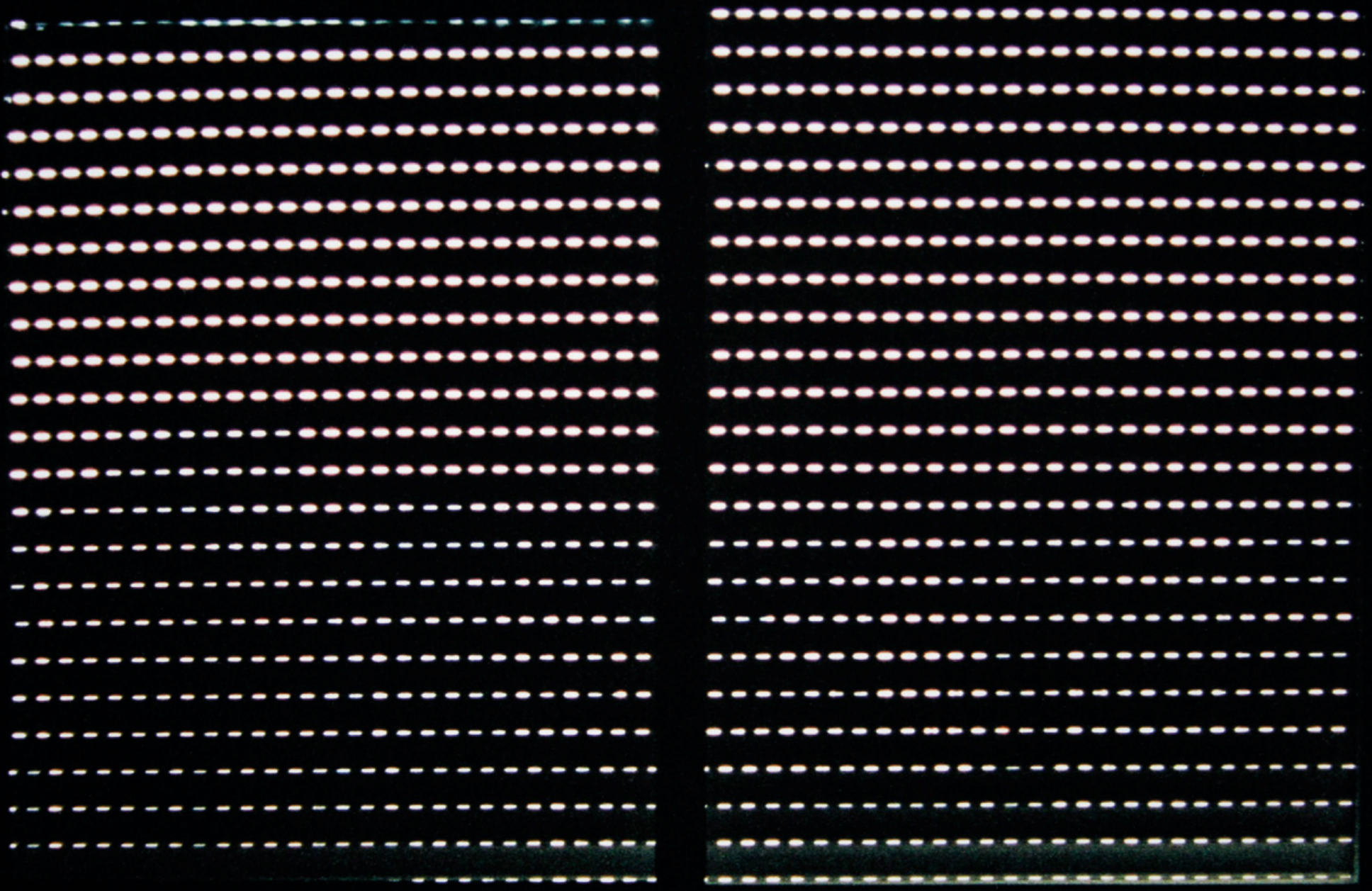


ENTRE O CORPO DA OBRA E O CORPO DO OBSERVADOR

Universidade Estadual Paulista
"Julio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

RICARDO COELHO

ENTRE O CORPO DA OBRA E O CORPO DO OBSERVADOR

São Paulo
2015

RICARDO COELHO

ENTRE O CORPO DA OBRA E O CORPO DO OBSERVADOR

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais
Área de concentração: Processos e Procedimentos Artísticos

Orientador: Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe

São Paulo
2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e
Documentação do Instituto de Artes da UNESP

C672e Coelho, Ricardo.
Entre o corpo da obra e o corpo do observador / Ricardo Coelho. - São Paulo, 2015.
488 p.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Arte – Aspectos psicológicos. 2. Arte - Apreciação. 3. Percepção. I. Sogabe , Milton Terumitsu. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD 701.15

A presente pesquisa foi beneficiada pelas leis do Governo Federal brasileiro por meio de afastamento integral remunerado concedido pelo período de 2 anos na Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, instituição na qual o autor do presente texto integra o quadro profissional desde 2009.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, em seu Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), permitiu o aprofundamento da presente pesquisa na Universitat de Barcelona entre junho e dezembro de 2014.

RICARDO COELHO

ENTRE O CORPO DA OBRA E O CORPO DO OBSERVADOR

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" – Unesp, com a Área de Concentração em Processos e Procedimentos Artísticos, pela seguinte banca examinadora:

_____

Prof. Doutor Milton Terumitsu Sogabe
Universidade Estadual Paulista – Unesp – Orientador

_____

Prof. Livre Docente José Leonardo do Nascimento
Universidade Estadual Paulista – Unesp

_____

Prof. Doutor José Paiani Spaniol
Universidade Estadual Paulista – Unesp

_____

Prof. Livre Docente Jorge Sidney Coli Junior
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

_____

Prof. Doutor Sergio Niculitcheff
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

São Paulo, 31 de agosto de 2015

DEDICATÓRIA

Não há como viver intensamente qualquer experiência como a realização dessa pesquisa sem sentir o amor que me foi dedicado todos os dias pelos meus pais Nelson e Sonia, bem como, a alegria compartilhada com meus irmãos Leandro e Karina.

De importância similar é Phamela, a quem dedico esse trabalho e cujo corpo e presença alteraram profundamente minha percepção da realidade. Foi de nosso encontro que surgiu Valentina, responsável por eliminar qualquer possibilidade de vazio em minha existência.

E como se não bastasse o privilégio de ser parte da vida dessas pessoas especiais, dedico a tese também ao nascimento de Caetano. Papai se tornará doutor poucos dias antes de sua chegada, mas já sente o filho há muitos meses na alegria intensa de Phamela.

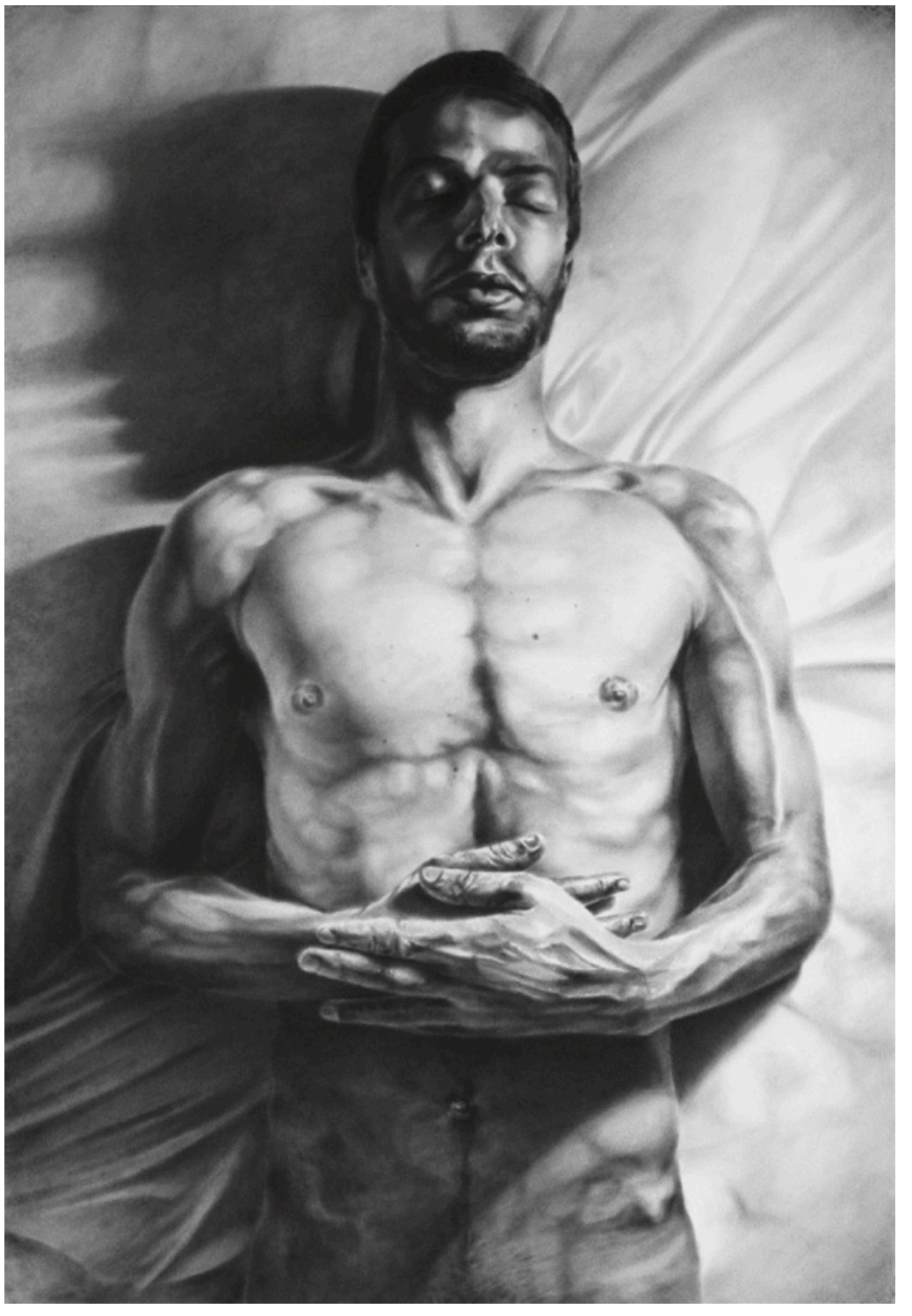
AGRADECIMENTOS

Não há como expressar a minha gratidão pelo Instituto de Artes da Unesp, instituição que me abriu todas as portas profissionais. Ainda assim, gostaria de registrar meu carinho por esse espaço que se tornou uma extensão de minha própria casa, onde sempre fui tratado com profissionalismo e delicadeza por todo o seu quadro profissional, desde o primeiro dia no exame de aptidão em 1995 até hoje, vinte anos depois.

Agradeço com especial carinho aos bons professores/amigos, simbolicamente representados por José Leonardo do Nascimento e Omar Khouri, membros do Exame de Qualificação, momento no qual foram feitas observações decisivas para a presente pesquisa.

Por último agradeço a Milton Sogabe, meu professor em três ocasiões distintas num período de dois anos e meio; orientador de Trabalho de Conclusão de Curso durante um ano; orientador do Mestrado em Artes Visuais durante três anos e orientador do presente Doutorado em Artes Visuais, nos últimos quatro anos. Esses dez anos e meio de convivência direta comigo, por si só, devem garantir a Milton Sogabe um lugar especial no "Céu dos Professores". Mas, supondo que esse local destinado a esta categoria especial de profissionais não exista, gostaria de reconhecer o seu profissionalismo e a sua postura ética como uma referência determinante em minha vida profissional e acadêmica. **Muito obrigado por tudo professor e amigo Milton Sogabe.**

Ricardo Coelho, 29 de junho de 2015



Ao passar por meu desenho na página anterior – antes mesmo de pensar em qualquer coisa – você moveu a cabeça ou girou o livro em suas mãos. Essa relação entre o corpo da obra e o corpo do observador, inerente a todo fenômeno artístico é o tema principal desse trabalho. Lembre-se, no entanto, entre você e qualquer obra há um espaço virtual povoado por suas experiências pessoais e pelas demais representações produzidas no universo da cultura. Seu corpo através de seus sentidos, a obra em sua autonomia e esse espaço carregado de significações deslizantes formam uma orgânica e complexa rede, como se você, de repente, acordasse em meio a uma cidade desconhecida. Ao abrir os olhos você presta atenção no seu entorno, escolhe um ponto de referência e inicia a sua caminhada. Imagine quantas rotas você executará até apreender esse espaço pelos sentidos e retornar ao ponto de partida. E aí, novamente, e outra vez, e uma vez mais… Você vai desejar se embrenhar na aventura das novas descobertas. Você irá envelhecer nessa cidade e, por menor que ela seja, ainda haverão lugares, texturas, detalhes, pessoas e outros percursos desconhecidos. Foi assim que me senti ao retornar ao lugar de onde parti: meu próprio corpo.

Abra os olhos e boa viagem.

Ricardo Coelho, 20 de junho de 2015

RESUMO

O corpo humano no Ocidente é, sem dúvida alguma, desde as primeiras manifestações expressivas da humanidade, o tema mais recorrente na história das representações, inclusive no campo privilegiado das artes visuais, no lapso que vai da Grécia no século VI a.C. até a Arte Contemporânea, período abordado de modo sincrônico no presente estudo. Nosso objetivo principal foi a analise das relações que se estabelecem entre o corpo da obra (sempre tomada como representação) e o corpo do observador no momento da fruição estética. Essa relação, inerente ao fenômeno artístico, altera-se a cada contexto em função de uma complexa rede de significações, as quais não se restringem às especificidades das linguagens expressivas. Por isso, foi determinante considerar o fato de que o espaço entre o corpo da obra e o corpo do observador – assim como o espaço que separa o leitor (observador) e o presente texto (obra) nesse momento – também é preenchido virtualmente por suas experiências pessoais e pelas diversas representações que se fazem do corpo no complexo cenário sociocultural.

Em outras palavras, além das representações específicas ao campo das artes visuais, foi necessário considerar e abordar algumas das múltiplas dimensões da cultura expressas nas representação sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais do corpo. Essa decisão se deve ao fato de considerarmos que entre o observador e qualquer obra há um espaço virtual povoado por suas experiências pessoais e pelas demais representações produzidas no universo da cultura. O corpo através de seus sentidos, a obra em sua autonomia e esse espaço carregado de significações deslizantes formam uma orgânica e complexa rede, como se estivéssemos no centro de uma cidade onde interações locais podem levar a uma ordem global mais complexa.

Palavras-chaves: corpo. obra. observador. espaço. representação

Since the first expressive demonstrations of humanity, the human body is certainly the most recurrent subject in the history of representations in the West, from the 6th century B.C in Greece to Contemporary Art, period approached of synchronous mode in this study. Our main objective was to analyze the relations established between the body of the work (always taken as a representation) and the body of the observer at the time of the aesthetic fruition. This relationship inherent to the artistic phenomenon, changes in each context, depending of a complex network of meanings, which are not restricted to the specificities of expressive languages. Therefore, it was important to consider the fact that the space between the body of the work and the body of the observer – as well as the space that separate the reader (observer) and this text (work) at the moment – is also virtually filled by their personal experiences and the several representations, which make the body in the complex socio-cultural setting.

In other words, more than specific representations of visual arts field, it was necessary to consider and to approach some of the multiple dimensions of culture, expressed in social, political, religious, legal, medical, scientific and sexual representation of the body. This decision is due to our consideration that there is a virtual space inhabited by their personal experiences and by other representations produced in the cultural universe between the observer and any work. The body through its feelings, the work on its autonomy and the space, full of sliding meaning, form an organic and complex network, as if we were the center of a city where local interactions can lead to a more complex global order.

Keywords: body. work. observer. space. representations

SUMÁRIO

PREFÁCIO		19
INTRODUÇÃO		21
1	REPRESENTAÇÕES VISUAIS DO CORPO E OUTRAS REPRESENTAÇÕES	37
1.1	Acerca do título da tese	39
1.2	Antes das representações, o corpo e a percepção	40
1.3	A autonomia da obra de arte e a complexidade da cultura	44
1.4	Quem é o corpo? De onde ele veio? Aonde ele vai parar?	47
1.5	A representação no ocidente e seus limites em outras culturas	54
1.6	Uma imagem ao lado da outra	59
2 O	CORPO, UM FASCÍNIO PERMANENTE	75
2.1	A presença do corpo clássico	77
2.1.1	De um corpo prototípico ao estereótipo do corpo	77
2.1.2	David	87
2.1.3	O clássico e sua inflexão na obra de Rodin	93
2.1.4	A memória e a vida em movimento	100
2.1.5	O olhar clássico além do belo ideal	110
2.1.6	Euritmia e anamorfoses, superfícies e ambientes imersivos	128
2.1.7	Uma inversão de sentido na caverna de Platão	159
2.1.8	Do corpo eterno à eternidade do corpo	169
2.2	O corpo e o lugar do observador em “Las Meninas”	181
2.2.1	Meninas que desejo há 18 anos	181
2.2.2	Por que não se sabe ver a perspectiva de “Las Meninas”?	182
2.2.3	A perspectiva de “Las Meninas”	185
2.2.4	O aspecto secundário da perspectiva na análise de “Las Meninas”	188
2.2.5	“Las Meninas” de Foucault	193
2.2.6	O olhar da infanta Margarita	196
2.2.7	Espelho falso – reflexos verdadeiros	196
2.2.8	Uma fissura no tempo	197
2.2.9	O Espelho real	199
2.2.10	O bastidor da representação	200
2.2.11	Puro espetáculo	201
2.3	O corpo, a cor e a alteridade	203
2.3.1	Todos te olham, ninguém te vê	203
2.3.2	Modesto Brocos: reacionário ou expressão de seu tempo?	204
2.3.3	Lacerda, uma sensibilidade injustiçada!	207
2.3.4	“A redenção de Can”	210
2.3.5	Uma análise estrutural	211
2.3.6	Hoje, a alteridade como pura invenção	220
2.3.7	O Homem invisível	232
2.3.8	Corpo, quem me pode ensinar a te ver?	235

2.4 Ready-made: o corpo subjacente 243
2.4.1 Duchamp: corpo e arte além do que se pode ver 243
2.4.2 Duchamp – Dipylon: escolha e deslocamento 247
2.4.3 A Fonte: líquidos significantes 250

2.5 O corpo e a conquista de sua autonomia nas artes do século XX 255
2.5.1 O Bordel Filosófico: Um novo corpo como ruptura da tradição 255
2.5.2 O corpo da obra como os fluxos do corpo 257
2.5.3 A percepção do corpo em um novo espaço de representação 260
2.5.4 Art Povera e os tempos do corpo 262
2.5.5 Land Art, aquém e além do corpo 266
2.5.6 Instalações: o corpo é o limite da obra 273
2.5.7 Análises de instalações 279
2.5.7.1 No Paraíso 279
2.5.7.2 Observador, o incrédulo 283
2.5.7.3 À deriva 286
2.5.7.4 O fascínio pelas sombras 292
2.5.7.5 XEQUE 297
2.5.7.6 Exposição e vigilância 301
2.5.7.7 A poesia dos sentidos por meios digitais 307

2.6 O corpo na performance 313
2.6.1 Performance: corpo transcendente ou representação 313
2.6.2 A mitificação do corpo desestabilizador 315
2.6.3 "Apenas o espelho que o reflete" 318
2.6.4 O espelho quebrado de Orlan 323

2.7 O corpo como o limite da humanidade 327
2.7.1 Alusões contemporâneas 327
2.7.2 O que há de humano em nós 338

3 O CORPO DO OUTRO PRÓXIMO DE MIM 357
3.1 Percepção e sistemas de representação 359
3.2 A crença na percepção artística 367
3.3 O espaço fenomenológico em Lucian Freud 385
3.4 Hockney, um mestre no desenho da percepção 403
3.5 Gary Hill: o observador como meio 417
3.6 A prática do autor: entre o corpo da obra e o corpo do observador 425
3.6.1 Toque me não me toque 425
3.6.2 Retratos de corredor 433

CONCLUSÕES? 461

REFERÊNCIAS BILBIOGRÁFICAS 467

PREFÁCIO

“Um leigo talentoso”

Na conclusão de nossa dissertação de mestrado realizada nesse mesmo Instituto de Artes entre março de 2000 e março de 2003 lemos o seguinte trecho:

> [...] nosso trabalho estruturou-se com unidade mais pela postura assumida desde o início, do que pela escolha de um conceito que pudesse guiar todo o pensamento até agora. Essa postura caracteriza-se pela ênfase dada em toda a pesquisa [...] na interpretação direta dos trabalhos de Arte como os principais textos em que nos baseamos...(COELHO, 2003, p. 279)

Parece-nos importante recordar esse momento pois nossa opção pela confrontação com as obras de arte foi algo que se deu de maneira muito intuitiva. Tal postura foi alimentada por uma significativa prática profissional estruturada em cursos de formação e nas sucessivas mediações culturais com o grande público, em centros de arte e cultura na cidade de São Paulo, bem como em eventos de grande porte como a “Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500”.

Aos poucos essa prática de leitura e interpretação de imagens da história da arte se estenderia a outras imagens da cultura em geral, sem qualquer tipo de hierarquia e, a partir de 2005, passaria a fazer parte de nossa prática didática em âmbito universitário. No ano de 2006 o autor do presente texto desenvolveu um sistema com relativa clareza, visando auxiliar a leitura e interpretação de imagens na prática diária de futuros professores de artes. O que ele não sabia até 2012 é que, em 2006, tinha reinventado a roda. Essa descrição banal pode não fazer sentido ainda, mas configura-se como de fundamental importância para o que se segue.

Por simples ignorância havíamos – nessa prática intuitiva de leitura e interpretação de obras de arte – desenvolvido um sistema muito similar ao descrito por Erwin Panofsky (texto publicado em 1955) em seu “Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença”. Aqui, o importante a frisar é: para além do desconhecimento que se desdobra na ação de relativa ingenuidade por parte do professor, a confrontação direta com as obras de arte tinha oferecido a sustentação necessária para a pesquisa da dissertação. Hoje, ao analisarmos o referido texto identificamos uma série de problemas, lacunas e trechos que seriam descartáveis na sua íntegra. Por outro lado, algumas passagens ainda guardam certa originalidade, o que pode preservar parte de seu interesse no presente.

Na introdução de seu “Significado nas Artes Visuais”, Panofsky afirma que o objeto artístico é sempre o material primário para o historiador da arte: “Um historiador de arte, portanto, é um humanista cujo “material primário” consiste nos registros que nos chegaram sob a forma de obras de arte.” (2011, p. 30) É ainda Panofsky quem defende a ideia de intuição sintética em seu método iconológico, afirmando que esta “pode ser mais desenvolvida num leigo talentoso do que num estudioso erudito.” (2011, p. 54)

Hoje, menos leigos do que há doze anos, porém, proporcionalmente mais conscientes das grandes limitações com as quais tivemos que lidar no desenvolvimento desse trabalho, esperamos ter mantido algo daquele talento irresponsável, o que, de fato, preservou fragmentos de interesse em nosso primeiro exercício no âmbito da pesquisa acadêmica.

Em um texto no qual Carlo Ginzburg trata do estranhamento como procedimento na literatura, o autor cita uma passagem de Montaigne (1992, p. 284), em que este descreve a reação de três índios brasileiros diante da injustiça percebida na sociedade francesa. Ginzburg (2001, p. 29) conclui: “Compreender menos, ser ingênuos, espantar-se, são reações que podem nos levar a enxergar mais, a apreender algo mais profundo, mais próximo da natureza.” Bem, foi com esse espírito que iniciamos esse trabalho, por meio de imagens que suscitaram reações distintas do nosso corpo, por meio de nossos sentidos, antes de se configurarem como estruturas racionais traduzidas pela linearidade da linguagem verbal.

Obs.: Dada a grande quantidade de imagens no segundo e terceiro capítulos, optamos por reiniciar a numeração das figuras e das notas em cada item desses referidos capítulos. Não há referências diretas a imagens presentes nos itens entre si, o que nos permitiu fazer essa opção sem qualquer prejuízo para a compreensão do leitor.

INTRODUÇÃO

Num momento crucial dessa pesquisa[1], cujo objetivo principal é a analise das relações que se estabelecem entre o corpo da obra (sempre tomada como representação) e o corpo do observador no momento da fruição estética, foi-nos sugerido a associação da estrutura da tese à metáfora de um edifício, onde a introdução deveria apresentar a arquitetura de nosso pensamento. Ambos os avaliadores perceberam um padrão recorrente no texto, ou seja, "uma rede de auto-organização, de agentes dessemelhantes que [...] criam uma ordem de nível mais alto." (JOHNSON, 2003, p. 17) O que nós não podíamos imaginar, há exatos 14 meses, era o que esse *feedback*[2], proporcionado por uma conexão externa no diálogo com nossos professores, desencadearia em nosso cérebro.

A metáfora do edifício pareceu-nos poética, inclusive nos fez recordar "A Origem" (*Inception* – 2010), filme escrito, produzido e dirigido por Christopher Nolan. A lembrança dessa ficção se deve à extraordinária complexidade dos sistemas de representação projetados por "arquitetos" dotados com talentos especiais. No nosso caso, o desafio era encontrar algo verdadeiramente significativo, quer dizer, uma estrutura arquitetônica que tivesse sido vivenciada integralmente por nosso corpo através dos sentidos.

O problema que se impunha era justamente a dificuldade em identificar esse organismo arquitetônico que estivesse em sintonia com o padrão intuído pelos professores Omar Khouri e José Leonardo do Nascimento, ou seja, uma "mistura de ordem e anarquia que revelava um comportamento emergente" (JOHNSON, 2003, p. 27) por parte do autor do presente texto, o qual, como veremos, desenvolveu sua pesquisa como um problema de complexidade organizada. (JOHNSON, 2003, p. 36)

É importante mencionar: quando apresentamos parte da pesquisa na referida qualificação, o projeto original aceito pelo Programa de Doutorado do Instituto de Artes da Unesp – semelhante a um edifício comum, no qual entramos com nosso veículo pela garagem no subsolo, onde estão as fundações do prédio (introdução), passando pelos sucessivos andares (capítulos do texto), até chegarmos numa área de lazer e convivência na cobertura (conclusão) – tinha sido desintegrado.

Nesse momento, não existia a clareza do por que isso havia acontecido, mas sentíamos que textos com relativa autonomia, discorrendo sobre um mesmo tema, poderiam ampliar as possibilidades de ver e interpretar nosso objeto de investigação. A leitura do mundo a partir de uma estrutura linear – questionada no primeiro capítulo apresentado nesse exame intermediário, e que constatava a preponderância de um padrão fortemente influenciado pela linguagem verbal – já havia sido abandonada, não sem as devidas ressalvas de nosso orientador[3].

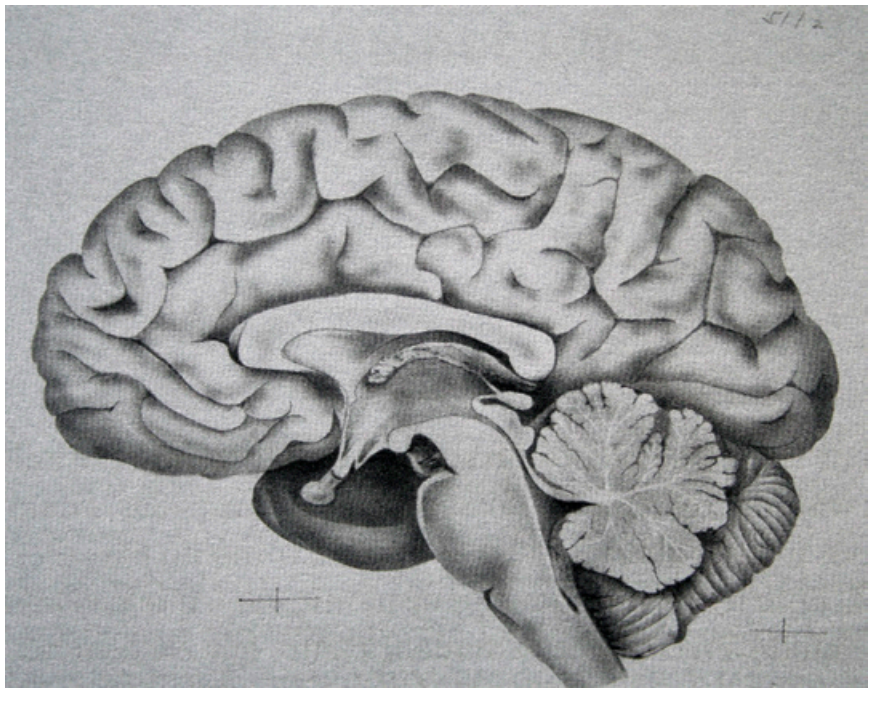
Logo após esse momento chave, interrompemos o processo de trabalho para nos dedicarmos à confecção de projeto para complementação, submetido à CAPES, no qual solicitávamos bolsa de auxílio à pesquisa para uma estadia de 6 meses na "Universitat de Barcelona", um centro de referência no âmbito do ensino europeu. A ansiedade para encontrarmos um "organismo arquitetônico" adequado à estrutura que havíamos delineado, foi substituída pela expectativa de aprovação e subseqüente imersão na cidade catalã. Vale mencionar que, aos 39 anos, essa seria a primeira experiência internacional do autor do presente texto. Embarcamos em junho e retornamos em dezembro de 2014.

Ao chegarmos ao Brasil, além de uma significativa experiência de vida, havíamos acumulado alguns importantes dados para nossa pesquisa, concluído um estudo específico sobre "Las Meninas" de Velázquez e, além disso, tínhamos realizado parte das pinturas da instalação "Retratos de corredor". Após duas semanas de descanso, retomamos um processo sistemático de pesquisa de até dozes horas de dedicação exclusiva. Em viagem realizada entre São João del-Rei, cidade onde residimos desde 2009, e São Paulo, estruturamos mentalmente uma sequência de imagens e argumentos a partir de pequenas terracotas gregas vistas e registradas no Museu do Louvre em Paris.

1 Estamos falando do Exame de Qualificação realizado em 03 de abril de 2014, no Instituto de Artes da Unesp. Compuseram a banca os professores Milton Sogabe (orientador), Omar Khouri e José Leonardo do Nascimento. Omar Khouri falou primeiro e disse que o "texto apresentava um caos interessante, exigindo complexidade na organização das informações". José Leonardo do Nascimento apontou a obra de Merleau-Ponty como chave para nosso tema – sugestão que, de fato, foi reveladora – , depois sugeriu-nos duas opções: articular os capítulos ou, na introdução, justificar/assumir a relativa autonomia que se apresentava entre os textos (em torno de 40% do todo). Por fim, concluiu dizendo: "Na introdução, você deve explicitar a arquitetura da tese, como uma espécie de edifício".

2 O conceito de *feedback* no sentido em que o utilizamos aqui foi descrito com grande clareza por Steven Johnson no Capítulo 4 – Ouvindo o feedbak (p. 96 – 120), presente no livro "Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros cidades e software's." Quando se refere ao cérebro Johnson (2003, p 98-99) cita o neurologista Richard Restak. Este último fala que a "atividade neural que acompanha ou inicia uma experiência persiste sob a forma de circuitos neurais de reverberação, que se tornam mais fortemente definidos pela repetição." Em síntese, a interconexão geral de um sistema descentralizado como, por exemplo, nosso cérebro ou nosso corpo em suas permanentes trocas dinâmicas com o meio ambiente, favorece a sua própria retroalimentação.

3 A convivência profissional entre Ricardo Coelho (aluno) e Milton Sogabe (professor) equivale a 10,5 anos. Essa relação profissional nunca esteve baseada na concordância passiva, na ausência de atritos intelectuais, por outro lado, solidificou os caminhos da liberdade crítica e a importância do respeito mútuo. Somos verdadeiramente gratos a Milton Sogabe, por, ainda na graduação, ter-nos retirado de nossa zona de conforto, instigando a experimentação artística e a seriedade na pesquisa, sempre respeitando nossas diferenças e o exercício pleno de nossa autonomia.





1 - 2

Diagrama do cérebro humano e mapa de Hamburgo (c. 1859)

Já na capital paulistana e, por incrível que possa parecer, sem acesso à internet, transcrevemos os pensamentos delineados enquanto dirigíamos pelos 500 km que separam as duas cidades. Essas reflexões seriam agrupadas sob o título "O olhar clássico além do belo ideal", como parte do item "A presença do corpo clássico", resultando no mais complexo grupo de conexões elaboradas em nossa pesquisa, e isso, sem qualquer planejamento prévio. É estranho fazermos essa constatação, mas o corpo e algumas representações de aparente banalidade, como a série de terracotas denominadas "Grotescas", desencadearam desdobramentos inesperados. Nesse momento, percebemos uma certa semelhança entre essa estrutura de ideias complexas que emergiram de elementos mais simples em nosso pensamento e o aparente caos de nossa própria cidade natal, na qual vivemos por 35 anos.

O fato a considerar agora é: nesse período nos demos conta de que o trabalho de relativa complexidade alcançou esse patamar pelas relações locais, pela associação de imagens que levaram a outras conexões numa estrutura que esmagava qualquer sombra de linearidade, e pior, como se todo esse sistema tivesse simplesmente acontecido. Então, nos lembramos do modo original como Johnson (2003, p. 80) interpretou as cidades: a mais elaborada forma que o homem desenvolveu para armazenar informação, com estruturas análogas a bibliotecas e interfaces, ainda que, no início, nenhum objetivo explícito motivasse a sua construção. Ainda segundo Johnson (2003, p. 80), as cidades não são construídas com qualquer objetivo, elas simplesmente acontecem.

Inesperadamente, encontramos o "organismo arquitetônico"[4] ao qual nosso pensamento, bem como os procedimentos adotados em nossa pesquisa, assemelhavam-se: a cidade. Sem que tivéssemos notado na primeira vez que folheamos o livro "Emergência"[5] de Johnson (2003, p. 7), o autor havia feito uma aproximação que deixaria nomes como Aby Warburg, E. H. Gombrich e Jorge Coli extasiados. Pelo menos, se estivermos errados, foi assim que nos sentimos ao ver a sensível associação entre o cérebro humano e um mapa da cidade de Hamburgo, realizado por volta de 1850. (fig. 1 e 2)

Num primeiro momento, essa sobreposição extraordinária nos pareceu irresistível, não apenas pela semelhança visual, mas, principalmente, porque os núcleos urbanos surgiram como extensões do Homem ao longo do tempo, como o melhor modo de expandir os seus próprios limites de armazenamento e organização da informação e, tudo isso, sem ter havido qualquer planejamento para a emergência desse organismo sensacional

4 Das definições pertinentes ao nosso trabalho temos: 1- **organismo** *s.m.* (1839) **3** *p.ana.* conjunto de elementos materiais ou ideais organizados e inter-relacionados; sistema; (HOUAISS, 2009, p. 1396); 2- **arquitetura** *s.f.* (1532) **3** ARQ maneira pela qual são dispostas as partes ou elementos de um edifício ou de uma cidade [...] **6** *p.ext.* conjunto de elementos que perfazem um todo; estrutura, natureza, organização (HOUAISS, 2009, p. 186)

5 Tomamos conhecimento desse título no ano de 2012 na disciplina "Arte Interativa", de Milton Sogabe, porém, só leríamos o livro a pouco, quando, por acaso, precisamos definir o conceito de emergência. Nesse instante a analogia entre nosso texto e a cidade que utilizaremos como exemplo abaixo já havia acontecido em nosso pensamento. O livro endossou nossa intuição, trazendo acréscimos fundamentais para as presentes reflexões.

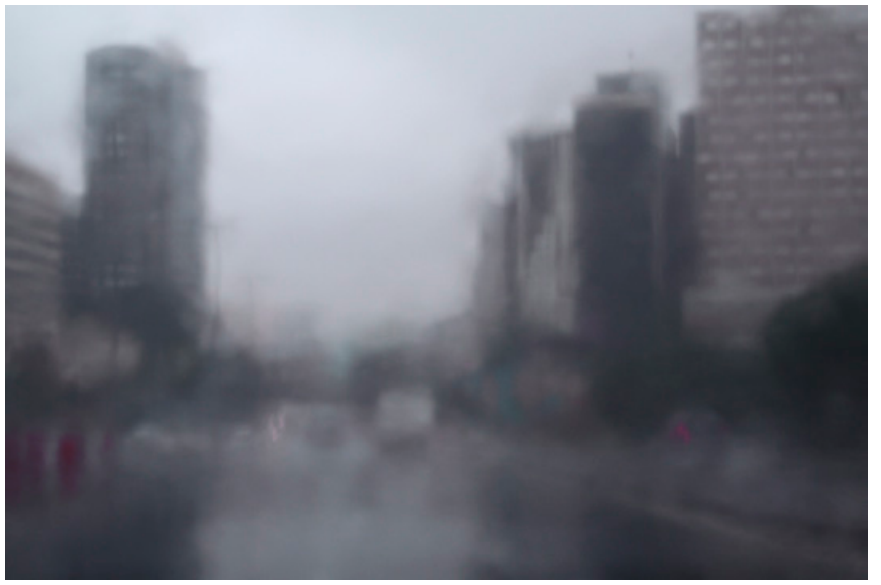
chamado cidade[6]. Seria difícil ter esse argumento questionado, porém, como havíamos dito, para que a metáfora arquitetônica fizesse sentido seria necessário nos apropriarmos de um organismo vivenciado em sua estrutura complexa.

Bem, o que poderia ser mais complexo do que a cidade de São Paulo, onde nascemos, crescemos e vivemos por 35 anos de nossa vida? Não fosse o fato de termos percebido a capital apenas em parte isolada da periferia, durante nossa infância e adolescência, num ambiente pobre em aparatos culturais, mas riquíssimo em estímulos sensoriais, a capital paulistana seria perfeita, no entanto, havia algo que tivemos que considerar ao excluir esse fascinante e gigantesco organismo como o exemplo que procurávamos.

> Em velocidade apropriada para rodovias, os únicos sistemas complexos que se formam envolvem apenas os próprios carros – em outras palavras, os agentes que operam na mesma escala. Diferentemente do balé dos pedestres da cidade, tais sistemas seriam os padrões globais familiares para qualquer morador de Los Angeles – nós os chamamos de engarrafamentos. (JOHNSON, 2003, p. 71)

Ora, ler esse parágrafo foi ver o filme de nossa vida passando em velocidade acelerada, já que sempre vivemos na região periférica do bairro de Ermelino Matarazzo, na Zona Leste de São Paulo. Quando, aos 19 anos, compramos nosso Wolkswagen Fusca, modelo 1976, vivíamos entre a opção de longos deslocamentos no deficiente transporte público de São Paulo, ou os intermináveis engarrafamentos que aumentaram, assustadoramente, até nos transferirmos para São João del-Rei em 2009. É verdade que mesmo nos engarrafamentos da cidade, foi possível ao motorista do presente texto, quer dizer, ao autor do presente texto, reconhecer um padrão ocasional de rara beleza, isso graças a uma catastrófica quebra de pára-brisa do já citado Fusca, durante o caos absoluto de uma tempestade em São Paulo. Daí surgiu, em 1998, a série ininterrupta "em trânsito" (fig. 3 e 4).

O que excluiu a grande metrópole como exemplo ideal foi a triste constatação de que, na idade adulta, o autor do presente texto não percebeu outros padrões fora os engarrafamentos de São Paulo, chegando a extremos nos quais se exigiu até 3,5 horas para um trajeto de 15 km! Então, pode pensar o leitor, a pacata São João del-Rei seria o contraponto ideal; um lugar perfeito para interações locais que levariam ao desenvolvimento e à compreensão de uma ordem global mais complexa. Não, infelizmente não, pois nessa pequena cidade há interações muito distintas das vivenciadas em São Paulo, mesmo se considerarmos o prazer descomprometido da infância e adolescência na periferia paulistana. Em São João del-Rei o que predomina é o sentido de pertencimento de cunho religioso, vinculando pequenos núcleos da população às Veneráveis Ordens Terceiras, como se o tempo tivesse transcorrido num ritmo mais lento no interior de Minas Gerais, o que, evidentemente, desdobra-se em aspectos positivos e negativos.





3 - 4

Ricardo Coelho
Fotografias da série "em trânsito", "Região da Liberdade", 2009 e "Favela e COHAB", 2012

6 "[...] as cidades, como as colônias de formigas, possuem uma espécie de inteligência emergente: uma habilidade de guardar e recuperar informação, reconhecer e responder a padrões de comportamento humano." (JOHNSON, 2003, p. 73)

É claro, sempre é possível encontrar afinidades, estabelecer conexões, mas quando isso ocorre, percebe-se que parte da tensão e das neuroses caracterizadoras dos grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro, veiculados de forma sensacionalista pelos poderosos grupos de comunicação, de um modo ou outro, também estão modelando as relações das pessoas com o espaço público em núcleos urbanos de menor escala como São João del-Rei[7]. Tal cenário, no qual o autor do presente texto não reconhece nada do que vivenciou na sua livre e deliciosa infância, a pouco mais de 3 décadas, impede – à exceção das regiões mais periféricas – que a população, a começar pelas próprias crianças, apropriem-se das ruas e das calçadas como uma extensão natural de suas vidas. Condomínios fechados; escolas particulares; aulas de música; aulas de futebol; aulas de natação, aulas de inglês; festas de aniversários em *buffet* infantil, com monitores controlando os excessos, excessos de uma geração constrangida em quase todas as extensões e sentidos de seu corpo[8].

