 2016



Figura 21. Um copo de plástico com gotas de água. Pinhole de uma participante do evento. 2016.

As figuras 3 e 4 mostram o resultado visual que a maioria dos (das) participantes esperava/desejava. Uma imagem cujos contornos, iluminação, enquadramento, cena e matéria alimentam o valor estético da exatidão, são evidentes, saltam aos olhos com suas informações óbvias pregadas no papel fotográfico, como indicou Barthes com o *studium*. Ao contrário disso, a maioria das fotografias dessa atividade saiu impregnada de fantasmagorias, inexatidões, cortes, *closes* e apagamentos de toda ordem em virtude do gracioso risco que é fotografar com uma *pinhole*.

É precisamente nessa estranheza causada pela condição analógica, manual e rudimentar da *pinhole*, uma estranheza aguda representada por elementos que ativam a desordem visual (as fantasmagorias, cortes, apagamentos, dentre outros), que aciono o *punctum* e a ‘imagem aberta’ para cogitar a possibilidade de fazer surgir dessa experiência, narrativas de pensar e de um ver renovado. As fotografias a seguir representam uma parte da produção visual do grupo desta oficina. São *pinholes* carregadas de marcas confusas, que causam deslocamento em seus autores, cujas expectativas estavam centradas numa produção visual circunscrita nos efeitos de exatidão, como mostrou a figura 3 e 4.

Diante destas questões, as fotografias a seguir servirão para o começo de uma reflexão interpretativa da imagem como uma experiência, como via de acesso ao conhecimento, como produtora de narrativas.



Figura 22. Telhado. Pinhole de uma participante do evento. 2016



Figura 23. Arvoredo. Pinhole de uma participante do evento. 2016.

Fugindo à ótica natural do olhar, as duas *pinholes* acima confundem nossa visão pela inexatidão de seus elementos (luz, forma, ângulo, recorte). Seus autores não reconheceram nelas as dimensões do real encontradas em seus referentes, ou seja, a foto saiu com elementos desaranjados e confusos causando um embaralhamento e frustração nos participantes. A figura 5 ficou impregnada de restos de tecido usados para secá-la logo após sua revelação. O resultado é um nevoeiro de riscos acima do telhado. Os contornos do telhado, por sua vez, estão apagados, borrados, parecendo mais sombras. O enquadramento arredondado da fotografia se assemelha ao olhar de um binóculo, empretecido nas bordas, como um 'olhar pela fechadura'. As formas indefinidas dos quadrados acima do telhado deixam a dúvida se essa imagem se trata de janelas ou aparelhos condicionadores de ar.

Na figura 6, a autora da *pinhole* fotografou de um ângulo inusitado, com o olhar de baixo para cima buscando no céu, o registro do jogo das copas das árvores, emaranhadas, contrastadas pela luz do sol e as sombras guardadas pelas folhagens. Segundo a autora desta *pinhole*, os

contornos das folhagens ficaram borrados e se misturaram ao preto das bordas sem exatamente revelar o que era céu, árvore, luz e sombra. Para a autora, a forma da imagem se assemelhou a um coração e dentro dele as folhagens criaram um efeito visual semelhante aos vasos sanguíneos, enquanto que o desfoque construiu a sensação de uma imagem refletida num espelho d'água.



Figura 24. Mata. Pinhole de um participante. 2016.



Figura 25. Porta de entrada. Pinhole de uma participante. 2016.

Na figura 6 as digitais do autor marcaram o papel fotográfico imprimindo na ocasião da revelação a analogia de seus dedos. O excesso de exposição marcou metade da foto com uma vertiginosa claridade em contraposição a outra metade da direita, onde os contornos dos



caules das árvores ficaram demarcados pela adequada oposição de luz e sombra. Segundo o autor desta *pinhole*, as manchas e as indefinições visuais causam confusão em torno da imagem, dificultando a compreensão e identificação de quem olha.

Na figura 7 a imagem está marcada por dois pontos de clarão. Um dos clarões é a luminosidade do céu que aparece fortemente contrastada com as bordas pretas e o desenho do caule de uma árvore subindo pela lateral esquerda da imagem. No chão há um clarão resultante da entrada inadequada de luz na lata que provavelmente ocorreu em virtude de uma vedação incompleta. Como resultado visual, a imagem do clarão apareceu duplicada como se uma lanterna iluminasse por traz da paisagem, fazendo-a refletir no chão, com uma sombra.

As experiências descritas acima apontam para a nossa necessidade de reconstrução dos sentidos, de resignificação do uso das imagens e de uma dedicada reflexão desse lugar de confluência que representa a imagem fotográfica da *pinhole*. O sentimento de frustração que a maioria dos participantes experimentou está vinculado a necessidade que temos de enxergar nessas imagens a exatidão visual das representações que capturamos com as latas. Ao contrário, a *pinhole* oferece um processo de captura da imagem poético que quase sempre tem como resultado o inesperado, espectral e desforme.

As causas dos estranhamentos surgem dessa captura de imagens desarranjadas – duplicadas, sobrepostas, esfumadas, inexatas, distorcidas, escurecidas ou clareadas demais. Altberg, afirma que todas estas características negativas enumeradas acima,

[...] podem ser vistas como limitações técnicas, próprias do *pinhole*. Mas enxergamos nessas ‘limitações’ justamente a potência dessa forma de criar imagens. Com certeza, os recursos metodológicos são igualmente potentes com a fotografia convencional com lentes, digital ou analógica. Porém, o *pinhole* é um processo encantador que nos permite, além de trabalhar todas as questões próprias da imagem e da construção do olhar, exercitar a desaceleração e a experimentação de outros paradigmas temporais e estéticos de forma extremamente lúdica. (ALTBURG, 2015, p. 162).

Se colocada num campo de conflito e tensionamento, num ato de revisar e revisitado seu modo poético de captura e suas ‘limitações’ técnicas como pressupostos para uma nova experiência com a imagem, passamos a entender essa fotografia como um recurso expressivo dentro de uma metodologia de ensino onde os modos de fazer também são novos modos de ver, de pensar a imagem e de construir outras narrativas.

Não se pensa nesta visualidade como uma imagem imaculada da realidade, é preciso colocá-la à prova, submetê-la a um processo de busca e indagação conceitual, como tentativa de desestabilizar os olhares treinados para as representações prontas do consumo. Se a sofisticação das câmeras pode aumentar o grau da nitidez fotográfica, a *pinhole* afunila o enquadramento, tornando o olhar e o que é olhado, tão mais complexos quanto mais amplos. Não só o resultado produzido é distinto para quem faz, mas também para quem vê. A *pinhole* é dispositivo para criação dos sonhos desconhecidos, em momentos de vigília e atenção.

### Considerações Finais

Uma imagem pode se tornar um campo de tensão aberto a novas leituras para cada olhar que a mira. A *pinhole* é uma fotografia que para além dessa experiência exegética aberta às construções e resignificações visuais, apresenta uma metodologia de ensino mediadora de processos de aprendizagem. Sua poética nos convida a pensar nas técnicas da fotografia, mas

também nos modos de se expressar resultantes dessa técnica: os lugares de ausência, vazios, aparências espectrais, sobreposições, contrastes explosivos, apagamentos e invisibilidades.

Segundo Costa (2015, p. 87), “[...] a inserção do erro no processo de obtenção de fotografias” torna as imagens mais performáticas e condicionadas ao processo de feitura. “A beleza do erro e a potência do vazio parecem existir mais claramente dentro de uma proposta de amostragem do processo”. Por isso foi importante, durante a oficina, reforçar o caráter experimental e poético da *pinhole*, além de enfatizar seu processo de fabricação.

Essas fotografias, isoladas de seu contexto de produção dizem muito pouco sobre o que se retrata, nada revelam ou comprovam. No entanto, quando emparelhadas com aqueles que as criaram, quando considerados os processos que a constituíram, produzem novas relações e modos de ver e pensar. Sobre esses atravessamentos entre a produção, apropriação e significação dessas visualidades, tensionadas pelos conceitos do *punctum* e da imagem aberta, paira o peso e importância dos estudos das imagens em investigações atuais. Para Martins,

[...] pesquisadores e educadores dos campos da arte devem investigar os processos de representação e os modos como as relações entre imagens, ideias, tempo e práticas pedagógicas são construídas e institucionalizadas. Devem também analisar a produção de significado como resultado de interações dinâmicas entre arte, imagem, intérprete e contexto. Cabe, finalmente, investigar visões e versões contemporâneas de cultura, de arte e de imagem, buscando desvelar seus modos de operar e formas de mediar valores, juízos, aprendizagens sociais e estéticas (MARTINS, 2015, p. 35).

A *pinhole* deve ser compreendida não somente como uma fotografia rudimentar, mas como um processo de mediação entre modos de representar e modos de expressar e para tanto é urgente se abrir às novas experiências do olhar. Os participantes da oficina demonstraram algumas dificuldades com os resultados fotográficos alcançados. A expectativa de uma imagem visualmente agradável tornou a experiência potencialmente inferior ao que ela de fato possibilita. Ao conversar com os participantes das fotos apresentadas acima, na ação da descrição, ao contrário, os mesmos mostraram o princípio do que seria a capacidade de estabelecer com essas imagens uma relação exegética, de construção e produção de significados.

O que realmente interessa nessas fotografias? Porque é tão penoso dialogar com a desordem elementar nessas imagens? O campo da cultura visual interessa fortemente para pensar essas questões. A partir dessas desordens visuais e do posicionamento e contexto de cada sujeito, a imagem tem sua condição vinculada à ideia que pode ser construída nesse processo dialógico, exegético. Essa construção está diretamente relacionada à capacidade que os sujeitos terão ou não de articular suas experiências pessoais ao modo de produzir essa imagem. Segundo Gonçalves (2013, p. 101) a aquisição e crítica da *pinhole* como uma ferramenta integrante aos processos de aprendizagem, devem não apenas ensinar o seu uso, mas “objetivar tal familiaridade que subversões sejam possíveis, que o saber sobre os princípios e fundamentos do meio seja tal que transforme seu uso tradicional em uso potencial”.

Fica aqui o desejo de uma abertura duradoura, pois, não ter uma “verdade absoluta” para captar, amplia as margens a tantas outras verdades que complementem e/ou refaçam aquelas que aqui nem se concretizaram. Lançadas as ideias, que venham os diálogos e as trocas. As falas são escutas, perguntas, interpretações e mais falas: “entre uma imagem que se arruína e outra por se fazer, a origem – esse fundo múltiplo e instável das imagens” (BRASIL, 2009).

## Referências

- ALTBURG, Tatiana. Mão na lata: imagens e narrativas. In: Ana Angélica Costa (org.) *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2015.
- BARROS, Manoel. *Ensaio fotográficos*. São Paulo: Leya, 2013.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRASIL, André. Tela em Branco: cinema da origem, origem do cinema. *Significação*, São Paulo, n. 31, 2009.
- FONTANARI, Rodrigo. A noção de punctum de Roland Barthes, uma abertura da imagem? *Paralaxe*, São Paulo, v. 3, n. 1, 2015.
- GONÇALVES, Tatiana Fecchio. Conhecendo por meio da fotografia. In: GONÇALVES, Tatiana Fecchio (org.). *Eu retrato, tu retratas: conjunções entre fotografia, educação e arte*. Rio de Janeiro: Wak Editora, 2013.
- HERNANDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. MARTINS, Raimundo, TOURINHO, Irene (orgs.). *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Investigar con imágenes, investigar sobre imágenes: desvelar aquello que permanece invisible en la relación pedagógica*. Barcelona: Universidade de Barcelona, [s.d]. Não publicado.
- MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. Ofício de viver. In: Ana Angélica Costa (org.) *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2015.
- MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA de OLIVEIRA, M. (Org.) *Arte, Educação e Cultura*, 2ª edição revista e ampliada. Santa Maria: Editora da UFSM, 2015, p. 17-38.
- MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. Encontros com Imagens, Pesquisa e Educação. *Visualidades*, Goiânia, v. 14, n. 1, ago. 2016.
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. Orifício, fantasma, retorno: Pinhole. *Arte Contemporânea*. In: Ana Angélica Costa (org.). *Possibilidades da câmera obscura*. Rio de Janeiro: Projeto Subsolo, 2015.

Recebido em 28 de maio de 2018.

Aprovado em 17 de junho de 2018.

# Atritos e figurações conflituosas entre o erotismo, o místico, o profano e o religioso na poética maldita de Waldo Motta

## *Frictions and conflicting figurations between eroticism, the mystic, the profane and the religious in the damn poetic Waldo Motta*

Roney Jesus Ribeiro <sup>1</sup>

**Resumo:** No presente estudo, pretende-se realizar algumas considerações sobre as transgressões na poética maldita Waldo Motta. Para isso, nos debruçaremos sobre o projeto literário “erotismo” e ao mesmo tempo “sagrado” deste poeta capixaba, para tratar das relações entre o místico e religioso e o erotismo e profano. Tais características estão muito presentes na poesia de Motta. Na sua poética, a condição de homossexual fica evidente a partir da linguagem utilizada, que não deixa escapar sua doutrina e crença. Vale dizer ainda que, na lírica waldiana, o elemento sagrado é a poesia e esta, por sua vez, se transforma em um altar profano homo afetivo, onde as questões homossexuais, por meio do poético, são ressignificadas. Para tal, seguiremos afinados as pesquisas de Bataille (1987), de Debois (2001), de Ribeiro (1990/ 1993 e 1996), de Rosa (2011) de Santos (2015), de Simon (2004), e de Siscar (2010), dentre outros.

**Palavras-chave:** poesia, erotismo-profano, místico-religioso, Waldo Motta.

**Abstract:** In the present study, we intend to make some considerations about the transgressions in the cursed poetic Waldo Motta. In order to do this, it had to focus on the literary project "eroticism" and at the same time "sacred" of this poet of the Capixaba, to deal with the relations between the mystic and the religious and the eroticism and the profane. Such characteristics are very present in the poetry of Motta. In his poetics the condition of homosexual is evident from the language used, that does not let loose its doctrine and belief. It is also worth mentioning that in Waldiana's lyric, the sacred element is poetry, and this in turn turns into a profane homo affective altar, where homosexual questions through the poetic are re-signified. To do so, we will continue to refine the researches of Bataille (1987), of Debois (2001), of Ribeiro (1990/1993 and 1996); of Rosa (2011) of Santos (2015); of Simon (2004) and of Siscar (2010) among others.

**Keywords:** poetry, eroticism-profane, mystic-religious, Waldo Motta.

<sup>1</sup> Universidad San Carlos.

## Considerações Iniciais

Se me encontro em perigo.  
Ao Diabo e a Deus bendigo.  
Na luta de mim comigo.  
quem me vence é meu amigo.  
(Waldo Motta)

Aqui serão realizadas considerações de importância no tocante a poesia homoerótica produzida pelo poeta Waldo Motta. Poeta capixaba que usa um discurso exagerado, desbocado, debochado, no entanto eivado de características que carregam em sua essência uma significativa simbologia. Poética que surge da força e da necessidade de se reclamar o lugar do sujeito gay no contexto social. Para trabalharmos acerca de Atritos e figurações conflituosas entre o erotismo, o místico, o profano e o religioso na poética maldita de Waldo Motta exploramos o projeto literário do poeta em discurso. O místico-religioso e erótico-profano são características que estão muito presentes na poesia de Waldo Motta. Vale dizer que, é a partir destas características que Waldo vai explorar um discurso cheio de coloquialismo e “pajubás” para falar sobre do homossexual e seu dom natural de servir o outro.

A poética de Waldo é comumente debochada e irônica, mas que carrega em sua essência a simbologia necessária para fazermos compreender o sujeito híbrido e profanado que surge da junção do homem e da mulher, o gay. Na poética waldiana a condição do homossexual fica evidente a partir da linguagem empregada em um discurso que não deixa escapar os vestígios de sua crença e doutrina. Esse discurso despojado e um tanto desbocado vai buscar na religião e nos símbolos uma resposta a muitas coisas. No mais, na lírica deste poeta, o elemento sagrado é a escrita poética que se transforma em um altar místico, sacro e ao mesmo tempo profano homo afetivo, onde as questões sociais inerentes ao homossexual são ressignificadas.

Para realizações do estudo e das respectivas análises que aqui propomos, seguiremos afinados a pesquisas de autores tais como, de Bataille (1987) que relaciona o erotismo ao corpo transgressor, de Debois (2001) que realiza problematizações do discurso homossexual a luz das análises linguísticas. Nos atentaremos também as contribuições críticas de Ribeiro (1990/1993 e 1996) atinentes a Arte, História e Literatura do Espírito Santo. A mística de Rosa (2011) ao que se refere a numerologia cabalística. As intercessões de Santos (2015) e de Simon (2004) em reflexões às poéticas waldiana. Ao pensamento de Siscar (2010) sobre a crise da poesia como topos da modernidade.

### Waldo Motta: o poeta e seu projeto literário

Poeta negro, homossexual, nascido no interior do estado do Espírito Santo, mais precisamente, no município de São Mateus em 27 de outubro de 1959. Seu nome de batismos é Edivaldo Motta e por algum tempo assinou artisticamente como Valdo Motta. Mais adiante, já em uma nova fase artística, após a publicação do livro “Recanto” (poemas das 7 letras), ocorrida no ano de 2002, o poeta trocou o V pelo W em seu nome artístico, passando assinar suas obras como Waldo Motta. Após a publicação de um de seus melhores livros “Bundos e outros poemas” (1996), pode-se dizer que tal Waldo tenha se tornado um dos mais interessantes escritores contemporâneos.

Podemos dizer que Waldo em seu projeto literário “erótico-sagrado” apresenta considerável e expressiva maturidade literária. O poeta se utiliza de elementos sacros para construir uma poética que surge da forte necessidade “de se posicionar em relação à sua condição de sujeito marginalizado socialmente” (SANTOS, 2015, p. 40). O projeto literário apresentado pelo poeta que aqui apresentamos, revela em sua poética tamanha audácia e inventividade artística.