O resultado disso – nas tardes de sábados e domingos – é uma linda e deserta cidade histórica, sem a vitalidade que, provavelmente, caracterizou o convívio e a liberdade de outros tempos. Tal cenário comprova o poder de organização da Igreja Católica que, apenas através do cultivo da fé e da manutenção dos rituais da eucaristia, em poucos minutos, é capaz de injetar vida e movimento no núcleo urbano que, segundos antes, parecia desabitado. Infelizmente, é essa a descrição de nossa experiência na fervorosa "Terra onde os sinos falam"[9], onde vivenciamos – da janela de nossa residência na Rua Direita (a rua que leva à Matriz) – o espetáculo extraordinário da fé.

Pois bem, limitados por uma escala monumental como o é a área urbana de São Paulo ou fora das conexões religiosas de São João del-Rei, restava-nos a curta, mas intensa experiência de 6 meses na cidade de Barcelona. A primeira diferença notada foi a eficiência da malha de transportes, em especial, a rede metroviária que se distribui por quase todas as extensões da densa área urbana. Além disso, não tínhamos sequer a possibilidade de recorrer ao transporte de veículos automotores. Quando, ainda no primeiro mês de estadia, estivemos no Castelo de Montjuïc, nos demos conta de um aspecto que afetaria profundamente nossa relação com a cidade: de um único ponto era possível ver toda a extensão da área urbana, de uma extremidade à outra nas quatro direções.

Ora, como era pequena essa imensa cidade! O reconhecimento físico dessa escala nos permitiria uma experiência que, em nossos 40 anos de vida, ainda não tínhamos vivenciado, ou seja, conhecer um núcleo urbano dinâmico com a velocidade e a resistência das próprias pernas, tendo como referência os limites de uma linda menina de 3,5 anos, sempre nos acompanhando por todos os lados. Então, foi isso que ocorreu: passamos a caminhar prazerosamente quilômetros e quilômetros, percebendo a cidade pelos sentidos, pelos cheiros, nem sempre bons, é verdade; pelos gostos, quase sempre restritos pelo nosso bolso, é verdade; pelos sons e pelas línguas que se misturavam num parque ou numa esquina movimentada, multiplicando-se como numa Torre de Babel; pelas texturas e, sobretudo, pelo olhar que revelava múltiplas faces.

Da cosmética e alegre cidade que atraiu 7,5 milhões de turistas[10] no ano de 2013, graças aos seus monumentos extraordinários (fig. 5), à vitalidade dos bairros que revelam a "memória apagada"[11] que a especulação imobiliária deixou no pais, após a crise de 2008 (fig. 6), além dos conflitos travados em silêncio a cada esquina numa difícil mistura multicultural (fig. 7), realidade que nos pareceu irreversível para o futuro do continente europeu. Dos contrastes que criam inusitadas continuidades no espaço (fig. 8), do humor sarcástico e despojado (fig. 9), ao desejo de independência reprimido (fig. 10) pelo governo espanhol, nas restrições à língua e à cultura catalã, região que, por sua vez, responde a 25% do PIB industrial do território espanhol. Da crescente dependência econômica do turismo, o que motiva ações unilaterais por parte do *Ajuntament*[12] de Barcelona, às implicações reais que essas alterações ligadas ao aumento assustador do fluxo de estranhos causa na vida daqueles que vivem e sempre viveram a cidade.

Se, como disse Johnson (2003, p. 76): "Como qualquer sistema emergente, a cidade é padrão no tempo." Nessa curta estadia em Barcelona, tivemos uma inusitada experiência ao ver novas e complexas interações, num cenário que mistura, numa intensidade descontrolada, sistemas com determinações *top-down* (ações oficiais voltadas para a economia do turismo), às determinações mais silenciosas dos sistemas *bottom-up*, o que inclui o fluxo cada vez maior de imigrantes e as conseqüências que se desprendem disso, os conselhos de bairros, as organizações sociais e as mídias independentes, além dos coletivos multidisciplinares

7 Maria, profissional que ajuda na limpeza de nossa residência, é mãe de Ramon, um menino de 10 anos. Eles residem no distrito de Rio das Mortes, visinho de São João del-Rei. Quando escrevíamos essas impressões perguntamos a ela: "- Maria, Ramon brinca bastante na rua?" Ela respondeu: "- Não, não! Não gosto dele na rua e ele só sai quando estamos na frente da casa da minha mãe olhando?" São apenas 30 anos, mas vale lembrar que aos 10 anos, o autor do presente texto chegava da escola pública, almoçava, saia de casa em seguida, aprontava toda a tarde, retornando apenas no final do dia para comer novamente.

8 O autor do presente texto é pai de uma menina de 4 anos nascida na cidade de São João del-Rei e está prestes a se tornar pai pela segunda vez, além disso, deu aulas para crianças em diferentes situações profissionais. O atual cenário descrito acima é motivo de grande preocupação, pois um mundo sintético e controlado parece muito menos propício à criatividade e ao exercício da liberdade de expressão, ainda que, por outro lado, seja evidente o crescente acesso à informação, mesmo nesse deprimente universo infantil do cenário contemporâneo.

9 A linguagem dos sinos como um meio de comunicação é brevemente descrita em: <http://www.sjdr.com.br/historia/igrejas_monumentos/sinos/indice.html>. Acesso: 13 jun. 2015; A linguagem dos sinos foi tombada pelo IPHAN em 2009 como Patrimônio Imaterial Nacional.

10 Disponível em: <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/03/06/catalunya/1394097151_710520.html>. Acesso: 13 jun. 2015

11 "Memória apagada" é o nome de um ensaio fotográfico realizado pelo autor em sua estadia espanhola nas cidades de Barcelona, Colônia Güell, Madrid, Toledo, Valência e Huesca.

12 Equivalente à Câmara Municipal em catalão.













5 - 10

Ricardo Coelho
Fotografias realizadas na cidade de Barcelona, Espanha, 2014

espalhados por todos os lugares da cidade. Em síntese, pudemos perceber um espaço fervilhante e conflituoso, do qual, em poucos anos, poderá emergir alterações radicais nos padrões que levaram muito tempo para se configurarem.

Pela primeira vez entendíamos o que é a vitalidade de um núcleo urbano e, porque a cidade foi a maior invenção do homem, atraindo cada vez mais pessoas, mesmo com os consideráveis problemas que enfrentamos nesses espaços densamente habitados.

> Seguindo as pegadas e aprendendo com os comportamentos que elas nos indicavam, construímos outro patamar acima daquele que nos foi imposto por nossos lobos frontais. Administrar complexidade tornou-se um problema a ser resolvido no nível da própria cidade. (JOHNSON, 2003, p. 152)

Esse entendimento da complexidade organizada de Barcelona, ainda que seja parcial, foi possível porque percebemos diversas conexões nas interações que nos foram permitidas no nível das calçadas, enquanto andávamos de um lado para o outro. Em nossos trajetos, invariavelmente, retornávamos a um determinado núcleo que nos atraia me maneira especial: o bairro Gótico de Barcelona. Nessa zona, de intrincada estrutura orgânica, haviam vielas de 2 metros de largura, deixando-nos com a sensação de estarmos perdidos num labirinto que sempre nos revelava surpresas inesperadas. Certa noite, ao sairmos do ateliê do pintor Xavier Serra de Rivera[13], localizado na "Carrer de Sant Pere Mês Baix" caminhamos tranquilamente ao lado do artista, até que ele parou numa esquina da "Ronda de Sant Pere" dizendo: – A partir daqui temos a Cidade Nova, cujo plano urbanístico, em malha regular, foi elaborado por Ildefons Cerdà em meados do século XIX.

Era a primeira vez que ouvíamos falar do urbanista catalão e, só então, nos demos conta do motivo dos evidentes contrastes na estrutura da cidade, quer dizer, como se Barcelona fosse composta por duas cidades distintas. E, de fato, era, inclusive na denominação de "Ciutat Vella" para a região que compreendia os bairros Gótico e do "Raval". Já no Brasil – quando tivemos a intuição de relacionar a estrutura da pesquisa com a experiência sensorial vivenciada na cidade de Barcelona – pesquisamos o plano de Cerdà, entendendo, com clareza, o que havia ocorrido durante a impressionante expansão econômica pela qual passou a cidade de Barcelona no final do século XIX.

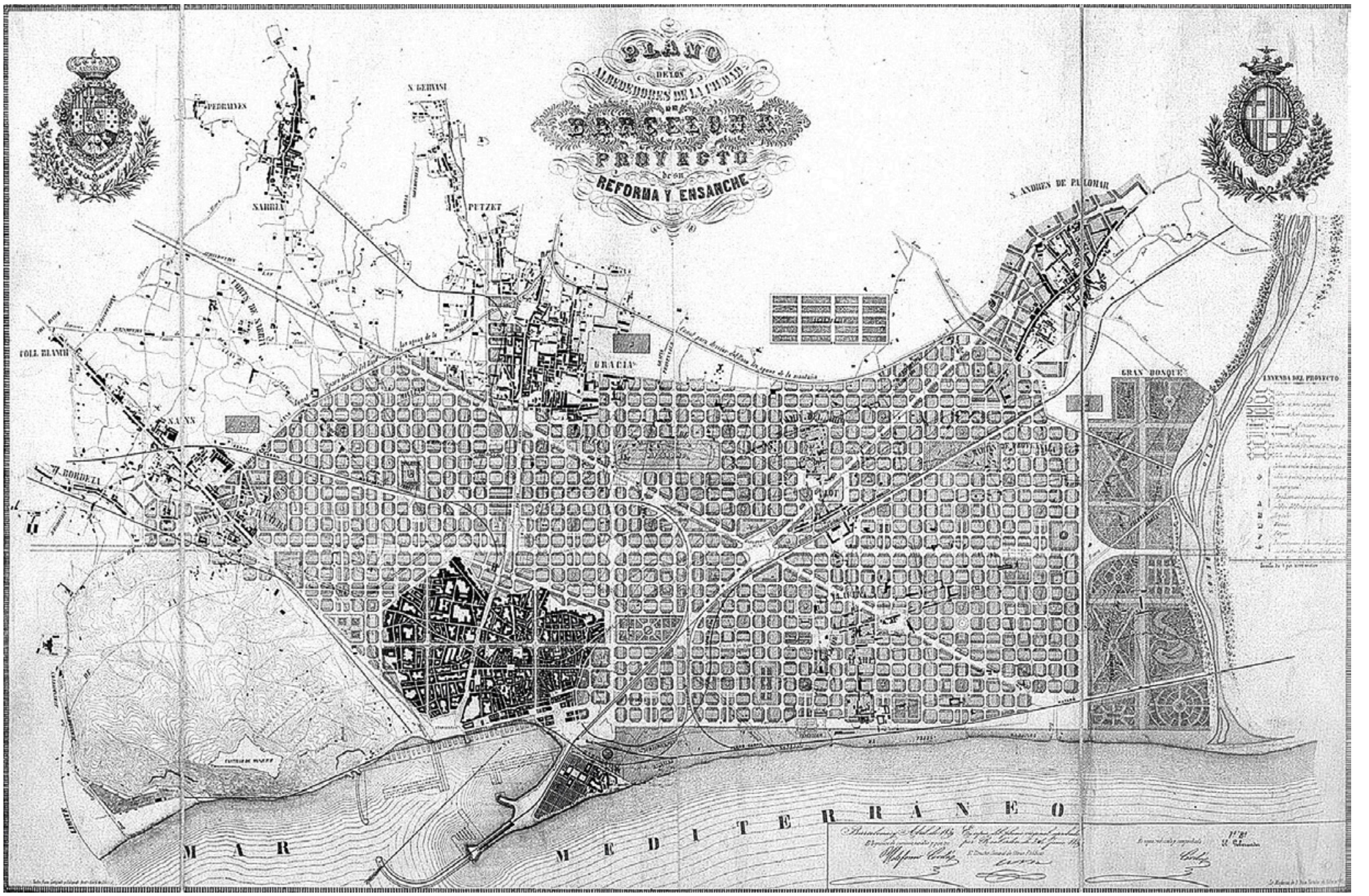
Cerdà definiu, com grande racionalidade, um plano completo de expansão da malha urbana de Barcelona, limitando o crescimento da cidade às suas barreiras geológicas (fig. 11). Nesse desenho um novo centro irradiador seria a "Plaça de les Glòries Catalanes", por onde passam as principais artérias de circulação da cidade. Tal plano foi aprovado em 1860, resultando em duas configurações muito distintas: a cidade velha que surgiu de milhares de interações locais, como um organismo vivo e de grande complexidade, e a cidade nova que, hoje, mais do que nunca, favorece a rápida circulação de veículos. A cidade racional de Cerdà parece expressar formalmente as crenças do iluminismo, interrompendo o crescimento descontrolado do velho organismo.

Quando sobrepusemos nossa experiência sinestésica da cidade à representação desse espaço, tivemos certeza que não poderia existir arquitetura mais adequada para explicar a estrutura particular de nossa pesquisa. Se, como afirmou Johnson (2003, p. 76): "O corpo aprende sem consciência, e também as cidades, porque aprender não quer dizer estar consciente da informação; é também armazenar informação e saber onde encontrá-la." Não seria incorreto afirmar: as imagens arquivadas em nossa memória ao longo da vida – sejam elas fruto de nossas experiências diretas da realidade, ou adquiridas através de nossas práticas no campo das artes visuais – formaram um considerável substrato de informação. A partir disso, a simples associação de duas obras de arte produzidas em tempos e espaços distintos desencadearia conexões insuspeitadas antes dessa aproximação. "Temos um talento natural para pensamento associativo[14], graças às formidáveis habilidades da rede distribuída do cérebro em comparar padrões." (JOHNSON, 2003, p. 153)

A cidade velha, considerada em sua estrutura orgânica, seria equivalente ao nosso corpo, suas ruas principais nossos sentidos, as centenas de vielas meios para interações locais como nossa percepção sinestésica. Em relação à nossa pesquisa, esse conjunto complexo seria o centro motriz pelo qual estabelecemos contato com a cidade racional de Cerdà. Nosso corpo recebe os estímulos visuais, reconhecendo padrões na forma de imagens ou representações. Essas, por sua vez, possibilitam um pensamento associativo através da forma, para, em última instância, permitirem uma determinada linha de raciocínio. Nesse trajeto, aparentemente lógico, podem ocorrer interações acidentais, como a inclusão de imagens imprevistas, o que gera novas conexões e uma aparente perturbação no sistema, até retornarmos ao ponto de partida: nosso corpo, ou o bairro Gótico na cidade de Barcelona.

13 Xavier Serra de Rivera foi um dos artistas visitados e entrevistados em nossa estadia espanhola. Além dele conversamos também com Alejandro Casanova, Alejandro Martínez Benet, os irmãos Josep e Pere Santilari, Gerard Mas, Samuel Salcedo e Noé Serrano.

14 Nunca tivemos dúvida disso, e a presente pesquisa comprovará algumas dessas possibilidades, no entanto, é Valentina, hoje, com 4 anos, quem, dia após dia, surpreende-nos com essa capacidade tão aguçada para o reconhecimento de padrões. No exato momento em que escrevíamos esse texto ela entrou saltitante e feliz com um jiló em suas mãos. Era a primeira vez que ela via esse fruto, tanto que ganhou um exemplar na quitanda. Sem que nada fosse solicitado, mostrou o fruto e disse: "– Papai olha o meu jiló! Assim (na posição vertical) parece um Bem-te-vi, assim (na vertical visto de lado) parece a barbatana de um Tubarão e assim (deitado na horizontal) parece o bico de um Tucano." O mais extraordinário desse processo é que as suas primeiras manifestações ocorreram com pouco mais de 1,5 anos, quando, apontando na direção de um muro na cidade de Tiradentes ela disse: - Olha, um gatinho! Papai e mamãe, encantados com a fluência verbal, perderam algum tempo procurando o bichano sobre o muro, até que papai percebeu que ela tinha reconhecido a estrutura de um gato numa zona descascada do muro!



11

Ildefons Cerdà
Projeto urbanístico de extensão para a cidade de Barcelona, Espanha, aprovado em 1860.

No livro "Emergência", Johnson (2003, p. 120) – já na parte final do Capítulo 4, dedicado aos sistemas que trabalham com o uso de *feedback* – faz uma transposição de um slogan utilizado na década de 1960, dizendo o seguinte: "se você não gosta de como as coisas funcionam hoje em dia, mude o sistema." Não era essa a nossa intenção ao entrarmos no doutorado, quer dizer, mudar o sistema, já que, como dissemos no início dessa introdução, o projeto original assemelhava-se a um edifício, a uma estrutura linear. O problema ocorreu porque essa estrutura, muito cedo, revelou-se incompatível com os caminhos que as associações de imagens indicaram.

No momento em que entramos em contato com o "Atlas Mnemosyne" de Aby Warburg, percebemos que seria possível elaborar um jogo complexo por meio da associação entre imagens, sem extrapolar os limites impostos pelas regras do espaço acadêmico. O resultado obtido não sugere um

corpo unificado como a soma das partes[15], por outro lado, mantém em aberto a possibilidade de uma leitura transversal por parte do leitor, livre para fazer as próprias conexões na estrutura global do sistema. Ora, se nosso cérebro é uma obra-prima da emergência (JOHNSON, 2003, p. 87) e se para que esse fenômeno ocorra é necessário desistir "do controle, deixar o sistema governar a si mesmo tanto quanto possível, deixá-lo aprender a partir de pontos básicos" (JOHNSON, 2003. p. 175) Por quais motivos deveríamos constranger a expressividade de nosso pensamento?

Não encontramos argumentos que nos convencessem de que estávamos errados, de modo que a presente pesquisa parte do que seriam os pontos básicos no sistema das artes visuais – as obras de arte – entendidas pelos historiadores da arte como os documentos primários[16]. As interações locais se iniciam com a simples associação de duas obras ou objetos culturais. Esse seria o ponto de partida de rotas cujas trilhas desconhecíamos quase por completo, já que analogias imprevistas mudavam bruscamente o rumo e a complexidade das conexões. De uma linha com começo meio e fim, cujo corpo resultaria na soma das partes, para um corpo investigativo cujas partes se entrecruzam, possibilitando uma visão múltipla de um mesmo tema, o que reflete melhor a beleza e a plasticidade de nosso[17] pensamento.

A simulação de trajetos na cidade de Barcelona pode ser útil para ilustrar melhor a estrutura que estamos tentando descrever. Consideremos a nossa pesquisa em seus três capítulos: 1. Representações visuais do corpo e outras representações, 2. O corpo, um fascínio permanente, e 3. O corpo do outro próximo de mim. Consideremos então a cidade e o mapa de Barcelona, sobre o qual traçaremos três linhas com cores distintas. A cor verde, corresponde ao primeiro capítulo, no qual apresentamos os autores que forneceram as bases conceituas de nossa pesquisa. A cor azul, corresponde ao terceiro capítulo, no qual expomos alguns dos fundamentos da percepção, os três artistas com os quais possuímos afinidades em nossa produção plástica, descrita como um memorial descritivo na parte final desse item. A cor vermelha corresponde ao segundo capítulo, sem dúvida alguma, o mais extenso, descontrolado e complexo conjunto de relações de nosso trabalho (fig. 12).

Como podemos notar na representação seguinte – na qual eliminamos o ruído causado pelas linhas do mapa – o ponto inicial e final de cada uma das três rotas é sempre o centro do bairro gótico em Barcelona (fig. 13). Conforme sugerimos, esse núcleo orgânico da cidade, equivaleria à nossa relação fenomenológica com o mundo, sobre a qual se assenta todo o conhecimento racional.

De maneira mais sistemática podemos dizer que no **primeiro capítulo** abordamos o que nos levou à definição do título do trabalho, tentando conciliar de maneira sintética a pesquisa plástico-poética do autor – particularmente interessado na relação que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador no momento da fruição estética – e suas investigações teóricas fundadas numa abordagem sincrônica de representações do corpo na arte Ocidental. Sublinhamos a importância de considerar em nossas análises, antes de qualquer reflexão, a dimensão fenomenal de nossa relação com o mundo, baseando-nos, sobretudo, na filosofia de Maurice Merleau-Ponty. Certos de que as artes visuais no Ocidente, em suas diversas linguagens, são sempre parte do universo da representação, abordamos o conceito de autonomia da obra de arte em meio à complexidade orgânica da cultura. Autores como Erwin Panofsky, E. H. Gombrich, Omar Calabrese, Jorge Coli, Anne Cauquelin e Oliver Grau nos acompanham nesse momento, no qual percebemos que as representações visuais não encerram, muito menos sintetizam as diversas construções mentais do corpo produzidas a cada contexto.

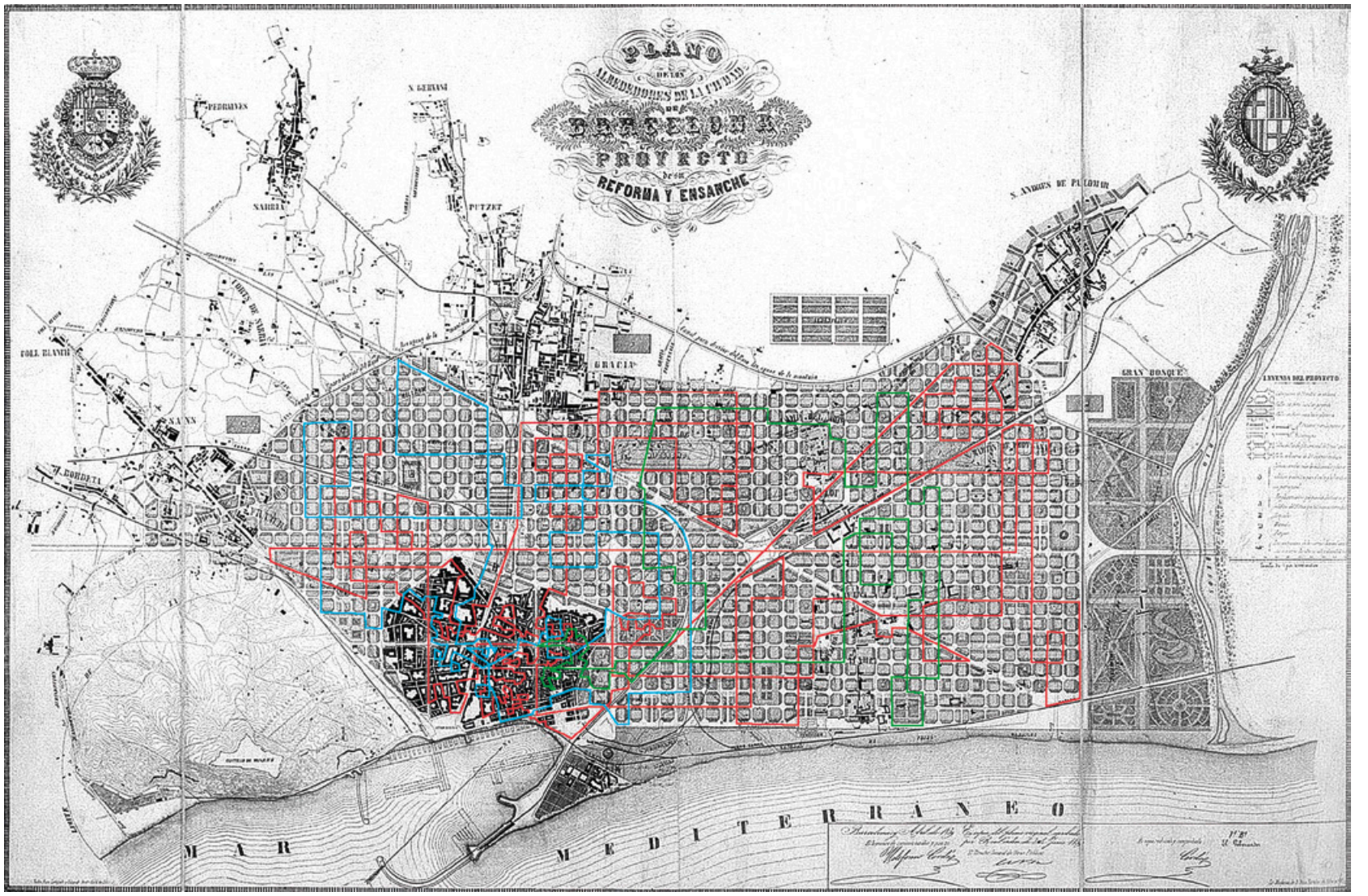
Da análise estética do corpo clássico e do conceito de representação, ambos conformados na Grécia antiga entre os anos 550 e 350 a.C., para as inflexões produzidas no requerimento das imagens ao longo de toda a Idade Média, momento onde se estruturam e se cristalizam as regras do Cristianismo. Dessa herança conflitante entre o mundo pagão e o mundo cristão resulta o Renascimento, como o primeiro fruto de uma tensão que permanecerá no Ocidente, com evidentes conseqüências ainda em nosso tempo. Além dessas representações específicas ao campo das artes, foi necessário considerar e abordar, como já dissemos, algumas das múltiplas dimensões da cultura expressas nas representação sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais do corpo. Aqui, a lista de autores de que nos valemos nesse breve panorama do corpo e suas representações é muito grande. Entre eles gostaríamos de citar Norbert Elias, Gombrich, Panofsky, Marshal McLuhan, Jacques Le Goff e Nicolas Truong, Carlo Ginzburg, Patrícia Mayayo, Benedito Lima de Toledo, Henri-Pierre Jeudy, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello.

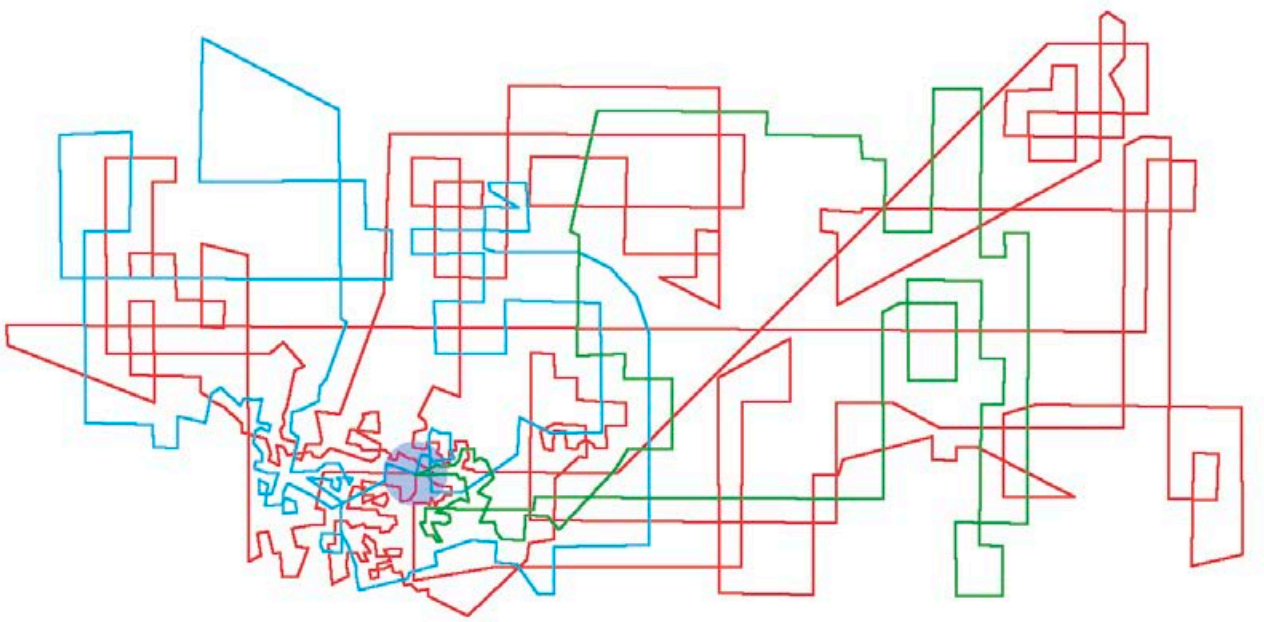
A partir dessa visão interdisciplinar do corpo reforçamos a noção de representação no Ocidente, apontando algumas limitações desse conceito quando relacionado a outras culturas. Gombrich é o nome chave nesse item onde comparecem também nomes como Carlos Montes, Darcy Ribeiro, Maria Lucia Montes, Arnold Hauser, Marshal McLuhan, Luigi Pirandello e Oliver Grau. Encerramos o primeiro capítulo, que nos fornecerá as bases teóricas para o restante do desenvolvimento de nosso trabalho, com a iconologia de Panofsky, sistema fundamental na leitura e interpretação

15 "Os sistemas emergentes também são sistemas regidos por regras: sua capacidade de aprendizado, crescimento e experimentação deriva de sua adesão às regras de nível baixo. [...] Os comportamentos emergentes, assim como os jogos, vivem dentro dos limites definidos pelas regras, mas também usam esse espaço para criar algo maior do que a soma das partes." (JOHNSON, 2003, p. 135)

16 Vide Panofsky (2011, p. 30) citado no prefácio ou Roberto Longhi (apud HOCKNEY, 2001, p. 18), entre outros.

17 O termo **nosso** aqui, é importante que se diga, refere-se ao Homem em geral e não a um privilégio do autor.





12 - 13

Ricardo Coelho
Simulação de rotas na cidade de Barcelona, Espanha

de imagens, descrevendo os critérios de escolha dos objetos culturais a serem analisados. Por fim tratamos da estrutura de distribuição dessas análises no corpo do texto, utilizando para isso a ousada abordagem de Aby Warburg em seu "Atlas Mnemosyne", obra cuja estrutura se baseia na associação de imagens da arte e da cultura sem qualquer concepção linear da história e da realidade. Também estão presentes nesse item nomes como Omar Calabrese, Gombrich, Brian O'Doherty, Ludwig Wittgenstein, Anne Cauquelin, Marshal McLuhan, Norbert Elias, Fernando Checa e Jorge Coli.

No **segundo capítulo** partimos dos conceitos apresentados anteriormente, criando eixos virtuais com temas que nos permitiram analisar diferentes relações entre o corpo da obra (sempre tomada como representação) e o corpo do observador. Essas rotas principais foram, a todo momento, perturbadas pelas estruturas e conexões que os próprios objetos culturais estudados sugeriram, desenvolvendo-se sem obedecer a qualquer hierarquia, em particular, a que se refere à cronologia.

Partimos da presença do corpo clássico na Arte Ocidental, de filiações mais evidentes como na obra de Michelangelo e Rodin, até relações improváveis tais quais as campanhas do polêmico Oliviero Toscani, chegando a estudos centrados na dinâmica estabelecida entre o corpo da obra e o corpo do observador em seu deslocamento no espaço. Na sequência analisamos a originalidade de Velázquez em Las Meninas, bem como a atualidade dos recursos estéticos utilizados no Barroco. Daí passamos a uma análise crítica das relações humanas que se fundamentam nas diferenças superficiais da pele, explicitando nossas dificuldades para nos constituirmos como Outro; apontamos uma presença do corpo menos óbvia nos *ready-mades* de Duchamp, seguindo por uma análise das transformações ocorridas nas artes do século XX, o que culminaria na incorporação do observador/interator como elemento central no fenômeno artístico, particularmente na linguagem da instalação. Por fim, abordamos a inconsistência dos discursos teóricos nos quais se fundamentam e mitificam o corpo na linguagem da performance, concluindo essa longa e fascinante trajetória com as ameaças de aniquilação do corpo pela violência, o que nos permite entender esse frágil invólucro como a referência primordial para a própria noção de humanidade. O corpo, as representações do corpo ou as alusões ao corpo, caso por exemplo das instalações – manifestação à qual daremos especial destaque em nossa abordagem – serão a única constante nesse longo trajeto especulativo.

No **terceiro capítulo** fazemos uma breve análise de nosso aparelho perceptivo, recorrendo a nomes como Merleau-Ponty e Piergiorgio Odiffredi, explicitando a complexidade de nossa apreensão do espaço real, bem como as restrições dos sistemas de representação utilizados pela arte. Então enfatizamos nossa crença na percepção artística por meio da experiência prática. Em seguida abordarmos alguns aspectos das obras de Lucian Freud, David Hockney e Gary Hill, artistas com os quais mantínhamos afinidades estéticas mesmo antes de analisar suas trajetórias com maior atenção. Por fim, apresentamos projetos de instalações artísticas que foram concebidos em diálogos, agora conscientes, com os nomes mencionados. Tais projetos tiveram, desde o início, uma preocupação especifica com as relações dinâmicas que se estabelecem "entre o corpo da obra e o corpo do observador" no momento da fruição estética.

Num primeiro momento o conjunto pode causar estranhamento, demonstrando certa incompatibilidade com a pesquisa acadêmica, no entanto, é possível percebermos muitas conexões entre as três rotas: os fundamentos do **primeiro capítulo** alimentam as análises das relações dinâmicas entre o corpo da obra e o corpo do observador durante todo o **segundo capítulo** e, ambos, permitem associações com o **terceiro capítulo**, levando-nos de volta ao ponto inicial, já que foram preocupações estéticas em torno de nossa produção artística as responsáveis por desencadear essa complexidade organizada.

Nesse instante, pode objetar o leitor: "– Parece conveniente ao autor do presente texto, apropriar-se do conceito de emergência, envolvendo sua incompetência acadêmica num véu de complexidade!" Ora, não haveriam motivos para nos entristecermos com essa observação, e, se esse fosse nosso intuito verdadeiro, ainda assim, o crítico leitor teria que admitir certa originalidade na estratégia adotada pelo autor do presente texto, talvez, recordando-se do que um velho e talentoso amigo lhe disse um dia: "se você não quer ser questionado, escreva um projeto cujo hermetismo da linguagem seja tão grande, que a mera oposição ao seu discurso sugira ao avaliador o risco de expor seus próprios limites intelectuais." (2011)[18]

Mas, como sugerimos, essa nunca foi nossa intenção e, para que isso se torne evidente, propomos uma rápida análise de alguns dos principais autores aos quais recorremos sob a luz do conceito de emergência. Como veremos ao longo de todo o presente trabalho, a aparência imediata revela apenas um único aspecto da realidade, isso não poderia ser diferente quando se trata do pensamento humano, ainda que este expresse interpretações racionais do mundo através da linearidade da linguagem verbal.

Comecemos por Omar Calabrese, autor de "A idade neobarroca", livro publicado em 1987, ou seja, dezesseis anos antes de "Emergência" de Johnson. Ainda nas páginas iniciais do seu livro, Calabrese (1987, p. 15) utiliza nominalmente o termo emergência, como uma maneira para definir o caráter de elementos que provocam excitação no interior do sistema. O reconhecimento dessa excitação seria a estratégia utilizada na definição dos objetos culturais analisados. Depois disso, Calabrese (1987, p. 125) aponta o fenômeno que ocorre em determinados períodos, nos quais há uma convergência do pensamento entre atores de áreas distintas, como as artes e as ciências.

18 Excepcionalmente nesse caso, não revelaremos o autor do pensamento citado acima. Se isso parecer inconcebível para uma pesquisa acadêmica, tomamos o pensamento direcionado ao próprio hermetismo do âmbito acadêmico, como uma reflexão tão lúcida que assumimos a sua autoria com prazer.

Já na parte final de seu livro, quando analisa os dois princípios caracterizadores da época neobarroca, Calabrese (1987, p. 185) retoma a aproximação entre fenômenos e teorias científicas e o universo da cultura criativa. Primeiro refere-se à multiplicidade dos universos físico e humano, apontando, a seguir, a preponderância dos sistemas complexos em relação aos sistemas lineares, também no campo da cultura. Calabrese (1987, p. 186) termina suas reflexões com a triste constatação dos limites das disciplinas humanísticas. Estas fecham os olhos para o espaço elástico da cultura contemporânea, interpretando qualquer tensão no sistema como uma distorção, fruto de uma concepção restritiva que mantém a análise dos fenômenos culturais sob uma ótica euclidiana.

Pode, novamente, objetar o leitor: "– Calabrese não é o principal autor no qual se baseia a estrutura de sua tese. O nome chave seria Aby Warburg. Além disso, parece, uma vez mais, certa conveniência, já que a idade neobarroca, também denominada como pós-modernismo, teve acoplada às suas interpretações, teorias científicas que despontavam no âmbito das ciências em geral." De fato, não teríamos como negar tal suposição, mas já se vão 28 anos da publicação desse texto visionário e, quanto mais passa o tempo, mais atual parecem ser as conexões propostas pelo autor italiano.

Seja como for, voltemos nossos olhos para Warburg e, mais especificamente, para a estrutura de pensamento expresso na sua última obra, o "Atlas Mnemosyne". A versão publicada desse trabalho apresenta um total de 79 painéis, dos quais 63 teriam sido concluídos, reunindo nada menos que 971 objetos culturais.[19]

Desde que folheamos essa publicação pela primeira vez, em 2012, percebemos que estávamos com algo distinto em nossas mãos. Fotografias de painéis verticais e retangulares, sobre os quais foram afixadas reproduções de diversos objetos culturais: de moedas, a objetos utilitários, passando por obras consagradas em pintura e escultura, reproduções em gravuras, reproduções em fotografias e, na parte final, rótulos de produtos comerciais e fotografias documentais, publicadas em jornais e revistas de grande circulação no início do século XX. O texto se resume a uma indicação sucinta que nos permite – nem sempre com a clareza que nossa ignorância nos impõe – perceber o elo de conexão entre as imagens de um mesmo painel. Além disso, a edição de que nos valemos oferece ao leitor uma clara legenda com a identificação das imagens, seguindo uma lógica analógica e variante, conforme conferência proferida pelo próprio Warburg em 1929, ou seja, pouco antes de seu falecimento. O próprio editor Martin Warnke (2010, p. VII) enfatiza um certo desconcerto na simples numeração sugerida em sua legenda, inexistente no projeto original.

Bem, a ausência de texto e um gigantesco grupo de imagens seriam as primeiras particularidades do trabalho. Quando folheamos as páginas do livro, vendo passar a sequência numérica dos painés (1; 2; 3 ..., 77; 78 e 79), tentamos, inutilmente, encontrar uma linha de raciocínio que assegure a compreensão de uma narrativa com episódios subsequentes, por exemplo, com um capítulo no Painel 31 e sua continuidade no Painel 32, no entanto, essa linha não existe. Não há uma narrativa e isso pode gerar o abandono do sistema. Sistema, talvez esse seja um termo útil para entender o pensamento de um autor que estava muito à frente de seu tempo, tanto que só recentemente tem recebido a devida atenção. Estudar o Atlas exige tempo, exige disposição e, acima de tudo, um olhar para conexões que não estão encadeadas em uma estrutura linear.

Como o próprio Warburg (2010, p. 5) sugere ao delinear os elementos que influíram no Renascimento, a História da cultura não estava preparada para entender a formação de um novo estilo como a convergência de culturas tão distintas, como uma estrutura complexa de realimentação dinâmica. Ora, do que fala Warburg, senão de um processo emergente, de interações locais que levam a uma sabedoria global, onde os agentes individuais não tem consciência do conjunto, mas, mesmo assim, colaboram de modo determinante para a complexidade organizada.

E quando, conscientes da ausência dessa estrutura linear, folheamos pela décima ou vigésima vez o Atlas, percebemos conexões entre a narrativa antiga de um sarcófago romano no Painel 4 e as gravuras e pinturas no Painel 55, com a estrutura formal do "deus rio" nos permitindo relacionar também os Painéis 2, 7, 40, 42, 53, 55 e 58. E essas relações mais evidentes, certamente são apenas a ponta de um iceberg, ou melhor, o nó mais elementar de uma série de ricas e profundas conexões. E, se ainda assim soar estranho ao leitor nossa interpretação do "Atlas Mnemosyne" como a materialização mais evidente do pensamento emergente de Warburg, centrado no reconhecimento de padrões recorrentes em obras de arte e objetos da cultura em geral, podemos recorrer, uma vez mais, a Johnson:

> Realmente, algumas das maiores mentes dos últimos séculos – Adam Smith, Friedrich Engels, Charles Darwin, Alan Turing – deram sua contribuição para a conhecida ciência da auto-organização, mas como se tratava de um campo ainda não reconhecido, suas obras acabaram sendo catalogadas sob rótulos mais familiares. Vista de um determinado ângulo, essa catalogação fazia sentido, porque nem mesmo as principais figuras dessa nova disciplina perceberam que estavam lutando para entender as leis da emergência. (JOHNSON, 2003, p. 14)

Se Johnson conhecesse a pesquisa de Warburg, baseada no reconhecimento de padrões visuais, certamente incluiria o historiador nessa lista de mentes geniais. Apenas como um adendo, parece-nos interessante apontar os sistemas expositivos desenvolvidos por Lina Bo Bardi, como estruturas em

19 Informações fornecidas em "Advertencia editorial", texto introdutório escrito por Martin Warnke (2010, p. VI).

consonância com o Atlas Mnemosyne. Em 1947, Lina[20] realizou o projeto de reforma de parte do prédio dos Diários Associados na Rua Sete de Abril, onde funcionaria a primeira sede do MASP (Museu de Arte de São Paulo). Referindo-se ao papel do museu diante da sociedade, Lina afirma:

> O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação. (BO BARDI, 1993, p. 46)

Essa ideia particular de Museu, favorecida por uma concepção específica do espaço expositivo, alcançaria seu auge na cenografia da pinacoteca na sede definitiva do MASP, prédio construído entre 1957 e 1968 (fig. 14). Os discretos suportes transparentes, a ausência de regularidade no tamanho, forma dos quadros e esculturas, além, é claro, dos diferentes aspectos expressivos das obras, configurava a cenografia mais democrática que se fez em toda a história, sem hierarquia de qualquer natureza. O visitante que se deparasse com "A Estudante" (1915 – 1916) de Anita Malfatti poderia caminhar na direção de uma obra de El Greco, depois ver Franz Hals ou Velázquez, então, ir na direção de uma das pinturas de Manet ou Picasso. A narrativa era definida livremente pelos observadores imersos no espaço imagético.[21]

Voltando aos autores que forneceram as bases conceituais para nosso trabalho, vale lembrar a Fenomenologia de Merleau-Ponty. O deslocamento do foco de atenção do filósofo para o corpo, para nossos sentidos e suas relações diretas com o mundo, revela uma intuição voltada para os processos emergentes, já que, como dissemos, o corpo aprende e armazena informação, sem, necessariamente, ter consciência disso[22]. "A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles." (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 6)

Mesmo E. H. Gombrich que, como veremos na parte final de nossa pesquisa, apresenta certa resistência em relação a outros sistemas de representação espacial que não sejam baseados nas regras da perspectiva, em vários momentos de "Arte e ilusão" expressa, por

20 O autor do presente texto dedicou atenção especial aos aspectos inovadores na cenografia de exposições de Lina Bo Bardi no texto "Aspectos da cenografia de exposições no Brasil e a ação precursora de Lina Bo Bardi", apresentado no 2º Seminário Internacional: Museografia e Arquitetura de Museus". Disponível em:
<http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/P2_Artigo_Ricardo_Coelho.html> Acesso: 23 jun. 2015

21 Descrevemos uma sensação vivenciada várias vezes no espaço real antes de alterarem o projeto original.

22 "Nosso corpo é um maciço e complexo sistema homeostático, que usa uma intrincada rede de mecanismos de feedback para se conservar estável em meio a situações de trocas dinâmicas." (JOHNSON, 2003, p. 103)

14

Lina Bo Bardi
Cenografia original da Pinacoteca do MASP (Museu de Arte de São Paulo), 1968



meio de sutis leituras, um pensamento em sintonia com o conceito de emergência. Logo no início dessa obra, Gombrich (2007, p. 6) sugere-nos a atenção para a leitura do mundo cotidiano, o que pressupõe uma pré-disposição para nosso reconhecimento de padrões, sem os quais "não podemos apreender a realidade". (GOMBRICH, 2007, p. 152) A influência de Warburg é evidente nesse momento.