Na sua construção artística soma o místico, o religioso, o erótico, o profano de modo transgressor. Em tal projeto literário Waldo enfatiza que a “necessidade de destacar as contradições do seu tempo perpassa um labor que, inicialmente, é engendrado numa perspectiva” que situa artisticamente a poesia como o “lugar em que o discurso crítico obsessivamente manifesta um questionamento sobre a situação contemporânea” (SANTOS SISCAR apud SANTOS, 201, p.40).

Em sua poética, Waldo deslinda por um discurso muito próprio e sempre pessoal. Com essa estratégia o poeta busca de forma altamente expressiva dar visibilidade a sua condição social. Dessa forma, se coloca na condição dos excluídos e marginalizados e defende em sua poética essa premissa que permeia toda sua vida. Tal defesa se dá em função da questão homossexual ser a matéria-prima de feitura da poesia waldinana. Além desta, inúmeras questões de demanda social permeiam o discurso artístico deste poeta.

O erotismo sacro é reformulado e a base desta construção é a junção de elementos que, de alguma forma retomam a vida do sujeito histórico, representado por Waldo Motta. Este sujeito se manifesta envolto “de uma questão existencial e social associada ao vexame, ao despudor, à subversão, ao pecado” e também “ao ser que não tem lugar na sociedade contemporânea” (SANTOS, 2015, p.41). O poeta negro e homossexual a partir de seu discurso funda uma postura puramente lírica que reclama o espaço por onde sua poesia se solidifica.

A produção poética de Waldo é cheia de historicidade e simbologia. O poeta iniciou sua carreira produzindo livros de modo artesanal e vendendo-os boca-a-boca. Nestes primeiros livros que eram mimeografados, sua poesia é construída com base em ideologias e um discurso bem politizados. Nos primeiros versos quando o autor se debruça sobre as questões acerca das minorias sociais, ele além de encarnar um caráter altamente periférico e marginal, põe em evidência sua função social enquanto escritor.

A ideia de poética marginal deste autor se deve também ao fato dele iniciar sua carreira por volta dos anos 70/ 80, momento este de grandes transformações socioeconômicas e culturais. As características apresentadas na poesia de Waldo, analisadas a luz dos estudos críticos apresentados por Francisco Aurelio Ribeiro, em “A Modernidade das Letras Capixabas”, podem ser definidas como pós-moderna. De acordo com o crítico literário anteriormente citado:

Grande parte da poesia feita nos anos oitenta, filha direta da poesia marginal da década de setenta, no Brasil, traz em si, características do que se convencionou chamar, atualmente de ‘Pós-modernidade’. Alguns dos seus traços mais recorrentes são: narcisismo, perversão no comportamento do indivíduo em sociedade, declínio das concepções convencionais de poder, pluralidade de vozes através das manifestações das minorias (raciais, sexuais e ecológicas) na vida cotidiana; visão apocalíptica da realidade; mistura ou indistinção de estilo e gêneros; pastiche; fragmentação; citação; autor-referencialidade, volta da literatura sobre si mesma; meta-ironia (ausência de juízo crítico, presente na ironia); sedução tecnológica e informacional (RIBEIRO, 1993, p. 169).

Para além disso, a forma como Waldo organiza e produz seus livros, o estilo transgressor de sua escrita e também sua condição social de “gay, negro e pobre” o situa primeiramente no grupo de escritores marginais. Simon (2004, p. 210) confirmando o já dito em linhas anteriores, acrescenta que Waldo Motta “começou a publicar no final dos anos de 1970, no auge da militância da assim chamada poesia marginal”. Dessa forma, percebemos que o poeta estudado já inicia sua produção literária construindo uma poesia que extravasa e desconstrói as ideias dos modelos pré-estabelecidos por uma sociedade hétero-sexista e héteronormativa. Tais proposições sem dúvidas inscrevem a produção artístico-literária de Waldo Motta na uma poética pós-moderna brasileira.

Conforme define resumidamente Ribeiro (1990) em “Estudos Críticos de Literatura Capixaba”, “o pós-moderno é a literatura do fragmento, da fratura, do desfazimento”, e a poesia waldiana propõe uma ruptura ao modelo convencional a partir de um discurso aflorado e eivado de elementos político-sociais. O discurso de Waldo se manifesta como uma tentativa de romper com as “figurativizações da violência da contemporaneidade” (RIBEIRO, 1990, p.85-86).

### **A invisibilidade do ser: Oscilações, transgressão e boa-nova**

Waldo Motta em uso de suas habilidades poéticas percorre um contexto que se faz presente na história da humanidade. Esta visão de mundo se funda numa poesia que se torna uma reflexão sobre os caminhos que a humanidade percorre no construto de sua evolução para fazer parte de uma historicidade concreta. Seu discurso coloca em baila que “as oposições entre os sexos e os gêneros sempre foram destacadas e evidenciadas para manter uma ideologia difusora de preceitos machistas e unilaterais daqueles que faziam e fazem as leis que fundam a democracia: o homem” (SANTOS, 201, p.40).

Parece-nos que, a “Boa-nova” é uma busca permanente nas poéticas de Waldo. Sobre a escrita criativa do poeta, Santos (201, p. 201) acrescenta que a poesia Waldiana alicerça um discurso que “[...] que se liberta dos contrastes e oposições, ou seja, não nos resta dúvidas de que a poesia aqui analisada é inundada de boa dose de “boa-nova”.

A mulher é um homem ao avesso  
o homem é uma mulher ao avesso  
Amorosamente se destroem  
e geram frutos perecíveis

O homem destrói  
a mulher a mulher destrói o homem  
e corrompem o paraíso

Abalam-se Terra e céus  
e se estende ao universo  
a desgraça das desgraças

Destroem a figueira sagrada  
e depredam a vinha santa

em sua feroz concupiscência  
devastam o pomar celestial  
(MOTTA, 1996, p.57).

Tomando por base o poema acima citado, observamos forte marcas de desajustes, desgraças e possíveis devastações que parecem intermináveis. Essa percepção se dá em função de verificarmos que o poema apresenta ausência de pontuação. Tal ausência simbólica se manifesta em toda extensão da poética que é marcada por mistério, atritos e transgressões.

O mistério se concentra na ideia do ser andrógono, que se configura na representação mítica das relações de poder que circula entre polos “macho x fêmea”, “homem x mulher” que, por via sexual, se engendram, se fundem, formando uma única célula. No tocante a ideia da ausência simbólica de pontuação na poética de Waldo Motta, Santos (2015) acrescenta que falta de pontuação:

[...] no poema recria a ideia de infinito e de continuidade das desgraças e da devastação causadas pelas adversidades entre homens e mulheres. As repetições de palavras e os trocadilhos enveredados também nos direcionam para uma impossibilidade de harmonização dos gêneros. O amor entre os sexos só se concretiza por vias sexuais e materiais, numa dança frenética pela satisfação dos corpos. O “paraíso”, “o pomar celestial”, “a figueira santa” é profanada (SANTOS, 2015, p. 50).

Além do exposto pelo pesquisador, também identificamos a dessacralização que é anunciada pelo eu lírico na concretização da “desgraça”. O corpo que antes era um espaço sagrado, o lugar de morada do divino, agora passa a ser apenas o espaço dos prazeres e neste, os desejos carnis (ou seja, as sensações sexuais) possibilitam a “realização daquilo que a matéria e a carne exigem como latência infinita de consumação e de prazer” (SANTOS, 2015, p. 50).

O corpo transgressor que, antes era um espaço em que habitava o sacrossanto, agora é profanado por meio do ato erótico. Na ambivalência de um sentimento místico-profano, Waldo Motta em sua construção poética evidencia forte aspecto do erotismo. Logo, a palavra ânus é utilizada como simbologia sexual em que androgenia se concretiza. Nessa simbologia erótica as oposições e hierarquizações paradigmáticas se fazem presentes. Assim, é comum percebermos na poesia waldiana “os trocadilhos e jogos de palavras próprios da ambiguidade entre a realidade e sua representação, desnuda-se o poeta em seus sentimentos[...]” (RIBEIRO, 1996, p. 68). São por meio desses elementos poéticos e ambiguidades que o autor audaciosamente constrói uma escrita profanada e transgressora.

#### **Da maldição à edificação do poético: O místico-religioso, erótico-profano**

Em uma poesia multifacetada, Waldo Motta trabalha questões e aspectos que atravessam o ato de existência do sujeito em construção (o homem). Esse indivíduo está em permanentes mudanças até o momento de seu rito de passagem, manifestado pelo processo de desencarnação, ou seja, por meio da morte. O homem construído na lírica waldinana é dotado de virtudes (religiosa e profana) que se confrontam por causa da incompletude desse sujeito.



O poema que segue foi publicado no livro “Bundo e outros poemas” (1996), no capítulo intitulado “Waw” que à luz da transliteração<sup>2</sup> do próprio Waldo, significa “travessia, passagem, ponte; é o nome da 6ª letra do alfabeto hebraico e designa anzol, o gancho ou colchete, além da conjunção aditiva e” (Motta, 2000, p. 59). Vale lembrar que, em função da importância que o poema Religião tem ao poeta investigado, o mesmo foi publicado novamente no livro Transpaixão, lançado no ano de 2008.

#### RELIGIÃO

A poesia é a minha  
sacrossanta escritura,  
cruzada evangélica  
que deflagro deste púlpito.

Só ela me salvará  
da guela do abismo.  
Já não digo como ponte  
que me religue  
a algum distante céu,  
mas como pinguela mesmo,  
elo entre alheios eus  
(MOTTA, 1996, p. 79).

O poema acima apresentado é o primeiro dos 34 poemas que compõem o livro Bundo e outros poemas. Como expresso acima, tal poema aparece na mais recente coletânea do poeta. O poema Religião foi composto em duas estrofes bem construídas esteticamente, contendo uma quadra e uma sétima<sup>3</sup>. Waldo Motta, para além de uma construção sintática e estética

<sup>2</sup>Conforme podemos se observar no Dicionário de Linguística (2001) transliteração é “quando num sistema de escrita se quer representar uma sequência de palavras de outra língua, utilizando geralmente outro sistema de escrita, é possível tanto representar os sons efetivamente pronunciados, como procurar para cada letra ou sequência de letras, uma letra ou sequência de letras correspondente, sem haver preocupação com os sons efetivamente pronunciados” (DUBOIS, 2001, p. 601). É inevitável não perceber que em sua poética Waldo Motta se utilize muito da transliteração. Esse é um recurso presente em sua poesia. Acredita-se que o poeta se utilize desta técnica para compor e ordenar palavras oriundas do hebraico, assim sendo, Waldo segue explorando novos sentidos e interpretações para tais palavras. O procedimento da transliteração, como dito, pode ser evidenciado no trecho que segue: “a expressão hebraica Be’REShYTh, que inicia e nomeia o primeiro livro da Bíblia, Gênesis, e normalmente se traduz como “no princípio”, sendo um advérbio de tempo, e também de lugar, levou-me, entre outras, às seguintes perguntas: Que lugar é este? Como é, e onde fica tal lugar? Permutando as seis letras desta expressão (BeYTh, ReYSh, ÁLePh, ShYN, YOD, ThaV), por um método cabalístico chamado TheMURáH, que não deixa de ser um divertido jogo anagramático, obtive numerosas respostas para as minhas indagações” (MOTTA, 2000, p. 70).

<sup>3</sup>Conforme se observa em sua estrutura, o poema, foi escrito com 11 versos. Isso na numerologia cabalística representa “(...) um número da violência, poder, bravura, energia, sucesso em aventuras destemidas, liberdade e o conhecimento de como ‘dominar as estrelas” (ROSA, 2011, p. 33). Na perspectiva poética de Waldo Motta, as relações místicas atribuídas a tal poéticas e empregadas nas leituras dos poemas contribuem para acentuar a dicção profética, de demonstrando significativamente “reveladora e redentora delineada pelo sujeito lírico que se (re)constrói ao se lançar no mistério que ronda o ato de criação” (SANTOS, 2015, p. 43).

refinada “revela-nos a instância sagrada e profana de sua poesia, conferindo a ela o papel de religamento, situação enfatizada tanto pela palavra “waw” quanto pela acepção latina da palavra religião “religare” (SANTOS, 2015, p. 43).

O eu lírico da poética waldiana, se coloca como um orador num lugar mais alto possível, ou melhor, numa posição de destaque (altar). Depois, se utilizando de um discurso sôfrego por causa da incerteza das coisas, passa a clamar por sua salvação, ainda que sua carne não esteja purificada. Essa salvação se confirma nas palavras de Santos (2015) quando acrescenta que,

A salvação do eu poético está na/pela poesia; a partir da “sacrossanta escritura”, sua “cruzada evangélica” se deflagrará. Do “púlpito” de seus versos, o poeta se coloca em posição de destaque para que todos/leitores possam ouvir sua voz ardente e reveladora acerca dos conflitos e desajustes que o sujeito enfrenta (SANTOS, 2015, p.43).

Tomando por base as reflexões realizadas acima, o autor discorre acerca elementos de grande importância para aqueles que acreditam na isenção dos seus pecados. A representação estética se manifesta por meio da religiosidade e da salvação do eu-lírico se concretizará a partir da realização da poesia a partir da escrita santificada. Embora posta em posição sacrossanta a escrita poética de waldiana não deixa de revelar as imperfeições do sujeito errante. As transgressões do sujeito (errante), aludido por Santos (2015) e o corpo profanado são características que demonstram as fraquezas humanas.

Bataille (1987, p. 07) no prefácio do livro *O erotismo* acrescenta que, “o espírito humano está exposto às mais surpreendentes injunções. Constantemente ele teme a si mesmo. Seus movimentos eróticos o apavoram”. As representações do erotismo se fazem presente nas relações entre o sacro, místico, religioso, profano e erótico, características muito recorrentes na poética de Waldo Motta. Por meio de uma explicação mais significativa, podemos dizer que o,

[...] sagrado puro, ou fasto, dominou desde a antiguidade pagã. Mas, mesmo que se reduzisse ao prelúdio de uma superação, o sagrado impuro, ou nefasto, era o seu fundamento. Se por um lado o cristianismo não conseguiria rejeitar a impureza, por ser uma parte da construção equilibrada da psique humana, precisava separá-la do sagrado. E assim a impureza e, portanto, o erótico, foi relegada pelo cristianismo, ao mundo profano [...] (BATAILLE, 1987, p.223).

Compreendemos que é entre o sagrado puro e o sagrado impuro (erotismo), que a poética em Waldo defende o lugar do sujeito gay na sociedade. Sujeito esse que, mesmo estando à margem da sociedade, luta por dignidade e respeito. O sujeito gay na lírica waldiana se pauta na essência da “psique humana” para fazer-se compreendido a seu jeito torto de ser. Como defende Santos (2015, p. 43), o poeta Waldo Motta se constitui um sujeito contemporâneo “ao mostrar seu olhar atento para os problemas culturais e sociais persistentes na história do homem”.

É em contexto cuja realidade é dura e cruel que o sujeito lírico waldiano faz de sua poética o “altar sagrado”, onde a “poesia será o palco para a revelação de questões existenciais esquecidas ou adormecidas na sociedade atual” (SANTOS, 2015, p. 43). Esse sujeito lírico surge de uma voz fina, um calor ardente para expor os conflitos do homem e os problemas que atravessam as relações sociais e que, persistem em se manter vivos na história da humanidade.

EXU YANG

Quando o último ser vivo  
for somente nome (enfim!)  
nas páginas do Hiperlivro,  
Deus!, o que será de mim?

Oxalá não me venha o Cujo  
me punir a mim. Sou réu?  
Dividido em zil, eu fujo  
inteiro para outro Céu.

Só cumpro os infinitos  
números de nossa lenda.  
Até que me enjoe o rito  
e ao silêncio Eu me renda.  
(MOTTA, 2008, p. 52).

Diferente do primeiro poema, o apresentado acima, cujo título Exu Yang, foi esteticamente construído em três estrofes de quatro versos cada. Neste poema, Waldo deixa fluir sua espiritualidade. Nele, há um questionamento que põe em xeque a tão procurada “salvação” espiritual, representada pelo de passagem da vida para outro plano (fora do mundo material). Observamos nos versos de Exu Yang, forte sentimento culpa e medo da punição.

Podemos analisar inúmeras situações nos versos do poema acima apresentado, no entanto, o traço principal e que jamais fugirá as lentes do crítico literário é o forte teor religioso em que, o profano não deixa de se fazer presente. Para Santos (2015, p. 46), nos poemas Religião e Exu Yang, a intencionalidade religiosa “relaciona-se diretamente à ideia de superação dos medos e das angústias humanas”. Na poesia mística-profana e erótica de Waldo a “religiosidade poética, assim, liberta o que é ocultado ou silenciado na realidade objetiva e prática, permitindo ao sujeito reaver uma aliança desfeita” entre a cultura e arte moderna e pós-moderna, para uma constituição de sabedoria e formas de pensar o/do homem como um sujeito em processo transformação social.

No pensar de Bataille (1987, p. 23), a poética analisada “conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, à continuidade”. Para tanto, insistimos em dizer que, os poemas Religião e Exu Yang são místico-religiosos. Neles, Waldo revela sua religiosidade e por meio de um ar muito místico, expressa suas dores, seus medos, seus receios e a invisibilidade do sujeito gay numa sociedade altamente “heteronormativa”.

O eu lírico criado por Waldo reclama seu lugar no contexto social, não permitindo desta forma, que seu eu caia em ruína diante das mazelas que perduram na sociedade em atividade. Assim, essa poética profana e ao mesmo tempo sacra nos faz entender que “os sofrimentos do homem orientam sua relação com o sagrado e colaboram para amenizar o desconforto” criado pelo mundo ao rotular sujeitos que constituem o contexto social (SANTOS, 2015, p. 46).

Sobre a produção de Waldo Motta, que coloca em exercício o que de melhor este poeta sabe fazer, que é rogar os ecos do “erótico-profano”, temos uma série de poemas que poderiam ser usados para tecer algumas discussões e análises. No entanto, primamos em problematizar poucos, porém os utilizados nos apresentam o cerne da fronteira existente entre os sujeitos “homem e mulher” para a criação de um terceiro sexo expresso no sujeito gay.