Quando Gombrich (2007, p. 99 – 126) fala, entusiasmadamente, do milagre Grego, descrevendo as conquistas na direção do realismo na pintura e na escultura entre 550 e 350 a.C., o faz por meio do conceito de *schemata*[23], sugerindo que uma alteração na função da imagem teria propiciado essa revolução. Sejam quais forem os termos utilizados para definir essas transformações, bem como os prováveis fatores que levaram a essas mudanças, o fato a considerar é que estamos diante de um processo emergente, para o qual Gombrich volta sua atenção e sensibilidade. Além disso, Gombrich (2007, p. 246) enfatiza o poder da interpretação, tanto do artista quanto do observador que colabora ao transformar uma representação em uma semelhança com o mundo. O que mais nos interessa, no entanto, é a abertura que o autor enxerga no processo comparativo. "A representação é sempre uma rua de mão dupla. Ela cria um elo, ensinando-nos a passar de uma interpretação para outra." (GOMBRICH, 2007, p. 203)

E, certamente, mais do que um elo, como pudemos vivenciar nessa pesquisa, uma rede que se dilata em direções múltiplas, subvertendo qualquer noção de fluxo linear, conforme o "Atlas Mnemosyne" de Warburg. E, quando, já em nosso terceiro capítulo, para compreendermos

23 *Schemata*s = "[...] as relações básicas, geométricas, que o artista tem de conhecer para a construção de uma figura plausível." (GOMBRICH, 2007, p. 126)

nossa percepção do espaço real, recorremos a Piergiorgio Odifreddi (2012, p. 203 – 205), esse autor constata os limites dos sistemas representativos, sejam eles baseados na geometria euclidiana, esférica ou hiperbólica, o que nos permite fazer conexões com artistas como Van Gogh e Paul Cézanne, Lucian Freud e David Hockney, sem falarmos da sensível análise de Merleau-Ponty em "A duvida de Cézanne".

A partir da menção aos limites das representações racionais do espaço, mesmo em suas versões mais contemporâneas, podemos passar à complexidade daquele que compreendeu o mundo pela análise dos hábitos e dos costumes mais banais, como, por exemplo, nossas maneiras de comer à mesa.

Norbert Elias (1994, p. 122), talvez a "descoberta"[24] mais inesperada da pesquisa, afirma em relação a esses padrões de comportamento que "[...] as chamadas 'explicações racionais' tem bem pouca importância em comparação com outras." O mesmo autor reforça essa ideia no prefácio escrito em 1968, para a primeira edição alemã de "O processo Civilizador: uma história dos costumes", publicado originalmente em 1939. "As transformações a longo prazo das estruturas sociais e, por conseguinte, também, das estruturas da personalidade, perderam-se de vista na maioria dos casos." (ELIAS, 1994, p. 214) Ora, estamos, mais uma vez, diante do reconhecimento de processos emergentes, decodificados como padrões que se estabelecem no tempo, como na estrutura complexa de uma cidade. Na parte final desse prefácio Elias, inconscientemente, utiliza os conceitos mais elaborados da emergência para entender as relações sociais, falando de uma configuração como uma rede de interdependência que excede os limites restritos do indivíduo.

> A imagem do homem como "personalidade fechada" é substituída aqui pela de "personalidade aberta", que possui um maior ou menor grau (mas nunca absoluto ou total) de autonomia face a de outras pessoas e que, na realidade, durante toda a vida é fundamentalmente orientada para outras pessoas e dependente delas. A rede de interdependências entre os seres humanos é o que os liga. (ELIAS, 1994, p. 249)

Como nos disse Johnson (2003, p. 152) "à primeira vista cérebros, cidades e softwares pareceriam pertencer a ordens de experiências completamente diferentes. Porém, [...] são somente instâncias da auto-organização funcionando, interações locais levando à ordem global." Foi desse modo que, por exemplo, em 1997, intuitivamente, entendemos a espiral áurea como uma tradução da natureza, por meio dos limites impostos pela geometria euclidiana, quando, na verdade, o modelo natural era uma estrutura de complexidade compreendida apenas com o desenvolvimento da geometria fractal[25] de Benoit Mandelbrot[26]. Onde estava a referência para essa certeza? Certamente, em dezenas de livros e artigos, mas não era necessário recorrer a nenhum deles, isso porque aquela intuição, baseada num simples reconhecimento de padrão, havia permitido uma conexão entre um complexo modelo matemático de representação da realidade, sem que deixássemos de admirar a primeira síntese abstrata de raízes clássicas.

A concha do Nautilus (fig. 15), o cérebro, o corpo, as cidades, o mundo só podem ser compreendidos num espaço de quatro dimensões.

> Assim como meu presente vivo dá acesso a um passado que todavia eu não vivo mais e a um porvir que não vivo ainda, que talvez eu não viverei jamais, ele também pode dar acesso a temporalidades que eu não vivo e pode ter um horizonte social, de forma que meu mundo se acha ampliado na proporção da história coletiva que minha existência privada retoma e assume. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 580)

A vista de um edifício como aquele que abandonamos na vivência desse percurso (fig. 16), tanto quanto o desenho de uma espiral logarítmica (fig. 17) são belos, mas representam apenas um aspecto da realidade. O presente projeto, com todas as suas evidentes limitações, de algum modo, reflete, com maior fidelidade, a estrutura de nosso pensamento. Sem termos plena consciência disso, tomamos as representações visuais da arte e da cultura, bem como outras representações que se interpõem entre o corpo da obra e o corpo do observador, como unidades que nos ajudaram a elaborar um sistema de complexidade organizada. Por meio de interações locais, quer dizer, através de simples associações entre imagens, construímos uma cadeia de relações análoga à nossa experiência na cidade de Barcelona. Em ambos os casos, seguimos os fluxos que nos foram sugeridos pelos sentidos, sem termos definido previamente nossos trajetos, evitando restrições conceituais que pudessem limitar a nossa liberdade.

O corpo humano no Ocidente é, sem dúvida alguma, desde as primeiras manifestações expressivas da humanidade, o tema mais recorrente na história das representações, inclusive no campo privilegiado das artes visuais, no lapso que vai da Grécia no século VI a.C. até a Arte Contemporânea, período abordado de modo sincrônico no presente estudo. Conforme dissemos no início dessa introdução, nosso objetivo principal é analisar a relação que se estabelece entre o corpo da obra (sempre tomada como representação) e o corpo do observador no momento da experimentação estética. Essa relação, inerente ao fenômeno

24 Aqui, vale ressaltar nossa ignorância, mas, por outro lado, os limites que nos são impostos pelas especializações universitárias. A grande descoberta da pesquisa é a evidência deprimente de que o conhecimento especializado restringe profundamente a compreensão da realidade.

25 Uma vez mais devemos esse conhecimento a Omar Calabrese (1987, p. 135). Quando ele destaca a freqüência de objetos fractais na natureza, faz questão de apontar a inadequação da geometria euclidiana para a interpretação matemática dessa complexidade organizada. No mesmo instante, sem que estivesse relacionado entre os objetos citados por Calabrese, sabíamos que a concha do Nautilus era um exemplo perfeito de geometria fractal.

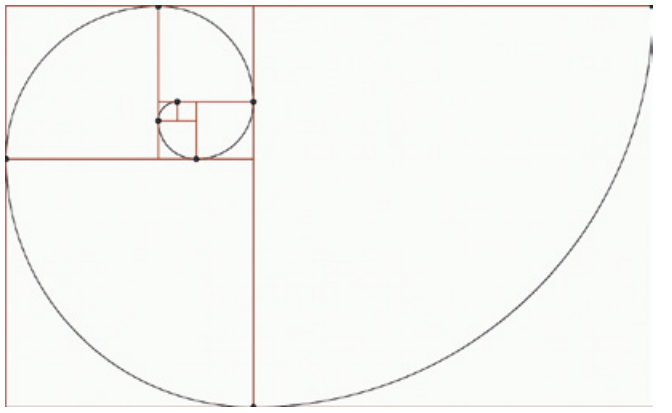
26 Para uma introdução no assunto sugerimos "Objetos Fractais" do próprio Benoít Mandelbrot. Edição portuguesa lançada em 1998 pela Editora Gradiva.



15

Concha do Nautilus





16 - 17

Ricardo Coelho, *2008*

Espiral áurea

artístico, altera-se a cada contexto em função de uma complexa rede de significações, as quais não se restringem às especificidades das linguagens expressivas. Por isso, é determinante considerar o fato de que o espaço entre o corpo da obra e o corpo do observador – assim como o espaço que separa o leitor (observador) e o presente texto (obra)[27] nesse momento – também é preenchido virtualmente por suas experiências pessoais e pelas diversas representações[28] que se fazem do corpo no complexo cenário sociocultural.

Gostaríamos que os caminhos irregulares de nosso pensamento levassem o leitor para lugares desconhecidos, mas esse desejo não apaga do horizonte o reconhecimento dos limites de nossa individualidade: "Não podemos voltar atrás e refletir sobre nossos próprios pensamentos sem reconhecer que nossos pensamentos são finitos e que outras combinações de pensamento são possíveis." (JOHNSON, 2003, p. 148) Caberá ao leitor, por meio de seu corpo e de sua percepção, de suas experiências pessoais e intelectuais, atribuir algum sentido significativo a esse trabalho.

27 A capa do presente trabalho é uma obra de arte que depende, fundamentalmente, da relação com o corpo do leitor/observador. Se por acaso tal aspecto passou despercebido, feche o volume e olhe para a janela impressa. É provável que você não veja nada. Então, distancie o livro a uns 2 metros do seu corpo. Nesse momento, você perceberá uma vista da Av. Paulista. A ideia original era um quarto escuro, exclusivamente iluminado por essa janela, com o recurso de uma fotografia na escala de uma janela real montada num sistema de *backlight*. Mesmo a aparência de um único aspecto não revela as relações mais sutis entre nossa percepção e o mundo.

28 Além das representações específicas ao campo das artes, foi necessário considerar e abordar algumas das múltiplas dimensões da cultura expressas nas representação sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais do corpo. Essa decisão permitiu algumas das mais fascinantes conexões.

REPRESENTAÇÕES VISUAIS DO CORPO E OUTRAS REPRESENTAÇÕES

Nesse primeiro capítulo abordamos alguns aspectos que nos parecem fundamentais para o desenvolvimento do presente trabalho, em particular no que se refere aos conceitos que guiaram nossas análises das diversas representações visuais do corpo, sejam em suas linguagens tradicionais como a pintura ou a escultura ou em manifestações contemporâneas como a *performance* e a instalação.

Partimos de uma breve reflexão relacionada à escolha do título da tese, o que se fez necessário pela dificuldade em identificar um denominador comum entre as pesquisas plástica e teórica do autor; sublinhamos a importância de considerar em nossas análises, antes de qualquer reflexão, a dimensão fenomenal (no sentido filosófico do termo) de nossa relação com o mundo; expressamos a ideia de autonomia da obra de arte como parte de um complexo universo cultural, incluindo um questionamento desse objeto autônomo nas redes de informação do presente; apresentamos, de maneira panorâmica, pontos que nos parecem importantes na história das diversas representações do corpo, não apenas no âmbito artístico; tratamos especificamente do conceito de representação no ocidente, apontando algumas possíveis restrições em relação a outras culturas, aspecto que se revelará de grande importância ao analisarmos os discursos práticos e teóricos da *Performance* como uma manifestação ritualística; por fim, apontamos a iconologia como recurso para a leitura das representações visuais, bem como o critério sincrônico que nos permitiu definir a estrutura de distribuição dos objetos estudados nos demais capítulos.

1.1 Acerca do título da tese

Como já mencionamos, uma das nossas dificuldades foi definir um denominador comum para a pesquisa plástico-poética do autor – particularmente interessado na relação que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador no momento da fruição estética – e suas pesquisas teóricas fundadas num estudo sincrônico[1] das representações do corpo na arte ocidental. Construído para investigar uma longa tradição delineada a partir da Grécia, o título "Entre o corpo da obra e o corpo do observador"[2] nos permite visualizar, a princípio, um espaço aparentemente neutro entre dois lados distintos, mas que, na verdade, estão em relação recíproca como chave do fenômeno artístico, o qual se efetiva no corpo e na percepção do observador no transcorrer de uma dada fruição estética. Veremos, portanto, desde o início, que tal distinção entre o corpo da obra e o corpo do observador, assim como a pretensa neutralidade desse espaço são ilusórias, mesmo em alguns exemplos produzidos nas linguagens tradicionais da pintura e da escultura, e isso, muito antes das proposições artísticas mais radicais que envolveriam fisicamente o corpo dos observadores a partir dos anos 1960.

Um fator que passamos a considerar como determinante no decorrer dos nossos estudos é que o fenômeno artístico – no qual necessariamente ocorre a relação entre o corpo da obra e o corpo do observador – sempre ativa o aparente vazio que é preenchido física ou virtualmente, tanto pelas já mencionadas experiências sensoriais e memórias individuais, quanto pelas relações conscientes e inconscientemente elaboradas pelos artistas, sempre atreladas a outras representações mentais do corpo existentes no contexto de produção do trabalho. Os significados das obras tendem a se alterar a cada novo olhar no próprio tempo de sua produção e a cada contexto distinto do original, nos quais os trabalhos venham a ser analisados.

Não nos resta dúvida de que religião, ciência, medicina, higiene, trabalho, esportes, sexo, alimentação, moda e lazer encerram conformações corporais não necessariamente coincidentes com as representações visuais do corpo, ainda que essas últimas, particularmente no âmbito artístico, possuam um aspecto privilegiado em nosso estudo. **"Entre o corpo da obra e o corpo do observador"** sintetiza com certa poesia o fenômeno artístico que se dá nesse espaço ativado da fruição, esteja o indivíduo apreciando uma pintura ou imerso na representação em uma instalação contemporânea.

1 Nos apropriamos do sentido expresso em "Lingüística e poética" (1960) de Roman Jakobson (2001, p. 121), estendendo-o ao campo das representações visuais. "A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida."; Em "Poética Sincrônica" Haroldo de Campos (1977, p. 205) desenvolve o conceito de diacronia como um critério estético-criativo. Cita Jakobson (p. 207) e Ezra Pound, não apenas "ABC of Reading (1934), mas também "The Spirit of Romance" (1910): "Todas as idades são contemporâneas. [...] o tempo real independe do aparente, e onde muitos mortos são contemporâneos de nossos netos, enquanto que muitos de nossos contemporâneos parece que já se reuniram no seio de Abraão ou nalgum receptáculo mais adequado." (1977, p. 208) Cita ainda Marx e suas reflexões sobre a permanência de obras de arte para além das condições históricas que as geraram, caso da arte grega (CAMPOS, 1977, p. 208); Por último em "Apostila e Diacronia": "A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido em que a conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada à necessidades criativas do presente." (CAMPOS, 1977, p. 222); Também Calabrese (1987, p. 194): "Pense-se, só para dar um exemplo, no palimpsesto de um simples dia televisivo. Umas ao lado das outras, passam imagens de diversas datas, e isto torna-as perfeitamente atuais entre si. O seu sujeito pode ser um tempo qualquer, uma época qualquer, um estilo de sempre. *Tudo é perfeitamente sincrônico.* O "passado" já não existe, a não ser como forma de discurso."

2 Estamos certos de que haveriam opções para aumentar a precisão do título, como por exemplo: **"Uma abordagem não cronológica das relações que se estabelecem entre o corpo da obra e o corpo do observador em representações visuais do corpo e para o corpo na arte ocidental entre a Grécia e a Arte Contemporânea",** por outro lado, gostaríamos de assumir o risco de uma certa imprecisão, na intenção de preservar espaço para o olhar poético do observador, aguçado na curiosidade de provável leitor. Tomamos como exemplo para acompanhar nossa opção o livro de E. H. Gombrich **"Meditações sobre um cavalinho de pau"** publicado pela Edusp em 1999, cujo subtítulo **"e Outros Ensaios sobre a teoria da arte"** só aparece nas páginas do interior da edição. Meditações? Cavalinho de pau? De que fala este ensaio que vem estampado na capa do livro? Tal título é irresistível à nossa curiosidade que, mesmo de posse do subtítulo, permanece. Esse interesse motivado pela delicada imprecisão de Gombrich seria extirpado no meio da leitura de nossa opção carregada de clareza acadêmica...

1.2 Antes das representações, o corpo e a percepção

Pode-se dizer que o autor do presente texto é um artista no sentido etimológico da palavra arte, ou seja, uma pessoa que tem algumas habilidades, ainda que restritas, para fazer. Esse fazer, antes limitado a desenhos e pinturas figurativas que incluíam o registro de paisagens e cidades históricas, modifica-se bastante após o ingresso no Instituto de Artes da Unesp, no ano de 1996. O que significou para esse autor frequentar uma instituição de ensino superior nos últimos anos daquele que é, inegavelmente, o século mais radical e conturbado para o corpo na história da humanidade? Bem, além de uma paralisia produtiva de quase dois anos – motivada pelas implicações conceituais do universo artístico contemporâneo, sempre salientadas ao limite no âmbito acadêmico, à qual se somava a grande insegurança em relação ao próprio sentido do seu fazer – o que permaneceu, após esse choque violento, foram horizontes insuspeitados antes disso...

No ano 2000, quando já frequentava o mestrado acadêmico na mesma instituição, esse autor realizou uma série de desenhos nos quais se aproximava em demasia dos objetos observados. Tal situação lhe impunha uma série sucessiva de movimentos do corpo e um ajuste contínuo (e incômodo) do olhar e do próprio traço, na tentativa de produzir uma síntese visual dessas mudanças que ocorriam no tempo e no espaço. Num desenho preparatório para um projeto de gravura em metal, o autor posicionou-se ao pé de um eucalipto centenário com pelo menos 30 m de altura (fig. 18). Na base do desenho escreveu a seguinte frase, invertendo-a como seria necessário para a gravura final: **"Não se pode apreender a realidade por um único aspecto."** (fig. 19) O que isso significava, o que significa hoje? Certamente uma mudança estava ocorrendo inconscientemente[3] e as conseqüências disso ainda estão em processo. Quanto ao projeto de gravura, um poste seria acrescentado e a frase abandonada, porém, não esquecida, mesmo quinze anos depois.

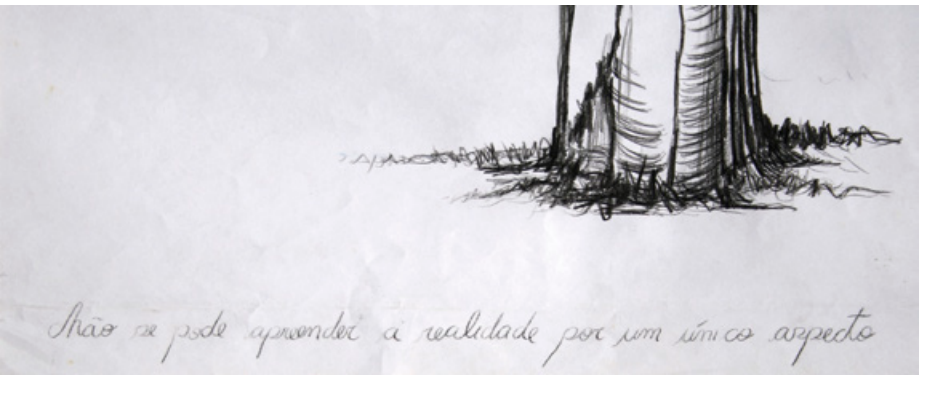
A princípio, essa narrativa pode não fazer sentido, mas é importante no desenvolvimento do presente item ao retomar um movimento, ou se preferirmos, a constituição de um conhecimento a partir do próprio corpo do autor que entrava em choque com o que lhe foi apresentado pelo ensino universitário e pelo próprio cenário da arte contemporânea. Além disso, como veremos no último capítulo, tal narrativa desdobrou-se em um projeto plástico com uma maturação de mais de dez anos, materializado nesses últimos meses do doutorado que se está realizando ainda na mesma instituição.



3 "Quando vejo um objeto, sinto sempre que ainda existe ser para além daquilo que atualmente vejo, não apenas ser visível mas ainda ser tangível ou apreensível pela audição, e não apenas ser sensível mas ainda uma profundidade do objeto que nenhuma antecipação sensorial esgotará." (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 291)

18 - 19

Ricardo Coelho
"Árvore", 2000. Desenho preparatório para gravura. Grafite sobre papel



O que é importante recuperar nesse momento é, por um lado, o confronto direto que se dava entre o corpo e a percepção como fonte de um tipo particular de conhecimento e, por outro, o pensamento elaborado, justificado de maneira antecipada e por uma via essencialmente racional. Tal dicotomia perpassa as discussões e realizações do século XX em todos os segmentos e pode ter, no campo da arte, como exemplos emblemáticos, dois artistas e dois trabalhos, cada um à sua maneira, iconoclastas: Estamos falando de Pablo Picasso com "As Donzelas de Avignon" (1907) e Marcel Duchamp com "A Fonte" (1917). Ambos os trabalhos serão abordados em maiores detalhes em itens posteriores, o que nos permite reter apenas o que nos interessa nesse ponto de nossa reflexão.

Picasso, a partir de um encontro com a escultura africana no Museu de Etnografia, abala as estruturas da representação do corpo, e mais do que isso, do próprio espaço plástico, reduzindo seu ilusionismo e chamando atenção para a própria superfície da tela como um objeto/sujeito não referencial. Nesse momento não apenas o corpo representado é jogado para fora do ilusionismo, mas o próprio corpo do observador é chamado a um novo tipo de participação, muito mais físico do que conceitual como o eram, por exemplo, boa parte das representações baseadas na perspectiva inventada no Renascimento.

Duchamp, pelo menos a princípio, parece solicitar uma postura distinta por parte do observador, ao chamar a atenção para um gesto deliberado do artista que desloca um objeto ordinário de seu contexto, ressignificando-o no cenário artístico. Mesmo na impossibilidade de anular nossa relação física diante do urinol, bem como as dimensões subliminares que as escolhas desses objetos específicos podem implicar no contexto da própria obra de Duchamp, é, sem dúvida, o aspecto conceitual o mais determinante para o pensamento do artista, pondo a nu, pela primeira vez, também a estrutura na qual as obras de arte e os artistas estavam/estão imersos.

Ao contrário de "As donzelas de Avignon" que teria um impacto imediato nos desdobramentos do Modernismo, a partir da colaboração entre Braque e Picasso nos anos subseqüentes a 1907, o gesto de Duchamp reverberaria apenas a partir do final da Segunda Guerra Mundial e, de maneira mais contundente, nas experimentações conceituas iniciadas nos anos 1960, estendendo-se até o presente momento na Arte Contemporânea.

Apesar de acreditarmos que haja uma ilusória distinção entre ambas as abordagens, as quais, em verdade, permanecem de um modo ou de outro, profundamente imbricadas, é nítido que tenha ocorrido uma crescente valorização dos aspectos da arte a que se convencionou chamar de "conceitual" na produção artística contemporânea, e isso, como já dissemos, a partir de sintomas evidentes nas próprias instituições de ensino de artes, passando pelas grandes instituições museológicas, galerias de arte e demais fundações, as quais envolvem uma complexa rede de profissionais.

Poderíamos simplesmente desconsiderar o relato anterior referente às impressões pessoais do desconhecido artista-autor do presente texto, mas o que dizer quando este fato é apontado por um nome reconhecido pelo público e pela crítica especializada? Em entrevista concedida a Hans Belting em junho de 2002, Bill Viola (2004, p. 161-162), após definir o conceito geral utilizado na realização de sua aclamada série "The Passions", como sendo a tentativa de chegar à fonte original de suas próprias emoções e à natureza da expressão emocional mesma, afirma o seguinte:

> **Em minha formação como artista, nos anos sessenta, esse era um lugar que ninguém ia, uma zona proibida. E isso é assim inclusive hoje em dia.** Mas a partir de minha própria experiência vital me encontrei completamente dominado por esta poderosa força emocional, e era muito mais profunda que o mero sentimentalismo que me haviam ensinado a evitar. (VIOLA, 2004, p. 162, grifo nosso, tradução nossa)

Um pouco antes disso Viola faz referência à própria experiência diante de uma obra, a qual mudaria radicalmente sua maneira de encarar a arte, além de concluir seu raciocínio mencionando, uma vez mais, a sua formação acadêmica em artes:

> Ali estava a "Virgem dolorosa" de Dieric Bouts, seus olhos inchados e vermelhos com todos os dolorosos detalhes do realismo duro dos pintores nórdicos, com lágrimas que escorriam por suas bochechas. Comecei a soluçar de forma incontrolável. E não pude parar. Mais tarde me dei conta do que havia ocorrido. Havia-se formado uma espécie de ciclo de retroalimentação, um circuito visceral-emocional se havia completado, e como um espelho, o quadro e eu estávamos chorando. Havia sentido aquele quadro de uma forma na qual eu nunca tinha pensado, e naquele momento a função de uma obra de arte mudou para mim de um modo dramático. Minha formação na escola de arte sempre tratou de ensinar-me a reagir ante as obras de arte de um modo intelectual, perceptivo ou cultural; em outras palavras, como observador, não como participante... Claro, isso não implicava que um fluido corporal pudesse brotar de meus olhos de um modo incontrolável! (VIOLA, 2004, p. 161, tradução nossa)

O sensível e surpreendente depoimento de Bill Viola, além de corroborar o quadro do cenário artístico que delineamos anteriormente, permite-nos aproximações à Fenomenologia, em particular ao pensamento de Merleau-Ponty. Este último nos diz em "O olho e o espírito" que "[...] o homem é espelho para o homem." (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 27) Nas palavras de Viola que chora como um reflexo, o quadro ganha corpo como um sujeito autônomo, ainda que permaneça virtual como uma superfície para a projeção da subjetividade do Outro. Em "A linguagem indireta e as vozes do silêncio" Merleau-Ponty (2013, p. 78) afirma: "É nos outros que a expressão adquire relevo e se torna verdadeiramente significação."

Ainda sobre a série "The passions" John Walsh aborda o aprofundamento das pesquisas plásticas de Viola e que levaria aos limites a consciência do próprio papel do observador: "Ao mostrar a outros seres humanos, e assim a nós mesmos, em situações extremas, Viola passa longe pelo intelecto racional e provoca turbações contra as quais habitualmente podemos nos defender bem." (WALSH, 2004, p. 49, tradução nossa)

Pode-se argumentar que esse é um caso excepcional na arte contemporânea. O leitor especialista pode lembrar ainda que Bill Viola é levado a essas conclusões e a uma verdadeira guinada em sua produção poética nos anos 1990, devido ao impacto que alguns acontecimentos pessoais teriam em sua vida – nascimento do primeiro filho e morte da mãe um ano depois –, ainda assim seria difícil ignorar as suas próprias palavras: "Como uma bofetada, me dei conta de que a vida é muito mais profunda do que o que eu havia imaginado, e que... a arte também deveria tratar da vida." (VIOLA, 2004, p. 153, tradução nossa)

Seja como for, Bill Viola não é o único artista extraordinário ao qual poderíamos recorrer como exemplo dessa busca e desse entendimento do corpo, e da percepção como os responsáveis primários por um conhecimento direto que se dá no mundo por nossa própria experiência, a qual, sistematicamente, temos sido ensinados a ignorar. Antony Gormley, mais um artista com destaque e reconhecimento internacional, e que sequer tem interesse em definir a própria produção, seja nas correntes ditas conceituais, seja nas correntes formalistas, afirma o seguinte:

> Eu fui ensinado a pensar, analisar e me envolver com literatura ou pintura, mas aquele conhecimento vinha de outras pessoas e de livros, **e baseava-se em conhecer o mundo como ele já existia**. Na Índia, e por meio da meditação Vipassana, eu percebi que há uma **outra forma de conhecimento que está ligada à experiência direta...**" (GORMLEY, 2012, p. 22, grifo nosso)

Seja por quais meios forem, muitos dos mais fascinantes artistas de nosso tempo – e em todos os tempos – deram-se conta de que a conexão direta com o mundo por meio do corpo e da percepção é anterior à reflexão, ou melhor, é uma outra forma de conhecimento onde se ancora, posteriormente, a própria reflexão intelectual.

É interessante notar que os comentadores mais sensíveis, como John Walsh em relação ao trabalho de Viola, entram em sintonia com esses artistas na medida mesma em que, ao invés de procurarem justificativas conceituais anteriores, vivenciam esses trabalhos verdadeiramente como observadores comuns, percebendo pelos sentidos do próprio corpo. Em relação a Gormley, por exemplo, quando Agnaldo Farias (2012, p. 60) analisa "Breathing Room", exibido no Brasil no ano de 2012, o faz pelos limites que lhe são impostos à sua própria percepção, "[...] entendendo" – ele próprio no lugar do visitante que fora segundos atrás – "talvez não racionalmente, mas pela via do corpo, que, afinal, também pensa, que o espaço, todo espaço, resulta da relação que ele trava com o seu entorno." (FARIAS, 2012, p. 62)

Também como John Walsh Agnaldo Farias percebe na obra de Gormley ricas possibilidades para o encontro de nós mesmos, o que, de uma maneira

ou outra, leva-nos ao confronto e ao contato, muitas vezes inesperado, com a semelhante condição humana do outro[4], sempre singular em relação a mim mesmo. (FARIAS, 2012, p. 60 – 68)

Se, do que se desprende do pensamento de Merleau-Ponty (2011), a percepção funda nosso conhecimento do mundo – que já existia antes e independente de nós – através do corpo como um meio de comunicação, o maior equivoco é procurarmos no pensamento objetivo fundamentos anteriores que justifiquem o fenômeno da percepção. Ao fazermos isso, na verdade estamos imobilizando a experiência perceptiva, responsável por recriar o mundo sempre por completar-se a cada nova percepção.

Se "o mundo", antes de qualquer definição, "é aquilo que nós percebemos" (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 13), os sistemas de representação simbólicas, incluindo os juízos de valor, os discursos críticos (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 37) elaborados por meio da linguagem verbal e a própria arte como uma operação de expressão (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 137), serão sempre posteriores a esse conhecimento fundante que se dá na relação direta entre nosso corpo e o mundo.

Por que a vida revela dimensões insuspeitadas para Bill Viola, tornando-se a matriz de seu trabalho mais surpreendente? Por que Antony Gormley (2012, p. 53) a partir de sua própria existência afirma que seu trabalho é uma reflexão sobre estar vivo? Por que Richard Long (1994, p. 6), outro nome de peso na arte contemporânea, apesar de todas as implicações conceituais que se desprendem de suas ações, vê no próprio corpo e na ação banal da caminhada o sentido mais essencial de seu fazer? Porque o mesmo Long tem interesse no poder emocional de imagens simples como as linhas e os círculos? As respostas e interpretações podem ser muitas como veremos no decorrer desse trabalho, assim como as surpresas que se abrem nessa postura de conhecimento pelo corpo no mundo, adotada pelos artistas que escolhemos para ilustrar nosso raciocínio. Seja como for, é mais uma vez Merleau-Ponty (2011, p. 14), ainda em 1945, quem parece ter antecipado aquilo que, surpreendentemente, sempre deveria ter sido evidente em nossa condição humana: "O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável."

Antes das representações, antes de qualquer reflexão, entre o corpo da obra e o corpo do observador, sempre haverá uma relação e um conhecimento primordiais estruturados pelo contato direto de nossa percepção com o mundo. E esse mundo, é importante que se diga, no caso do universo artístico, pode ser o corpo da própria obra que freqüentamos pelos nossos sentidos antes da elaboração de qualquer pensamento racional.

4 "Ora, essa certeza injustificável de um mundo sensível comum a todos nós é, em nós, o ponto de apoio da verdade." (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23)

1.3 A autonomia da obra de arte e a complexidade da cultura

Como apontamos no prefácio, a leitura e interpretação de imagens da arte e da cultura tornou-se uma prática regular em nossa vida profissional a partir do ano de 2006. Esse procedimento continuará sendo nossa referência principal no presente trabalho, no qual partimos do pressuposto de uma verdadeira autonomia da obra de arte como materialização de um pensamento expressivo[5] e que, pelas particularidades de seus meios, permanece aberto ao olhar e às interpretações de cada novo observador.

Em "Fenomenologia da Percepção", com primeira edição publicada em 1945, Merleau-Ponty, desde o prefácio, desenvolve um inesperado sentido para a obra de arte aproximando-a da própria filosofia, ambas em sua "vontade de apreender o sentido do mundo em seu estado nascente." (2011, p. 20) Já no desenvolvimento compara o nosso corpo fenomenológico com uma obra de arte.

> Um romance, um poema, um quadro, uma peça musical são indivíduos, quer dizer, seres em que não se pode distinguir a expressão do expresso, cujo sentido só é acessível por um contato direto, e que irradiam sua significação sem abandonar seu lugar temporal e espacial. É nesse sentido que nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos co-variantes. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 209)

Essa inesperada individuação abre a possibilidade de uma autonomia inédita para a arte que tenta apreender o mundo em seu contato direto através de seus meios específicos. De objeto passivo e inerte passa a ser encarado como um sujeito singular materializado em uma linguagem expressiva que se mantém aberta aos outros como uma reflexão filosófica. "Uma música ou uma pintura que primeiramente não é compreendida, se verdadeiramente diz algo, termina por criar por si mesma seu público, quer dizer, por secretar ela mesma sua significação. (MERLEAU-PONTY, 2011, 244)

Posteriormente Merleau-Ponty (2011, p. 502 - 523) aborda a pintura e a fala em suas virtudes significantes, o que mantém a independência da obra e da própria fala como uma apropriação do pensamento encarado em um sentido originário. Assim entende-se que as linguagens artísticas criam seu próprio objeto. No ensaio "A dúvida de Cézanne", também publicado no ano de 1945 lemos o seguinte:

> Um pintor como Cézanne, um artista, um filósofo devem não apenas criar e exprimir uma ideia, mas ainda despertar as experiências que a enraizarão nas outras consciências. Se a obra é bem sucedida, ela tem o estranho poder de ensinar-se ela mesma. Seguindo as indicações do quadro ou do livro, fazendo comparações, esbarrando de um lado e de outro, guiados pela clareza confusa de um estilo, o leitor ou o espectador acabam por redescobrir o que lhes quiseram comunicar. O pintor pode apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 140)

Em "A linguagem indireta e as vozes do Silêncio", publicado originalmente em 1952, Merleau-Ponty retoma a analogia entre a obra de arte e o pensamento filosófico, reforçando a autonomia da arte para um ponto localizado muito além das intenções deliberadas de seus autores. Como pensamento expressivo gerador de novos pensamentos sem limites a partir de nossa própria percepção, de nosso próprio corpo em contato direto com esse corpo pensante materializado nas diversas linguagens artísticas.

> O que não é substituível na obra de arte, o que a torna muito mais do que um meio de prazer: um órgão do espírito, cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político quando positivo, é ela conter, mais do que ideias, *matrizes de ideias*, é nos fornecer emblemas cujo sentido nunca terminamos de desenvolver, é, justamente porque se instala e nos instala num mundo cuja chave não temos, ensinar-nos a ver e finalmente fazer-nos pensar como nenhuma obra analítica consegue fazê-lo, porque a análise encontra no objeto apenas o que nele pusemos. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 113)

Em "O olho e o espírito" publicado em 1961, Merleau-Ponty (2013, p. 40), mais uma vez, cita Cézanne, artista pelo qual o autor sentia grande admiração, novamente aproximando a arte de uma filosofia por fazer que se fazia

5 O primeiro contato que tivemos com a ideia de obra de arte como um pensamento expressivo, o que a caracterizaria como um sujeito autônomo em relação ao seu próprio autor, foi por meio do texto "A semelhança e a aura: Sobre Proust e Walter Benjamin" de Jorge Coli, publicado em 2010 no livro "O corpo da Liberdade". Coli, a partir de um raciocínio expresso por **Jean-Philippe Chimot** (1964 apud COLI, 2010, p. 280) em que este último supõe existir "um pensamento musical e um pensamento plástico com seus elementos constitutivos de uma natureza diferente das palavras e das frases", desenvolve a ideia de "arte concebida não como forma, ou como objeto, mas como pensamento." Coli refere-se a esse texto como uma passagem de "**grande originalidade**" para o ano de 1964, o que, por ventura, pode ser verdadeiro no âmbito artístico do qual a publicação citada pelo autor brasileiro era parte. No entanto, como pudemos verificar pelo estudo da obra de Merleau-Ponty, Chimot vale-se integralmente dos conceitos desenvolvidos em "Fenomenologia da Percepção" de 1945, ou seja, com dezenove anos de antecedência. Coli ainda cita a atual retomada do pensamento de Aby Warburg, que é precedessor de Merleau-Ponty (ainda que em área distinta do conhecimento) e Didi-Huberman como autores com afinidades relativas a essa forma de conceber a arte. Didi-Huberman (ver "O que vemos, o que nos olha", 2010) evidência a sua filiação com a Fenomenologia de Merleau-Ponty. Coli não faz menção direta à obra de Merleau-Ponty nem relaciona nenhum de seus textos na bibliografia de referência, o que nos leva a crer que, por outras vias, desenvolveu um raciocínio similar ao do filósofo francês. Seja como for, sempre acreditamos na impossibilidade de se conhecer todas as fontes sobre um determinado assunto, o que parece pouco provável para o caso de Chimot. Em relação a Coli tal passagem não põe em xeque as qualidades do seu trabalho de pesquisa e crítica, de qualquer maneira, seu pensamento está imbuído da Fenomenologia de Merleau-Ponty como se pode notar a seguir:
"Um quadro, uma escultura desencadeiam, graças à materialidade de que são feitos, "pensamentos" sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens. Esses "pensamentos", incapazes de ser formulados com conceitos e frases pela própria obra, provocam comentários, análises, discussões, que se alteram, ao infinito, conforme seja o analista, o universo cultural ao qual pertence, a geração da qual faz parte. O artista, ele próprio, pode propor uma análise de sua criação. Ele será, porém, rigorosamente, apenas mais um analista, como os outros o foram. A obra de arte, como pensamento material e objetivado, deixa de ser objeto e se torna sujeito, sujeito pensante, como o é um tratado filosófico, apenas com uma diferença fundamental de meios. O artista, portanto, introduz um ser pensante no mundo, ser autônomo em relação a seu próprio criador." (COLI, 2010, p. 281)

na transposição da visão em gesto como a essência própria da pintura. Em "A prosa do Mundo", publicado em 1964, retoma temas já abordados e leva além o paralelo entre a arte e o pensamento filosófico, utilizando nomes como Vermeer e Descartes. Pensadores, cada um por seus meios específicos, eternizados em pensamentos expressivos, os quais sequer nos permitem perceber os limites de suas influências e a sua própria condição como simples indivíduos, disseminados no presente que carregam todos os presentes passados e os presentes por-vir a partir de seus trabalhos. Em "O olho e o espírito", a autonomia da obra de arte como um sujeito capaz de gerar leituras e análises num fluxo perene será explorado novamente, agora a partir de um paralelo com um fato histórico - a Revolução Francesa –, cujo complexo tecido de acontecimentos a mantém aberta hoje e amanhã.