No poema que segue, fica bem evidente a construção de um ser andrógono, que atravessa o homem e a mulher, para se constituir como sujeito social, cuja identidade vive sob especulação e senso comum. Eis que esse ser andrógono, o sujeito gay (é uma construção da soma do instinto masculino e a sensibilidade feminina). É a soma de uma força que produz o “sujeito lírico” na poética waldiana “como maneira de minimizar as desgraças ocasionadas pelo choque e pelas “guerras” partilhadas pelos sexos oponentes” (SANTOS, 2015, p. 49).

A mulher é um homem ao avesso  
o homem é uma mulher ao avesso  
Amorosamente se destroem  
e geram frutos perecíveis  
[...]  
(MOTTA, 1996, p. 57).

Ainda nos referindo ao poema acima citado, reacendemos uma observação pertinente ao contexto que deve se cessar. A estrutura estética desta poesia revela mais do que uma percepção simples. Vale acrescentar que, este poema é marcado pela ausência de pontuação, o que deixa evidente a intenção do sujeito lírico de chamar atenção para a ideia de infinidade, de continuidade. Tais tensões se somam as desavenças ou diferenças contextuais causadas pelos sexos (e as forças) opostos. A falta de harmonização causada pelos sexos opostos está cravada no discurso que, parecem desconexos, mas ambos se incluem numa infinda profusão de ideias.

A transgressão é uma característica muito presente na poética waldiana. É nesse dilema contextual que surge o sujeito capaz de edificar o espaço poético, acabando ou desgraçando de vez com a paz entre os sexos opostos. Sujeito esse possuidor da intenção intuitiva de fazer o bem, de romper com as estruturas formais (regras) apregoadas pela heteronormatividade, mas carrega em si o gene da desgraça, conforme o olhar machista.

ANIMA X ANIMUS  
A mulher é o reflexo invertido  
da mulher interior do homem  
O homem é o reflexo invertido  
do homem interior da mulher  
A mulher é a miragem do caminho  
do homem em busca de si mesmo  
O homem é a miragem do caminho  
da mulher em busca de si mesma  
A mulher que se busca  
está dentro de cada homem

O homem que se busca  
está dentro de cada mulher  
(MOTTA, 1996, p. 56).

No poema acima, a confusão entre os sexos opostos ainda segue insistente. Como é possível perceber neste e em outros exemplos, a androgenia é uma marca forte na lírica waldiana. Ela está também fortemente presente em ANIMA X ANIMUS. Nesta e em outras poesias de Waldo o sujeito híbrido que, circula entre os gêneros (masculino e feminino) ganha importância. Essa ocorrência não é fruto de um mero acaso na poesia de Waldo. Essa ocorrência pode ser entendida como a marcação do território, a conquista de seu espaço na sociedade, é a reclamação de reconhecimento como sujeito social.

Reitera Santos (2015, p. 52), “[...] esta ocorrência está associada à fundação religiosa delineada nos versos de Bundo e outros poemas”. É válido circunscrever aqui também que essa fundação religiosa, aludida por Santos (2015) não está presente apenas no poema acima, mas toda produção poética de Waldo. Desde os seus primeiros livros de autor que, eram confeccionados artesanalmente, até os mais recentes, publicados em editoras, trazem a religiosidade como uma forte característica. A produção poética waldiana se fundamenta nas questões “mística-religiosa” e “erótica-profana”. Tais características são facilmente identificadas na poesia homoerótica produzida por Waldo Motta.

Observamos também na poética do autor analisado uma incessante busca pela fusão entre o homem e a mulher, possibilitando desta forma o surgimento de um novo ser, um terceiro sujeito, no corpo de uma figura híbrida ou andrógena. A poesia deste autor capixaba faz surgir uma nova percepção do sujeito gay, aquele que tem o dom de servir o seu semelhante (outro homem). Sua poesia compõe um expressivo jogo de ideias sinônimas e também um trocadilho no interior de sua estrutura poética. Esse recurso possibilita maior expressividade e intensifica a beleza na construção do poema.

Como lembra Santos (2015, p. 52) “[...] o que era sinônimo de oposição ou diferenciação, na poesia de Waldo Motta tem sentido de convivência, de pertencimento: o homem ou a mulher se constituem também pelo seu oposto, juntando homem e mulher, ou seja, dois em um”. Tal percepção não nos ocorreu a esmo. Tanto a disposição das palavras quanto a pontuação em cada verso da poesia de Waldo estão carregadas de um valor simbólico que transborda a uma análise simples. A análise de sua poesia requer cuidado e muita atenção. No tocante a lírica em análise, vale acrescentar ainda que a,

[...] cada dois versos, há uma reincidência do valor duplo que permeia a constituição do ser humano. O mesmo procedimento de criação empregado no poema “A mulher é um homem ao avesso” é novamente executado em “Anima X Animus”, uma vez que verificamos os quiasmas a cada dois versos, o que ressalta novamente as inversões tão caras ao viés desconstrutivo da figura andrógina consagrada por Waldo Motta, (SANTOS, 2015, p. 52-53).

Verificamos que Waldo Motta se utiliza de um discurso simples, coloquial ou até mesmo chulo para profetizar a união dos instintos masculinos a essência feminina para o surgimento de um novo sujeito (andrógeno). Suas palavras ganham nobreza ao colocar em xeque a necessidade de reconhecimento do lugar do gay na sociedade. Mesmo em uso de palavras simples seu discurso se converte numa aclamação místico-religioso e põe em xeque forte sensação do erótico-profano.

### EXORTAÇÃO

Venerai o Santo Fiofó,  
ó neófito das delícias,  
e os deuses hão de vos abrir as portas  
das inúmeras moradas do Senhor  
e a fortuna vos sorrirá com todos  
os encantos e prodígios  
(MOTTA, 1996, p. 32).

O poema acima apresentado explora um forte discurso religioso que circula pelos preâmbulos do erótico-profano a partir da utilização de expressões coloquiais. O órgão sexual, apresentado como “fiofó”, que na poética de Waldo Motta segue um linguajá desbocado e bem-humorado, muitas vezes recebe outras conotações, como também “cú” e “edí” que, por sua vez, se remete ao orifício ânus. Para Deleuze & Gattari (2011, p.103)<sup>4</sup> tais palavras na poesia em análise representam em sua essência “muito mais que uma linguagem” poética. Elas representam a força de um turbilhão de desejos em um corpo prestes a entrar em ebulição.

Em resumo, verificamos que, o poema exortação faz uma menção aos órgãos do corpo como se ele fosse uma taça e/ou cálice<sup>5</sup> cheio de vinho santo. Quando esse vinho é bêbedo transmite a ideia de pecado consumado. O poema rotina por sua vez, vai tratar do ato e preocupação do sujeito gay em servir o outro com bondade e humildade. O seu corpo (orifício anal), traz a representatividade da oferta do alimento que, sacia o desejo da carne. O corpo que, antes estava em chamas e sedento pelos desejos carnis e agora respira o alívio vigoroso da ejaculação.

Claro que, este ato de servir o outro com bondade na saciedade dos desejos carnis, não impede esse sujeito gay de perceber os perigos que o aguardam na penumbra da noite. Esse sujeito homossexual, que na poética waldiana sempre será tratado por meio de termos coloquiais tais como, “bicha”, “mona” ou “adé”, segue sua rotina de se preparar para a noite, num ritual corriqueiro. No poema Waldo Motta segue descrevendo poeticamente a rotina ritualística do sujeito gay no trato com seu corpo para saciar os desejos de seus parceiros na noite escura, onde todos os gatos são pardos.

### ROTINA

lavar e enxaguar ca-pri-cho-as-men-te o rabo  
bota no corpo raspado de gilete até o osso  
as roupas mais fechantes e na bolsa a navalha  
para os eventuais babados e desbundar pela noite  
atrás do nem sempre fácil pau nosso de cada dia  
(MOTTA, 2008, p. 164).

<sup>4</sup>DELEUZE, Gilles; GATTARI, Felix. *Mil platôs 2*. Trad.: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora. 34, 2011b.

<sup>5</sup>Representatividade de espaço ou recipiente divino onde o sangue que recebe a simbologia da vida é depositado.

O poeta aqui analisado, em seu poema acima disposto, mescla representações altamente eróticas e profanas. Seu discurso transgressor vai buscar no chamado pajubá<sup>6</sup> e em demais expressões de uso coloquial um significado simbólico para muitas palavras usadas costumeiramente em sua poesia. As pontuações conflitantes de sua poética são marcadas pela presença simultânea do erótico, o místico, o profano e o religioso. Quanto ao estilo waldiano de ser e em dar nomes diversos aos órgãos sexuais, Bataille (1987) reitera que:

[...] as palavras grosseiras que designam os órgãos, os produtos ou os atos sexuais introduzem o mesmo rebaixamento. Essas palavras são interditas, pois geralmente é proibido nomear esses órgãos. Nomeá-los de uma maneira desabrida faz passar da transgressão à indiferença que põe num mesmo plano o profano e o mais sagrado (BATAILLE, 1987, p. 127).

Não escapa aos olhos do leitor crítico o ar debochado, erótico e cheio de coloquialismo com que Waldo narra a marcha do gay pela escuridão da noite na busca pelo “pau nosso de cada dia” (MOTTA, 2008, p. 164). Tais recursos conferem grandeza e beleza nesta poética homoerótica. No tocante a riqueza poética deste autor, Rodin (1999, p. 92) diz que “a beleza está em toda parte” na escrita erótico-profanada deste poeta.