> Quanto à história das obras, em todo caso, se elas são grandes, o sentido que lhes damos posteriormente se originou delas. A própria obra inaugurou o campo onde se mostra sob outra luz, ela é que se metamorfoseia e se torna a sequência, as reinterpretações intermináveis das quais ela é *legitimamente* suscetível não a transformam senão em si mesma; e, se o historiador redescobre sob o conteúdo manifesto o excesso e a espessura de sentido, a textura que lhe preparava um longo futuro, essa maneira ativa de ser, essa possibilidade que ele desvenda na obra, esse monograma que nela encontra fundam uma meditação filosófica. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 41)

Quando, por uma feliz coincidência, no ensaio "A liberdade guiando o povo" (que trata de um representação simbólica relativa à Revolução Francesa), Coli nos apresenta os caminhos e camadas interpretativas que se foram superpondo num curto período na história dessa obra chave na trajetória de Eugene Delacroix (1798 – 1863), o autor escreve:

> [...] ela evidentemente escapa às contingências de sua criação e às intenções do artista. Em sua gênese, encontravam-se ressonâncias coletivas que, pouco importa, pertenciam ou não à consciência do autor. Elas atuaram sobre as percepções posteriores do quadro e, naturalmente, modificaram-se, contaminaram-se por novas nuanças, ou mesmo desapareceram. (COLI, 2010, p. 117)

Como havíamos mencionado em nota anterior, o pensamento do autor brasileiro está em sintonia com a Fenomenologia de Merleau-Ponty. O raciocínio de Coli reverbera e desenvolve também o que Erwin Panofsky definiu como o objeto de estudo de sua iconologia:

> A descoberta e interpretação desses valores "simbólicos" (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por "iconologia" em oposição a "iconografia". (PANOFSKY, 2011, p. 53)

Em relação a essa autonomia da obra, a parte que compete ao observador, descrita a seguir por Omar Calabrese, mantém sintonia com o pensamento de nossos autores:

> [...] sempre que pegamos num objeto cultural qualquer, não o lemos passivamente, mas enriquecemo-nos com ele. Polemizamos com ele, tiramos dele só uma parte, com ela nos conformamos, compreendemos só a superfície, agrada-nos dele só o aspecto pior e assim por diante. Em suma, toda a leitura produz cultura, mesmo se diversa da do texto lido. (CALABRESE, 1987, p. 165)

O fato a considerar aqui é que essa concepção (hoje consciente) de fundamento fenomenológico da autonomia da obra de arte, sustenta a intuição que tivemos no mestrado e fundamentaria uma justificativa para mantermos apenas uma análise direta das representações visuais, não fosse outro aspecto que os próprios autores citados até o momento, desenvolvem com muita propriedade e coerência em suas pesquisas em torno da percepção do mundo, da arte e da cultura: as representações visuais não encerram, muito menos sintetizam as diversas representações mentais que cada contexto específico produz.

Sabemos que o confronto com as obras é indispensável e que, em muitos casos, revelará aspectos surpreendentes a partir apenas de nossa experiência pessoal. A leitura que fizemos da obra "A redenção de Can" (1895) de Modesto Brocos (1852 – 1936), no ano 2000, durante os meses de monitoria na "Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500" seria um exemplo revelador a esse respeito, isso sem termos lido sequer uma linha sobre o trabalho e seu autor naquela ocasião. Tínhamos, no entanto, uma vaga ideia do contexto social em que o trabalho foi produzido, o que, certamente, facilitou nossa análise. Por outro lado, o que poderia parecer um tanto cruel, como veremos ao abordarmos detalhadamente esse trabalho a partir dessa leitura direta, parecerá simplesmente assustador, quando cruzarmos a representação visual com as representações científicas e sociais em voga naquele momento.

Vários outros exemplos nos vêem à mente, mas bastará citar dois quadros de mesma temática executados por Rembrandt (1606 – 1669) e que serão analisados no desenvolvimento do segundo capítulo. Estamos pensando nas lições de anatomia, pinturas que nos ensinaram certos limites aos quais estamos submetidos se nos atermos apenas ao universo das representações visuais. Panofsky pontua essa necessidade permanente de correção:

> Em qualquer camada que nos movamos, nossas identificações e interpretações dependerão de nosso equipamento subjetivo e por essa mesma razão terão de ser suplementados e corrigidos por uma compreensão dos processos históricos cuja soma total pode denominar-se tradição. (PANOFSKY, 2011, p. 63)

Para Calabrese (1987, p. 17) "a cultura pode entender-se como um conjunto orgânico, no qual cada elemento tem uma relação ordenada hierarquicamente com todos os outros ..." Assim como a cultura é orgânica e composta por um conjunto complexo de representações, a análise que fazemos de qualquer objeto cultural será sempre afetada pelo olhar daquele que observa no presente. A grande dificuldade reside no ato necessário de

tentar relativizar o presente na análise de obras do passado, bem como de levantar dados que nos permitam uma melhor compreensão em relação ao objeto cultural estudado. Segundo Calabrese (1987, p. 29) "O julgamento estético faz, em suma, estreitamente parte das "características de época", exactamente como as obras que julga."

Panofsfky, ao discorrer a respeito das intenções artísticas, bem como do observador no ato da análise dessa pretensa intencionalidade, materializada de algum modo pelo artista, afirma o seguinte:

> Em primeiro lugar, é impossível definir as "intenções", per se, com precisão científica. Em segundo, as "intenções" daqueles que produzem os objetos são condicionadas pelos padrões da época e meio ambiente em que vivem.[...] Enfim, nossa avaliação dessas "intenções" é, inevitavelmente, influenciada por nossa própria atitude, que, por sua vez, depende de nossas experiências individuais, bem como de nossa situação histórica. (PANOFSKY, 2011, p. 32),

Neste ponto cabe destacar o aspecto relativo desse conceito de intenção artística, ou mesmo de consciência artística, já que os índios ou esquizofrênicos produziram objetos artísticos de grande relevância sem a concepção que perpassa o discurso dessa passagem citada acima. Voltaremos a esse ponto quando tratarmos especificamente do conceito de representação. Ainda a partir do pensamento de Panofsky, no que se refere às influências que cada contexto exerce na produção artística, parece-nos necessário fazermos um importante adendo em relação aos aspectos de autonomia da obra no cenário da arte contemporânea.

Como afirma Anne Cauquelin (2005, p. 14) "há de fato um 'sistema' da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras." Os critérios de valor utilizados na modernidade, período que a autora define como regime de consumo, não podem mais ser aplicados com a mesma segurança aos padrões da arte contemporânea ou ao regime da comunicação[6]. Os que seriam, no regime de consumo, produtores e produtos, ou seja, artistas e obras, a princípio considerados em sua autonomia como constituintes da rede, na realidade são absorvidos pela comunicação coordenada por um outro grupo de profissionais, ou se preferirmos, pelos verdadeiros produtores do sistema da arte há algum tempo – conservadores de grandes museus, importantes *marchands*-galeristas, *experts*, diretores de fundações internacionais. (CAUQUELIN, 2005)

Em relação ao público comum também ocorre uma perda de autonomia, num espaço em que o entendimento dos trabalhos fica em um plano secundário, relegados a consumidores passivos de uma rede que tende sempre à própria saturação. Numa espécie de beco sem saída "é ainda o continente que prevalece sobre os conteúdos; é a 'exposição' que carrega a significação: 'isto é arte', e não as obras. É a rede que expõe sua própria mensagem: eis o mundo da arte contemporânea." (CAUQUELIN, 2005, p. 79)

Com os critérios estéticos postos em segundo lugar, a obra tende a se diluir num mercado efêmero de circulação de signos. Se por um lado é difícil encararmos tal configuração como o verdadeiro contexto para o artista do presente, por outro, as evidências desse cenário tornam sua contestação muito difícil. "A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação." (CAUQUELIN, 2005, p. 81)

Mesmo não podendo deixar de considerar o incomodo cenário apontado por Cauquelin, não é possível, por outro lado, acreditar que se trate de um contexto uniforme, onde toda a produção artístico-contemporânea tenha perdido suas qualidades estéticas e a obra a sua autonomia. Damien Hirst, apenas para citar um dos artistas que está na crista das ondas propagadas pela rede, em muitos momentos, como veremos em nosso segundo capítulo, é um exemplo incontestável em relação à ideia de qualidade e autonomia da obra de arte, ainda que o mesmo saiba usar e manipular as redes de comunicação como ninguém.

6 Walter Benjamin (1994, p. 173, grifo nosso) ainda nos anos de 1935/1936 em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" intui mudanças que Cauquelin analisa com clareza no cenário artístico contemporâneo: "Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribuiu-lhe **funções inteiramente novas, entre as quais a "artística"**, a única de que temos consciência, **talvez se revele mais tarde como secundária**."

1.4 Quem é o corpo? De onde ele veio? Aonde ele vai parar?

Ao longo do presente trabalho tentaremos encerrar uma discussão que trate dos aspectos apontados na introdução e no item que se refere ao título da tese, com o cuidado para não nos restringirmos, por exemplo, a uma análise superficial que considere apenas à pretensa distância necessária para um observador no momento da fruição de uma pintura renascentista, nem tão somente aos deslocamentos físicos solicitados por obras pensadas em função do corpo desse observador, seja em instalações, em monumentos gregos ou em obras de realidade virtual, mediadas por complexas interfaces naturais entre o homem e o computador.

O espaço que pretendemos figurar em nossa produção plástica, bem como em nossas reflexões teóricas, incorpora sentidos diversos, a partir de nossos próprios sentidos como os responsáveis primários por mediar sinestesicamente nossas experiências da realidade.

> A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir." (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 308)

O que não é nenhuma novidade no campo do conhecimento, mas que se configurou, durante a pesquisa, como uma necessidade indispensável no desenvolvimento do presente trabalho é a manutenção de fronteiras abertas entre as diversas representações que se fazem do corpo em cada contexto específico. Sem a restrição do olhar apenas para o campo das artes, percebemos que representações formuladas em outras áreas do conhecimento como a ciência e a medicina, por exemplo, ocupam virtualmente o espaço que se interpõe entre o corpo da obra e o corpo do observador em cada período. Desse modo, entendemos esse espaço virtual como uma espécie de superfície onde há o encontro de projeções simbólicas distintas, mas que, de alguma maneira se inter-relacionam.

No período em que iniciamos esse processo de estudo já sabíamos que a Grécia configurou uma condição particular no desenvolvimento na arte do Ocidente. Isso porque tínhamos sido apresentados, ainda em 1996, à "Poética" de Aristóteles[7] nas aulas de História da Arte do professor José Leonardo do Nascimento. Não foi necessária nenhuma consulta às anotações dada a qualidade e entusiasmo com os quais o professor abordava o assunto, em particular, as noções de mimese e catarse, tão caras ao desenvolvimento do conceito de representação no mundo ocidental. A imitação da natureza nos diversos campos da arte, bem como a ilusão motivada pela identificação do observador na tragédia se tornariam constantes em nossa cultura, particularmente a partir do período denominado como Renascimento.

Como podemos deduzir a partir do livro "Arte e Ilusão" de E. H. Gombrich (2007, p. 104), nossa formação grega influência até hoje o modo como vemos e interpretamos a arte, inclusive a arte dos outros povos não ocidentais. Na "Introdução à terceira edição em Inglês" do livro "Os meios de comunicação como extensões do homem", McLuhan (2003, p. 10) cita o "Prefácio a Platão" de Eric Havelock (1963), trabalho no qual esse autor aponta, no seio da própria Grécia, o contraste que se processa entre as culturas oral e escrita e que resultaria, segundo McLuhan, em um sistema fragmentado do conhecimento e do aprendizado. O desenvolvimento do alfabeto fonético, que substituiu a tradição oral ou o processo de formação denominado como enciclopédia tribal, seria determinante para a estruturação do pensamento, bem como das artes e da cultura no Ocidente.

Em outro momento, Gombrich (2007, p. 120) aponta aquela que é a maior e mais surpreendente conseqüência do milagre grego: a formação de uma "indústria de reproduções de imagens para a venda", momento em que a arte deixa seu contexto prático e passa a ser admirada apenas por suas qualidades estéticas. De certo modo é nesse momento que se configuraria, pela primeira vez, algo que se assemelha ao mercado de arte, naturalmente, com toda a relativização que esta aproximação exige. Nosso autor complementa o seu raciocínio com uma observação contundente:

> Dizer que os gregos inventaram a arte pode parecer paradoxal, mas desse ponto de vista é o simples e sóbrio reconhecimento de um fato. Poucas vezes nos damos conta de quanto esse conceito deve ao espírito heróico desses descobridores, que floresceram entre 550 e 350 a.C. (GOMBRICH, 2007, p. 120)

A partir dessa primeira formação de um mercado de produção de imagens na Grécia antiga e de outros pontos evidentes de contato entre a Arte Clássica e o Renascimento, poderíamos simplesmente ignorar a Idade Média, usando-a apenas como contraponto visual quando nos conviesse, porém Panofsky (2011, p. 65) nos alerta sobre esse equívoco: "A Idade Média não foi, de modo algum, cega ante aos valores visuais da arte clássica e interessava-se, profundamente, pelos valores intelectuais e poéticos da literatura clássica."

Ainda a partir de Panofsky (2011) podemos afirmar que o Renascimento inicia uma história que perdura até nossos dias, uma integração, por vezes conflituosa entre o mundo pagão da Arte Clássica e o mundo religioso

7 Em "História da beleza" Umberto Eco (2004, p. 281) menciona a "Poética" e cita um trecho em que Aristóteles fala da imitação na tragédia como recurso para despertar a piedade e o temor, em uma palavra, a catarse do observador.

da Idade Média. O passado imediato não pode ser ignorado, assim como o passado distante não pode simplesmente ser revivificado. Uma tensão se estabelece para sempre e, de algum modo, permanece em nossos dias.

Até esse momento as coisas pareciam sob controle: a Arte Clássica é preservada e inflectida por mudanças de função no requerimento da imagem segundo os interesses da Igreja. Depois os valores pagãos são retomados no Renascimento, estabelecendo a tensão que mencionamos no parágrafo anterior. O que nós não imaginávamos, por simples ignorância, era a importância desse período – muitas vezes evocado como Idade das Trevas – em nossa atual configuração cultural, e, mais particularmente, nas conformações às quais o corpo teria que se adequar com reflexos visíveis ainda no presente.

Foram Jacques Le Goff (membro da escola de Annales) e Nicolas Truong no livro "Uma história do corpo na Idade Média" (2012), os responsáveis pela nossa maior compreensão da riqueza e complexidade das múltiplas representações do corpo, bem como do papel que a Idade Média exerceria em nosso presente. Já no prefácio do livro os autores apontam um dado que seria determinante para a história do Ocidente: "O pecado original, fonte da desgraça humana, que figura no Gênesis como um pecado de orgulho e um desafio do homem lançado contra Deus, torna-se na Idade Media um pecado sexual." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 11) Em outro capítulo os autores desenvolvem esse tema sem esquecer de pontuar que nas escrituras "a carne permanece fora dessa queda." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 40)

> A transformação do pecado original em pecado sexual é tornada possível por meio de um sistema medieval dominado pelo pensamento simbólico. Os textos da Bíblia, ricos e polivalentes, se prestam de bom grado a interpretações e deformações de todos os gêneros. A interpretação tradicional afirma que Adão e Eva quiseram encontrar na maçã a substância que lhes permitiria adquirir uma parte do saber divino. Já que era mais fácil convencer o bom povo de que a ingestão da maça decorria da copulação mais que do conhecimento, a oscilação ideológica e interpretativa instalou-se sem grandes dificuldades. (LE GOFF; TRUONG, 2012, pag. 51)

Qual foi nossa surpresa ao percebermos que a complexa estrutura de sedução pelos sentidos desenvolvida plenamente no Barroco através da arte, como nos apontou Benedito Lima de Toledo (1983, p. 101), inclusive no Brasil, encontrava antecedentes muito anteriores numa consciente manipulação das escrituras do antigo testamento.

Jacques Gélis no ensaio "O corpo, a igreja e o sagrado" descreve a concepção singular daquele que se instalaria para sempre como o centro das tensões entre o corpo e o espírito no mundo ocidental:

> Jesus é o fruto de uma dupla filiação, de uma identidade humana e divina ao mesmo tempo. Ele é produto da união do Verbo masculino e divino e de uma carne humana e feminina. O verbo se fez carne fecundando Maria pela anunciação-encarnação; seu "sopro" foi fermento divino. E Ele não se reproduzirá "segundo a carne", mas segundo o Verbo. (GÉLIS, 2010, v. 1, p. 44)

Ginzburg no ensaio "Sobre as raízes culturais da imagem de culto cristã" aponta como uma alteração na tradução do antigo testamento tornaria a passagem mencionada acima uma chave para o Cristianismo:

> São conhecidas as repercussões bimilenares dessa tradução ou distorção na passagem do hebraico para o grego, que transformava uma predição normalíssima, embora formulada no contexto de um discurso talvez messiânico ("Eis que a moça conceberá e dará à luz um filho"), numa profecia sobrenatural ("Eis que a Virgem conceberá e dará à luz um filho"). (GINZBURG, 2001, p. 105)

Ainda nesse ensaio Ginzburg (2001, p. 113) afirma: "A verdade fatual, como nós a entendemos, não era a primeira das preocupações de quem redigiu os evangelhos. Mas, "o que era a verdade?" Certamente essa não é uma pergunta muito simples, até porque os discursos podem ser conformados de acordo com o interesse daquele que define o "sentido correto" de uma determinada narração. Se estivermos falando de uma narração não verbal, as possibilidades se multiplicam como no exemplo que Aby Warburg nos dá no texto que teria sido redigido para a introdução de seu "Atlas Mnemosyne":

> A própria igreja tinha transformado, uma tradição oral que ainda sobrevive em Dante, o glorioso despotismo do relevo de Trajano em consciência cristã. Na célebre narração da *pietà* do imperador com a viúva que suplica justiça, tentou-se mudar o *pathos* imperial em piedade cristã mediante uma sutil inversão energética de seu sentido; o imperador do interior do relevo, que chega a galope e atropela um bárbaro, transforma-se em homem justo que ordena a parada a seu séquito porque o filho da viúva tinha caído sob os cascos dos cavalos que montam os cavaleiros romanos. (WARBURG, 2010, p. 4, tradução nossa)

Voltando a Le Goff e Troung vemos o paradoxo que se estrutura na Idade Média onde o corpo, por um lado, é negado, mas, por outro lado, resiste na presença daquele que será a sua principal referência, ou seja, a encarnação de Deus na figura de seu filho Jesus Cristo como já mencionamos e que, ademais, irá intensificar sua presença em outro acontecimento surpreendente: "A ressurreição de Cristo funda o dogma cristão da ressurreição dos corpos, crença desconhecida no mundo das religiões." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 12)

Gélis (2010, v. 1, p. 23) reforça mais uma vez o que, provavelmente, fez do Cristianismo a grande religião do Ocidente: "O corpo de Cristo está no centro da mensagem cristã, e o cristianismo é a única religião na qual Deus se inscreveu na história tomando forma humana: a religião do Deus encarnado."

Em relação à Eucaristia presente no antigo testamento e definida por vários autores como referência do culto Cristão, Ginzburg, no ensaio "Distância e Perspectiva", indica mais uma reinterpretação produzida

no seio da própria Igreja Católica. Nessa transformação São Paulo defini uma concepção de um corpo místico do qual a igreja seria a representante terrena e responsável pela sua preservação na comunhão de todos os fieis.

> Ao celebrar a Páscoa antes de morrer, Jesus disse: "Isto é o meu corpo oferecido por vós; fazei isto em memória de mim" (Lucas 22:19). Essas palavras, como já se salientou, decerto estavam de acordo com a tradição judaica. Mas Paulo, ao citá-las de forma um pouco diferente na primeira epístola aos coríntios, reinterpretou-as radicalmente, transformando o corpo de Jesus no que muito mais tarde foi definido como *corpus mysticum*, um corpo místico em que eram incorporados todos os crentes: Porventura o cálice da benção que abençoamos não é a comunhão do sangue de Cristo? O pão que partimos não é a comunhão do corpo de Cristo? Porque nós, embora muitos, somos unicamente um pão, um só corpo; porque todos participamos do único pão. (I Coríntios 10:16 seg.) (GINZBURG, 2001, p. 180)

Desse modo "o corpo de Cristo nutre o cristão e o cristão se torna membro do corpo de Cristo. E a comunhão freqüente aparece então como o primeiro dever do cristão." (GÉLIS, v. 1, 2010, p. 45)

Pode o leitor se perguntar em que medida tais passagens e transformações no seio da cultura Cristã teriam interesse para um projeto que tem como foco principal obras produzidas após os anos 1950, particularmente aquelas que se estruturam em função do corpo do observador em seu deslocamento no espaço no momento da fruição estética. Como já mencionamos, entender certos aspectos de formação dos processos que moldaram nossa cultura pode permitir, por exemplo, uma melhor compreensão de movimentos como o Barroco. Além disso, ao contrário do que se pode imaginar, tal análise não se restringe a períodos históricos e, para citar apenas um artista, o entendimento que buscamos desse contexto tão distante do presente permitirá análises muito ricas de artistas contemporâneos como Damien Hirst.

No livro "O processo Civilizador: uma história dos costumes" (1994), Norbert Elias toma a Idade Média como ponto de partida para as suas análises, o que nos permite, uma vez mais, entender a importância desse período para a compreensão de nosso presente. Elias (1994, p. 106 – 116) considera o corpo o espelho de nossos sentimentos, entendendo os hábitos, mesmo aqueles que nos parecem mais naturais, como parte de um processo cultural de aprendizagem internalizada lentamente. Como ignoramos nossa própria conduta de comportamento nesse processo social no qual estamos envolvidos, ignoramos, desse modo, as pressões da "civilização" que controlam e modelam o indivíduo, submetendo-o cotidianamente.

As expressões de conduta de nossos rituais diários enraizados institucionalmente são a própria forma social de nosso corpo condicionado, modelado inconscientemente pela repetição e pelo hábito. Coagidos, desde a mais tenra idade, no seio da própria família pelos nossos pais, os quais reforçam, inconscientemente, uma pressão socialmente estabelecida (ELIAS, 1994, p. 133), nosso corpo configura-se como o resultado de uma construção, ou melhor, de uma constrição sócio-cultural.

> Muitas de nossas mentalidades e muitos de nossos comportamentos foram concebidos na Idade Média. [...] É de fato na Idade Média que se instala esse elemento fundamental de nossa identidade coletiva que é o cristianismo, atormentado pela questão do corpo, ao mesmo tempo glorificado e reprimido, exaltado e rechaçado." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 29)

No ano de 2009 o autor do presente texto, tendo nascido e vivido até os 35 anos na capital paulistana, transfere-se para a histórica cidade mineira de São João del-Rei, fato que será utilizado para alguns exemplos e análises no segundo capítulo. Aqui fica apenas um relato banal, mas que confirma essa herança mencionada no parágrafo acima em detalhes que nos escapam cotidianamente. Gélis (2010) e outros autores lembram que a simbologia da Idade Média valorizava o que estava à direita. A "Rua Getúlio Vargas", na qual o autor da presente pesquisa reside é a antiga "Rua Direita", ou seja, a rua que leva à matriz - O Templo do Senhor.

Com o final da Idade Média e o início do que se convencionou nomear como Renascimento, concepção de mudança questionada por Jacques Le Goff, tem-se, ainda que esquematicamente, um novo contexto nomeado na "História do corpo" (2010, v. 1) como "Antigo Regime", período que se estenderá até a Revolução Francesa. Segundo Vigarello (2010, v. 1, p. 17), uma dupla tensão atravessa o investimento do corpo nesse tempo: acentuação das imposições coletivas e acentuação da libertação individual. "Sujeição como também libertação: duas dinâmicas misturadas que dão ao corpo moderno um perfil claramente especificado." (VIGARELLO, 2010, v. 1, p. 18)

Aqui, cabe mencionar um ponto que ainda não abordamos em relação às conformações de um corpo elaboradas na Idade Média e que vai perdurar por muito tempo em nossa sociedade: o corpo da mulher, condenado desde o pecado original, além das deformações motivadas pelo cristianismo na interpretação e divulgação do antigo testamento, bem como na redação da segunda parte da Bíblia Sagrada.

> A mulher irá pagar em sua carne o passe de mágica dos teólogos, que transformaram o pecado original em pecado sexual. [...] ela é subtraída até mesmo em sua natureza biológica, já que a incultura científica da época ignora a existência da ovulação, atribuindo a fecundação apenas ao sexo masculino. [...] Boa esposa e boa mãe, as homenagens que o homem rende à mulher assemelham-se, por vezes, a desgraças, se levarmos em conta o vocabulário corrente entre os operários e os artesãos do século XV, que falam de "cavalgar", "justar", "lavrar" ou "*roissier*" (bater e espancar) as mulheres. "O homem se dirige à mulher como se dirige à latrina: para satisfazer uma necessidade", resume Jacques Rossiaud." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 54)

Ler o trecho acima pode ser muito incomodo, o grande problema, porém, configura-se quando percebemos que tal situação elaborada a partir

de distorções do Velho Testamento e de seus desdobramentos no Novo Testamento subjugaram o corpo da mulher a uma condição servil e ignóbil, com seus reflexos mais sombrios num tempo muito próximo de nós e mesmo no presente momento.

É muito cômodo para nós homens, por exemplo, avaliarmos o movimento feminista do século XX, inclusive em suas manifestações artísticas, qualificando-o apenas como manifestação expressiva menor restrita pelas reivindicações de igualdade de gênero. O problema, no entanto, tem uma configuração mais complexa quando ouvimos uma artista que liderou o movimento nos EUA mencionar num documentário[8] que, em dada reunião perguntou: Quem já foi vítima de violência sexual? Todas as mulheres presentes tinham sido vítimas de estupro[9]. São Paulo, ou seja, um "santo católico", pode ser bem claro em relação ao tipo de pensamento que justifica a dominação masculina e que perdura de algum modo ainda no século XXI:

> O marido é o chefe (cabeça) da mulher, assim como Cristo é o chefe da Igreja e é o salvador de seu corpo, mas, assim, como a Igreja é submetida a Cristo, da mesma forma as mulheres são submetidas a seus maridos em todas as coisas" (5-23). Trata-se aqui de dominação e de sujeição. Estamos no campo do poder, ainda que se trate somente do poder marital." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 163)

No texto "Corpo e sexualidade na Europa do Antigo Regime" Sara F. Matthews-Grieco demonstra que a incultura científica permanece na linha de frente das representações do corpo e da condição feminina:

> Apesar das teorias médicas eruditas que começavam a considerar o sangue menstrual simplesmente como uma espécie de excremento, uma evacuação de dejetos não digeridos, a crença comum via nele uma lembrança mensal e venenosa da inferioridade da mulher, de sua responsabilidade em relação ao homem no pecado original. (MATTHEWS-GRIECO, 2010, v. 1, p. 243)

É a mesma autora quem aponta a condição absurda em que se qualificou o corpo da mulher ao longo de muito tempo como uma mera mercadoria. O estupro, mencionado como algo regular no contexto social das mulheres americanas em pleno século XXI, era encarado do seguinte modo durante todo o antigo regime:

> É de todo surpreendente que o estatuto legal do estupro como tipo de roubo ou crime contra a propriedade continue constante ao longo de todo o Antigo Regime. Na França, não é antes do novo Código Penal de 1791, que deve muito aos princípios revolucionários de igualdade, que o estupro será qualificado de "crime contra a pessoa", ao invés de "crime contra a propriedade". (MATTHEWS-GRIECO, 2010, v. 1, p. 259)

Porém, como lembra Alain Corbin no texto "Dores, Sofrimentos e misérias do corpo" (2010, v. 2, p. 306), é importante considerar que, apesar de tal estatuto legal que atribui à mulher violentada a condição de sujeito ser revalidado nos códigos penais de 1810, 1832 e 1863, permanece uma certa distância entre norma e prática. O caso das artistas feministas americanas pode-nos servir para essa triste confirmação, assim como a estatística da violência sexual divulgada pelo jornal "*The New York Times*" em 2011.

O lesbianismo é explicado como um desvio da normalidade que não põe em risco a concepção falocêntrica do mundo. Já a homossexualidade condenada pela Idade Média, permanecia como um crime contra a natureza ou um desvio passageiro da norma na adolescência. O corpo das mulheres[10] primeiramente, depois, o corpo dos homem que amam outros homens serão as grandes vítimas das coerções e das representações que se superpõe ao longo da história. Em relação aos últimos, somos testemunhas das violências diárias a que ainda são submetidos pelos preconceitos e resquícios, muito presentes, diga-se de passagem, dessas representações do passado. Nosso maior espanto[11], porém, foi ler no ensaio "O corpo sexuado" de Anne-Marie Sohn o seguinte:

> Depois da Segunda Guerra Mundial, a discriminação passa a ser científica. Na classificação da OMS, oficialmente adotada pela França em 1968, a homossexualidade é definida como uma doença que os pisiquiatras procuram curar recorrendo aos meios mais brutais: eletrochoque, e mesmo lobotomia. [...] Em 1974, a Associação Americana de Psiquiatria exclui a homossexualidade da lista das doenças mentais. (SOHN, 2010, v. 3, p. 149)

A arte e a cultura visual, assim como os artistas não estão imunes às particularidades desses contextos, porém, como representações promovidas por uma classe que detém condições políticas, econômicas e sociais privilegiadas, ainda que estejamos falando de uma classe religiosa, os artistas pouco ou nada poderiam tratar daquilo que está fora da norma.

8 "*Women Art Revolution: A Secret History*". Direção de Lynn Hershman-Leesson, 2010, EUA.

9 Durante a palestra "**Como os filmes ensinam masculinidade**" ocorrida em novembro de 2012 no "TEDx BeaconStreet", Colin Stokes menciona estudo publicado em 2011 no "*The New York Times*", revelando que uma a cada cinco mulheres nos EUA já foi agredida sexualmente em algum momento de suas vidas. A objetiva e surpreendente palestra pode ser assistida em: http://www.ted.com/talks/colin_stokes_how_movies_teach_manhood?language=pt
A matéria a qual se refere Colin Stokes é "***Nearly 1 in 5 Women in U.S. Survey Say They Have Been Sexually Assaulted***", publicada no dia 15 de dezembro de 2011. A versão digital pode ser consultada em: http://www.nytimes.com/2011/12/15/health/nearly-1-in-5-women-in-us-survey-report-sexual-assault.html?scp=4&sq=rape&st=cse&_r=0

10 Infelizmente, ter um texto como esse em aberto mantém sempre a possibilidade de nos surpreendermos com as violências que parecem não ter fim contra o corpo feminino. No dia 10 de novembro de 2014 foi publicada pela Thomson Reuters Foundation a matéria de Nita Bhalla **"Abortions of girls spreading in Eastern Europe like an "epidemic"**. A matéria trata de uma prática comum em países como Índia e China e que agora começa a se caracterizar como uma preocupante epidemia em países do Leste Europeu como a Armênia. O texto completo pode ser consultado em: <http://www.trust.org/item/20141110202729-p565o>. Acesso: 17 fev. 2015

11 Alan Turing, autor de "Morphogenesis" (1952), apontado por Steven Johnson como um dos nomes chaves para as pesquisas de emergência foi vítima das leis homofóbicas da Grã-Bretanha. Sendo submetido ao humilhante tratamento de estrogênio para curá-lo de sua homossexualidade. (JOHNSON, 2003, p. 31 – 32)

Joana de Vilhena Novaes (2011, p. 505) no ensaio "Beleza e feiúra: corpo feminino e regulação social" presente na "História do corpo no Brasil" corrobora nossa posição: "A noção de civilização está diretamente associada à representação que as classes dominantes têm dos usos do corpo, de sua origem, bem como de seus hábitos e, portanto, da forma como devem ser executadas as técnicas corporais."

Coli que, como já citamos, defende a autonomia da obra de arte como sujeito pensante, no ensaio intitulado "Sobre a liberdade na arte" (2010), singulariza a importância desses aspecto: essa autonomia é exercida pelo artista, pelo menos até o século XVIII com relativa limitação. As demais representações conformadas pelo poder, assim como o contexto no qual o artista está inserido, definem a sua área de atuação. "Nos tempos de Veronese, o tribunal da Inquisição intervinha em nome de uma ortodoxia. [...] O artista estava proibido de produzir, voluntária ou involuntariamente, imagens passíveis de suspeita de uma eventual heresia." (COLI, 2010, p. 319) Um pouco à frente Coli conclui a respeito do contesto que fez o tribunal da inquisição questionar Veronese em relação às intenções do quadro "Ceia em Casa de Levi":

> Era um momento em que a maneira individual de ver o mundo, própria a cada artista, vinha enxertada numa percepção genérica e coletiva, claramente delineada, à qual não é possível que ele se furte. É preciso termos cuidado com as projeções anacrônicas. A maneira individual é, para nós hoje, o essencial: é ela o que nos interessa em Rubens, Velázquez ou Zurbarán. Mas se enxergarmos a partir da ótica do século XVI ou XVII, a individualidade de cada artista, é apenas meio de fazer passar as mesmas verdades. Há, portanto, uma inversão, algo que está oposto à perspectiva dos nossos dias. Naqueles tempos, os modos de cada artista são os acidentes destinados a revelar uma essência maior, coletiva, que os ultrapassa. (COLI, 2010, p. 320)

Aqui cabe ainda reforçar a ideia de que a arte que se estabeleceu no Ocidente desde o esboço de um mercado de produção de imagens na Grécia antiga, invariavelmente esteve ligada às classes dominantes. Vários são os autores a quem podemos recorrer. Anne Cauquelin (2005, p. 162) nos diz que "a atividade artística sempre foi requisitada pelo poder para dar visibilidade aos conceitos que lhe servem de princípios." Nessa mesma linha Francisco Javier San Martín reforça e complementa essa constatação: "Toda obra de arte encerra uma certa dose de legitimação do poder." Ainda que, continua o autor "[...] a grande maioria, só contém alusões indiretas a essa legitimação, sob a forma de recursos característicos da representação artística: a ideia de beleza, a contenção ou a exaltação formal, a tecnologia[...]" (SAN MARTÍN, 2004, p. 15, tradução nossa)

O nosso presente, estruturado em complexas redes sob o domínio de um mercado ligado à comunicação, talvez seja o argumento mais contundente a esse respeito. (CAUQUELIN, 2005, p. 65) É verdade, por outro lado, que há uma produção cultural e suas projeções simbólicas em qualquer extrato da sociedade, como demonstraremos em diversas relações propostas em nosso segundo capítulo. Também é importante enfatizar que, na maior parte do tempo, qualquer distinção entre alta e baixa cultura tende apenas a ratificar as distinções estabelecidas pelas classes dominantes, bem como reduzir nosso campo de percepção da realidade, seja do passado ou do presente.

Inegável, no entanto, é o aspecto que Nicole Pellegrin destaca em relação ao antigo regime no ensaio "Corpo do comum, usos comuns do corpo":

> Oficialmente desprezado, sistematicamente ocultado e sempre renascente, o corpo particularizado dos indivíduos só é glorificado quando faz um todo com outros corpos e se torna então parte de um "verdadeiro" corpo: o corpo-oração, a comunidade de habitantes, a Igreja que é corpo de Cristo e primeira das três ordens do Estado. (PELLEGRIN, 2010, v. 1, p. 133)

Gélis, numa interessante conclusão em que aponta as raízes da consciência de um corpo que se afirma gradativamente a partir do Renascimento, destacando-se progressivamente desse corpo coletivo mencionado acima, conclui seu raciocínio com uma inquietante hipótese para entender nosso presente:

> Enfrentar essa solidão e assumi-la é possível para quem tem fé. Se vier a perdê-la, o indivíduo fica então entregue a si mesmo... É preciso, talvez, ver nessa subversão das crenças e dos comportamentos uma das principais fontes do mal-estar do ser humano contemporâneo. (GÉLIS, 2010, v. 1, p. 130)

Em "Distancia e Perspectiva" Ginzburg (2001, p. 179) enfatiza a importância do rito na configuração de uma memória coletiva que permite entender o presente a partir dessa relação vital com o passado: "Em qualquer cultura, a memória coletiva, transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes, reforça um nexo com o passado que não pressupõe uma reflexão explícita sobre a distância que nos separa dele." McLuhan (2003, p. 103) na década de 1960 desenvolve pensamento similar:

> A separação do indivíduo, a continuidade do espaço e do tempo e a uniformidade dos códigos são as primeiras marcas das sociedades letradas e civilizadas. [...] As culturas tribais não podem agasalhar a possibilidade do indivíduo ou do cidadão separado. Sua ideia de espaço e tempo não é contínua, mas emotiva e compreensiva em sua intensidade. (McLUHAN, 2003, p. 103)

Aby Warburg, ainda em 1923, na conferencia "O ritual da serpente", parecia predizer de maneira profética o que as novas tecnologias iriam produzir nessa dimensão simbólica do mito que, não contraditoriamente, envolve também as crenças e explicações religiosas do mundo, às quais Gélis se refere hoje como uma conseqüência de algo que se iniciou no Renascimento.

> O telégrafo e o telefone destroem o cosmos. O pensamento mítico e simbólico, em seu esforço por espiritualizar a conexão entre o ser humano e o mundo circundante, faz do espaço uma zona de contemplação ou de pensamento que a eletricidade faz desaparecer mediante uma conexão fugaz. (WARBURG, 2010, p. 141, tradução nossa)

Na ausência de conteúdos simbólicos que estruturem uma identidade coletiva. Sem algo que nos permita uma explicação de nossa existência, ou, uma simples noção de pertencimento a um corpo que exceda nossa condição individual, resta-nos um vazio simbólico, permeado por uma produção incessante de projeções superficiais sem precedentes na história da humanidade, a que temos que encarar na solidão do nosso corpo ao qual estamos condenados no mundo contemporâneo.

No campo das representações médicas, área responsável por elaborar e sustentar "cientificamente" alguns dos equívocos citados acima, como podemos ler no texto "Dissecação e anatomia" de Rafael Mandressi (2010, v. 1), ocorre um crescente interesse pela dissecação de cadáveres a partir dos séculos XII e XIII, inicialmente motivadas por uma curiosidade anatômica e que se intensificaria como procedimento a partir do século XVI.

O que nos interessa desse texto é o que irá perdurar até pelo menos o século XIX, ou seja, a influência de Claudio Galeno (131–200), médico e filósofo romano de origem grega, particularmente pela tradução de sua obra "*De usu partium corporis humani*". Nessa obra, Galeno explica o funcionamento do corpo humano, subordinando a saúde e a doença à ação de quatro humores: "Na teoria humoral, o corpo é constituído de quatro humores fundamentais: o sangue, a pituíta ou fleugma, a bílis amarela e a bílis escura." (MANDRESSI, 2010, v. 1, p. 438)

Olivier Faure, no texto "O olhar dos médicos", reforça a ideia de uma íntima relação nas representações do corpo na medicina e o contexto da sociedade em questão:

> Mais que isso, derivada da medicina antiga, a representação de um corpo essencialmente composto por quatro humores (o sangue, a bílis, a fleuma e a atrabílis, ou bílis negra), penetrou fortemente o corpo social. Lê-se abertamente nas correspondências e registros íntimos do século XVIII o caráter dominante da representação humoral do corpo. (FAURE, 2010, v. 2, p. 17)

É interessante perceber como as obras da antiguidade pagã estão presentes como fontes de referências em todas as áreas do conhecimento durante o Renascimento e depois. Segundo Mandressi (2010, v. 2), as orientações de Galeno não ensinam apenas o modo de ver, mas também o que ver, misturando ciência e crença como resultado de uma evidente impossibilidade contextual. Desse modo as dissecações tem apenas um interesse demonstrativo-descritivo, queremos dizer, de posse das obras dos antigos, segue-se um procedimento pré-determinado que não revela nada além do estabelecido de maneira intuitiva muitos séculos antes.

No campo das artes visuais vale lembrar o longo caminho que liga essas primeiras dissecações, desde antes do Renascimento e seus manuais de anatomia, passando pelo mórbido Honoré Fragonard no século XVIII, aos nossos dias de polêmicas alimentadas pela plastinação, técnica criada, patenteada nos anos 1970, e desenvolvida até o presente pelo anatomista alemão Gunther Von Hagens.

Já a influência da medicina humoral de Galeno irá perdurar até que uma concepção mecanicista e vitalista do corpo humano, própria e adequada ao pensamento cartesiano do Iluminismo, passe a figurar uma nova representação do universo. Nesse contexto, onde as duas concepções médicas do corpo passam a coexistir e se misturar (FAURE, 2010, v. 2), temos a formulação e a definição dos estados nacionais. Ainda segundo Faure (2010, v. 2), muitos historiadores destacam o papel desses últimos no desenvolvimento e na institucionalização da medicina clínica, fato diretamente relacionado com a intenção de aumentar a população e, consequentemente, seu poder militar e econômico.

Vários são os desenvolvimentos no século XIX no campo da medicina, entre eles o advento da anestesia, ainda que seu saldo inicial seja relativamente assustador com um problema a cada quatro pacientes. As descobertas de Mendel (1866) permanecem desconhecidas e é a representação do corpo decadente, como consequência hereditária o que passa a figurar com destaque no cenário do final do século XIX. Surge aí o fantasma da eugenia com a relevância de uma concepção científica. Os resultados mais sombrios dessa representação ocorrerão na primeira metade do século XX.

Em outro texto que aborda alguns dos desdobramentos dessas teorias no século XIX, Corbin (2009, v. 2) se refere à criação de um corpo coletivo subsumido pelo nome da raça. Alguns dos resultados da construção desse corpo coletivo que julgava o homem branco como "o tipo perfeito", como já mencionamos no parágrafo anterior, encontrava sustentação nas concepções médicas e científicas da época. Desenvolveremos esse tema com especial cuidado, enfatizando o projeto de branqueamento no final do século XIX no Brasil.

Na introdução do terceiro volume da "História do corpo" (2010), compendio excelente do qual nos valemos até agora e que nos acompanhará ao longo de todo o nosso trabalho, Jean-Jacques Courtine (2010, p. 7) escreve: "O século XX é que inventou teoricamente o corpo." Um pouco à frente o autor continua:

> Jamais o corpo humano conheceu transformações de uma grandeza e de uma profundidade semelhantes [...] jamais o organismo foi tão penetrado antes como vai sê-lo pelas tecnologias de visualização médica, jamais o corpo íntimo, sexuado, conheceu uma superexposição tão obsessiva, jamais as imagens das brutalidades sofridas pelo corpo na guerra e nos campos de concentração tiveram equivalente em nossa cultura visual, jamais os espetáculos de que foi objeto se aproximaram das reviravoltas que a pintura, a fotografia, o cinema contemporâneo vão trazer à sua imagem. (COURTINE, 2010, v. 3, p. 10)

No mesmo volume Pascal Ory no ensaio "O corpo ordinário" propõe algo tão surpreendente quanto Courtine, agora em relação ao conceito de autonomia do corpo:

> Numa palavra, o século assistiu certamente à maior reviravolta que o corpo humano jamais tenha conhecido em tão pouco tempo, a tal ponto que se pode propor a hipótese que não há corpo potencialmente autônomo antes do século XX. E essa hipótese, evidentemente assustadora e discutível, é o exame, mesmo superficial, do corpo no dia-a-dia que no-la sugere. (ORY, 2010, v. 3, p. 192)

Essa autonomia de que nos fala Ory e que, como se desprende do pensamento de Elias (1994, p. 184) não implica, de modo algum em uma liberdade incondicional, vai ganhar corpo, literalmente, como nos indica Henri-Pierre Jeudy no campo das artes visuais num questionamento do próprio conceito de representação:

> Redescobrir o corpo tal qual ele pode ser imaginado do lado de cá dos efeitos do espelho, esta seria uma perspectiva cara aos artistas do século XX. Um corpo que se manifesta por si mesmo antes de ser tomado nas construções da representação, um corpo mítico, que revelaria às avessas os limites de nossa elaboração especular. (JEUDY, 2002, p .81)

O quanto tal ideia de um reencontro com um corpo mítico é ilusória, nós veremos no segundo capítulo. Yves Michaud, põe em destaque a característica que, certamente, irá permear a produção artística ao longo da segunda metade do século XX e que ainda permanece na ordem do dia: a arte toca a vida e desse modo constrói um testemunho específico de seu tempo:

> A arte moderna acabou. Deu lugar a uma arte que não é mais nem profética nem visionária, que faz precisamente parte dos inúmeros mecanismos da reflexão social (no sentido de reflexo como também no sentido de pensamento), que vem a ser um modo de reflexão e de documentação entre todos aqueles através dos quais a sociedade enquanto sistema aprende e reflete o que se passa em seu seio. (MICHAUD, 2010, v. 3, p. 563)

São os artistas, nesse anseio de dupla reflexão, os primeiros agentes a questionarem os limites físicos do nosso corpo como uma impossibilidade real para a expansão de nossa sensibilidade no presente (SANTAELLA, 2003, p. 191).

> O corpo é sofrivelmente obsoleto. É obsoleto porque não pode mais experimentar a informação que acumulou... A tecnologia invasora marca o fim da evolução darwiniana como a conhecemos; ela é o começo da hibridação do biológico pelo artificial. (STELARC, 1996, p. 219 apud JEUDY, 2002, p. 152)

Se, como definiu muito bem Corbin (2010, v. 2, p. 9): "O corpo é uma ficção, um conjunto de representações mentais, uma imagem inconsciente que se elabora, se dissolve, se reconstrói através da história do sujeito, com a mediação dos discursos sociais e dos sistemas simbólicos." Não deveríamos estranhar o fato de, no tempo em que o desenvolvimento de interfaces naturais entre o homem e o computador alcançam um considerável nível de refinamento – como pudemos ver no livro "Arte Virtual: da ilusão a imersão" de Oliver Grau (2007) – surgirem questionamentos referentes à restrição que o próprio termo "humano" poderia encerrar. No texto "La reinvención del cuerpo" Patrícia Mayayo relaciona uma série de obras e artistas que "nos falam de um corpo que deixou de ser uma realidade estável para converter-se em um projeto cambiante, suscetível de ser reinventado e reconstruído sem cessar, a meio caminho entre o orgânico e a máquina; de um corpo, em uma palavra, pós-humano." (MAYAYO, 2004, p. 87, tradução nossa) Lucia Santaella cita a definição de Catherine Hayles dessa nova representação do corpo humano:

> o pós-humano representa a construção do corpo como parte de um circuito integrado de informação e matéria que inclui componentes humanos e não humanos, tanto *chips* de silício quanto tecidos orgânicos, *bits* de informação e *bits* de carne e osso. Nesse sentido, o pós-humano deve ser também traduzido por transhumano, mais que humano. (HAYLES, 1996, p.12 apud SANTAELLA, 2003, p.192)

O que deve ser retido dessa longa reflexão é a ideia de um corpo que teve sua primeira conformação nas representações da Grécia entre os anos 550 e 350 a.C.. Esse corpo clássico, que estende sua influência ainda no presente, sofrerá inflexões significativas com as mudanças no requerimento das imagens durante toda a Idade Média, período no qual se estruturam as regras do Cristianismo, mas que, por outro lado, ainda não projeta "[...] a parede invisível de emoções que parece hoje se erguer entre um corpo humano e outro, repelindo e separando [...]". (ELIAS, 1994, p. 82). O Renascimento herda essas duas influências, estabelecendo uma tensão permanente entre o mundo pagão e o mundo cristão, com evidentes conseqüências em nosso tempo.

Em outras palavras, a arte passa do período medieval de um sistema de representação baseado na "ideia" para um sistema estruturado por um ideal de beleza: de uma representação não subjugada à imitação da realidade, mas presa ao sentido que lhe é imposto pelo cristianismo, para uma forma calcada na idealização da beleza a partir da realidade observada. Em síntese, de um universal funcional para um universal ideal que se desdobrará nos séculos seguintes, inclusive nessa representação pós-darwinista/pós-humana em que, virtualmente, instaura-se a possibilidade de uma transformação integral – tanto na aparência como no espírito. (MAYAYO, 2004)

Além disso é importante frisar que, hoje, tornou-se impossível enxergarmos as manifestações visuais como independentes das demais representações, bem como das submissões impostas ao corpo no decorrer da história. Em todos os contextos, inclusive no presente, as manifestações artísticas registram, testemunham, constroem aspectos ratificadores ou conflitantes em relação às instituições que detém o poder, seja esse poder religioso ou o capital no presente. O que não podemos mais deixar de considerar é o fato de as artes nunca abarcarem as múltiplas dimensões da cultura expressas nas representação sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais do corpo.

Objeto privilegiado do discurso o corpo sofre o exibicionismo das metalinguagens, que não param de enunciar o que ele é ou o que ele pode ser. Essa massa de discurso (e de construções teóricas) não esgota jamais seu objeto, que parece apto a se ocultar indefinidamente. A vantagem de um semelhante arsenal de modelos de reflexão é oferecer, segundo as circunstâncias, esferas alternativas de interpretação. Não há nenhuma razão para que tal modelo de análise triunfe sobre outro, e o jogo das oposições entre as diferentes esferas de interpretação abre espaço a polêmicas que seria inútil fechar. (JEUDY, 2002, p. 112)

As violências e coerções a que esse corpo humano foi submetido e que, na arte, muitas vezes ganha delicada expressão por meio de uma "deformação idealizada", na tentativa subjetiva do artista materializar o que seria a beleza suprema, jamais poderia ser comparada, por exemplo, à trágica história do corpo feminino no decorrer de todos esses séculos.

1.5 A representação no ocidente e seus limites em outras culturas

Na introdução de seu "Significado nas artes visuais" Panofsky nos dá uma sintética definição do homem, enfatizando o que nos distingue:

O homem é, na verdade, o único animal que deixa registros atrás de si, pois é o único animal cujos produtos "chamam à mente" uma ideia que se distingue da existência material destes. Outros animais empregam signos e idéiam estruturas, mas usam signos sem "perceber a relação da significação" e idéiam estruturas sem perceber a relação da construção. (PANOFSKY, 2011, p. 23)

Já, Carlos Montes nos apresenta fragmentos de uma estória ideada por Karl Popper em debate com Konrad Lorentz, na qual se daria a emergência da linguagem. Popper defini o homem como "o único animal capaz de dizer mentiras":

"[...] antes de existir a linguagem, nossos mais remotos antepassados, – os primeiros hominídeos – emitiriam ruídos, gritos e gestos de natureza instintiva, com os quais manifestariam a seus iguais situações anímicas para sua sobrevivência. [...] Quiçá um dia as crianças da tribo de hominídeos começaram um jogo decisivo para a humanidade: o jogo de imitar aos seus maiores; quer dizer, o jogo do engano, da simulação e da mentira. Um jogo elementar, baseado em emitir gritos que simulavam, por exemplo, um perigo iminente ou a proximidade da caça." (POPPER, 1992, p. 49 apud MONTES, 1999, p. 483, tradução nossa)

Tal definição, apesar de simplificar o que, certamente, foi muito mais complexo, por outro lado, parece-nos de particular interesse na medida em que permite entender o princípio da representação nos termos em que a definiu Gombrich (1999), como uma imagem que substitui, descreve ou evoca outras realidades. A simplificação da estória mencionada acima não considera nem mesmo o fato de que o conceito de representação, como o utilizamos hoje e do modo como foi desenvolvido no mundo ocidental, como semelhança ou referência a uma realidade externa, não era e, em alguns casos, não é compartilhado ainda hoje por muitas outras culturas.

Recentemente [...] fomos forçados a reconhecer o quanto compreendemos mal a arte primitiva ou a egípcia todas as vezes em que supomos que o artista "distorce" seu tema ou que até mesmo deseja que vejamos em sua obra o registro de alguma experiência específica. Em muitos casos, essas imagens "representam" no sentido de serem substitutas. O servo ou o cavalo de argila, sepultados nas tumbas dos poderosos, toma o lugar do ser vivo. O ídolo toma o lugar do deus. É totalmente irrelevante a questão de saber se ele representa a "forma exterior" da divindade particular ou, no caso, de uma classe de demônios. (GOMBRICH, 1999, p. 3)

Ainda segundo o raciocínio de Gombrich (1999) a mentira do menino, ou seja, a consciência da representação como evocação de uma realidade exterior, poderia ser interpretada como pertencente ao universo do retrato,

este seria posterior ao da substituição mencionada no parágrafo acima, do mesmo modo que a emergência da linguagem viria após o ato da criação. Esse ato de criação, como afirmou Maria Lucia Montes no texto "Cosmologia e Altares" (1997), condensa a memória de uma determinada comunidade como parte de um sistema de comunicação compartilhado cotidianamente:

> Se nessas culturas a experiência estética não se esgota em si mesma, é porque o belo como valor transborda por sobre a vida, expressão de uma ordem humana que sustenta a ordem do mundo, participando de um sistema de referências cosmológicas em que cada objeto criado tem função e finalidade, com relação ao sagrado. Não se entende a beleza da estátua sem o deus cuja força carrega ou a elaboração da máscara sem o rito de que é parte. São coisas belas que não existem senão pelo que representam e significam – não o que o olho vê, mas o que a mente sabe e a mão se esforça por recriar, de uma forma simbólica e com uma intenção de beleza que se impregna de sacralidade, porque tudo é elo de ligação do homem com a totalidade do cosmos. (MONTES, 1997)

A partir da citação acima, no que se refere às culturas primitivas, parece-nos difícil utilizar o termo representação na acepção ocidental em qualquer que seja a situação. Em "História Social da Arte e da Literatura" Arnold Hauser trata desse mesmo aspecto:

> Quando o artista paleolítico pintava um animal na rocha, produzia um animal real. Para ele, o mundo de ficção e da representação pictórica, a esfera da arte e mera imitação, ainda não era um domínio especial autônomo, diferente e separado da realidade empírica; não colocava ainda em confronto as duas esferas distintas, vendo numa a continuação direta e indiferenciada da outra. (HAUSER, 1998, p. 5)

Uma outra narração, agora verídica, foi-nos oferecida em marcante conferência proferida pela mesma professora Maria Lúcia Montes (informação verbal)[12]. Disse a antropóloga que uma expedição ocidental tinha permanecido durante determinado período em uma tribo ainda isolada no continente africano. A finalidade da expedição era coletar dados, filmar a vida e os rituais para procurar entender diferenças culturais. Perto do final da expedição, um dos fotógrafos profissionais notou que uma de suas lentes mais caras tinha sumido. O fotógrafo comunicou ao chefe da expedição que, por meio de um tradutor, comunicou-se com o representante máximo daquela tribo. O chefe da tribo dispôs um deus entalhado "toscamente" na madeira e fez com que todos os membros da tribo ficassem em fila para, um a um, encararem o que, para nós ocidentais, seria uma mera representação. Quando o autor do "furto" (certamente motivado pelo encanto da forma e do vidro da lente) encarou a imagem, entregou-se imediatamente, devolvendo o objeto em seguida.

12 A referida conferência foi realizada durante o "**Curso de formação de monitores da Mostra do redescobrimento – Brasil + 500**" sob a coordenação geral da Professora Mirian Celeste Martins (entre 1º de fevereiro e 18 de abril de 2000, num total de 150 horas). Nada foi anotado naquela ocasião, também não há registro de qualquer natureza e, apesar da narrativa estar em perfeita sintonia com o sentido expresso no texto de 1997 da mesma autora, as possíveis imprecisões são nossas.



20

Identidade visual do filme "The Godfather"

Tal passagem parece-nos significativa para percebermos a complexidade das diferenças que se estabeleceram em certas culturas. Para enfatizar isso gostaria de evocar uma outra sequência de imagens, agora de uma obra-prima do cinema ocidental. "The Godfather" (1972), título homônimo do Romance de Mário Puzo (1969), com quem Francis Ford Coppola dividiria o roteiro da célebre sequência de três filmes. Antes, porém, cabe uma rápida análise.

O filme se inicia com as frases "Eu acredito na América. A América fez a minha fortuna." É um italiano que fala de sua filha, a quem deu liberdade, mas sem deixá-la esquecer de honrar a família. A jovem, ao resistir ao estupro por parte de seu próprio namorado é espancada quase até a morte. O juiz o condena e suspende a sentença, o que causa a indignação do pai. Este é o motivo que o leva até Don Corleone (Marlon Brando): quer vingança e pede a morte dos rapazes.

É nesse momento que se estrutura a primeira chave do filme: Don Corleone, que menciona estar no meio da festa de casamento de sua filha, fala de amizade, respeito, lealdade e humilde gratidão (como uma permuta natural de favores ou como uma ação entre membros de uma família, onde o padrinho aqui, é, no sentido figurado, uma espécie de patrono ou protetor). Como foi traduzido no Brasil, por questões de força sonora e impacto comercial, "O Poderoso chefão" deixa escapar as sutilezas dos possíveis jogos de significados do original na língua inglesa. Padrinho tem no Dicionário Houaiss (2009, p. 1411) as seguintes acepções que nos interessam no momento: "*s.m.* – (s.XIII) **1** homem que apresenta alguém (ger. criança) para o batismo ou crisma, com o compromisso implícito de provê-la do necessário na falta dos pais; **5** *fig.* defensor, protetor, patrono". *Don* em italiano significa padre que, em português num uso antigo, ainda segundo o Hauaiss (2009, p. 1411), era o mesmo que pai. Por último, nesse jogo de significados, é impossível não pensarmos na sequência de palavras com uma pequena alteração – *The God father* – ou o que seria Deus Pai. Essa ideia é reforçada pela arte do título do filme (fig. 20), na qual há uma mão com o instrumento de um titereiro, por onde descem 6 fios que se conectam à palavra *Father*, como numa dupla metáfora àquele que tudo pode.

Após a tensão dessa primeira sequência que culmina com o italiano beijando a mão de Don Corleone em agradecimento, chamando-o de *godfather*, há um corte para a animada festa de casamento. Um fotógrafo organiza os familiares para o registro do momento, mas Don Corleone percebe a falta do filho Michael (Al Pacino), sem o qual não aceita realizar a fotografia. O que quero destacar aqui é que a fotografia só será realizada quando todos os membros da família estiverem reunidos, incluindo Michael e Kay Adams (Diane Keaton), mulher que se tornará sua esposa.

Daí para frente temos uma intrincada rede de relações pessoais, jogos de influências e de poder, mortes e muita violência até que Don Corleone falece com um infarto fulminante. Durante o seu enterro, Michael, então à frente da família Corleone, diz o seguinte a seu irmão de criação (Tom Hagen, interpretado por Robert Duvall): "Decidi ser o padrinho do filho de Connie" (Tália Shire). "Depois me encontrarei com Don Barzini (que pretende matá-lo)... e Tattaglia e todos os chefes das cinco famílias." Após essa fala ocorre um corte para o interior de uma igreja onde está ocorrendo o referido batismo. É essa a sequência que nos interessa.

O padre profere as palavras do ritual em latim enquanto o bebê está no colo de Kay. Esta retira a toquinha do bebê, cena que é repetida de maneira magistral como um "eco visual" nos braços de um homem que prepara cuidadosamente uma metralhadora. Então o padre coloca algo no queixo da criança, cena que é entrecortada e repetida na ação de um barbeiro que espalha espuma em outro homem. A sequência se estende com o padre se dirigindo a Michael, agora em inglês:

"– Michael, você acredita em Deus, o Pai, criador do Céu e da Terra?

– Acredito.

– Acredita em Jesus Cristo, Seu único Filho, nosso Senhor?

– Acredito.

– Acredita no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica?

– Acredito"

O diálogo que se inicia com a face de Michael, bem como a voz do padre e o som do órgão da Igreja permanecem em *off*, enquanto uma série de personagens se intercalam em cenas curtas sem uma lógica aparente. Então o padre pergunta:

"– Michael Francis Rizzi, você renuncia a Satã?"

Um primeiro assassinato ocorre antes da resposta incisiva:

"– Eu renuncio."

Um segundo assassinato ocorre e o padre continua:

"– E a todas as suas obras."

O terceiro assassinato ocorre com um senhor em uma porta giratória e Michael responde:

"– Eu renuncio."

Mais duas pessoas morrem, inclusive uma mulher inocente que estava na cama com o quarto chefe da máfia a quem Michael pretendia eliminar.

"– E a todas as suas ostentações?

– Eu renuncio."

Então, o último assassinato ocorre. Don Barzini é morto em uma escadaria. Ao que o padre pergunta:

"– Michael Rizzi, aceita o batismo?

– Aceito."

Então o padre encerra a cerimônia despejando água benta sobre a cabeça da criança.

"- Em nome do pai, do filho e do espírito Santo. Michael Rizzi, vá em paz e que o Senhor te acompanhe. Amém."

Pode não parecer clara nossa intenção ao aproximar a ação do roubo da lente pelo aborígene narrada por Montes (2000) e essa sequência primorosa do cinema americano, mas ela nos permite uma apreciação interessante. A própria igreja, as suas imagens santas, assim como o ritual de batismo, fundamental para o cristianismo, são, para Don Corleone, nitidamente mentiras, ou se preferirmos para mantermos o tom acadêmico, representações como seria a encenação de uma tragédia grega. Para o aborígene africano a imagem do deus é a própria personificação dessa figura divina que ocupa no mundo um lugar como o dele próprio.

A figura de Don Corleone, o patrono ou simplesmente padrinho não representa um membro desse corpo cristão instituído pela Igreja católica. O corpo que ele protege e que a sua figura representa é o corpo da família, lugar onde o sangue, mas também a amizade, o respeito, a lealdade e a humilde gratidão fazem as distinções mais importantes.

O filme tem em duas festas religiosas os seus pontos chave – o casamento de Connie e o batismo de seu filho – nas duas situações, a igreja, bem como suas representações servem apenas como moldura para uma particular celebração do corpo da família Corleone. A fotografia de casamento não foi feita sem a presença de Michael. Esse último personifica em suas ações todos os possíveis sentidos que mencionamos acima para *The Godfather*: manipula o destino ao decidir entre a vida e a morte; torna-se o novo patrono e protetor da família Corleone, bem como de seus aliados e, como um simples padrinho, irá assumir o significado do símbolo conformado pela Igreja Católica no século XIII, provendo o sustento e a segurança de seu afilhado após matar o seu pai traidor.

Em relação aos povos "primitivos", parece-nos que, apesar de toda a sua rica produção expressiva e "artística", eles não chegaram a desenvolver plenamente a consciência do símbolo, em particular no que toca à produção de imagens como a concebemos no ocidente, ou seja, como representação. Por outro lado, isso não impediu o desenvolvimento da linguagem verbal e mesmo gráfica ou pictográfica, com sistemas conceituais altamente complexos de síntese visual. O que é importante frisar é uma diferença fundamental: a expressão gráfica desses povos, mesmo em suas exceções realistas, é elaborada a partir de uma relação mágica[13] ou conceitual com o mundo e não como uma mera imitação ou descrição visual de uma realidade exterior.

> Os povos primitivos, anteriores ao alfabeto, integram tempo e espaço em um único conceito e vivem, de preferência, num espaço acústico, sem horizonte, ilimitado e olfativo mais que num espaço visual. Sua apresentação gráfica é como um raio-X. Eles mostram tudo que sabem e não apenas aquilo que veem. (McLUHAN, 1969, p. 85)

Hauser também aborda esse aspecto conceitual da arte primitiva:

> Os desenhos das crianças e a produção artística dos povos primitivos contemporâneos são racionalistas, não sensoriais: mostrando o que a criança e o artista primitivo conhecem, não o que realmente vêem; fornecem uma imagem teoricamente sintética, não opticamente orgânica, do objeto. (HAUSER, 1998, p.2)

Em um contexto completamente distinto Panofsky (2011, p. 30) afirma que a arte tem sempre significação estética mesmo que ela não tenha sido criada com o propósito exclusivo de ser experimentada esteticamente.

O termo chave aqui parece ser experiência estética. O fato da arte, como no caso dos índios brasileiros estudados por vários especialistas, mas de maneira muito particular por Darcy Ribeiro (1983, v. 1), manter-se vinculada intimamente à vida lhes dá uma característica essencialmente icônico-indicial, ou seja, toda manifestação expressiva indica e dá sentido à existência imediata, além de singularizar identitariamente a tribo das demais e também dos animais. A arte não é feita para ser experimentada esteticamente, não representa nem evoca uma realidade exterior, ela é em si mesma, como no caso exemplar da tribo africana – o deus não era uma imagem, muito menos uma representação, era um ente em si. A arte é produzida e compartilhada coletivamente. A arte é vivenciada e indissociável da própria existência.

> O importante na hora de estudar as representações destas culturas primitivas é averiguar quais foram as funções ou requerimentos sociais que lhes foi atribuído a essas imagens. Neste sentido coincidem muitos autores em apontar que o propósito e origem desta arte se baseia na identidade entre a representação e o representado. A imagem não só é um substituto de outra realidade – um homem, um monarca, uma divindade –, mas que, de uma forma difícil de precisar, produz-se uma identificação entre as duas realidades. (MONTES, 1999, p. 497, tradução nossa)

A mentira em suas características mais elaboradas é o que nos interessa, porém, essa contraposição feita acima com as culturas ditas "primitivas" pode permitir entender melhor alguns dos caminhos que nos levaram – no Ocidente –, que levaram o corpo para os pontos mais brilhantes e também para as regiões mais sombrias da existência humana.

No ensaio "A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin" Coli (2010, p. 267) afirma: "Entre a representação e o representado, ocorrem procedimentos de identidade, já que a identificação é o objetivo. Representação, isto é, apresentar de novo o mesmo. No entanto, nós sabemos que esse mesmo não é o mesmo."

No âmbito da arte, mesmo no Ocidente, nem sempre essa distinção foi tão simples assim. Em 1921, Luigi Pirandello colocaria em xeque os limiares de realidade e representação no corpo da própria representação, isso, diante de um público desprovido das convenções e experiências que permitem a Jorge Coli, hoje, fazer a afirmação acima de maneira tão natural. Trata-se da peça "Seis personagens à procura de um autor" (1921) de onde traduzimos um excerto extraordinário, além de adequar-se perfeitamente à nossa discussão:

> **Diretor:**
> Dêem-me o prazer de irem embora, que não temos tempo para perder com loucos!
> **Pai:**
> Oh, Senhor, você sabe que a vida é plena de infinitos absurdos, os quais, despudoradamente, não tem nenhuma necessidade de parecerem verdadeiros, por isso mesmo são verdadeiros.
> **Diretor:**
> Mas que diabo disse?
> **Pai:**
> Digo que pode considerar realmente uma loucura, sim senhor, esforçar-se para fazer o contrário; isto é, de criar para parecer verdade, para que pareçam verdade. Mas me permita fazer-lhe observar que, se é loucura, esta é a única razão do seu trabalho.
> **Diretor:**
> Ah sim? Parece-lhe um ofício de loucos, o nosso?
> **Pai:**
> Eh, fazer parecer verdade aquilo que não é; sem necessidade, Senhor: por jogo... Não é seu trabalho, dar vida em cena a personagens de fantasia?

Outros autores contemporâneos exploraram esse sutil limiar entre realidade e representação, provando serem muito frágeis nossas certezas e concepções. Dois bons exemplos vem do cinema em utilizações originais do formato característico do documentário como índice da realidade. Essa, no entanto, dilui-se nas complexas tramas da representação, mantendo o espectador em xeque do início ao fim. Ambos os filmes foram motivados por anúncios publicados em jornais de grande circulação. O primeiro é

13 Benjamin distingue as funções da arte e, portanto, da técnica nas sociedades ditas primitivas e no presente. "Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas. [...] Os temas dessa arte eram o homem e o seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. **Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu.** (BENJAMIN, 1994, p. 173, grifo nosso)

"Salve o Cinema" (1995) do iraniano Mohsen Makhmalbaf e o segundo é "Jogo de Cena" (2007) do brasileiro Eduardo Coutinho.

Apesar de toda a complexidade e sutilezas apontadas acima o importante a considerar em relação à imagem e à ideia de representação é o que se desprende do pensamento de Gombrich em seu ensaio "Meditações sobre um cavalinho de pau" (1999), e depois no capítulo de "Arte e ilusão" intitulado "O poder de Pigmalião" (2007): originariamente a imagem era antes um substituto que cumpria uma exigência formal mínima para o desempenho de uma função. Tal imagem, que pode ter surgido de uma projeção humana sobre objetos da natureza, era condicionada por aspectos privilegiados por nossas necessidades biológicas e psicológicas, além de estruturar-se sobre um vocabulário convencional à disposição em cada contexto especifico, sem o qual a ação do homem não faria sentido (vide a confusão provocada na primeira encenação da peça de Pirandello[14]).

É uma mudança de função no requerimento da imagem o que torna possível o desenvolvimento da idéia de representação na acepção moderna da palavra. Nesse momento a imagem deixa de ser um substituto e passa a se referir ao mundo exterior a ela como o registro de uma experiência visual da realidade. Munidos de um vocabulário complexo próprio aos sistemas de representação (linhas, escorço, manchas, formas abstratas... etc) os artistas passam a depender/e ou condicionar o observador a completar a sua criação no ato mesmo da observação.

Gombrich (2007, p. 98), em um sutil trocadilho aproxima a mágica das imagens primitivas à mágica da arte, concluindo com uma paráfrase da formulação clássica de representação elaborada por Platão: "E, todavia, podemos ter feito um bom negócio quando trocamos a mágica arcaica de fazer imagens pela mágica mais sutil a que chamamos "arte". Só no reino dos sonhos o artista encontrou plena liberdade de criar." Oliver Grau destaca um ponto importante em relação a essa magia da representação:

> Nenhuma arte consegue reproduzir a realidade em sua totalidade e devemos ter consciência de que não há apropriação objetiva da realidade – a metáfora da caverna de Platão diz respeito a isso. Somente as interpretações são decisivas. [...] Além da cópia, a transformação da realidade é o domínio central e a essência da arte, a criação da realidade, da realidade individual, da realidade coletiva. Recentes descobertas da neurobiologia propõem que aquilo que chamamos de realidade é de fato apenas uma afirmação sobre o que podemos realmente observar. (GRAU, 2007, p. 36)

Se a realidade é mediada por um sistema complexo que envolve genética, ambiente físico onde nos desenvolvemos, ambiente cultural e comunicação mediados pelos meios e tecnologias que se alteram ao longo da história, como um dia pudemos elaborar teorias que afirmavam verdades universais a respeito do homem e de seu sistema perceptivo? "Cada produto que molda uma sociedade acaba por transpirar em todos e por todos os seus sentidos." (McLUHAN, 2003, p. 37)

A arte é uma mentira, uma construção simbólica mediada pelo que podemos ver, mas o que podemos ver não se restringe apenas ao que podemos ver. O olhar é relativo e condicionado por uma série de fatores, e por isso pode variar simplesmente pelo ponto de observação, o lugar do príncipe no teatro, ou o ponto estável na igreja barroca. Pontos ideais são apenas pontos ideais, construções conceituais que se materializam para condições especiais, ou seja, exceções no campo da arte e do conhecimento que travamos perceptivamente com o mundo por meio de nosso corpo, o que resultará em visões singulares a cada novo observador.

14 Quatro anos depois, diante de tamanha incompreensão, o escritor resolveu explicar em uma nota o significado da obra. "**A comédia não tem atos nem cenas. A representação só será interrompida, uma primeira vez, sem que desça o pano**." Revista Bravo, 19/10/2011. Disponível em: <http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/seis-personagens-procura-autor-643787.shtml>. Acesso: 27 jun. 2013

1.6 Uma imagem ao lado da outra

> *O homem que, a salvo de privações, goza como um sábio as inúmeras maravilhas que passam por seus olhos e seu espírito a cada momento, anda pela terra como um deus. (Auguste Rodin, 1990, p. 176)*

Como já dissemos a leitura e interpretação de imagens da arte e da cultura será nosso procedimento principal. Às imagens e trabalhos artísticos se somarão, sempre que estiverem ao nosso alcance, representações produzidas em outros âmbitos da cultura. Em relação à leitura e interpretação de imagens, como já havíamos mencionado em nosso prefácio, será a iconologia de Panofsky (2011) nossa principal referência. Desse texto o que se desprende é o seguinte:

A partir do "Tema primário ou natural", ou seja, da identificação das formas puras e das suas qualidades expressionais, passamos para o "Tema secundário ou convencional", momento em que nos concentramos em uma análise das características iconográficas da obra, para, então, chegarmos ao "Significado intrínseco ou conteúdo", o que foi nomeado por Panofsky como uma análise iconológica.

Em trecho no qual Panofsky (2011. p. 54) estabelece as distinções entre iconografia e iconologia, a última é definida nos seguintes termos: "[...] concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar."

Ainda segundo Panofsky, podemos dizer que, em termos ideais no que se refere ao fenômeno da leitura e interpretação de obras de arte e imagens da cultura em geral: partimos de uma descrição pré-iconográfica que encontra uma primeira sustentação em nossa experiência prática relacionada a objetos e fatos, o que, por si só não garante sua precisão. Para Panofsky é a História do Estilo o que nos permite entender certas características regulares desenvolvidas em contextos históricos específicos. Em relação à análise iconográfica, será necessário ao analista que este possua ou adquira familiaridade com temas e conceitos específicos através de fontes literárias, por leitura deliberada ou tradição oral. Mesmo de posse desses conhecimentos a precisão absoluta na descrição iconográfica deve ser entendida apenas como um ideal. Por fim, a interpretação iconológica deve partir dos elementos coletados nas etapas anteriores alcançando o que Panofsky chama de "intuição sintética".

A partir disso podemos passar ao ponto seguinte: explicitar quais critérios serão adotados na escolha das imagens e obras a serem analisadas no segundo capítulo. Nesse momento, vem-nos à mente "A idade Neobarroca" de Omar Calabrese (1987), texto que nos causou profundo impacto ainda em 1996 e do qual nunca mais conseguiríamos nos desvencilhar.

Nesse livro, desde a introdução, o autor deixa claro que não faria distinções de caráter hierárquico, bem como não subjugaria as escolhas dos objetos culturais a categorias de valor. Tornou-se uma fala regular em nossas aulas um pensamento que se desprende desse raciocínio: a leitura de obras de arte e imagens produzidas pela cultura (sem qualquer distinção), abre uma possibilidade real de exercício crítico para a interpretação do Mundo. Gombrich sugere algo muito similar e inesperado na introdução de seu "Arte e Ilusão":

> Posso apenas apelar para o leitor que deseja participar dessa caçada, *The Hunting of the Snark*, que se exercite um pouco no jogo de auto-observação não tanto nos museus, mas no seu comércio diário com figuras e imagens de toda espécie – sentado no ônibus ou de pé numa sala de espera. (GOMBRICH, 2007, p. 6)

Se analisarmos essa sugestão de Gombrich à luz do presente, veremos que suas dimensões se multiplicaram numa escala sem precedentes em toda a história da humanidade, particularmente após o advento e aperfeiçoamento das tecnologias digitais de informação e de produção de imagens. A quantidade de "antigas e novas imagens" de todas as naturezas que circulam pelas redes da Internet diariamente são, simplesmente, incalculáveis.

A partir dessa mera constatação, podemos nos apropriar mais uma vez das palavras de Calabrese (1987, p. 11) para afirmarmos que se mantém aberta, mais do que nunca, uma rica possibilidade de aproximação de "exemplos na aparência "impertinentes": para aumentar o sabor do desafio, para ilustrar melhor o que significa arriscar-se no terreno das "conexões improváveis"." Desse modo, esperamos que o leitor não estranhe uma possível aproximação entre uma obra de arte consagrada e uma simples fotografia, seguida de uma nota banal postada num blog pessoal. Como observou Calabrese:

> "[...] a ordem da arte não é única e imutável, os seus sistemas podem ser irreversíveis e indeterminados. E não só a ordem da arte, como se viu, mas também a ordem global da cultura. O universo cultural apresenta-se-nos fragmentário e originado por estruturas contraditórias, que convivem perfeitamente ao mesmo tempo. (CALABRESE, 1987, p. 168):

Um outro aspecto fundamental apontado por Calabrese (1987, p. 20) diz respeito ao modo pelo qual constituímos nossas interrogações: os fatos, os objetos culturais podem responder de modo coerente de acordo com as perguntas que fazemos, o que implica que um mesmo fato pode responder a diferentes abordagens ou a diferentes formulações de problemas. Citando Luciano Anceschi (1984), Calabrese (1987, p. 33) conclui: "[...] todo o fenômeno analisado é sempre, enquanto analisado, um fenômeno construído pelo analista e, portanto, transferível para lá da própria colocação espacial e temporal." Daí podemos deduzir que novas interpretações serão incorporadas pelo analista que desloca no espaço e no tempo o objeto de sua investigação, interferindo na própria análise de maneira determinante.

Não há olhar neutro, nem mesmo um espaço de projeção destituído de uma concepção ideológica subjacente. A esse respeito uma lembrança interessante nos é apontada por Brian O'Doherty no livro "No interior do cubo branco":

> Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. (Um clichê atual é elogiar o espaço ao se entrar na galeria.) Vem a mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém. (O'DOHERTY, 2002, p. 3)

A ideia de um espaço neutro é tão ilusória, para não dizer simplória, quanto a pretensão de um análise isenta das subjetividades, experiências e interesses do observador. Como nos disse o professor Omar Khouri[15], citando, em aula, Ezra Pound: "Um crítico vale, não pela excelência dos seus argumentos, mas pela qualidade de suas escolhas". Panofsky é mais uma vez esclarecedor:

> Somos afetados principalmente por aquilo que permitimos que nos afete; e, assim como a ciência natural involuntariamente seleciona aquilo que chama de fenômeno, as humanidades selecionam, involuntariamente, o que chamam de fatos históricos. Desse modo as humanidades alargaram, gradualmente, seu cosmo cultural, e em certa medida deslocaram o centro de seus interesses. (PANOFSKY, 2011. p. 25)

Que outro argumento poderia ser evocado para justificar a aproximação de objetos irremediavelmente separados pelas categorias de valor que nossa sociedade estabelece, particularmente através daquela instituição denominada pelo nome de museu. Gombrich (2007, p. 5) nos oferece uma resposta sutil: "A representação não precisa ser arte, mas nem por isso é menos misteriosa."

Como recorremos à figura dos museus, e, conscientes de seu crescente prestígio no panorama mundial desde os anos 1980 (MONTANER, 2003), parece-nos uma boa oportunidade para citarmos Marcel Duchamp. Como ele apontou muito bem, não apenas a escolha pelo artista mas o deslocamento de contexto podem ressignificar um objeto qualquer. De modo semelhante, poderíamos dizer que o hábito dos observadores contemporâneos, condicionados pelos códigos desse espaço instituído, pode velar a observação critica na análise do mundo cotidiano, já que essa pré-disposição só é ativada nesse espaço pretensamente ideal para as projeções do visitante. Uma história recente pode ilustrar isso:

Em 2013, durante a montagem da mostra "Todo lugar é aqui", da qual fizemos a curadoria e dividimos a cenografia com a arquiteta Phamela Dadamo, duas mulheres entraram no espaço ainda em construção. Dadamo observou a pré-adolescente que manifestava incomodo e certo receio. Ela dizia o seguinte:

-Mas o que será que é isso? O que significa?

Então a mãe da menina sugeriu que ela perguntasse. Nesse momento a arquiteta manifestou sua atenção:

-O que você quer saber? Pode perguntar.

A jovem apontou para um espanador de fibras sintéticas, em tom de um intenso azul, jogado no chão do espaço que viria a ser, alguns dias depois, uma intrigante vídeoinstalação do colombiano Ivan Argote. Com respeito pela visitante e por seu interesse inesperado, Dadamo respondeu:

-É apenas um espanador mesmo. Ainda estamos preparando o trabalho que terá três projeções simultâneas.

Como observou Gombrich (2007, p. 78): "A forma de uma representação não pode estar divorciada da sua finalidade e das exigências da sociedade na qual a linguagem visual dada tem curso."

Tais exigências, a partir do momento em que são plenamente absorvidas pelo contexto social em que os objetos culturais são produzidos, podem gerar esse condicionamento que nos parece tão natural em nossas expectativas. O mero espanador poderia sim ser arte, bastaria que um artista ali presente, talvez o próprio Ivan Argote, definisse isso, posicionando um foco de luz no próprio local onde o objeto se encontrava jogado no chão. Se esta ação produziria boa ou má arte, isso é um outro problema.

Essa narrativa nos instigou a propor uma especulação a partir da observação empírica, a qual nos levará à última escolha feita em nosso trabalho. Esta se refere à estrutura de distribuição das imagens no corpo do texto.

Se, como já deduzimos anteriormente do pensamento de Elias (1994), o controle automático de nossas emoções é fruto de um constante condicionamento que, em seguida, torna-se um hábito tão inconsciente que nos parece uma segunda natureza, cabe aqui propor uma extensão desse sentido para um hábito indispensável e que influi, de maneira

15 KHOURI, Omar. Estética e crítica da arte. São Paulo: Unesp, 1998, Notas de aula

determinante, em vários outros aspectos, particularmente, no modo como organizamos nossa leitura do mundo. Estamos falando da linguagem verbal e sua relação com o pensamento tomado, nas palavras de Merleau-Ponty (2011, p. 258), como um fenômeno de expressão.

Norbert Elias (1994, p. 26; p. 117; p. 121; p. 124), ainda em 1939, aponta a cristalização da fala em suas possibilidades de uso, ou se preferirmos, nos condicionamentos a que somos submetidos, tomando esse meio como um hábito que nos parece natural e, pelo qual, desde nossa infância, aprendemos a utilizar na materialização de nossas relações sociais e mentais. Em "Fenomenologia da percepção" (2011, p. 249), publicado em 1945, Merleau-Ponty pensa a fala como um gesto que contém seu próprio sentido, o que torna possível a comunicação como algo natural. De modo similar Ludwig Wittgenstein em "Investigações Filosóficas" (1979), publicado em 1953, observou que os jogos de linguagem devem ser entendidos em seus usos[16]. Tais funções práticas, ou se preferirmos, hábitos ou gestos lingüísticos são explicitados em sua singularidade por Merleau-Ponty (2011, p. 255) ao apontar que "...o sentido *pleno* de uma língua nunca é traduzível em uma outra." De modo similar também argumenta McLuhan:

> As estruturas dos sentidos projetadas nas várias línguas são tão diversas como os estilos na moda e na arte. Cada língua materna ensina aos seus usuários um certo modo de ver e sentir o mundo, um certo modo de agir no mundo – e que é único. (McLUHAN, 2003, p. 98)

Se reconhecermos, como queria Merelau-Ponty (2011, p. 257–262), uma significação gestual ou existencial da fala, é apenas, ainda segundo esse autor, em sua capacidade de sedimentar-se e de constituir um saber intersubjetivo que a língua, como forma de articular o mundo da nossa experiência, diferencia-se das demais operações expressivas:

> O gesto fonético realiza, para o sujeito falante e para aqueles que o escutam, uma certa estrutura da experiência, uma certa modulação da existência, exatamente como um comportamento de meu corpo investe os objetos que me circundam, para mim e para o outro, de uma certa significação. (MERLEAU- PONTY, 2011, p. 262)

16 "10. O que designam, pois, as palavras dessa linguagem? – O que elas designam, como posso mostrar isso, a não ser na maneira do seu uso?" (WITTGENTEIN, 1979, p. 13); Em outra reflexão o filósofo simula um possível questionamento: "65. [...] 'Você simplifica tudo! Você fala de todas as espécies de jogos de linguagem possíveis, mas em nenhum momento disse o que é o essencial do jogo de linguagem, e portanto da própria linguagem. O que é comum a todos esses processos e os torna linguagem ou partes da linguagem. Você se dispensa pois justamente da parte da investigação que outrora lhe proporcionara as maiores dores de cabeça, a saber, aquela concernente à *forma geral da proposição* e da linguagem'. E isso é verdade. – Em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em virtude da qual empregamos para todos a mesma palavra, – mas sim que estão *aparentados* uns com os outros de muitos modos diferentes. E por causa desse parentesco ou desses parentescos, chamamo-los todos de 'linguagens'." (Ibid. p. 38); "120. Quando falo da linguagem (palavra, frase, etc.) devo falar a linguagem do cotidiano." (Ibid. p. 55); "130. [...] Os jogos de linguagem figuram muito mais como *objetos de comparação*, que através de semelhanças e dessemelhanças, devem lançar luz sobre as relações de nossa linguagem." (Ibid. p. 57) Já na parte final do seu livro o autor afirma: "A indizível diversidade de todos os jogos de linguagem cotidianos não nos vem à consciência porque as roupas de nossa linguagem tornam tudo igual." (Ibid. p. 217)

Apesar de concordarmos com a ideia da linguagem verbal e do próprio pensamento tomados em suas dimensões expressivas, parece-nos que há algo diferente entre estes últimos e as "formas representativas" definidas por Karl Buhler como "linguagens simbólicas não verbais" (BÜHLER, 1979, p. 197, apud MONTES, 1999, p. 485), assim como nosso modo de apreensão de ambas. O que queremos destacar é que a linguagem verbal é, talvez, o primeiro hábito cultural que esquecemos, a ponto de se tornar nossa mais natural ação, do mesmo modo que irá influir, principalmente no Ocidente, na maneira como organizamos o restante dos objetos ao nosso redor a partir da lógica racional de sua estrutura linear.