Esta poesia desbocada, debochada e erótica é simplesmente a tradução de um discurso político de um poeta negro, gay e pobre, que usa o corpo do homossexual em seus textos para reclamar o lugar desse sujeito numa sociedade heteronormativa. Depois das leituras e as análises que realizamos acerca da poética de Waldo Motta, compreendemos que o corpo do gay representa um sistema dotado de significações e simbologias. Dessa forma, Waldo com auxílio de suas crenças religiosas, estabelece uma relação mística acerca do corpo transgressor que, nos possibilita compreender que “[...] o corpo humano é, acima de tudo, o espelho da alma e daí vem sua maior beleza” (RODIN, 1999, p. 92)<sup>7</sup>.

### Algumas considerações

Tratar da temática atinente ao erotismo e ao místico, ao profano e ao religioso, tomando por base a poética transgressora de Waldo Motta se configurou como uma oportunidade, ou melhor, um passo importante para discutirmos um assunto de muita beleza e que, as vezes passa despercebido aos olhos do crítico artístico e literário. O tema aqui explorado é de grande importância social e este estudo enriqueceu nossas percepções sobre a poesia homoerótica. Os assuntos aqui tratados, além de colocar em evidência as relações entre o erótico, o místico, o profano e o religioso, possibilitou-nos querer descobrir mais sobre a poesia produzida por homossexuais. O exercício crítico nas análises de cada poema encheu-nos do desejo de conhecer ainda mais a produção poética de Waldo Motta. Acreditamos ser necessário falar do espaço do sujeito gay no contexto social a partir de diferenciadas perspectivas e meios diversos. Aqui tratamos do assunto por meio da poesia homoerótica.

Como discutido, esta poesia é construída tendo por base um discurso desbocado, debochado, irônico e evadido de características erótica, profana, mística e religiosa. Esta poesia questiona incessantemente os direitos humanos que existem e que nem sempre são respeitados, num

<sup>6</sup>Nome da linguagem popular constituída da inserção em língua portuguesa de numerosas palavras e expressões provenientes de línguas africanas ocidentais, muito usado pelo chamado povo do santo, praticantes de religiões afro-brasileiras como candomblé e umbanda, e também pelas travestis e pela comunidade LGBT.

<sup>7</sup>RODIN, Auguste. *Rodin, a arte contemporânea*. Conversas com Paul Gsell. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

contexto em que poucos podem mais e muitos podem cada vez menos. A poesia de Waldo, como discutido, se constitui numa arte altamente politizada por reclamar o reconhecimento do sujeito híbrido (constituído dos genes masculino e feminino concomitantemente) como cidadão igual a todos e portador dos mesmos direitos sociais que os sujeitos heterossexuais.

Recorda Bataille (1987) essa poesia toma como base as ideias místicas-religiosas, eróticas-profanas, para tratar da continuidade do ser em constante construção de identidade. O erotismo é o circuito pelo qual o homossexual apela para sua completude, sua liberdade das amarras e o isolamento que a sociedade heterossexista impõe veemente.

### Referências

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- DUBOIS, J. e col. *Dicionário de linguística* (trad.). São Paulo: Ed. Cultrix, 2001.
- MOTTA, Waldo. *Transpaixão: coletânea*. Vitória: Edufes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Bundo e outros poemas*. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Eis o homem*. Vitória: Ed. Da Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1987.
- \_\_\_\_\_. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, Célia. *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, p. 59-76.
- RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A Modernidade das Letras Capixabas*. Vitória: FCAA. 1993
- \_\_\_\_\_. *A Literatura do Espírito Santo: uma marginalidade periférica*. Vitória: Nemar, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Estudos Críticos de Literatura Capixaba*. Vitória: FCAA. 1990.
- ROSA, Carlos. *Numerologia cabalística: A última fronteira*. São Paulo: Madras, 2011.
- SANTOS, Ricardo. *A poética profanada de Waldo Motta*. Revista Estação Literária. Londrina: Volume 13, p. 40-61, jan. 2015.
- SIMON, Iumna Maria. *Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta*. In: Revista Novos estudos, nº 70, 2004.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

Recebido em 19 de novembro de 2017.

Aprovado em 17 de dezembro de 2017.



# Reflexões acerca da Dança-Teatro de Pina Bausch: o uso da repetição como objeto de denúncia

## *Reflectionson Pina Bausch's Dance-Theater: the use of repetition as an object of complaint*

Rayna Sargem da Silva

Vitor Belém Inácio

Jean Paulo de Oliveira Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a proposta de alguns movimentos e experimentações do trabalho de dança-teatro realizado por Pina Bausch. Estuda-se aqui a maneira pela qual as repetições são capazes de elevar a interação bailarino-plateia a um patamar de contribuição e descobrimento mútuo. Além disso, constrói-se a tese de que tais movimentos também evocam denúncias em meio ao cotidiano. Sendo assim, uma criticidade é criada e, aqui, se faz um breve paralelo entre a percepção obtida em cena e as ordenanças da sociedade.

**Palavras-chave:** Pina Bausch; Dança-Teatro; Repetições.

**Abstract:** This article intends to analyze the proposal of some movements and experiments of the dance-theater worked by Pina Bausch. We study here the manner in which repetitions are capable of bringing the dancer-audience interaction to a level of contribution and mutual discovery. In addition, the thesis is constructed that such movements also evoke denunciations in the midst of daily life. In that way, a criticality is created and, here, a brief parallel is made between the perception obtained on the scene and the ordinances of Society.

**Keywords:** Pina Bausch; Dance-Theater; Repetitions.

<sup>1</sup> Instituto Federal Fluminense.

### Reflexões acerca da relação bailarino-plateia

O trabalho de Pina Bausch, suas criações e suas danças possuem como uma das características principais o uso de contínuas repetições. Neste contexto, a dança-teatro não representa uma forma reunida com características do tempo habitual, mas que acontece em tempo real, junto às percepções do público. (FERNANDES, 2007)

Nessa atmosfera, o público é capaz de vivenciar as provocações incitadas pelos atores-bailarinos em suas coreografias. Levando consigo a sua vivência, memórias e percepções, os espectadores compartilham-nas, formando um fluxo por meio do qual plateia e elenco contribuem para o espetáculo. Ocorrem neste processo experimentações através do impessoal e do pessoal, informal e formal. Portanto, o trabalho em cena cria variadas possibilidades de interpretações que levam ao público novas perspectivas. A repetição trabalhada por Pina Bausch, que será mais amplamente tratada a seguir, contribui com esse cenário:

Com o passar do tempo, vou ficando mais cansada, e meu corpo como espectadora, geralmente assisto visualmente deslumbrada e intelectualmente curiosa gradualmente relaxa na cadeira; fico menos crítica e mais receptiva a experiências surpreendentes, como súbitas mudanças na atmosfera cênica. Então, cenas são repetidas em diferentes contextos, ou com pequenas diferenças, num constante jogo entre imagens e conceitos novos e velhos, transformando minha visão e compreensão dos eventos no quais agora me incluo. As repetições imprimem e transformam as imagens na memória do espectador, resistindo a qualidade efêmera da dança e permitindo novas maneiras de ver. (FERNANDES, 2007. p.64)

Não se pode deixar de abordar o paralelo entre a economia psíquica na vida abstrata, de transação entre o espaço, o tempo e o trabalho do diretor/coreógrafo em cena. Phelan (1997) faz uma analogia entre a psicanálise e a dança por ambas se preocuparem em organizar o corpo (físico e subjetivo) no tempo.

A psicanálise é a performance na qual doutor e paciente interpretam um sintoma que dá ao corpo coerência temporal. Parte do fardo de estabelecer ordem temporal no corpo, tanto para a dança quanto para a psicanálise, frequentemente recai na narrativa, já que uma das coisas que a narrativa gera é ordem temporal. (PHELAN, 1997, pp. 55-56)

Sendo assim, a análise deixa de ser causal e passa a se eximir em dependência das explicações didáticas de pantomimas, vídeos ou textos que muitas vezes são usados para levar peças de dança a um público misto. Nestas, cada um contribui para que cada apresentação seja vista como um gesto humano expresso, uma vez que se sentem aptos a manifestar sua linguagem.

Comparando o público a compradores, faz-se uma aproximação entre o produto e o consumidor, deixando às claras as características e qualidades. Desta forma, exprimindo a vontade do consumidor em querer conhecer mais sobre determinado produto. Os bailarinos expressam a arte através de seus corpos, suas técnicas e habilidades, formando um conjunto de cenas teatrais. Eles chamam a atenção do seu público (consumidor), do qual extraem admiração, gargalhadas, suspense e respirações pulsantes. Surge a cada ato uma nova sensação de experiência proveniente da plena realização da arte, revolucionada pela linguagem tanto dos atores-bailarinos envolvidos, quanto dos espectadores, com formas e estilos capazes de atraves-

sar o tempo para além das fronteiras. Dar-se-á então uma nova forma de comunicação através de um olhar, da fala, do gesto e da dança presente na cena. (PHELAN, 1997)

Se cada coreógrafo-bailarino-ator formula suas coreografias a partir de inspirações e sentimentos humanos, quando compartilhados com a plateia, o resultado será um espetáculo verdadeiro e provocante como a própria vida.

### **Dança e Sociedade**

A dança pode ser enxergada como uma arte da inteligência corporal e memorística, pois através da forma poética dos seus movimentos ela encanta e perturba o seu público. Nela está presente um mutualismo exacerbador: ao mesmo tempo em que toca aquele que dança, também atinge quem está assistindo. Dançar traz para o indivíduo uma rica experiência para os sentidos corporais e, conseqüentemente, para a percepção sobre a vida.

A sociedade atual vive sob a égide de um mundo que evolui a cada minuto. A tecnologia e a imagem impregnam as aspirações pessoais a cada instante. Desta forma, os muitos estímulos recebidos podem contribuir para a diminuição da sensibilidade. Nesse contexto, pode-se mencionar a dança como um mecanismo de resistência, pois ela envolve todos os nossos sentidos e despertam sensações que abarcam o homem sob o meio que o cerca.

A dança seria então um fundamento estratégico no sentido de promover experiências estéticas que auxiliarão a transformação de valores, costumes e crenças. Tal arte acaba sendo de suma importância no processo de auxílio da mutação da sociedade brasileira contemporânea. Para que não se perca a identidade, mas também para que se respeite a do próximo, é cada vez mais necessária a presença do diálogo com a sociedade e consigo mesmo diante das mudanças que ocorrem no mundo.

Indo aos primórdios, pode-se observar que a dança era parte de uma manifestação do coletivo, constituída junto às tradições culturais populares. Mais à frente, analisa-se uma dicotomia dessa prática: a construção de significados passa a inclinar-se para projetos de elitização. Desta forma, a dança que era popular e que estava estreitamente ligada à vida popular, agora assume um papel de divertimento da aristocracia, servindo como troféu para afirmar o prestígio e o poder dessa classe dominante. Neste contexto, o tipo de apreciação e o sentido de posse advindo da dança elitizada surgem como fatores dispostos a legitimar as diferenças sociais enraizadas nas hierarquias de classes. (SOUZA, 2004)

Observa-se no trabalho de Pina Bausch a denúncia aos meios através dos quais a sociedade impõe forças sobre o indivíduo. São vários os fatores que cercam a vida cotidiana e influenciam no modo de pensar e agir de cada cidadão. Com base nestas questões, Ciane Fernandes (2007), seguindo a estética do trabalho de Pina, reflete que através da dança, bailarinos demonstram atitudes que denunciam a forma imposta em que se vive. Esta demonstração é feita, por vezes, de forma exagerada, a fim de provar para aqueles que estão ao redor a verdade ideológica daquilo que se produz.

Neste ponto, não se pode deixar de mencionar a importância da repetição. Através dela, Bausch quebra as convenções de “estados interiores de consciência” que são independentes e isolados. Ela também propõe que os sentimentos individuais são fatores determinados pela linguagem em relações sociais de poder.

Pode-se observar nas obras desta pesquisadora a utilização da repetição como elemento fundamental, uma vez que este elemento consegue permear, atralhar, inverter, distorcer e determinar experiências e significados na dança. Para além disso, a criticidade presente na repetição atinge a coluna vertebral social, seja de forma a romper ou a confirmar conceitos.

Por meio da repetição podem surgir novas, e até mesmo inesperadas, formas de percepção da relação e vida humana, tanto no palco, como no cotidiano. (FERNANDES, 2007)

É possível, inclusive, que se leve em consideração o capitalismo e a utilização dos intuitos pessoais pela indústria. Por muito tempo, bailarinos entraram em academias de dança para enaltecer vaidades, muitas vezes, provenientes de seus antepassados, no objetivo de que se disseminasse a ditadura do corpo e da beleza, da fluidez, do movimento desenhado nos moldes da perfeição socialmente, e hierarquicamente, construída.

Observemos o modo com que Bausch visa fundamentar a sua técnica. Seus espetáculos de Dança-Teatro buscam provocar naqueles que assistem um olhar voltado tanto ao ser social que dança e quanto àquele que “não dança”. Associa-se aqui novamente o capitalismo, na percepção de que assim como a maioria dos fatores sociais, a dança e sua estética também sejam transformadas em mercadorias detentoras de valores mercadológicos.

O ser social, por vezes, acredita estar adquirido algo desejado segundo a sua própria identidade, quando na realidade passa por apenas mais um processo forjado pelo mercado e destinado ao alcance das massas. Fernandez (2005) ao analisar os trajetos percorridos por Pina Bausch, acha claro nestes a sua inclinação para a observação do movimento de um indivíduo perante as massas. Se debruçando sobre este tema, Bausch, que trabalhava com a denúncia do conformismo social, também se colocava na busca de que através da dança fossem transmitidas críticas capazes de auxiliar o indivíduo no processo de libertação da subsunção capitalista.

#### **Dança: Relação de Poder, Competição e Dominação**

Chega-se à tese de que o ser social é capaz de aprender através da repetição, tanto no que tange a dança, mas também na própria vida em sociedade. Um claro exemplo disso é a questão do bebê que de tanto tentar e repetir, consegue ficar de pé.

Observemos outro ponto. Se na dança os movimentos são adaptados por meio da repetição, surge a tese de que o mesmo efeito ocorra na vida. Você já se perguntou por que andamos de frente e não de costas, ou de lado? Somos regulados por uma convenção social. Por meio dessas repetições os corpos são disciplinados, adaptados, modelados e controlados.

Por muito tempo, bailarinos foram colocados numa redoma de vidro, como se fossem seres para além da humanidade. Em busca do “belo”, os mesmos passavam por treinamentos sobre-humanos e tinham seus estilos de vida determinados pela privação e pela dor. Dentro academias, os próprios bailarinos olhavam-se como seres diferentes. A ditadura do corpo, os valores comerciais e econômicos ditavam os que seriam permitidos ao famoso “ballet”. (FERNANDES, 2007).

O trabalho de Pina Bausch traz consigo a preocupação da mesma em desconstruir e criticar aquilo que estava sendo vivido pelas academias, pelos bailarinos e pelo mercado. Por meio da repetição, a dança é desmembrada e convertida numa forma de expressão espontânea.

Abordemos também a questão da competição presente na dança e na vida do ser social. Ainda utilizando o pensamento da Ciane (2007), pode-se analisar a proposta bauschiniana no que se refere à competição entre os dançarinos, responsável por refletir atitudes que vão muito além da dança.

Neste sentido, mais uma vez a repetição é utilizada numa forma de denúncia. Trazendo um pouco mais para o sentido pejorativo, não precisamos pensar muito para chegar a um denominador comum: a competição entre os seres. Não restringido somente à raça humana, o ato de competir pode estar associado ao intuito de dominar seres e territórios. Os seres compe-

tem para ganhar espaço na natureza, no trabalho, nas academias, em promoções e também na dança.

Cabe admitir que a competição não traz apenas malefícios. Afinal, observa-se que ela também é capaz de estimular o desenvolvimento. O problema ocorre quando ato de competir transfigura-se num objeto de tortura ou em uma ferramenta de flagelação ou autoflagelamento. A dança é um lugar em que o sujeito tem sido tradicionalmente dominado e objetificado. Mais gravemente, questões que cercam a saúde do bailarino chegam a ser dispensadas em favor da estética artística. (FERNANDES, 2007)

### Repetições

O uso de repetições está presente em diversos tipos de dança. Em alguns, ele atua como métodos de criação, comunicação, transmissão de sentimentos, dentre outros. Entretanto, num dado momento pode surgir a dúvida: Por que repetimos afinal? O fazemos como treino ou aprimoramento em busca de uma disciplinaridade? Geralmente, tanto bailarinos quanto expectadores encontram na repetição um significado que se assemelha ao ensaio, à busca pela perfeição. Entretanto, o seu significado vai além disso. A repetição pode atuar, inclusive, de maneira a desmitificar a busca pelo “perfeito”.

### Repetições: Reflexão e Ressignificação

O estilo aqui estudado também faz uso de tal modalidade técnica. Contudo, além do que fora citado, Pina Bausch se utilizará da repetição para explorar a *Ordem simbólica do Movimento*, em sua própria natureza. A reprodução contínua do movimento será tida como aparelho reflexivo por meio do qual o mover é estudado não apenas em suas reações exteriores, mas internas. A repetição é capaz de ampliar o horizonte de possibilidades de entendimento para quem assiste e para quem pratica. O real proposto pode ser entendido de diversas maneiras, sendo ele instruído, ou não, logo no início do espetáculo. Por meio dos movimentos repetitivos, os dançarinos obterão um instrumento capaz de transformar, reconstruir e desestabilizar suas próprias histórias, sob suas óticas, memórias e conhecimentos, enquanto corpos sociais e estéticos. A cada nova repetição, uma nova “coreografia” constrói-se, e o valor de único e singular torna-se uma característica presente na obra. (ARAÚJO, 2014).