> Se reconhecermos que a comunicação fornece à sociedade o elo indispensável a seu funcionamento, **o papel da linguagem e seu exercício se tornam dominantes**. É por intermédio da linguagem que se estruturam não somente os grupos humanos, mas ainda a apreensão das realidades exteriores, a visão do mundo, sua percepção e **sua ordenação**. (CAUQUELIN, 2005, p. 63, grifo nosso)

Como já dissemos, o aprendizado da linguagem se dá em seus usos, aos quais, gradativamente, vão sendo incorporados núcleos significativos. A partir disso e da observação empírica podemos deduzir que, do ponto de vista funcional, uma criança em torno dos 7 anos está plenamente alfabetizada, ainda que esse termo se refira ao último aspecto de nossa evolução simbólica, ou seja, o domínio da convenção que se materializa completamente na transcrição das letras, vogais, palavras e frases. Até esse momento, as estruturas da linguagem tinham sido apreendidas pela repetição e incorporadas pelo sentido que seus usos explicitavam em cada situação. Em "O Meio são as Massa-gens" McLuhan corrobora nossa intuição:

> As sociedades sempre foram moldadas, mais pela natureza dos meios que os homens usam para comunicar-se que pelo conteúdo da comunicação. O alfabeto, por exemplo, é uma tecnologia absorvida pelas crianças de tenra idade de maneira inteiramente inconsciente, quase se poderia dizer por osmose. As palavras e o significado das palavras predispõem a criança a pensar e agir automaticamente de certa maneira. O alfabeto e a tecnologia da imprensa fomentaram e encorajaram um processo de fragmentação, de especialização e de alienação. (McLUHAN, 1969, p. 36)

O leitor pode se perguntar o que essa reflexão em torno da linguagem verbal tem a ver com a estrutura de distribuição das imagens no presente trabalho. O que queremos dizer é que a partir da incorporação inconsciente desse hábito cultural, que se interioriza de maneira tão natural em nossa vida, aprendemos a construir o entendimento do mundo como uma sequência linear. "Na sociedade letrada ocidental, ainda é plausível e aceitável dizer-se que "algo se segue" de alguma coisa, como se houvesse alguma causa operativa responsável por tal sequência." (McLUHAN, 2003, p. 104) Mesmo sabendo que McLuhan escreveu esse texto a mais de quarenta anos, o que permite ao leitor entender o que estou escrevendo é essa configuração particular de nossa linguagem. A ideia matemática de

que a ordem dos fatores não altera o produto não se aplica aqui: **Nossa leitor essa estou linguagem o que escrevendo de permite é particular que ao entender o configuração.**

Em síntese, a linguagem verbal pode ser entendida como um conjunto de signos convencionais, quer dizer, símbolos sem conexão física com a realidade à qual substituem ou evocam, com a intenção prática de articular nossa experiência do mundo.

> O alfabeto fonético é uma tecnologia única. Tem havido muitas espécies de escrita, pictográficas e silábicas, mas só há um alfabeto fonético, em que letras semanticamente destituídas de significado são utilizadas como correspondentes a sons também semanticamente sem significação. (McLUHAN, 2003, p. 102)

Este hábito de uma leitura linear característico da linguagem verbal se enraíza de maneira tão profunda em nossa consciência, a tal ponto de nos esquecermos que a percepção sinestésica do mundo, mediada pelos nossos sentidos, não funciona desse modo. "[...] a consciência é considerada como a marca do ser racional, mas nada existe de linear ou sequencial no campo total do conhecimento do tempo presente num momento dado da consciência. A consciência não é um processo verbal." (McLUHAN, 2003, p. 104) Um cheiro remete à uma imagem que poderá ter um apelo tátil; essa sensação eventualmente levará a uma cor de pele, a um gosto inesquecível que pode ter sido sugerido, pela primeira vez, pela audição de uma música na adolescência. Um turbilhão de imagens, de espaços-tempos distintos sobrepostos pela característica mais marcante na espécie humana: o seu poder de encontrar analogias a partir de uma percepção presente, de associar, por algum aspecto, coisas e fatos distintos.

Mesmo cientes do exposto no parágrafo anterior, não há como negar a influência que a estrutura linear da linguagem verbal produz em todas as manifestações do pensamento. Ao organizarmos uma aula, ou um projeto para o ingresso num programa de doutoramento, pensamos em uma linha. Alunos de muitos cursos universitários, de arquitetura por exemplo, tem que desenvolver projetos a partir de uma lógica seqüencial que considera as dificuldades pela escala do objeto, como uma ordem natural de complexidade: começam por projetar um banheiro, depois uma cobertura e uma casa; o próximo projeto é uma quadra de conjunto habitacional, seguido por projetos urbanísticos da escala de um bairro para a escala de uma cidade. Da letra para a silaba, da sílaba para a palavra; da palavra para a frase, da frase para o parágrafo e desse para o texto completo.

> O alfabeto é um edifício construído com pedaços fragmentados e partes que não possuem significado semântico em si mesmos, e que devem ser atados em comum numa linha, como as contas de um rosário, e em ordem preestabelecida. Seu uso estimulou e encorajou o hábito de percepção do meio ambiente em termos visuais e espaciais – particularmente em termos de um espaço e um tempo que são uniformes,
>
> c, o, n, t, i, n, u, o, s
> e
> i. n. t. e. r. l. i. g. a. d. o. s (McLUHAN, 1969, p. 72)

Talvez seja esse o motivo dos problemas funcionais mais simples que encontramos no cotidiano urbano, o fato da complexidade ser julgada pela escala física do problema a ser resolvido e não pelas particularidades do objeto investigado. Essa também pode ser a explicação para o incomodo que sentimos nessa desconfortável cadeira em que estamos sentados agora... "A fragmentação das atividades, nosso hábito de pensar em pedaços e partes – a "especialização" – refletiram, passo a passo, o processo de departamentalização linear inerente à tecnologia do alfabeto." (McLuhan, 1969, p. 73)

Esse raciocínio linear materializado pela linguagem verbal encontra, no campo das artes, um reforço nos termos definidores dos estilos que resistiram ao tempo e, nas leituras simplificadas a que são associados artistas e seus contextos correspondentes. Auguste Rodin, na clareza de sua linguagem, expressa os limites desse pensamento:

> [...] devido à própria complexidade da arte, ou melhor, das almas humanas que tomam a arte como sua linguagem, qualquer divisão corre o risco de ser inútil. [...] Esforcemo-nos por compreender os mestres, por amá-los, por nos embriagarmos com seu gênio. Mas procuremos nos abster de rotulá-los como drogas de farmacêutico. (RODIN, 1990, p. 82)

Além disso, é importante acrescentar, esse sistema classificativo dá margem para uma linha de pesquisa cuja base é uma ideia de evolucionismo na arte. A disposição contínua de objetos culturais, de obras de arte, uma após a outra, agrupadas por essa terminologia específica, desencadeia uma estranha e abstrata sensação de segurança e coerência. Calabrese aponta as possíveis restrições desse recurso:

> É freqüente, na história do gosto ou dos estilos, denominarem-se os períodos por meio de palavras-chave que os tornam extremamente simplificados e abstratos. É o caso da Idade Média, com os seus séculos de obscurantismo, ignorância e superstição. É o caso do Renascimento, com seu racionalismo e o seu humanismo. E logo a seguir vem o barroco, involuto, absolutista e enigmático. (CALABRESE, 1987, p. 16)

Fernando Checa (2010, p. 138) num texto que aborda a imagem artística na obra de Aby Warburg, expressa as restrições que esse último via na abordagem da arte "cujo conceito de evolução é meramente cronológico". Um pouco à frente lemos:

> Resulta claro que a compreensão deste processo de transmissão de formas não deve pensar-se como o de uma sucessão cronológica, que Warburg qualifica de "evolucionismo descritivo", mas que há que descender, porém, às profundidades dos entrecruzamentos instintivos, que unem a psique humana com uma matéria que se estratifica (se ordena) de maneira acronológica. (CHECA, 2010, p. 139, tradução nossa)

Gombrich (2007, p. 18) é radical nesse ponto: "O Evolucionismo está morto, mas os fatos que deram origem ao seu mito insistem em permanecer insepultos e devem ser levados em conta." No ensaio "Pintura naturalista" Coli (2010) aborda a pouca utilidade que esses critérios generalizantes possuem, criticando também as correntes conceituais baseadas num conceito de evolucionismo que, em verdade, propiciam apenas um horizonte de reducionismo estético e do pensamento em geral. Vale transcrever um fragmento dessa lúcida reflexão que destaca o fato de uma visão interdisciplinar e não restritiva da arte, ou de qualquer outro campo do conhecimento, permitir uma compreensão mais ampla dos complexos fenômenos culturais e sociais:

> A arte considerada em sua riqueza, por aquilo que ela pôde se ligar – por interação, como agente, como resultado, como função – a outros setores, da cultura, da política, da história, da sociedade, do tempo que a engendrou, e não apenas pela distância que toma com seu passado ou pela virtude de anunciar seu futuro. (COLI, 2010, p. 286)

O pensamento de Calabrese (1987, p. 34) mais uma vez está em consonância com o de Jorge Coli: "A história é vista como local de manifestações de diferenças, e não de continuidade, cuja análise empírica (e não dedutiva) permite encontrar modelos de funcionamento geral dos fatos culturais."

Se, hoje, mais do que nunca, uma estrutura linear, mesmo evitando uma concepção evolucionista, parece-nos de pouco interesse, qual seria então nossa abordagem. A palavra rede se apresenta como um termo tentador, mas talvez não seja necessário classificar nosso pensamento. Podemos, simplesmente, recorrer a uma concepção que intuíamos desde 2007, quando coordenamos e publicamos um material de cunho didático intitulado "Concepção de projetos para montagem de exposições de arte – caderno de experiências", para o Senac Lapa Scipião em São Paulo. No texto "Como e por que definir arte?" (COELHO, 2007), partindo de uma série de improváveis associações entre imagens separadas no tempo e no espaço, deixávamos registrada a ideia de que Homem, da pré-história aos nosso dias, não havia mudado significativamente. Desse modo, em sua produção simbólica, poderíamos encontrar uma espécie de código universal e acessível a todos aqueles que se dispuserem a decifrá-lo com atenção e desejo verdadeiros.

Tal texto, bem como a aula correspondente, falavam da leitura de imagens e da autonomia da obra, isso antes de entrarmos em contato com outros autores que já citamos aqui. Na verdade, tínhamos em mente a marcante introdução de "História da Arte" de Gombrich (1999). Esse foi o primeiro autor a nos apresentar o fascínio que a associação de imagens pode causar. Em relação à concepção que intuíamos ao aproximarmos os homens das cavernas com os homens do presente, temos dois trechos em "Arte e ilusão", primeiro na introdução:

> Atualmente, há poucos historiadores, e ainda menos antropólogos, que acreditam que a humanidade tenha passado por alguma alteração biológica marcante no curso da sua história. Mesmo os que talvez admitam a possibilidade de alguma ligeira oscilação na constituição genética da humanidade jamais aceitariam que o homem tivesse mudado tanto nos últimos três mil anos – algumas centenas de gerações quanto à sua arte e ao seu estilo. (GOMBRICH, 2007, p. 18)

Depois no capítulo o "Poder de Pigmalião", quando nosso autor se refere ao complexo processo pelo qual passaram os artistas pré-históricos até chegarem em representações realistas como as obras-primas presentes na caverna de Lascaux: "A melhor hipótese de trabalho nesses assuntos é a presunção de que não existe grande diferença biológica e psicológica entre nossos ancestrais da caverna e nós mesmos." (GOMBRICH, 2007, p. 92)

Ao discorrer sobre a inexistência de "um ponto zero na historicidade do desenvolvimento humano", ainda que seja pela análise das relações sociais e do comportamento humano, Elias corrobora nosso raciocínio:

> Nos povos "primitivos" e "civilizados", observam-se as mesmas proibições e restrições socialmente induzidas juntamente com suas equivalentes psíquicas, socialmente induzidas: ansiedades, prazer, aversão, desagrado e deleite. No mínimo, por conseguinte, não é muito claro o que se tem em vista quando o chamado padrão primitivo é oposto, como "natural", ao civilizado", como social e histórico. No que interessa às funções psíquicas do homem, processos naturais e históricos trabalham indissoluvelmente juntos. (ELIAS, 1994, p. 162)

Em um contexto completamente distinto, no qual Coli analisa o modo como Miss Marple, personagem célebre de Agatha Christie, percebe a natureza humana por um pensamento baseado na analogia, o autor diz o seguinte: "É que a natureza humana, seja onde for, afirma-se igual a si mesma." (COLI, 2010, p. 259) Numa abordagem mais científica Steve Johnson (2003, p. 152) menciona nossas limitações cognitivas atuais para lidar com a complexidade social, com os mesmos patamares definidos na Idade da Pedra. O que mudou, na verdade, foram os dispositivos que criamos para ordenar a complexidade, tais como as cidades com estruturas similares ao cérebro.

Se nós ainda somos os mesmos[17] e se a estrutura linear da linguagem verbal e do alfabeto fonético, por mais naturais que possam parecer, são dados culturais muito distantes do modo como percebemos e apreendemos

17 Aqui parece-nos redundante frisar nossa consciência de que os meios, incluindo o meio ambiente e os meios sociais, bem como as tecnologias desenvolvidas em cada contexto alteram nossa percepção do mundo. Por outro lado, isso não implica em uma mudança na estrutura biológica da humanidade. Hoje, uma parcela muito pequena da população mundial estaria apta a realizar desenhos similares aos presentes nas Cavernas de Lascaux ou Altamira. Da mesma maneira, crianças de três anos de idade se relacionam de modo muito mais "natural" com os meios digitais do que o autor desse texto quando, aos 21 anos, deparava-se, pela primeira vez, diante da tela de um computador. "A característica peculiar dos desenhos naturalistas do paleolítico é, por outro lado, a de nos darem a impressão visual numa forma tão pura e direta, livre de todos os arranjos ou restrições intelectuais, que teremos que esperar pelo impressionismo moderno para encontrar quaisquer paralelos na arte subseqüente. [...] Ao que parece a arte paleolítica atingiu, sem qualquer obstáculo, a unidade de percepção visual só conseguida pela arte moderna após um século de controvérsias." (HAUSER, 1998, p. 3)

o mundo, então, resta-nos apenas o caminho da associação, desse pensamento baseado na analogia mencionado por Coli, e muito antes dele por Merleau-Ponty:

> [...] quando admitimos que o corpo humano se exprime ele próprio em tudo o que faz, assim também as convergências e as correspondências entre obras de toda origem, fora de toda influência expressa na história da arte, não surpreendem quando nos instalamos na ordem da cultura considerada como um campo único. (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 142)

As palavras do filósofo francês nos remetem, sem qualquer contradição, para uma obra capital de outro nome que já citamos em algumas passagens. Estamos falando de Aby Warburg e, especificamente, de seu último projeto, o "Atlas Mnemosyne", no qual trabalhou entre 1924 e 1929, ano de sua morte. Fritz Saxl, seu colaborador, ainda em 1930, ou seja, apenas um ano após a morte de Warburg, apontava, em carta endereçada a uma editora alemã, a importância de uma provável publicação de toda a sua obra, em especial o "Atlas Mnemosyne". Foi preciso, porém, esperar o fim do século XX para que suas idéias começassem a despertar o interesse dos especialistas. A primeira publicação espanhola da qual nos valemos nesse momento é do ano de 2010, ou seja, oitenta e um anos após a sua morte.

Como podemos ler no texto que seria a provável introdução de seu Atlas, Warburg é um dos primeiros historiadores a enfatizar a importância da circulação de imagens entre o norte e o sul da Europa, apontando a tapeçaria flamenga como o primeiro grande "veículo automóvel" no transporte de imagens, antecedendo as técnicas de reprodução da calcogravura e da xilogravura.

No texto "Manet e a pintura nova", Coli vai perceber no fortalecimento dos museus[18] no século XIX um novo impacto no cenário artístico e que nos parece similar a essa primeira circulação de imagens no final da Idade Média.

> Com a invenção dos museus, imensos, antológicos, capazes de dispor diante do observador exemplos artísticos de todas as épocas e de todas as civilizações, o aspirante a pintor se exercita na cópia daquilo *que pode escolher*. Aqui está o novo. Oferta aos olhos, a multiplicidade das imagens, com suas naturezas diversas e contraditórias, faz com que um único ensino não seja mais possível. Pintores como Delacroix e Courbet enriqueceram o seu *métier* inspirando-se na diversidade dos museus modernos. (COLI, 2010, p. 160)

A língua de que falam nossos autores é a mesma e as conseqüências evidentes desse processo de novos meios de exibição e circulação de imagens seria, uma vez mais, afetada pelo advento da fotografia e, hoje, mais do que nunca, pela rede mundial de computadores.

18 Merleau-Ponty (2012, p. 130 – 132), após considerar as possibilidades positivas do museu, também sugere um aspecto negativo na medida em que este "funda nossa consciência da pintura como pintura". Para ele, os observadores, incluindo os intelectuais, deveriam ir aos museus e ver as pinturas "como o fazem os pintores, na alegria do diálogo..."

Fernando Checa (2010, p. 137, tradução nossa) percebe uma grande coerência na obra de Warburg muito antes do início dos trabalhos que culminariam no desenvolvimento do "Atlas Mnemosyne" "com o total predomínio das imagens e sua meditada justaposição sobre as palavras". O mesmo autor destaca outros aspectos que tornam Warburg um "precursor da "história cultural" e dos estudos, hoje tão em voga, das relações entre *high* e *low art*. Além disso considera o projeto de Warburg como a "mais ambiciosa tentativa de elaborar uma "ciência da imagem" alheia a qualquer simplificação, seja estético-formal, histórico-cronológica ou iconográfica." (CHECA, 2010, p. 154, tradução nossa)

Em outro parágrafo Checa destaca um ponto de particular interesse para nós na obra de Warburg: "A dificuldade de encontrar este sistema em um pensamento isento de qualquer concepção linear da história e da realidade constitui um de seus maiores atrativos." (2010, p. 153, tradução nossa) Como dissemos em nossa introdução, não é difícil entender o "Atlas Mnemosyne" se o analisarmos como uma extensão análoga do próprio cérebro de Warburg, ou seja, um sistema emergente que funcionava a partir de interações locais (associação de imagens), até alcançar a complexidade organizada dos impressionantes 971 objetos culturais.

O interesse crescente de Warburg por objetos não vinculados ao universo restrito da grande arte, incluindo nas lâminas de seu "Atlas Mnemosyne" objetos utilitários (painel 32) (fig. 21) e fotografias de periódicos como podemos ver nos três últimos painéis (painéis 77; 78; 79) (fig. 22 - 24) reforçam a atualidade do pensamento desse autor. Segundo Checa: "Junto a este aspecto antropológico e sociológico, as três últimas laminas de Mnemosyne, são muito eloquentes do progressivo interesse de Warburg pela imagem enquanto tal, independentemente de se tratar ou não de uma "obra de arte". (CHECA, 2010, p. 152, tradução nossa)

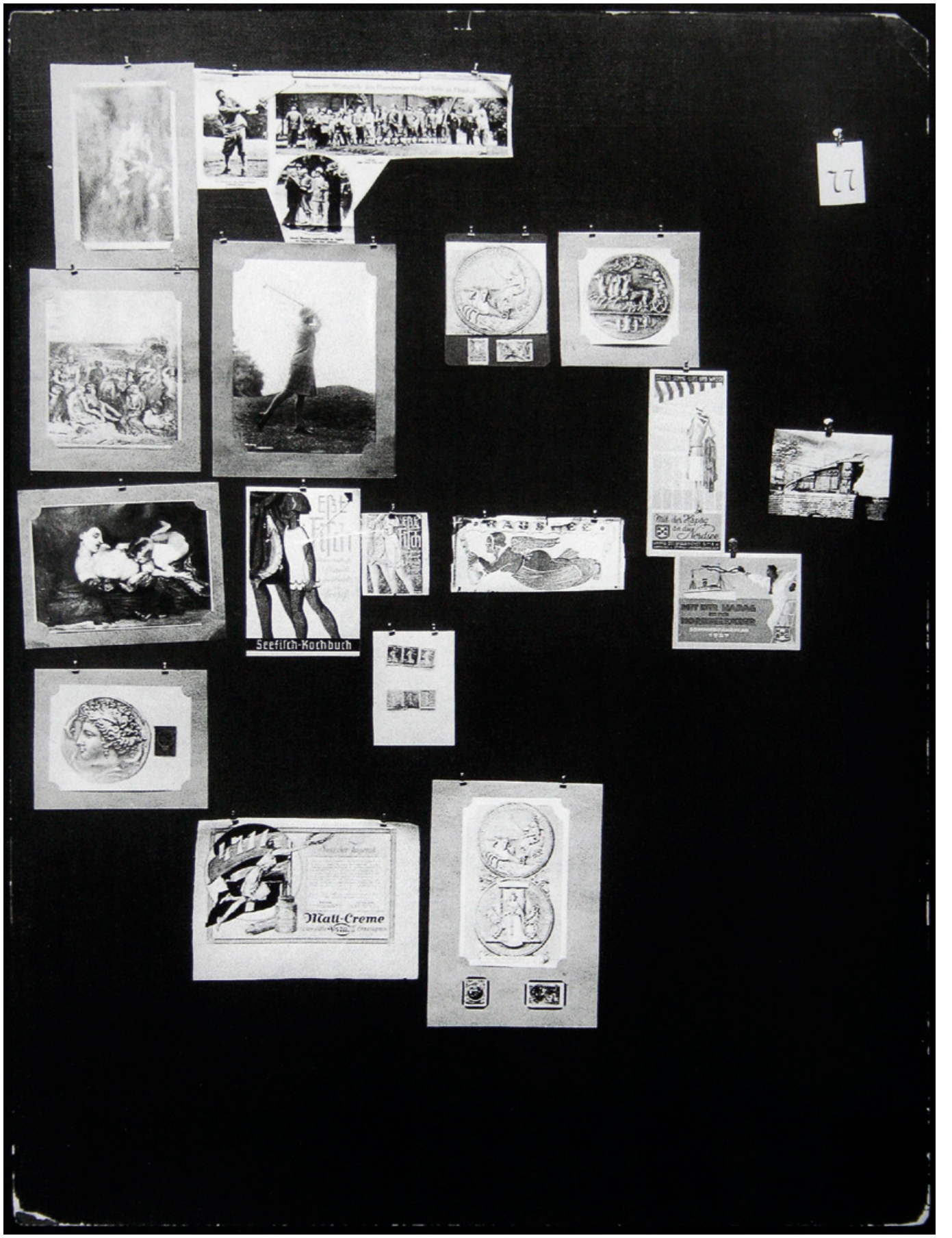
Quando Merleau-Ponty (2012, p. 16) afirma: "Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é *o que vemos* e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo." O seu discurso filosófico está em uníssono ao de seu predecessor Aby Warburg, ainda que ambos sejam de áreas distintas do conhecimento. O "Centro de História da Arte e Arqueologia" (CHAA) da Universidade Estadual de Campinas, criado em 1994 e do qual o professor Jorge Coli é seu atual diretor, têm-se consolidado como uma importante referência em âmbito nacional na área de pós-graduação em História da Arte. Entre os sites mantidos pelo CHAA figura o "Warburg: banco comparativo de imagens", criado no ano de 2012, provavelmente a partir do impacto da edição espanhola do "Atlas Mnemosyne". Na página que dá acesso ao link do site lemos o seguinte:

> **Warburg** – banco comparativo de imagens" é um instrumento de busca destinado a associar relações entre formas que se repetem de uma imagem à outra, sem hierarquia nem temporal, nem de natureza. Esse procedimento pressupõe um modelo – ou fórmula – gerais, ou abstratos, que preside à tais relações e nos quais as imagens afins



21

Aby Warburg
Painel 32 - Atlas Mnemosyne

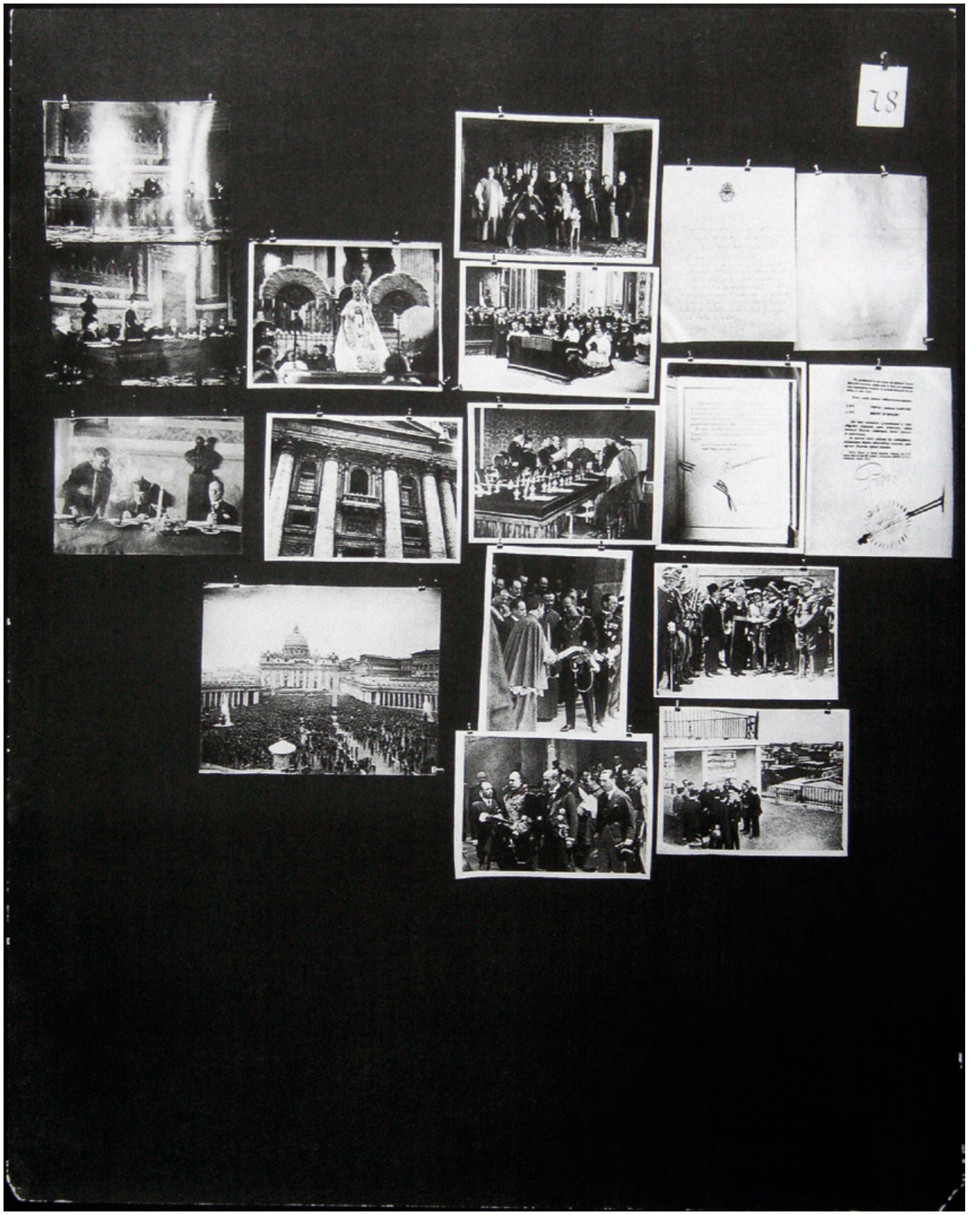


22

Aby Warburg
Painel 77 - Atlas Mnemosyne

23

Aby Warburg
Painel 78 - Atlas Mnemosyne





24

Aby Warburg
Painel 79 - Atlas Mnemosyne

se encontram. Seja a expressividade corporal, seja a organização visível do espaço ou da superfície, seja a ordem cromática encontrada, as associações são escolhidas de modo a estabelecer esse encontro das obras entre si. (2012)

A educação dos olhos de que nos falam Aby Warburg, Merleau-Ponty e Jorge Coli[19] é aguçada por essa aproximação silenciosa entre as imagens, independentemente de sua origem, dispensando formulações verbais, pois, essas, serão sempre pobres e insuficientes diante das diversas leituras e interpretações possíveis a cada novo observador. O problema, parece ser, como o formulou Merleau-Ponty em "A linguagem indireta e as vozes do silêncio":

[...] compreender porque culturas tão diferentes se empenham na mesma busca, propõem-se a mesma tarefa (em cujo caminho encontrarão, ocasionalmente, os mesmos modos de expressão), por que isso que produz uma cultura tem sentido para outras culturas mesmo que não seja seu sentido original..." (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 99)

Em "Arte e ilusão" Gombrich cita Wolfgang Köhler, um dos pioneiros no campo da psicologia da percepção. Este autor aponta, ainda em 1940, os limites da própria área da psicologia, sugerindo uma análise interdisciplinar baseada no pensamento por analogias como possibilidade real para ampliar o horizonte do conhecimento. "Os momentos mais felizes da história do conhecimento ocorrem quando fatos que até então não passavam de dados especiais, de repente, relacionados com outros fatos, aparentemente remotos, e se apresentam, então, sob uma nova luz." (KÖHLER, apud GOMBRICH, 2007, p. 22)

A arte e os artistas são, talvez, os responsáveis pelas mais inusitadas associações de fatos ou objetos culturais. Como obras de arte, ou como já dissemos, linguagens simbólicas não lingüísticas, permanecem indefinidamente abertas a novas interpretações. Um único exemplo seria suficiente a esse respeito: as complexas e instigantes relações tecidas por Stanley Kubrick em "2001 – Uma odisséia no espaço", filme extraordinário, realizado em 1968, continuam intrigando observadores 47 anos depois. Como disse Coli (2010, p. 279) "Semelhanças e analogias criam uma substância artística maior do que seus limites materiais."

Gombrich, ao discorrer a respeito desse processo de decifração que permanece em aberto, faz uma interessante contraposição entre a leitura da arte e a leitura do mundo:

Decifrar a pintura do artista é mobilizar nossas memórias e nossa experiência do mundo visível e testar a imagem produzida pelo artista através de projeções e tentativas. Para decifrar o mundo visível como arte temos de fazer o contrário: mobilizar nossas memórias e nossa experiência das pinturas vistas e testar o motivo outra vez, projetando-as experimentalmente contra o panorama emoldurado. (GOMBRICH, 2007, p. 264)

Devemos confessar: foi tentador, no momento em que nos aproximamos do final do primeiro capítulo, propor um desenvolvimento para o restante da pesquisa sem qualquer texto, o que não implicaria a ausência de reflexões presentes nas associação de imagens, ou melhor, de objetos culturais advindos das mais diversas procedências, simplesmente dispostos lado a lado sem qualquer restrição contextual ou cronológica (fig. 25 - 33). Essa ideia foi motivada pelo contato recente com o "Atlas Mnemosyne", bem como pela crescente consciência a respeito das implicações que esse tipo abordagem pode gerar na percepção do observador – leitor, considerado em sua condição de agente ativo, tal qual seu corpo na relação dinâmica com o corpo da obra de arte – seja qual for a sua natureza – no momento da fruição estética. Nessa condição o observador – leitor permaneceria livre para, a partir de suas próprias experiências e conexões, ampliar a complexidade do sistema ao infinito.

19 No ensaio "Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino" Jorge Coli (2011, p. 137) expressa uma vez mais suas convicções em torno do processo comparativo de imagens: "O importante é a fecundidade do processo comparativo: uma imagem posta ao lado da outra permite aguçar a inteligência do olhar e a melhor intuição e compreensão dos fenômenos culturais, e estéticos, que elas envolvem." A mesma passagem seria utilizada em "Rituais Litúrgicos: O contemplativo e o voyeur canalha", no caderno "Ilustríssima" da Folha de São Paulo (p. 6 – 7) na edição do dia 25 de setembro de 2011. Na versão jornalística a linguagem é, digamos, mais direta ou menos acadêmica, o que aumenta ainda mais seu interesse.

25

Diego Velázquez
"Menipo", c. 1638
Óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado

26

Éduard Manet
"Le chiffonnier (The ragpicker)", c. 1865 - 1870
Óleo sobre tela. The Norton Simon Foundation

27

Assis Horta
"Rabo Mole", c. 1940
Fotografia. Diamantina - MG

"Era um personagem popular na cidade. Parava na frente do estúdio e ficava fazendo pose. Quis ser fotografado, mas do jeito dele. Nada foi capaz de convencê-lo a vestir o paletó e a gravata que eu mantinha lá para as fotos 3x4." (HORTA, 2013)









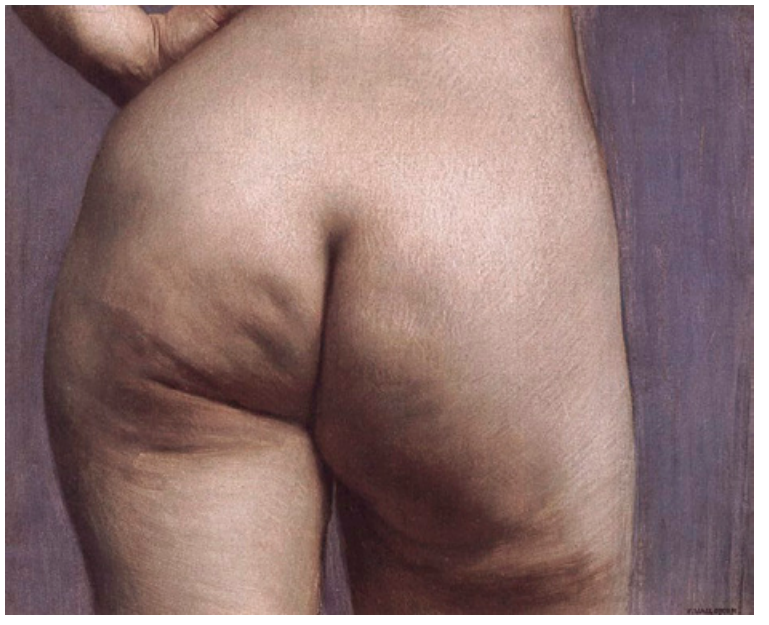


28

Gerard Mas
"Cariàtide Sostenint el Món" (Homenatge a Piero Manzoni), 2007
Mármore de carrara. Coleção particular

29

Carolina França
"Amálgama", 2010
Fotografia. www.flicker.com/photos/irmasfranca/sets





30

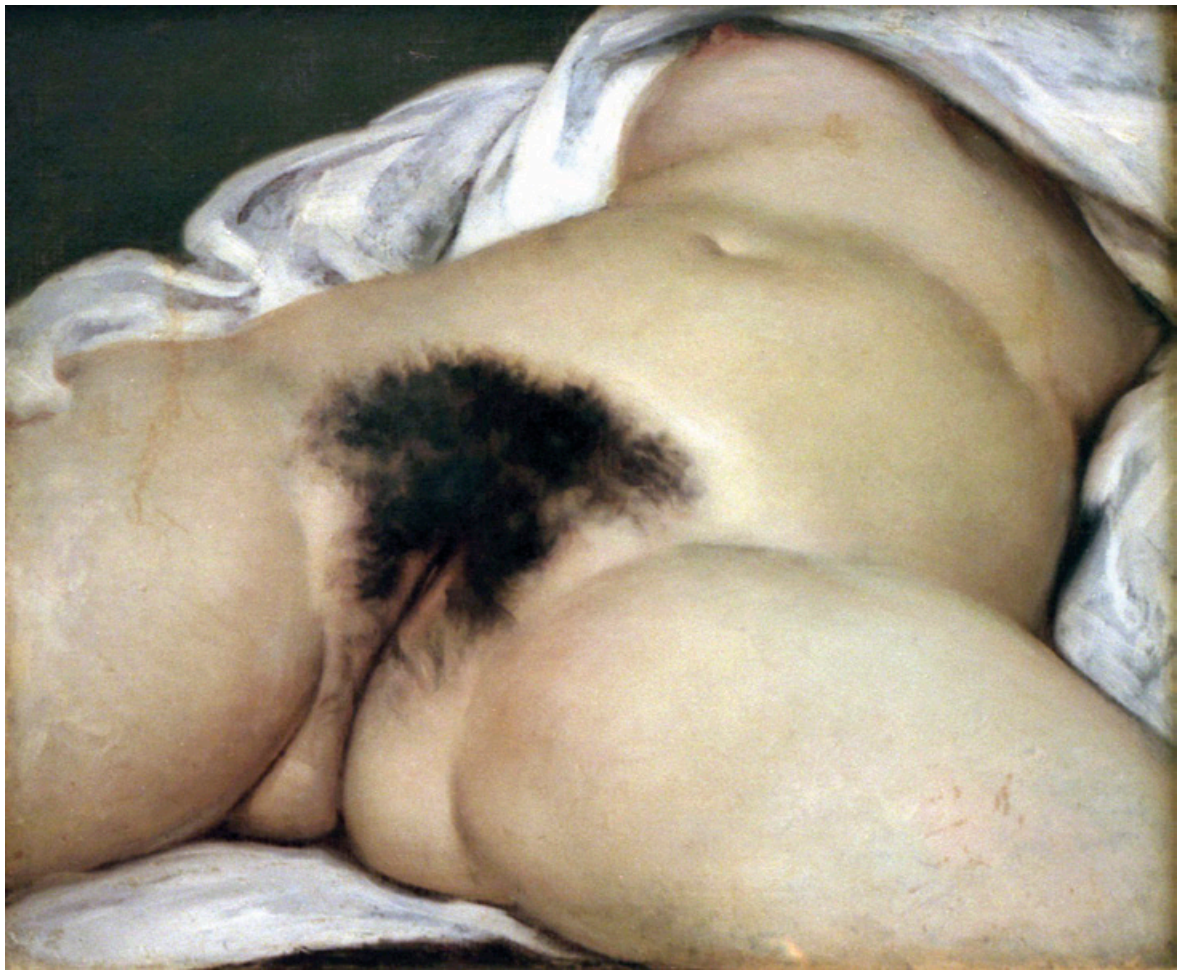
Félix Vallotton
"Estudo para nádegas", 1884
Óleo sobre tela. Coleção particular

31

Ricardo Coelho
"Estudo para nádegas", 2009
Fotografia

32

Gustave Courbet
"A origem do mundo", 1866
Óleo sobre tela. Musée d'Orsay



33

Ricardo Coelho
"A Vênus de Courbet", 2008
Fotografia



O CORPO, UM FASCÍNIO PERMANENTE

Nesse capítulo analisamos a presença do corpo clássico na Arte Ocidental, de filiações mais evidentes como na obra de Michelangelo, até relações improváveis tais quais as campanhas do polêmico Oliviero Toscani, chegando a estudos centrados na dinâmica estabelecida entre o corpo da obra e o corpo do observador em seu deslocamento no espaço. Na sequência analisamos a originalidade de Velázquez em Las Meninas, bem como a atualidade dos recursos estéticos utilizados no Barroco.

Daí passamos a uma análise crítica das relações humanas que se fundamentam nas diferenças superficiais da pele, explicitando nossas dificuldades para nos constituirmos como Outro; apontamos uma presença do corpo menos óbvia nos *ready-mades* de Duchamp, seguindo por uma análise das transformações ocorridas nas artes do século XX, o que culminaria na incorporação do observador/interator como elemento central no fenômeno artístico, particularmente na linguagem da instalação.

Por fim, abordamos a inconsistência dos discursos teóricos nos quais se fundamentam e mitificam o corpo na linguagem da performance, concluindo essa longa e fascinante trajetória com as ameaças de aniquilação do corpo pela violência, o que nos permite entender esse frágil invólucro como a referência primordial para a própria noção de humanidade.

2.1 A presença do corpo clássico

Se a estética do corpo ocupa um lugar de destaque no mundo contemporâneo, isso se deve às raízes clássicas de nossa cultura Ocidental, assim como aos desdobramentos dessa influência ao longo dos séculos. A partir de uma abordagem ampliada do conceito de clássico, proposta por Omar Calabrese (1987), faremos uma longa viagem: do contemporâneo Antony Gormley, passando pelo cinema de entretenimento, pela publicidade comercial, pelo "David" de Michelangelo e alguns filhos contemporâneos, às influências clássicas na obra de Auguste Rodin, Manet e Willian Blake, até um discreto grupo de terracotas gregas que nos fizeram ver reflexos clássicos na história além do belo ideal.

Ainda analisamos conceitos e obras clássicas que expressam grande consciência das relações dinâmicas entre o corpo da obra e o corpo do observador, passando pelos seus desdobramentos nas anamorfoses, superfícies e ambientes imersivos, tais como as "Ninféias" de Monet, trabalho apontado como um antecedente das instalações contemporâneas ou como um complexo projeto de expografia. Então, chegamos à segunda interatividade, analisando instalações mediadas por computadores, o que nos permitirá revirar a Caverna de Platão. Enfim, voltamos ao corpo pela obra polêmica de Gunther von Hagens.

2.1.1 De um corpo prototípico ao estereótipo do corpo

Em a "Idade Neobarroca" Calabrese (1987, p. 28) utiliza os termos clássico e barroco para além dos seus contextos históricos, afirmando que ambos os movimentos, tomados como modelos morfológicos ou formas do gosto, sempre coexistem ainda que haja predominância de um ou outro em dado momento. Outro ponto destacado por Calabrese (1987, p. 29; p. 206) é a ideia equivocada que interpreta o conceito de clássico como um período de perfeição. Portanto, se não existe um contexto de unidade permanente no pensamento e na produção de suas representações, os termos clássico e classicismo são tomados por Calabrese (1987, p. 197 – 198) não como uma simples repetição da antiguidade grega ou romana, e mesmo renascentista, mas como o aparecimento de certas formas dotadas de ordem, estabilidade e simetria. Isso não implica, necessariamente, o uso direto ou indireto, mesmo que seja através da citação, de um repertório de imagens da arte clássica, podendo um objeto contemporâneo distinto ser tomado como clássico apenas por suas características intrínsecas.

É ainda, segundo Calabrese (1987, p. 200), no interior do próprio sistema social no qual predominam morfologias irregulares e instáveis que se solicita, como inconsciente contraponto, a aparição das formas mais estáveis do clássico. Essa formas, no entanto, nem sempre são dotadas de plena nitidez, nem envolvem as dimensões simbólicas de que nos fala o mesmo autor, na análise do surpreendente interesse que a descoberta dos Bronzes de Riace, "objetos universais, porque aspiram a uma adesão do olhar para si mesmos como modelos" (1987, p. 201), despertaram desde sua descoberta.

Muito distintos desses bronzes "heróicos e apolíneos" (CLABRESE, 1987, p. 201) são as obras de Antony Gormley, particularmente "*Event Horizon*" e "*Total Strangers*", ambas instaladas em prédios e ruas no entorno do Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo, no ano de 2012. Nem por isso, como se pode deduzir, apressadamente, são de todo distintas da arte clássica conforme veremos a seguir.

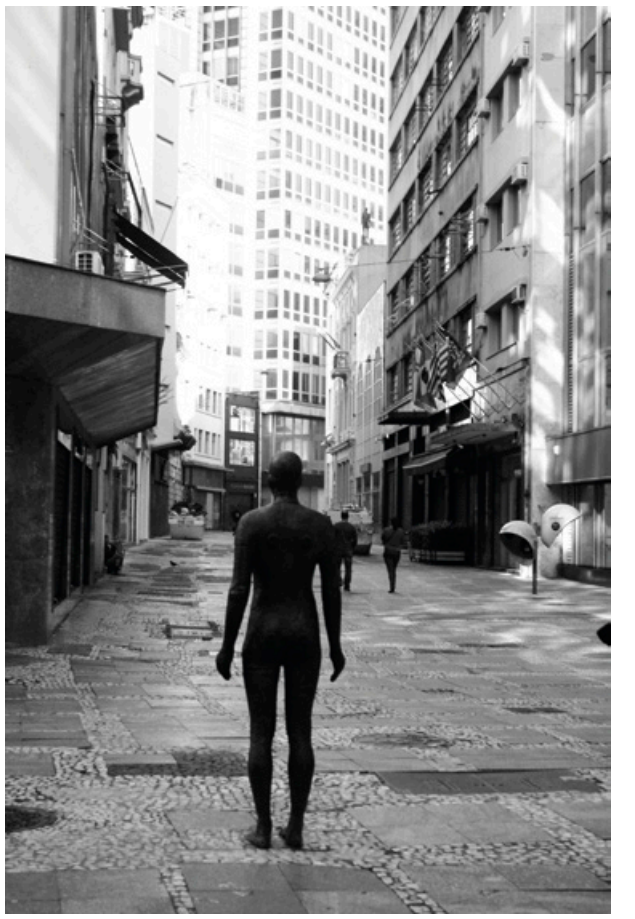
Assim que saímos da Estação Sé do Metrô, pudemos identificar aquela diminuta, porém, incomoda presença, olhando algo que não podíamos ver (fig. 1). A caminhada pelas ruas era tranqüila em um domingo ensolarado nas primeiras horas da manhã. A cada esquina descobertas novas naquele espaço que nos parecia tão desconhecido ante nossa velha intimidade com São Paulo. O que havia de incomum nessas figuras, porque elas, insignificantes em sua escala, concentravam uma força tão grande como se todo o entorno emanasse delas (fig. 2)? Continuamos a caminhada e ao dobrar mais uma esquina o inesperado/desejado encontro.

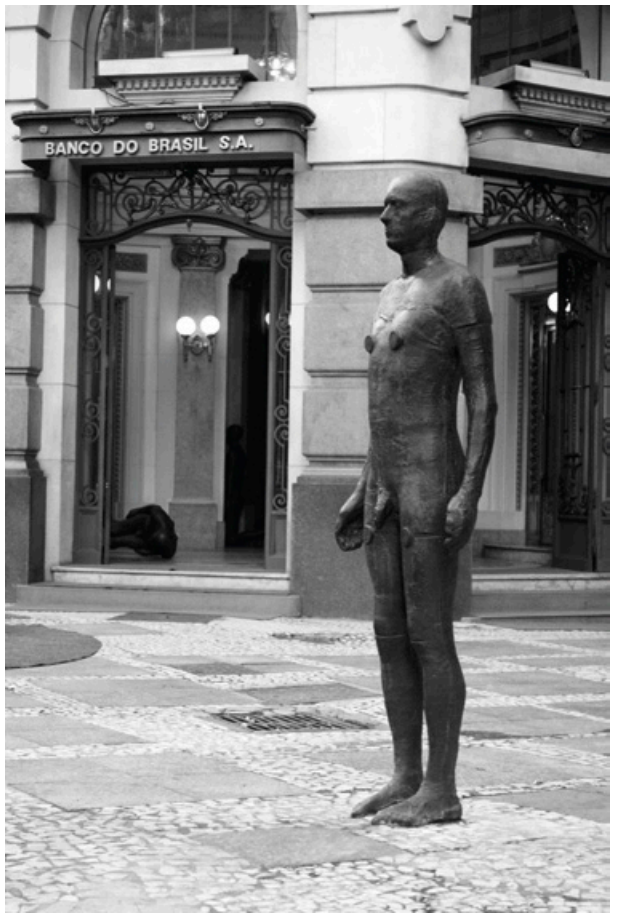
Ele estava ali, de costas (fig. 3), estático e parecia travar um diálogo silencioso com seu semelhante na extremidade de outro prédio, do qual, posteriormente, nos aproximaríamos na procura de um sentido para esse inusitado horizonte. Contornamos lentamente a figura e, face a face se estabeleceu uma estranha sensação: era, de fato, um homem em sua forma singular, porém, ao mesmo tempo, parecia algo muito distinto disso, como se aquele corpo pudesse representar tudo menos o próprio homem ou, se preferimos, um homem próprio (fig. 4).

Uma escultura figurativa em postura prototípica, uma espécie de cânone, cuja superfície opaca era ideal para nossa projeção subjetiva. Um corpo humano, estranhamente destituído de um significado próprio, como um símbolo abstrato apto a receber o reflexo projetado pela experiência do outro. As palavras do próprio Gormley (2012, p. 57) reforçariam essa nossa estranha e fascinante sensação: "Eu acho que a dificuldade que eu e outras pessoas temos é que os trabalhos se referem ao corpo e têm a forma do corpo. Portanto, parecem ser representativos, quando na verdade são abstratos."











1 - 2, 5 *(acima à esquerda e ao lado à esquerda)*

Antony Gormley
"Event Horizon", 2012
São Paulo. Fotografias de Ricardo Coelho

3 - 4 *(acima à direita e à esquerda)*

Antony Gormley
"Total Strangers", 2012
São Paulo. Fotografias de Ricardo Coelho

6 - 7

Antony Gormley
"Event Horizon", 2012
São Paulo. Fotografias de Ricardo Coelho





Nesse ponto parece pertinente apontar o sentido que, para nós, o termo "abstrato" têm nas palavras de Gormley: "algo que possui um alto grau de generalização". (HOUAISS, 2009, p. 19) Essa definição vai de encontro com a nossa ideia de um corpo prototípico, um corpo cujo significado não se encontra em si mesmo, mas na forma de um símbolo no qual é possível a identificação de uma determinada pessoa ou comunidade. Como declara Agnaldo Farias (2012, p. 60), deparar-se com cada uma das esculturas de Gormley "é o mesmo que se ver a si mesmo, encontrar em outra pessoa um eco inesperado de nós mesmos."

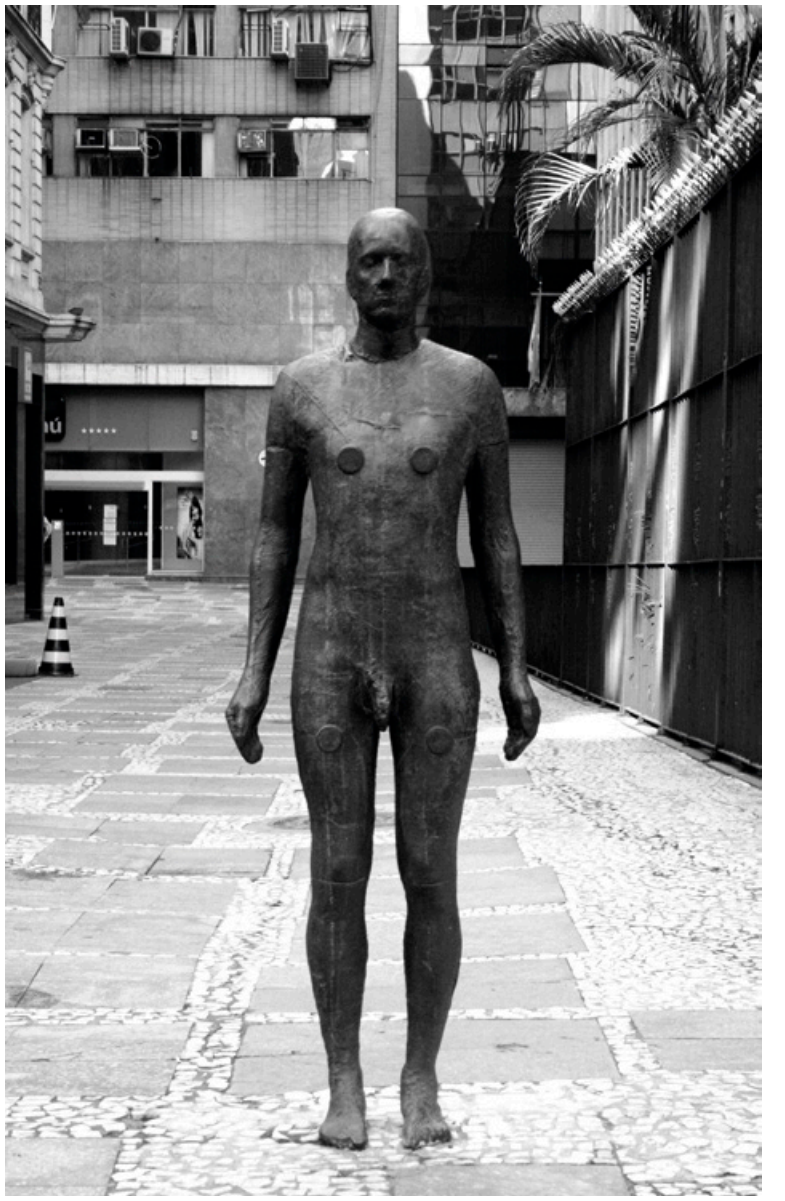
Ainda a partir das palavras do artista esse raciocínio faz sentido na medida em que a figura do corpo não representa nada além do espaço humano que ela ocupa no espaço como um todo (GORMLEY, 2012, p. 57). O estranhamento é causado justamente por esse elementar que se apresenta em locais, às vezes inusitados, desses lugares cotidianos (fig. 5 – 7). A isso somasse o fato apontado por W. J. Mitchell (2012, p. 154): "O corpo humano é o lugar mais densamente carregado em nossa experiência. É uma prisão inescapável e o portal para todas as fugas concebíveis da fantasia."

O mesmo Mitchel (2012, p. 163) relaciona conceitualmente os objetos minimalistas como os antecedentes esculturais de Gormley, afirmando que este último chama a atenção para o corpo "como um lugar, um espaço onde alguém tem vivido." Na sequência aponta a obviedade desse procedimento simples, mas surpreendente, perguntando-se porque ninguém nunca pensou nisso antes de Gormley.

Aqui cabe observar que, mesmo considerando a pertinência do argumento que aproxima Gormley do Minimalismo, não nos parece essa a filiação mais importante. Na verdade, soa estranho que não se tenha falado da arte clássica, particularmente a arte que tratava o corpo ainda sob uma influência conceitual, onde as regras de um rígido cânone, ou, em outro sentido, um modelo padrão com um alto grau de generalização se faziam muito presentes.

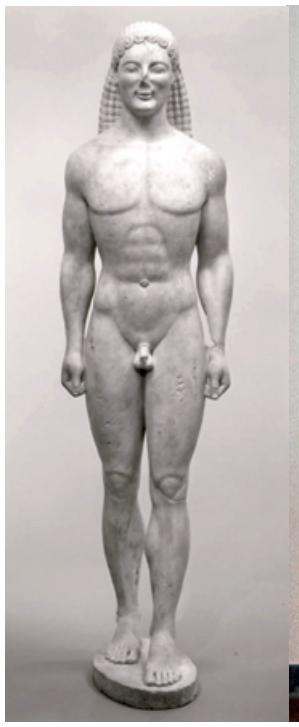
Diante de um "estrangeiro" de Gormley (fig. 8), ali, imóvel em uma das ruas por onde circulamos inúmeras vezes em nossa juventude, foi impossível não recordar os "jovens" gregos, os *kouroi* (fig. 9 e 10), representações anteriores ao estabelecimento do "Cânone de Policleto" no século IV a.C. (ECO, 2004, p. 73 – 75). Essas representações simbólicas, ainda sob influência da escultura egípcia (fig. 11), são anteriores ao naturalismo grego presente nos bronzes de Riace (fig. 12). Esses últimos, estandardizados como um mito de origem, sedimentam um sentido inconsciente para o culto desenfreado do corpo como uma verdadeira idealização estética no presente (fig. 13). (CALABRESE, 1987, p. 201 – 205)

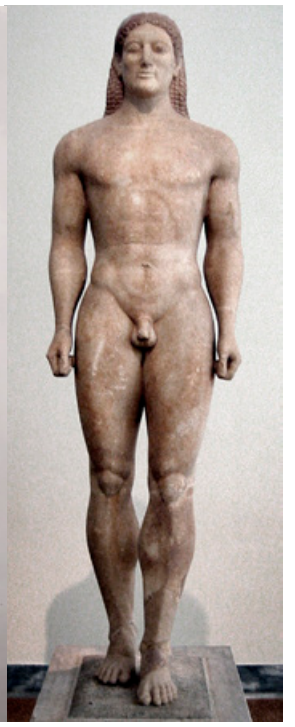
Por outro lado, o mesmo naturalismo que substitui os *kouroi* é o responsável por uma perda em relação aos aspectos simbólicos à que



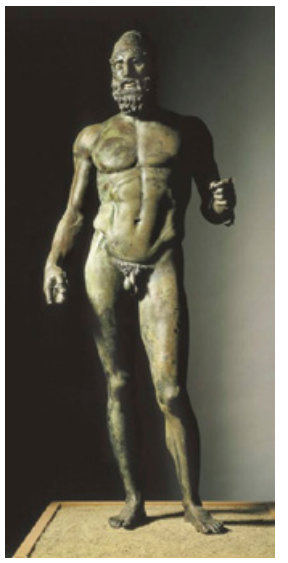
8

Antony Gormley
"Total Strangers", 2012
São Paulo. Fotografia de Ricardo Coelho











9 - 10 *(acima à esquerda)*

Kouro, *c. 550 a.C. J. Paul Getty Museum*
Kouro Anavyssos, *c. 530 a.C. Museu Arqueológico Nacional de Atenas*

11 *(centro acima)*

Sékhemka, *2500 - 2350 a.C. Musée du Louvre*
Fotografia de Ricardo Coelho

12 *(centro abaixo)*

Bronze de Riace, *460 - 450 a.C. Museu Nazionale della Magna Grecia*

13 *(à direita)*

Ricardo Coelho
"Autorretrato", 2013

essas representações do corpo humano estavam ligadas até então[1]. Tal aspecto será parcialmente recuperado pela arte conceitual da Idade Média e, uma vez mais refutado, quando os artistas, por uma via realista, retomarem as conexões com esse período de idealização do corpo na Arte Clássica, durante o Renascimento e depois... As figuras humanas de Gormley, por algum motivo, carregam aspectos dessa representação quase mágica do corpo humano presente nos *kouroi*, hoje, no entanto, destituídas de uma significação coletiva.

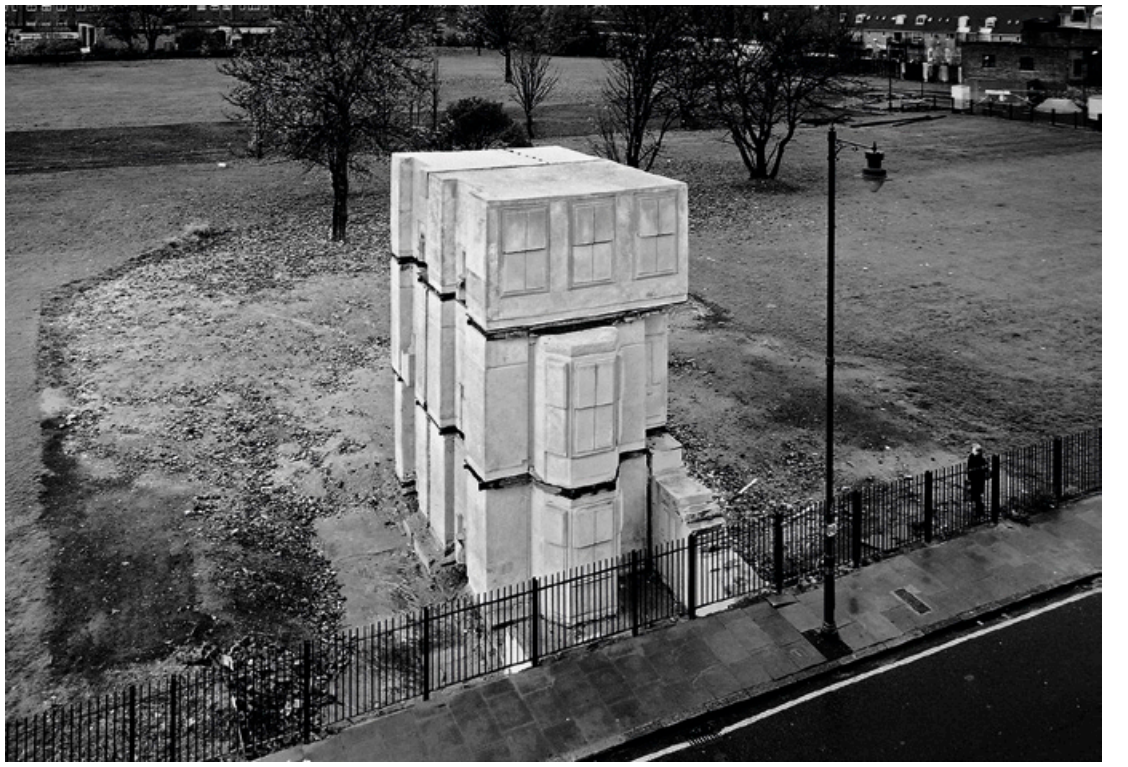
O corpo do próprio Gormley, muitas vezes utilizado como positivo para as suas esculturas, não é tomado como um duplo, como uma referência direta ao seu corpo ou a outro corpo qualquer, mas

1 "Mas Platão estava certo ao sentir que alguma coisa fora sacrificada na mudança: a função atemporal da imagem, com seu poder, o faraó dominando seus inimigos para todo o sempre, tiveram de ser descartados em favor de um imaginário momento efêmero, coisa que pode tentar facilmente um artista a cair na trivialidade." (GOMBRICH, 2007, p. 118)

14 - 15

Rachel Whiteread
"Casa", 1993
Intervenção. Londres
Obra destruída em 1994





como uma superfície opaca que ocupa um lugar no tempo num dado espaço, como uma espécie de receptáculo de projeções. Esse corpo opaco é tratado como um símbolo e, nesse sentido, faz parte de um código abstrato que é complementado em comunicação expressiva por meio do corpo dos observadores, os quais lhe emprestam sua própria percepção, subjetividade e história. É no corpo do outro que a opacidade abstrata das esculturas de Gormley ganha sentidos e sutis transparências.

Algo similar dever ter ocorrido diante da "Casa" (1993) de Rachel Whiteread, "uma modelagem do espaço interno de uma casa na zona leste de Londres. Última de um conjunto de casas que foram demolidas para dar lugar a um parque, a solitária presença do edifício erguia-se como um breve monumento..." (ARCHER, 2001, p. 208). Literalmente breve, pois em janeiro de 1994 ela seria demolida. Assim como os corpos de Gormley, essa superfície não valia pelo que representava em si, mas como uma espécie de repositório simbólico. Ambos, o corpo e a casa, esvaziados em seus sentidos e libertos de sua "função", tornam-se apenas referências silenciosas para as projeções que se dissipam de cada observador no tempo e no espaço que envolve essas efêmeras intervenções (fig. 14 e 15).

Mais delicada, porém, não menos intensa citação da arte clássica, é a obra realizada em 1962 por Yves Klein (1928-1962), quando este, no ano de sua morte, personalizaria com seu patenteado "*International Klein Blue*", uma pequena reprodução da bela "Vitória de Samotrácia" (fig. 16 e 17), hoje no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Ainda que haja uma evidente simplificação das qualidades escultóricas em relação à referência original (fig. 18), é impossível negar o encanto que sentimos diante desse azul que nos remete a uma profundidade quase religiosa[2] presente nas deusas da arte clássica.

Essa incidência do corpo clássico entre as manifestações expressivas contemporâneas não se dá apenas no âmbito da arte tomada como erudita, como nos exemplos anteriormente analisados e, em muitos casos, materializa-se em efêmeros, porém, belos e eternos segundos. Esse é o caso do filme da Walt Disney Pictures "Maleficent"[3] (Malévola no Brasil)

2 "A religião fixa, de uma vez por todas, os tipos divinos que adota. Nós nos surpreendemos de encontrar tantas *Vênus pudica*s e tantas *Vênus agachadas* – esquecemo-nos de que essas estátuas eram sagradas." (RODIN, 1990, p. 155)

3 Talvez a artista francesa Orlan queira incluir os estúdios Disney em seu patético processo contra





16 - 17 *(ao lado)*

Yves Klein
"Vitória de Samotrácia", 1962
Museo Nacional Centro de Reina Sofia
Fotografias de Ricardo Coelho

18 *(abaixo)*

***Vitória de Samotrácia**, c. 190 a.C.*
Mármore de paros. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho



de 2014, dirigido por Robert Stromberg, e que superou os $750.000.000 em arrecadação mundial.

O filme cujo roteiro de Linda Woolverton apresenta uma original interpretação do clássico da Disney "A bela adormecida" de 1959, cuja base está entre um conto dos irmãos Grimm (presente no livro "Contos de Grimm" de 1812) e a versão de Charles Perrault (Contos da Mãe Ganso de 1697). Ambos autores tem como antecessor Giambattista Basile (presente no livro "Pentamerone" de 1634) que se baseou em tradições orais napolitanas e nas histórias ouvidas nas suas viagens, retomando estórias advindas de uma compilação (Perceforest, 1528) realizada nos Países Baixos entre os anos de 1330 e 1344[4].

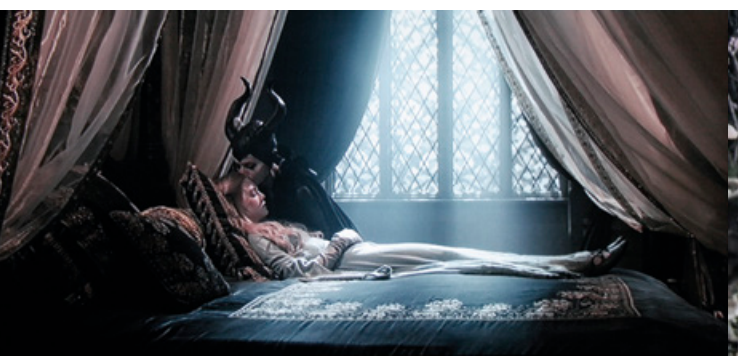
Para além dessa tradição oral que remonta a um período anterior à tipografia de Gutenberg, a originalidade de "Maleficent", muito além da qualidade e beleza da produção, reside na inflexão dos papéis atribuídos aos personagens da fábula desde suas versões orais registradas ainda no século XIV. É Malévola, em excelente interpretação da magnífica Angelina Jolie, quem depois de uma série de peripécias passa de um estado de pureza a uma angustia e amargor profundos, metamorfoseando-se sutil e lentamente como a portadora de um amor intenso e verdadeiro, responsável por retirar a jovem princesa do sono eterno infligido pela sua própria maldição (fig. 19 – 24). Antes disso, a cena clássica do belo príncipe nos é apresentada, causando-nos a açucarada e superficial expectativa que, "comicamente", revela os estereótipos masculinos e a superficialidade que fundaram essa tradição!

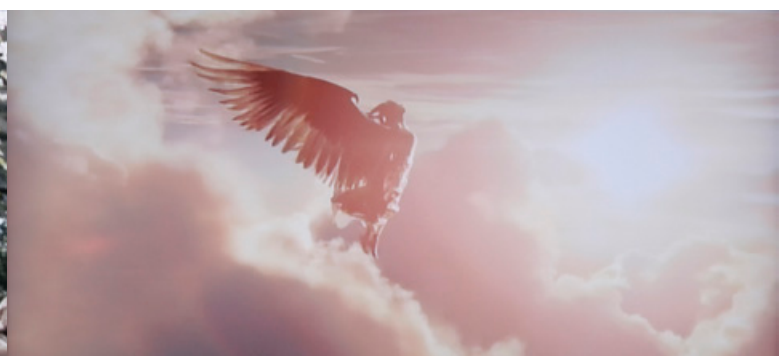
O que nos interessa nesse filme como referência direta ao corpo clássico é uma breve passagem que se dá na cena final, na qual Malévola, após um vôo atordoante pela superfície de vales e lagos, ultrapassa o patamar das nuvens pairando contra o vento por pouco mais de um segundo (fig. 24), até que mergulhe em direção ao belo por do sol. Nesse momento, o diretor sobrepõe a beleza de Angelina Jolie, como uma referência estética contemporânea, à beleza mítica da "Vitória de Samotrácia" (fig. 25 e 26). A citação direta nesse caso, é importante sublinhar, não se limita apenas à superfície desse ideal estético, expondo a dimensão ética dessa perfeição manifestada na harmonia do corpo também como o resultado dos conflitos interiores por quais passou a personagem. Como no sentido atribuído por Umberto Eco (2004, p. 45) à escultura grega da geração de Praxíteles na busca do ideal da *Kalokagathía*, para nós, Malévola "exprime a Beleza psicofísica que harmoniza a alma e o corpo, ou seja, a Beleza das formas e a bondade da alma."

Lady Gaga. Os detalhes desse caso foram abordados em item posterior intitulado "O espelho quebrado de Orlan".

4 Informações retiradas de uma rede de links entre as produções cinematográficas e a história dos contos que deram origem ao filme "A Bela adormecida" de 1959. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Beauty>. Acesso: 15 fev. 2015







19 - 25 *(da esquerda p/ direita, de cima p/ baixo)*

"Malévola", *2014*
Frames do filme

26 *(acima)*

Vitória de Samotrácia, *c. 190 a.C.*
Mámore de paros. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho





27, 29 - 30 *(acima à esquerda e abaixo)*

Empório Armani, *2008*
Campanha publicitária com David Beckham

28 *(acima)*

Fauno Barberine, *c. 220 a.C.*
Mármore. Glyptothek de Munique

Já que estamos no ambiente do dito cinema de entretenimento, talvez seja interessante evocar sua parceira inseparável: a propaganda. No ano de 2008 a marca italiana "Empório Armani" lançaria uma provocativa campanha de roupas íntimas masculinas (*underwear*), ou, se preferirmos para manter a objetividade, uma linha de cuecas, tendo à frente o badalado jogador David Beckham. Na ocasião, Beckham, aos 33 anos, já estava muito distante da melhor fase de sua vida como futebolista, por outro lado, parecia alcançar o auge de seu talento para o universo da propaganda, encarnando ainda o símbolo contemporâneo de uma nova definição masculina, o do metrosexual[5].

Nessa bela campanha, percebemos um alto e refinado padrão de profissionalismo desde a escolha da fotografia em preto e branco, opção que condiciona nossa atenção para as formas e os volumes escultóricos do corpo. Em uma das imagens (fig. 27) há uma nítida, ainda que não seja tão evidente, relação com uma das mais belas esculturas clássicas: o Fauno Barberine (fig. 28), hoje na Glyptothek de Munique na Alemanha. Essa cópia romana de uma escultura grega do segundo século a.C. é plena de sensualidade e esse aspecto é reforçado na campanha publicitária, graças ao olhar "penetrante" de Beckhan na direção do observador[6] (fig. 29 e 30) , bem como ao volume que esconde o pênis do protagonista.





5 Esse termo foi cunhado pelo jornalista britânico Mark Simpson em 1994, mas tornou-se mundialmente conhecido justamente pela associação ao nome de David Beckham em artigo do mesmo autor publicado em 22 julho de 2002: "Meet the Metrosexual". Disponível em: <http://www.marksimpson.com/meet-the-metrosexual/> Acesso: 06 mar. 2015

6 Um simples e sincero depoimento de Debra Kolkka, autora de um Blog e apaixonada por uma vila italiana na região de Luca é esclarecedor a respeito do impacto da campanha. Ela afirma que ao registrar a imagem de Beckham em 2008, simplesmente deixou de perceber a existência de uma pequena e agradável área verde abaixo do imenso outdoor. Segundo a autora, era impossível retirar os olhos de Beckham. Dispnível em: <https://bagnidilucca.wordpress.com/2011/06/26/armani-park-in-milan/>. Acesso: 06 mar. 2015



31

Fauno Barberine, c. *220 a.C.*
Mármore. Glyptothek de Munique



32

Almeida Júnior
"O derrubador brasileiro", 1879
Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

A sensualidade do Fauno se deve à sua postura que reúne uma intensidade muscular a um languido abandono do corpo; quanto ao pênis, sua representação parece estar restrita pelos limites da idealização grega (fig. 31). Nesse sentido, para usarmos uma expressão mais popular – nem por isso menos clara – o "pacote"[7] de David Beckham, nos remete muito mais a uma obra que é desconhecida dos publicitários italianos. Estamos falando da pintura, não menos provocativa, "O derrubador brasileiro" de 1879, de Almeida Júnior, a qual, certamente, possuía fontes clássicas – via academia francesa – como uma referência determinante (fig. 32). Ainda assim, parece-nos que tal pintura assemelha-se mais ao espírito da escultura grega, pois ambos os belos corpos se oferecem como espetáculo ao olhar do observador que permanece confortável e sem qualquer implicação.

É o olhar de Beckham o primeiro a abalar a relação com a escultura clássica ou mesmo com seu antecessor brasileiro. Essa implicação do observador enfatizada pela proximidade que o recorte da composição fotográfica provoca e que, coloca-nos virtualmente a possibilidade de dividirmos a cama com Beckham, expressa uma sensibilidade própria do barroco espanhol, como veremos em item dedicado à "Las Meninas" de Velázquez. Conforme já dissemos e, pelo verificado nessa imagem, é muito tênue o limiar que separa as manifestações clássicas das manifestações barrocas, ambas tomadas em sentido amplo segundo Calabrese (1987).

Talvez seja mais evidente a citação que outra imagem da mesma campanha publicitária faz do "Torso do Belvedere" (fig. 33 e 34), hoje nos Museus Vaticanos. Essa escultura extraordinária, ou melhor, esse fragmento que influenciaria, entre outros, Michelangelo Buonarroti, parece ilustrar, mais do que em qualquer outro exemplar, a organicidade do cânone de Policleto. Como nos disse Claudio Galeno, filósofo e médico cujas teorias nessa última área teriam a maior longevidade na história do Ocidente:

> Crísipo [...] afirma que a Beleza não reside nos elementos singulares, mas na harmoniosa proporção das partes, na proporção de um dedo em relação ao outro, de todos os dedos em relação à mão, do resto da mão em relação ao pulso, deste em relação ao antebraço, do antebraço em relação a todo o braço. Enfim, de todas as partes em relação a todas as outras, conforme está escrito no Cânone de Policleto. (GALENO apud ECO, 2004, p. 75)

Essa citação nos permite entender o motivo pelo qual um fragmento clássico exerceu tanta influência em nomes como Michelangelo, além do porque encontramos desdobramentos nas representações contemporâneas. Não se trata "apenas" do excepcional modelado muscular de um torso em intenso contraposto, mas é, sobretudo, a unidade que se mantém entre as partes que restaram dessa escultura a presença patente de um corpo em perfeita integridade[8], expressando dinâmica e harmonicamente a síntese já mencionada entre um estado de alma e sua manifestação suprema na Beleza exterior. Como disse Arasse[9]: "O corpo humano não é só figura central da representação clássica, mas é seu próprio alicerce." (ARASSE, 2010, p. 539)

No caso do torso de Beckham, vale mencionar as qualidades técnicas e plásticas da imagem, além do conhecimento da referência clássica por parte do fotógrafo que, de maneira muito "natural" – como se o protagonista estivesse se desvencilhando de uma camisa ou toalha – suprimiu os braços do atleta, tal qual o fragmento original. Quanto à "transcendência da verdade em beleza" (ARASSE, 2010, p. 536) na arte clássica, aqui ela é substituída por uma sobrevalorização da superfície à qual se acoplam as dimensões sedutoras de um corpo e um olhar opacos a serviço de um estéril sistema simbólico[10]. Essa referência fundamental tomada como o próprio alicerce da representação clássica, torna-se hoje, mais do que nunca, um receptáculo ideal para a projeção subjetiva de nossos desejos recalcados pelos condicionamentos a que foi submetido o corpo ao longo da história, favorecendo uma incessante construção de ilusórias necessidades.

7 O termo nada acadêmico e de conhecimento público é também usado em matérias dedicadas à vida de celebridades. Uma rápida pesquisa nos demonstra que nossa observação é apropriada, bem como o termo: Por coincidência ou não, encontramos na primeira busca: "O "pacote" de David Beckham vira alvo de criticas". Disponível em: <http://revistaglamour.globo.com/Celebridades/noticia/2012/04/david-beckham-vira-alvo-de-criticas.html>. Acesso: 06 mar. 2015

8 "[...] a visão do corpo desmembrado impõe o fato de que a parte é em si – e já – um Todo." (JEUDY, 2002, p. 98)

9 O autor citado tece seus argumentos a partir do "De Pictura" (1435) de Leon Battista Alberti, tratado fortemente influenciado pelas idéias de Vitrúvio. O texto de Alberti daria novo impulso para os valores da Arte Clássica, além de fundamentar uma valorização inédita do próprio homem no Renascimento: "como microcosmo no centro do mundo, ele é o reflexo e o resumo do macrocosmo, do mundo." (ARASSE, 2010, p. 544)

10 "a mitologia greco-romana e as mercadorias capitalistas revelaram-se perfeitamente compatíveis, por exemplo, na propaganda [...]" (GINZBURG, 2001, p. 74)





33 *(à esquerda)*

Empório Armani, *2008*
Campanha publicitária com David Beckham

34 *(ao lado)*

Torso do Belvedere, *c. 200 a.C.*
Mármore. Musei Vaticani

2.1.2 David

No final do ano de 2007, o autor do presente texto fez um convite para o artista visual Carlos Serejo, ex-parceiro de "grupo COMfluencia"[11]: ambos deveriam, a partir da primeira semana de 2008, realizar uma fotografia por semana durante as 53 semanas desse ano, guardando as imagens e enviando um email com uma descrição verbal da foto realizada a cada semana. De posse dessa descrição cada um dos dois participantes deveria produzir uma imagem "correspondente" em qualquer linguagem expressiva (fotografia, desenho, pintura, colagem, etc.). Ao final tudo seria exibido (exposição, livro e *website*) em pares na ordem cronológica das etapas exigidas pelo processo: **1ª Foto – 1ª Foto-descrição enviada por e.mail – 1ª interpretação visual feita pelo interlocutor**. O nome do projeto era "**Correspondências**"[12] e, de fato, tinha como intenção principal explorar os sentidos que se desprendem desse termo, demonstrando como nossa linguagem verbal é um pobre veículo[13] perante as demais linguagens simbólicas não linguísticas. A partir de uma correspondência de fato, o projeto confrontaria os resultados da descrição de cada um a respeito das próprias fotografias com a correspondente interpretação visual do outro.

Bem, o leitor pode se perguntar , no que este projeto tem a ver com a presença do corpo clássico e, especificamente, com o personagem bíblico David? Na verdade, em de agosto de 2008, ou seja, um mês antes que o autor do presente texto completasse 34 anos e, não por acaso na 33ª fotografia, ele realizou uma dupla releitura da arte clássica, fazendo alusão ao mito de Narciso (1597-1599) eternizado na obra de Michelangelo da Caravaggio e, de maneira mais precisa, à obra prima de Michelangelo Buonarroti. Apesar de longa, parece-nos interessante transcrever o texto original na íntegra e depois, como foi proposto a Carlos Serejo, apresentar a imagem da qual essa descrição resultou:

11 O "grupo COMfluencia" foi criado durante a "Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos". Inicialmente composto pelo músico, ator e editor Fernando Mastrocolla e pelos artistas visuais Carlos Serejo, Ricardo Coelho e Silvio Ariente. Com a saída de Silvio Ariente ainda no ano 2000 o grupo seguiu atuando até 2003, tendo ativa participação em Salões de Arte Contemporânea e festivais nacionais e internacionais de vídeo promovidos em território nacional. Os trabalhos mais importantes do grupo, na opinião do presente autor são a vídeo-instalação "entreolhares" (2000) exibido no ano 2000 no Museu da Imagem e do Som (MIS), o vídeo "Adstrictus" (2000) selecionado para o Prêmio Cultural Sérgio Motta e a instalação multimídia "AUTO-retrato" (2002), produzida especialmente para a individual do grupo no programa de exposições do Centro Cultural São Paulo em 2002.

12 As 53 fotografias foram realizadas, bem como a postagem semanal de cada foto-descrição correspondente ao longo de todo o ano de 2008. O projeto, no entanto, permanece incompleto, aguardando a conclusão das interpretações visuais de ambos os autores. O autor do presente texto e proponente do diálogo tem o desejo de finalizar esse trabalho que criou uma estranha rotina que, em alguns momentos, configurou-se como uma incomoda obrigação, na qual era necessário olhar o cotidiano com um interesse inusitado ao longo de um ano inteiro.

13 O curador Marcelo Dantas (2009, p. 28) pergunta a Gary Hill: "As palavras são adequadas?" então o artista responde: "Não, mas com certeza elas são úteis..." A intuição artística sempre nos parece reveladora, mesmo quando se trata de um artista cujo interesse pela linguagem forneceu a base para muitos de seus trabalhos.

33ª foto/ descrição – Ricardo Coelho

Foto P&B, horizontal.

Estou com 33 anos, para ser mais preciso, no dia 17 de setembro completarei 34 anos. Queria fazer um registro desse momento porque é estranho pensar no tempo tendo a consciência de sua irreversibilidade, é estranho pensar no tempo como uma flecha em direção ao futuro sem saber o que me ocorrerá ao acabar de escrever essa linha!

Nada ocorreu, risos...

De qualquer modo, sem um objetivo preciso, foram nessas coisas que pensei quando decidi fazer essa imagem. O que nos fascina hoje, o que fascinou os homens em outros tempos, o que teria, por exemplo, mais de 500 anos permanecendo surpreendente e atual? Bem, muitas coisas permanecem atuais, algumas com roupagens contemporâneas e uma delas, sem dúvida alguma é a representação do corpo humano, o registro do corpo humano pelo fascínio que produz a todos. Estamos no meio das Olimpíadas de Pequim vendo super-atletas com corpos "esculpidos" em treinamentos exaustivos, "modelados" na dor e com o auxílio da mais alta tecnologia. Vemos todos os dias recordes sendo quebrados e limites se estendendo para além do provável, além de corpos estandardizados pela poderosa propaganda da indústria esportiva, e porque não, da indústria da estética, do belo idealizado que seduz quase todas as camadas sociais.