Posto isto, o conceito de *Ressignificação* deverá surgir nesta discussão. Com as repetições, sentidos e conclusões possivelmente serão modificados ao longo do projeto. O que fora gerado logo na primeira realização do movimento poderá ser diferente do que se compreenderá a partir de suas reproduções. Tendo o caráter repetitivo uma semântica que difere da atividade mecânica, mas que visa à transformação e a criação, o expectador refletirá sobre resultado final atribuindo-lhe um sentimento extremamente distinto do que fora concebido a princípio. A construção obtida no decorrer do processo tende a criar uma criticidade do que está sendo exposto de maneira a imprimir diferentes impressões em quem assiste. (ALVEZ; RIBEIRO, 2016)

Neste sentido surge uma dicotomia semântica. Existe a possibilidade de que o movimento que num primeiro momento despertou na plateia uma identidade voltada à comicidade, arrancando-lhe risos, com o decorrer do processo seja caracterizado de uma maneira completamente distinta, afinal, outros significados nascem a partir da repetição. A distorção é uma característica presente neste processo. Dispondo da ideia de que distorções ocorrerão frequentemente, faz-se necessário levar em consideração também a maneira como o corpo pronuncia uma palavra, como ele exprime um texto ou uma emoção. Uma agressão, ainda que verbal, será elevada a um carinho e, logo após, do carinho uma agressão poderá ser obtida. (FERNANDES, 2007)

### **Repetições: Corpos Disciplinados, Seres Disciplinados.**

Conforme dito anteriormente, a repetição é capaz de evocar na dança o corpo físico como um objeto disciplinarmente controlado. Um processo de aprendizado, independentemente a que se refere, está disposto sobre a organização de ciclos repetitivos. Tudo isto irá construir uma base de controle corporal. Socialmente falando, estes corpos estarão disciplinarmente controlados e produtivos economicamente. Conforme o que fora dito no tópico deste texto onde se questiona o conceito de dominação, Bausch se utiliza de tais preceitos na intenção de produzir uma criticidade reflexiva acerca da relação de poder entre os corpos e a sociedade, prezando por fornecer novos olhares sobre as maneiras de perceber e expressar aquilo que se impõe. (FERNANDES, 2007)

Em seu trabalho, Bausch buscava sempre trabalhar com questões como a vida e o cotidiano e que, por isso, é perceptível o uso constante da repetição em suas obras. Provavelmente, Pina tentava retratar nestas repetições a vida e a situação do corpo como um ser vivo. Além disso, é tecida a ideia de que ao trabalhar com movimentos de vida, Bausch conclui que a repetição é capaz de mostrar como atos cotidianos podem ser tão artificiais quanto os cênicos. Assim, sua busca seria a de conseguir uma espontaneidade em meio à repetição, embora, por tese, a repetição excessiva destruísse a espontaneidade. (ALVES; VIEIRA, 2016)

A questão do ser no mundo é aqui de suma importância. As obras bauschinianas, além de evocarem as identidades de seus próprios bailarinos, fornecendo-lhes a possibilidade de uma maior identificação com o espectador, utilizam de fatores que confrontam a quem assiste. As repetições geram na plateia sentimentos de desconforto, uma vez que ao tratar de relações de poder, o espectador é capaz de se identificar como membro disposto numa posição incômoda na sociedade. “O trabalho de Bausch tem o mérito de gravar os fracassos da comunicação cotidiana, questionar seu significado, descobrir seu vazio e com ele o fator distorcido das relações dos seres humanos de hoje”. (CALDEIRA, 2010, p. 119)

### **Repetições: Ensaio Revelado e o Paradoxo entre a Perfeição e o Erro**

Indo além, muitos trabalhos de Bausch expõem a repetição como um processo de ensaio revelado. Em suas obras, por vezes o bailarino repete um mesmo movimento como se tentasse memorizá-lo. Centro do aprendizado, a repetição transparece no dançarino a sua natureza controladora em cima do corpo que por ela é oprimido e se coloca a sofrer.

Assim, é construído um paralelo entre a perfeição e a falha, conectando-as. Bausch procura que o espectador ressignifique tais definições. Com o uso das repetições, o que se mostra na obra de Pina não é um produto final perfeito, mas um trajeto, etapas decorridas pelos bailarinos. Em concordância a isto, deve-se ressaltar que nestas etapas é altamente provável que a falha esteja presente.

Pontuando a repetição na dança também como uma crítica às relações de poder presentes na sociedade, as imperfeições expostas desempenharão em quem assiste um papel fundamental. Diante da realidade exposta no palco, o indivíduo se faz entender como um ser competitivo e social que deve estar – obrigatoriamente - inserido dentro do conceito disciplinar proposto. (FERNANDES, 2007)

As percepções nascidas da repetição levam o espectador a se desvencilhar da necessidade de apresentação de uma perfeita finalização. Um processo de experimentação acontece, seja ele de acertos ou erros. Nas palavras de Ciane (2007),

A exposição do método repetitivo de aprendizagem coreográfica o transforma no tema da dança, destruindo a ideia de produto final e

perfeito. Repetição é o tema e meio da dança. Esta torna-se um cenário para experimentação, permitindo a percepção e a avaliação crítica da estrutura subliminar do espetáculo. (p. 80)

Desta maneira, na obra de Pina Bausch denominada *Mercy*, é visível o rompimento do ideal de que a perfeição é obtida através da repetição. Nesta montagem, o bailarino continua a repetir seu movimento justamente por ter errado e, tentando cada vez mais melhorar, acaba errando muitas outras vezes. Logo, ao invés de levar a perfeição, as repetições se desenrolam em falhas. (FERNANDES, 2007)

### Conclusão

As pesquisas relacionadas à dança-teatro de Pina Bausch influem nos mais diversos aspectos pelos quais tais artes são compostas. Aqui, focou-se justamente nas questões que dizem respeito às relações obtidas entre bailarino e plateia por meio do espetáculo proposto e o tão pertinente processo repetitivo presente nas obras de Bausch. Como ser social, o expectador carrega consigo memórias, emoções e vivências que possuem significados gerados e calcificados ao longo do tempo. Este ser já possui uma analogia mental e crítica voltada a uma determinada linha de pensamento no que tange a sua inserção na sociedade e em suas relações de poder. Quando em contato com a arte, estas linhas já pré-definidas ou entram em choque com o que é apresentado ou, então, fundem-se de maneira a atribuir outro significado ao que acontece em cena.

Por meio deste estudo, fica clara a maneira como as repetições bauschianas influem no processo de transmissão, recebimento e entendimento da dança-teatro. A todo o momento, verdades são construídas e desconstruídas não apenas em quem assiste, mas também sob o olhar daqueles que no palco difundem a arte. Uma construção mútua acontece. Enquanto os bailarinos-atores organizam em si e transmitem uma parcela do conteúdo do espetáculo, a outra parcela é formulada por aqueles que na plateia recebem, ressignificam e edificam tal conteúdo.

Assim, conclui-se que o trabalho de Pina Bausch é composto por uma identidade transformadora. Nele, conceitos pré-determinados são desconstruídos. Os bailarinos-atores e os expectadores compartilham visões autônomas, questionando e transformando os preceitos sociais até então conhecidos.

### Referências

- ALVES, Renata Cristina; VIEIRA, Alba Pedreira. Pina Bausch: Estética da Repetição e Uso de Objetos Cênicos. In: *12º Seminário Nacional de Dança Contemporânea: Concepções Contemporâneas em Dança*. CD-ROM. Belo Horizonte: UFMG, 2016. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/346811122/Pina-Bausch-Estetica-Da-Repeticao-e-Uso-de-Objetos-Cenicos>>. Acesso em 20 de abril de 2018.
- ARAÚJO, Pedro Gonçalves. Pina Bausch e Suas Resignificações a Partir da Dança-Teatro. In: *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia: UFG, FAV, 2014. Disponível em: <[https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2014-eixo1\\_19\\_pina\\_bausch\\_e\\_suas\\_ressignificacoes.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2014-eixo1_19_pina_bausch_e_suas_ressignificacoes.pdf)>. Acesso em 20 de abril de 2018.
- CALDEIRA, Solange. A Construção Poética de Pina Bausch. *Revista Poiésis*, n. 16, p. 118131, Dez de 2010. Disponível em:

<[http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis16/Poiesis\\_16\\_ART\\_PinaBausch.pdf](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis16/Poiesis_16_ART_PinaBausch.pdf)>. Acesso em 20 de abril de 2018.

FERNANDES, Ciane. *Corpo Com-Texto: A Dança-Teatro na Formação em Artes*. Revista VIS (UnB), Brasília DF, v. 9-2005, n.4, p. 17-34, 2005. Disponível em:  
<[www.geocities.ws/coma\\_arte/2005/anpap/ciane.doc](http://www.geocities.ws/coma_arte/2005/anpap/ciane.doc)>. Acesso em 20 de abril de 2018.

\_\_\_\_\_. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

PHELAN, Peggy. *Mourning sex: performing public memories*. London and New York: Routledge, 1997.

SOUZA, Maria Inês. *Arte, Cultura e Sociedade: uma rede intrigante para algumas reflexões sobre a dança*. Universidade Federal Rio de Janeiro, 2004. Disponível em:  
<<https://pt.scribd.com/document/146876551/arte-cultura-e-danca>>. Acesso em 20 de abril de 2018.

Recebido em 20 de abril de 2018.

Aprovado em 21 de junho de 2018.



<http://periodicos.ufes.br/colartes/>