Os gregos e sua representação de uma beleza idealizada perduram ainda no Ocidente e, depois deles, renascentistas como MicheIangelo eternizaram essa idealização do corpo. Impossível fazer essas reflexões e não pensar no belo e colossal "David" com 504 anos de existência, iniciado quando o artista tinha pouco mais de 25 anos num bloco de mármore com mais de 4 metros de altura. Uma interpretação particular da narrativa bíblica onde um jovem pastor aparece nu num corpo atlético no momento que antecede o confronto com o gigante Golias.

A foto é um duplo auto-retrato e foi realizada com a câmera "colada" a um grande espelho que se estende até o chão (do tipo usado em salas de dança) e a outra parede branca não completamente perpendicular. É possível perceber a estrutura do espelho numa suave linha visível no encontro com a parede no centro da composição, e numa leve diagonal no assoalho de tacos de madeira (tipo L com pequenos módulos retangulares) a partir do centro no rodapé até a extremidade inferior mais a esquerda a 5 graus de inclinação, além é claro, do meu corpo duplicado.

Escolhi um registro em que o "David" aparece com o tórax em vista quase frontal com uma área pouco maior no lado direito do corpo (esquerda da imagem). O rosto, única área que esboça alguma tensão está quase completamente de perfil. Aliás, isso é o que me intriga, David segura a funda com tamanha leveza, assim como seu corpo não esboça a tensão do provável e temido confronto.

Foram duas sessões, muitas fotografias, muita dor nas costas e irritação. Mesmo com várias imagens de referência e com outra pessoa me auxiliando foi muito difícil conseguir ajustar a postura. Apesar disso e de ser mais magro, meu corpo esta em forma e permitiu semelhança na estrutura física. Na verdade, é meu reflexo no lado esquerdo da composição que aparece como o "David" e eu, do lado direito na postura invertida com o original "seguro" a funda improvisada com o braço direito. A luz artificial foi fixada próxima do espelho iluminando o lado direito do meu corpo distante pouco mais de 40 cm, apoiado sobre uma pequena base negra. A luz banha a parte frontal da minha testa e do nariz, o lábio inferior, parte da face esquerda e queixo; no corpo, o tórax tem a sombra da funda em diagonal e parte da sombra do meu cotovelo dobrado na região da cintura; a cocha direita tem a parte superior iluminada. Por conta dessa opção de luz o reflexo do espelho ficou suavizado por um *flare* que não prejudicou a fotografia.

Meus ombros, região peitoral, braços e pernas são mais esguios, mas apresentam os mesmos músculos visíveis na escultura, meu abdome é mais definido e meu pênis é pelo menos duas vezes maior do que o de "David". Nada mal para o corpo de um artista... Retirei a barba para ficar mais jovem e fazer a imagem. Meu olhar é mais sereno e em maior harmonia com a postura corporal.

O título pode ser "David e Narciso", o que numa tradução etimológica seria algo como "Amado e entorpecido", ou "Querido e entorpecido". A tradução dessa brincadeira, por acaso, parece-me algo mais coerente com a imagem que construí ao imitar o David de Michelangelo, e no meu olhar está distante a presença de qualquer inimigo fora de mim mesmo.

Até a 34ª foto/ descrição.

Como se pode perceber na primeira parte do texto, há uma nítida consciência do lugar que o corpo ocupa no cenário contemporâneo. O período de realização da foto evidencia isso, não apenas na idade do autor que remete à história de outro corpo determinante no Ocidente – Jesus Cristo –, mas, principalmente, pela ocorrência simultânea das olimpíadas: evento máximo para a estandardização do corpo em todos os seus sentidos, retomando os ideais de harmonia das antigas competições gregas, numa exploração sem limites desse corpo cada dia mais construído e veiculado como um estandarte para as mais extraordinárias projeções, sejam individuais ou coletivas.

Além disso é necessário mencionar a consciência vaidosa do autor em torno de seu próprio corpo exposto como objeto por meio da fotografia, tomada pelo seu valor indicial como a "prova que meu corpo realmente assim se apresentou em um dado momento." (JEUDY, 2002, p. 47)

> Existe uma profunda ligação entre a imagem do corpo de um indivíduo e a de todos os outros. No trabalho de construção da imagem do corpo, há uma busca contínua do que poderia ser aí incorporado. Não somos menos curiosos acerca de nosso corpo do que o somos em relação ao corpo alheio (...) Desejamos conhecer nossa imagem corporal e que os demais a conheçam. Voyerismo e exibicionismo têm, assim, a mesma origem. (SHILDER apud JEUDY, 2002, p. 41)

Por fim, e talvez menos desagradável do que a inevitável vinculação da imagem com a interpretação contemporânea do mito de Narciso[14], parece-nos indispensável mencionar a consciência manifesta no último parágrafo, quando o artista, a partir do título e seus possíveis significados, reconhece na fascinação do próprio corpo o inimigo que ocupa o lugar simbólico do gigante Golias no presente. A composição é fechada em si mesma e o corpo oferecido em duplo espetáculo[15] permite um verdadeiro triângulo de reflexão com o corpo do observador, ainda que este seja

14 "[...] a sabedoria do mito de Narciso de nenhum modo indica que ele se tenha enamorado de algo que ele tenha considerado como sua própria pessoa. É claro que seus sentimentos a respeito da imagem refletida teriam sido bem diferentes, soubesse ele que se tratava de uma extensão ou repetição de si mesmo. E não deixa de ser um sintoma bastante significativo das tendências de nossa cultura marcadamente tecnológica e narcótica o fato de **havermos interpretado a história de Narciso como um caso de auto-amor e como se ele tivesse imaginado que a imagem refletida fosse a sua própria!"** (McLUHAN, 2003, p. 59, grifo nosso) Também do que se desprende do pensamento de Bill Viola (2004, p. 169) ao definir o papel chave que a água desempenha no mito, concluímos que, ao contrário da interpretação corrente, Narciso não reconhece a própria imagem simplesmente porque não tem consciência do seu reflexo como espetáculo, ou se preferirmos, como representação.

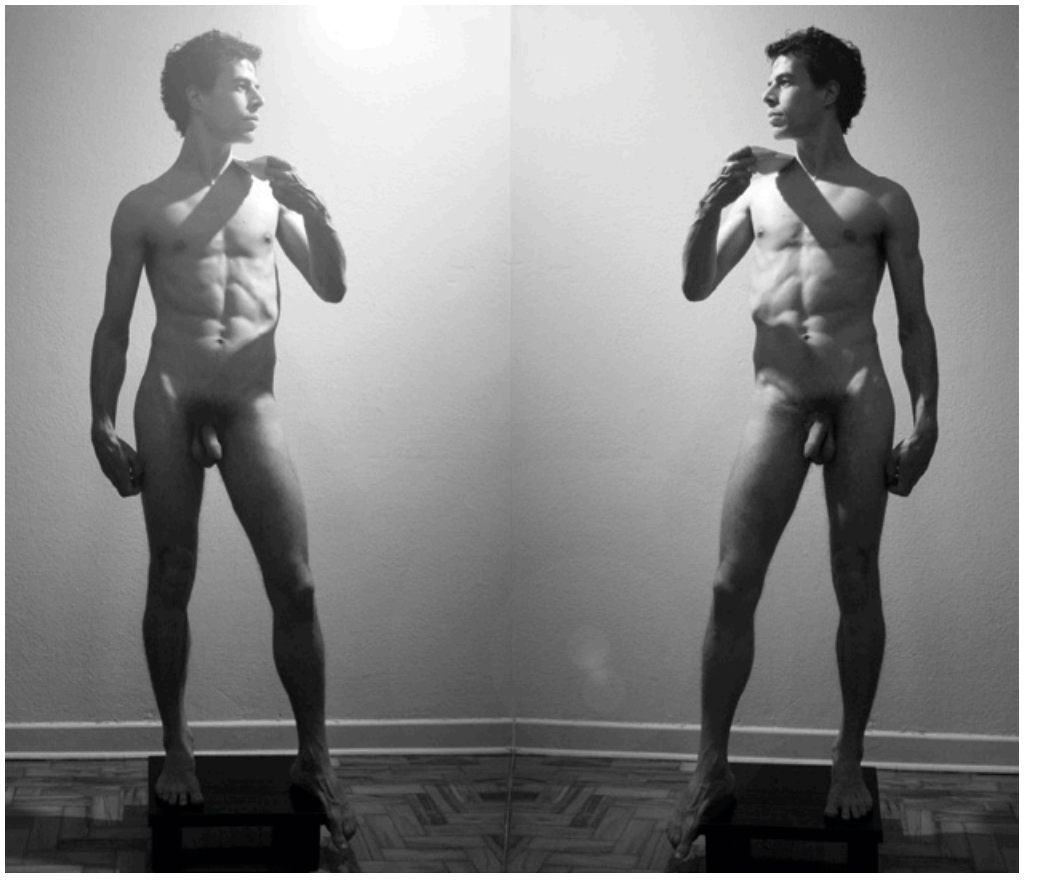
15 O projeto original prevê uma ampliação em tecido com forte apelo tátil, mantendo o corpo do artista na sua escala real, ou seja, com 182 cm de altura. O trabalho foi publicado em página dupla na Revista "Artéria X" em 2011.

35 *(ao lado)*

Ricardo Coelho
"David e Narciso", 2008
Fotografia

36 - 40 *(abaixo)*

***H&M**, 2012*
Campanha publicitária com David Beckham

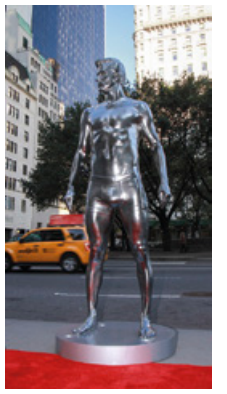


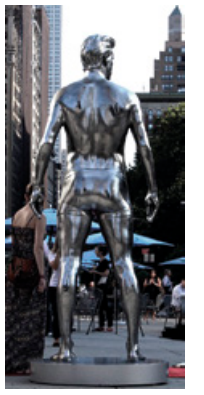
mantido em segurança na sua confortável ausência de implicação. A narrativa idealizada de Michelangelo é inflectida na direção de uma incômoda autorreflexão: quem é o "corpo contemporâneo" ao qual o próprio artista (fig. 35) não consegue escapar?

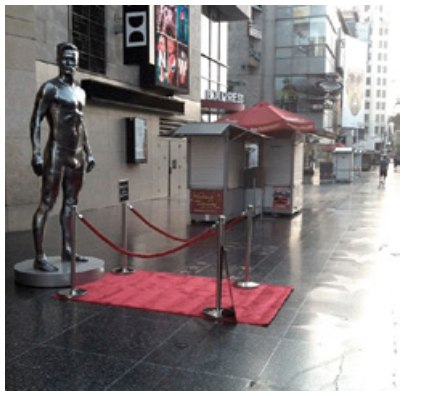
Há muitas respostas para essa dúvida, mas são as próprias manifestações visuais de nosso tempo o lugar privilegiado para a reflexão e, uma vez mais, é a propaganda aquela que parece encarnar melhor as novas relações tecidas pelo corpo idealizado em nosso complexo cenário cultural. A poderosa marca sueca H&M[16], fundada em 1947, e cujo faturamento mundial no ano de 2013 foi de $19.100.000.000 assinou contrato com o já citado David Beckham, lançando, no ano de 2012, uma linha de roupa íntima masculina desenhada pelo ex-jogador e sua equipe pessoal de *design*. O *marketing* baseava-se na ideia de um novo padrão em *bodywear* para os homens do século XXI, tendo, uma vez mais, o próprio Beckham como protagonista da campanha publicitária.

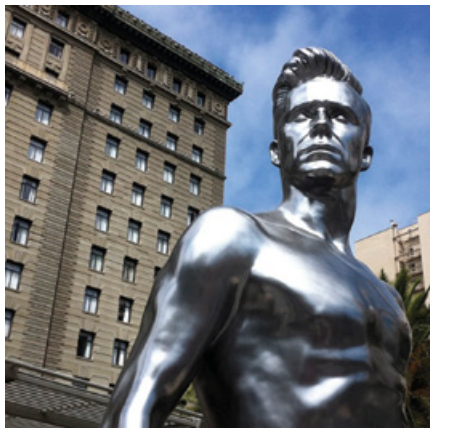
Parece não haver qualquer novidade em relação ao caso abordado no item anterior, no entanto, a equipe de propaganda e *marketing* responsável pela campanha da H&M surpreendeu os consumidores ao sobrepor a homonímia de Beckham com aquele que é, sem dúvida alguma, uma das maravilhas da escultura clássica, ou seja, o colossal "David" de Michelangelo, com 4,34 m, isso se não contarmos a base na qual está apoiado na Galleria dell'Academia em Florença, o que o coloca a 5,17 m de altura do solo.

"Esculturas" prateadas com 3 m de altura do "David" contemporâneo usando sua "cueca personalizada" foram espalhadas pelas cidades de New York, Los Angeles e São Francisco como parte de uma ação mais ampla que envolvia promoções da H&M no *Instagram* vinculadas à imagem prateada do ex-atleta. Tais peças, quando analisadas em suas qualidades estéticas tornam ainda mais evidentes as qualidades da referência original, assim como o aspecto esquemático a que a indústria teve que optar para sua rápida reprodução. O fato a considerar, no entanto, é justamente essa











16 Disponível em: <http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2008/01/quem-gosta-de-design-e-moda-em-suas.html>. Acesso: 08 mar. 2015



41

Lísipo
"Hércules", IV a.C.
Mármore. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho

sobreposição subliminar que visa muito mais do que a mera semelhança, apresentando-se como um índice dessa referência clássica, portanto, idealizadora de um novo modelo para o corpo contemporâneo (fig. 36 - 40).

A assinatura pessoal do atleta, agora posicionando-se como um verdadeiro criador, o qual, a partir de seus pressupostos pessoais de estilo e conforto, coordena uma verdadeira equipe de *designers*, intensifica a ilusória personalização desse corpo como um produto de alta rentabilidade[17].

Sobre o próprio Michelangelo, seria impossível falarmos de um corpo clássico sem mencionarmos seu nome, bem como as influências que herdou da Grécia antiga, disseminando-as com originalidade incomparável desde sua juventude. A simples comparação de seus escravos – acabados como os presentes no Museu do Louvre ou em estado de plena libertação na Galleria dell'Academia – com as já citadas obras do "Fauno Barberini" e o "Torso do Belvedere" já seriam suficientes para evidenciar essa herança da antiguidade. Podemos ainda utilizar o fragmento da escultura de "Héracles" (fig. 41), ou "Hércules" no latim, realizada por Lísipo no Século IV a. C. também presente na coleção do Louvre e o excelente "Hércules Farnese", cópia romana do Século II d.C., hoje na Coleção da Galleria degli Uffizi, provavelmente realizada a partir de um bronze perdido do final do Século IV a.C. atribuído ao mesmo Lísipo.

De certo, peças como essas influenciaram a produção de Michelangelo, em particular essa última (fig. 42 e 43), cuja comparação com o David parece abrir possibilidades para um diálogo intrigante, não apenas pela forma muscular e excelência no modelado, mas também pela postura corporal, a posição dos pés em relativa similaridade e, mas do que esses aspectos, na semelhança expressa no corpo naquilo que diferencia fundamentalmente as duas ações. Como pudemos traduzir da etiqueta do próprio museu:

> A obra representa o herói em um momento de repouso pelos seus célebres trabalhos, apoiado sobre a clava da qual pende uma pele de leão. A mão direita posicionada nas suas costas, segura as maçãs colhidas no jardim de Esperidi, [...] (Arte Romana, etiqueta descritiva, Palazzo Corsini, 2014, tradução nossa)

No caso de Michelangelo, o artista figura um instante anterior a ação propriamente dita, concentrando toda a tensão e energia do confronto iminente no olhar fixo e na contração da testa (fig. 44). O vigor muscular impressionante em clássico contraposto não eliminam a sensação de um delicado repouso e é nesse sentido que essa obra prima nos parece tão semelhante à harmônica contenção presente no "Hércules Farnese". Nem sequer as mãos expressam qualquer tensão, mantendo-se relaxadas nas extremidades que sustentam a funda disposta suavemente nas costas de David (fig. 45). A mão direita não está posicionada no dorso da escultura como no antecedente clássico, porém, suprime visualmente, como pudemos registrar diante da peça original, a chave de seu golpe decisivo (fig. 46).

A naturalidade dos seus gestos é tão grande que só seria possível a alguém que manipulasse com mestria esse rudimentar instrumento[18]. Seu olhar determinado reforça essa confiança adquirida pelo hábito e faz com que a escultura configure a mais perfeita idealização do corpo apolíneo (fig. 47) (CALABRESE, 1987, p. 201), expressando uma incomparável harmonia entre corpo e alma a partir do lugar privilegiado que a renascença reserva para o homem como microcosmo no centro do universo (ARASSE, 2010, p. 544). O observador permanece em seu espaço sem qualquer implicação. Nesse sentido, o passo seguinte seria dado por Bernini ao tratar a mesma passagem bíblica, posicionando-se entre Michelangelo e Donatello, mas estes serão tratados em item posterior.

Em relação a estrutura e às proporções da escultura, surpreendeu-nos perceber, uma vez mais, quanto carece o olhar de alguns especialistas de uma sensibilidade específica, que se adquire sem pensar pela simples prática artística de maneira similar à habilidade e destreza do próprio David no manejo de sua funda. Por exemplo, nenhum historiador ou

17 Em "Beleza e feiúra: corpo feminino e regulação social", Joana de Vilhena Novaes (2011, p. 484) refere-se ao corpo feminino em termos similares, o que nos permite uma relativa transposição para o gênero masculino: "Corpo é também capital. Tem valor de troca ou, como bem, adquire um *status* a partir das insígnias que carrega. Esses signos, condensados na figura do belo corpo, traduzem os valores da cultura da sociedade de consumo."

18 Em um interessante vídeo publicado em 2013 como parte de uma série de programas traduzidos pelo nome de "Inventos da antiguidade", historiadores, cientistas e Luis Pons Livermore, campeão de funda das Ilhas Baleares, local cuja fama vincula seus praticantes como os melhores "fundeiros" do mundo antigo, colaboram em um experimento prático-científico para provar a viabilidade da morte do Gigante Golias apenas pela funda de David. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3NimbwmVWYc>. Acesso: 08 mar. 2015



42 - 43 *(página ao lado)*

Hércules Farnese, *cópia romana do séc. II d.C.*
Mármore. Galleria degli Uffizi
Fotografias de Ricardo Coelho

crítico de arte foi capaz de definir a escultura clássica com mais clareza e precisão do que Rodin, isso porque, evidentemente, estamos falando de um mestre cujo conhecimento se deu pelo corpo, pelo olhar e pelas mãos como fundamento de sua prática e reflexões artísticas. Em conversas com Paul Gsell (1911), Rodin executa um rápido esboço em argila como o modelo da arte do lendário Fídias e, por conseguinte, da escultura clássica em geral. Ao lermos suas palavras em contraposição com nossa análise do "Davi" de Michelangelo, era como se estivéssemos ouvindo a descrição desse último. Nesse trecho Rodin define o contraposto como quatro planos em contraposição alternada (ombros – quadril – joelhos – pés), em seguida complementa:

> Essa impressão de encanto tranquilo é também resultado do equilíbrio da figura. O eixo, atravessando o meio do pescoço, cairá no maléolo interno do **pé esquerdo [sic]**[19] que suporta todo o peso do corpo. A outra perna, ao contrário, está livre. Só as pontas dos dedos dos pés tocam o chão e, assim, estes só proporcionam um apoio suplementar. [...] Uma outra observação pode ser feita. A parte superior do torso inclina-se para o mesmo lado da perna que suporta o corpo." (RODIN, 1990, p. 148 – 149, grifo nosso)

O que queremos afirmar é que nesse gigante – legítimo representante da arte clássica – não há qualquer desproporção ou exagero. A peça não possui a cabeça nem as mãos exageradamente grandes[20] e uma simples análise estrutural permite-nos confirmar isso, o que pode ser reforçado numa comparação com nossa discreta releitura. Guardadas as devidas

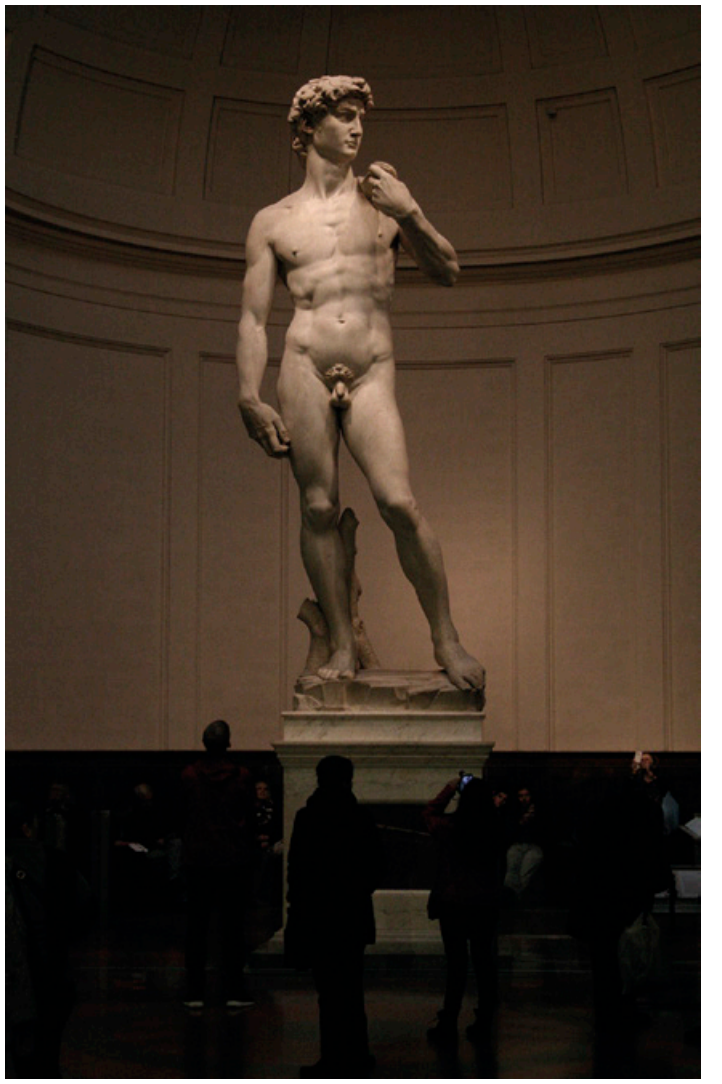
19 Ao observarmos o esboço correspondente na edição brasileira (1990, p. 150) percebemos que houve um equívoco. Inicialmente pensamos na possibilidade de um erro na tradução para o português, no entanto, a partir de um arquivo da versão original em francês (1911, p. 259), verificamos que a tradução estava correta, o que nos sugeriu o provável erro: Paul Gsell deve ter se confundido com a sequência de esquerda e direita na descrição de Rodin. Isso é confirmado pelo próprio Gsell quando Rodin, alguns dias depois, diante da copia do "Diadumeno" que é ilustrado nessa versão de 1911, repete a sequência descritiva referindo-se à sua lição anterior. Como o esboço possui estrutura similar ao Diadumeno, é pouco provável que Rodin tenha se equivocado diante de seu modelo. Seja como for, há um erro: é o **pé direito** que sustenta o corpo como se pode ler na passagem do Louvre: "o nível do ombro inclina-se para a direita; o do quadril para a esquerda. Note o eixo que passa pelo meio do pescoço e cai sobre o maléolo interno do pé direito. Observe a posição livre da perna esquerda." (RODIN, 1900, p. 158)

20 Em texto dedicado à escultura de Ron Mueck, Robert Storr (2014, p. 19) diz o seguinte: "É certo, obviamente, que a grande estátua de Michelangelo que está na *Accademia* viola esse ideal de proporção matemática, ao ponto de que a cabeça é absurdamente grande em comparação com o torso e a parte inferior do corpo. Contudo, essas distorções são um truque ótico empregado para compensar a diminuição das coisas vistas à distância." Em certos momentos, as frágeis certezas expressas por alguns teóricos só podem ser explicadas pelo entusiasmo que o amor à arte lhes provoca. Seja como for, parece-nos compreensivo o atordoamento de Storr diante do David.



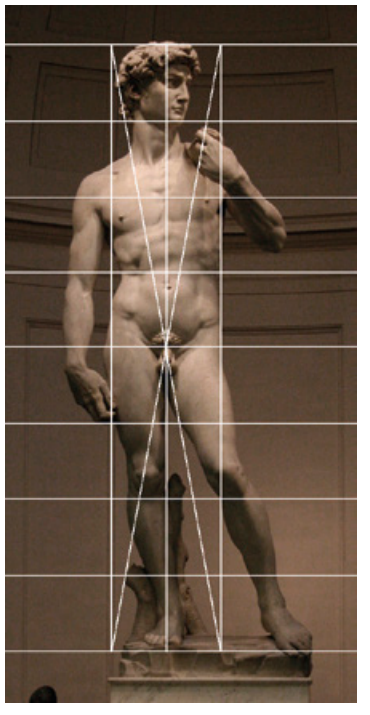


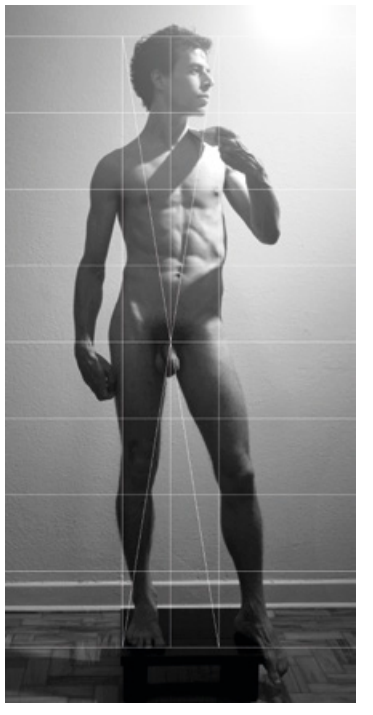




44 - 47

Michelangelo Buonarroti
"David", 1502 - 1504. Galleria dell'Accademia, Florença
Mármore
Fotografias de Ricardo Coelho







48 - 49 *(ao lado)*

Ricardo Coelho
Análises estruturais

50 *(à direita)*

Lenardo Da Vinci
"Homem vitruviano", c. 1490
Gallerie dell'Accademia, Veneza

e evidentes diferenças, ambos os corpos, reduzidos pelo movimento do contraposto, expressam proporções harmônicas, correspondendo a uma altura entre 7,5 e 8 vezes a escala da cabeça.

Outra comparação estrutural com a famosa interpretação de Leonardo da Vinci para o Homem vitruviano que, segundo Arasse (2010, p. 548), é fruto de uma correção sutil processada pelo artista entre as duas imagens, elimina qualquer dúvida da genialidade de Michelangelo na execução do colossal David (fig. 48 – 50). Se fossemos religiosos diríamos que se trata de um milagre e mais do que isso, ser artista e estar diante de obras como a "Pietà", o "Moisés" e, particularmente, o "David" de Michelangelo é simplesmente desconcertante!

Portanto, se houvesse um critério de precisão para definir a arte renascentista, o "David" teria um lugar de destaque, mas, como apontou Eco (2004, p. 92 – 95), encontramos mais discrepâncias entre as idealizadoras teorias das proporções e suas diversas aplicações, sempre submetidas às oscilações do gosto nas obras de alguns de seus maiores representantes, ou ainda como nos diz Arasse (2010, p. 547 – 550) a respeito de Leonardo Da Vinci e Albrecht Durer:

> [...] no momento em que a teoria das proporções do corpo usufrui de um prestígio filosófico considerável, os dois artistas que lhe consagraram a reflexão mais aprofundada dão-lhe uma versão radicalmente diferente, a qual a metafísica não é levada em conta. As imagens do corpo bem proporcionado não correspondem ao que dizem os textos: longe de buscar uma configuração ideal investida de uma espécie de verdade ontológica, elas colocam em evidência a variedade natural dos corpos. (ARASSE, 2010, p. 550)

Essa variedade natural dos corpos, às vezes retratados em seus estados mais decadentes na obra de muitos artistas do Renascimento já havia sido fonte para a expressão, ainda que em casos mais isolados, na própria Grécia como veremos na sequência de nosso texto, no entanto, parece que é o retrato escultórico em Roma a manifestação mais contundente do interesse artístico por uma abordagem realista dos estados efêmeros de nosso corpo.

2.1.3 O clássico e sua inflexão na obra de Rodin

Um exemplo extraordinário desse interesse pelas metamorfoses de nossa aparência mencionada anteriormente é o busto romano em bronze, descoberto em Herculano no ano de 1754 e intitulado "Pseudo-Seneca" (fig. 51), hoje na coleção do Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Esse retrato foi inicialmente relacionado à figura do filósofo romano Lucio Anneo Sêneca, posteriormente tomado como um retrato imaginário, mantendo-se aberta ainda a hipótese de ser uma representação de Lucrezio[21]. Seja qual for a sua identidade, é inquestionável o seu intenso e comovente realismo.

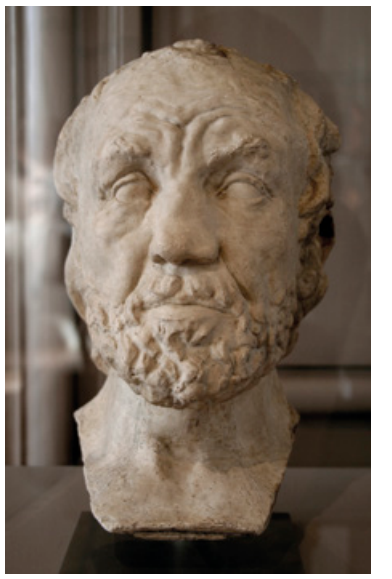
Tomamos contato com essa impressionante expressão por meio de uma cópia romana em mármore do início do II século a.C., pertencente à coleção da Galleria degli Uffizi e, graças a uma condição de luz natural

21 <http://it.wikipedia.org/wiki/Pseudo-Seneca> Acesso: 09 mar. 2015. (síntese e tradução nossa)

muito favorável, quando o sol entrava pelas duas janelas à esquerda e à direita da escultura, pudemos realizar um registro que intensifica de maneira dramática a profundidade dessa expressão (fig. 52). Sem qualquer contradição, essa imagem clássica solicita a presença de seu mais ilustre representante moderno, vinte séculos depois: Auguste Rodin.









51 - 54 *(esquerda p/ direita)*

Pseudo-Seneca, *entre III e II séc. a.C.*
Bronze. Museu Archeologico Nazionale di Napoli

Pseudo-Seneca, *cópia romana do início séc. II a.C.*
Mármore. Galleria degli Uffizi
Fotografia de Ricardo Coelho

Auguste Rodin
"A máscara do nariz quebrado", c. 1883
Gesso. Musée Rodin
Fotografia de Ricardo Coelho

Retrato de Fídias, *cópia romana*
de um original do séc. III a.C.
Mármore. Ny Carlsberg Glyptotek, Compenhague

Ao colocarmos as duas imagens que realizamos em um intervalo de poucos dias lado a lado, mesmo separadas geograficamente e pelos séculos de suas execuções, o pensamento de Warburg dilata nosso horizonte de possibilidades, demonstrando toda sua relevância e coerência para um entendimento mais claro de nosso presente. O extraordinário modelado de "A máscara do nariz quebrado" (fig. 53), realizado por volta de 1883, seria apenas um exemplo ao qual poderíamos recorrer na obra de Rodin, afim de justificarmos a presença desse corpo clássico num momento determinante para os rumos da escultura moderna[22]. Talvez, por mera coincidência, esse retrato ainda recorde uma cópia romana do "Escultor Fídias", na coleção da Ny Carlsberg Glyptotek em Copenhague (fig. 54).

Em relação aos desdobramentos dessa influência greco-romana no século XVI as *assemblages* que Rodin realiza, superpondo o corpo a elementos arquitetônicos clássicos (fig. 55 e 56), mostra-nos com clareza, mais do que qualquer teoria, a imagem que se construiu do homem no Renascimento. Além disso como nos disse o próprio escultor:

22 Gombrich (1999, p. 418) em a "A história da arte" menciona o amor de Rodin pela arte clássica e pela obra de Michelangelo; Wittkower (2001, 256 – 262) dedica algumas páginas para falar da influência de Michelangelo na obra de Rodin. Também Read (2003, p. 4 – 6) fala do amor de Rodin pelos mestres do passado.

Se me é permitido falar um pouco de mim, direi a você que sempre vacilei entre as duas grandes tendências da estatuária, entre a concepção de Fídias e a de Miguel Ângelo. Comecei como o Clássico grego mas, quando fui para a Itália, no mesmo instante me apaixonei pelo grande mestre florentino e minhas obras, certamente, sentiram os efeitos dessa paixão. (RODIN, 1990, p. 167)

Herbert Head (2003, p. 4) aponta, de maneira um tanto cruel, o que seria uma lacuna na arte da escultura entre a realização da Pietà Rondanini (1564) de Michelangelo e a "idade do Bronze" (1876-77) de Rodin. De modo similar Rudolf Wittkower (2001, p. 245) se refere a Rodin como "o único gênio da escultura do séc. XIX." Não muito distante dessas afirmações está Rosalind Krauss, num texto que aponta alguns dos aspectos que nos parecem chaves para o entendimento da evolução escultórica de Rodin. Esse artista iria de uma relação mais direta com a antiguidade clássica, como já evidenciamos anteriormente, passando para um momento que se assemelha muito a algumas obras de Michelangelo até chegar a um ponto que nos parece, pela primeira vez, ir além do estágio alcançado pelo mestre do Renascimento.

Para Krauss (2007) Rodin produz uma obra alheia a toda escultura neoclássica do oitocentos, baseada, fundamentalmente, em uma espécie de narrativa, cujo significado se podia compreender graças a uma concepção elaborada a partir de uma ideia de inteligibilidade pré-determinada. A frontalidade do relevo, recurso frequente na escultura desse período, garante uma posição fixa do observador, o que lhe permite perceber a forma em sua evolução no espaço ilusório no momento representado em seu contexto histórico. É importante frisar que o aspecto narrativo de esculturas como a "Marselhesa" de Rude, utilizada como exemplo por Krauss, é admirado por Rodin, porque permitiam ao artista contar momentos sucessivos no tempo como uma verdadeira sequência teatral. (RODIN, 1990, p. 65-66)

Em "A idade do bronze" (1877), obra polêmica[23] e que seria a responsável por catapultar o nome do até então desconhecido Rodin a um patamar cada vez mais privilegiado na arte de seu tempo, vê-se uma vez mais a relação com a arte clássica, ainda que, desde esse momento seu trabalho já apresente uma certa expressão de autonomia (fig. 57). Diante dessa obra nos parece natural recordarmos do "Diadumeno" de Policleto (fig. 58) ou da cópia romana de uma "Amazona ferida"[24] (fig. 59), hoje no "The





55 - 56

Auguste Rodin
"Homem que caminha sobre coluna", 1877
Bronze. Pinacoteca do Estado de São Paulo
Fotografias de Ricardo Coelho

23 Head (2003, p. 10) menciona a acusação de que Rodin foi vítima, além de apontar um aspecto que o aproximaria dos artistas impressionistas: "Se as estátuas de Rodin são tão realistas a ponto de ele poder efetivamente ser acusado de forjar sua *Idade do Bronze* a partir de um modelo vivo, não é porque tivesse algum ideal de precisão fotográfica, mas porque a representação que fazia correspondia exatamente às sensações que experimentava." Henri Zerner (2009, p. 136 -137) menciona o fato de Rodin trabalhar com "modelos não profissionais" o que lhe permitia fugir do convencional. Esse autor também menciona a polêmica: "O modelo era tão expressivo e tão preciso, o resultado tão verdadeiro que, quando a estátua foi exposta no Salão de 1877, houve suspeitas de que Rodin tivesse utilizado um molde sobre um modelo vivo (como acontecera com Clésinger, em 1847); ele teve que se justificar, o que nos rendeu uma preciosa série de fotografias, pedidas pelo próprio Rodin para sua defesa, que Marconi tirou do modelo na posição exata da estátua e que permitiu constatar o trabalho do artista".

24 No arquivo correspondente a essa imagem o site oficial do museu cita um texto de Plínio, O Jovem,





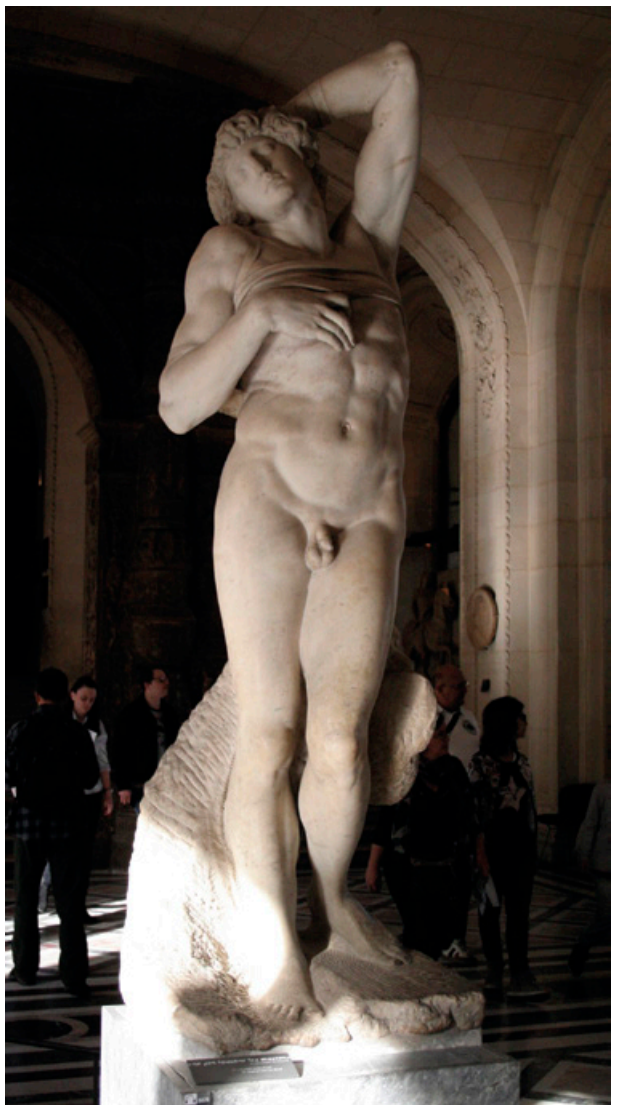


57 - 59 *(esquerda p/ direita)*

Auguste Rodin
"A idade do bronze", 1877
Bronze. Musée Rodin
Fotografia de Ricardo Coelho

Cópia do Diadumeno de Policleto
Mármore. Museu Arqueológico Nacional de Atenas

Amazona Ferida, *entre séc. I e II d.C.*
Cópia romana de uma escultura grega
em bronze do séc. IV a.C.
Mármore. The Metropolitan Museum of Art

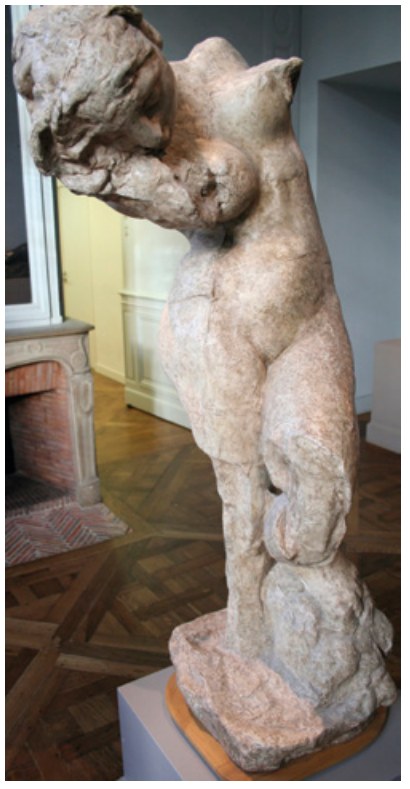


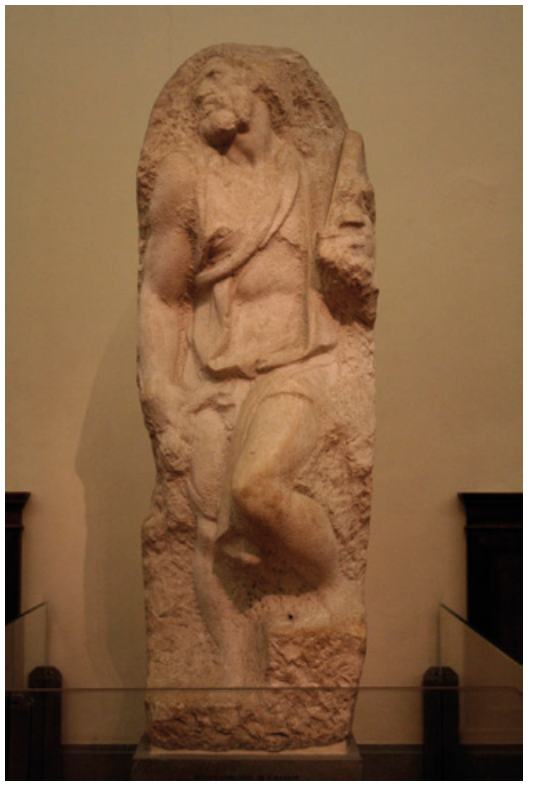
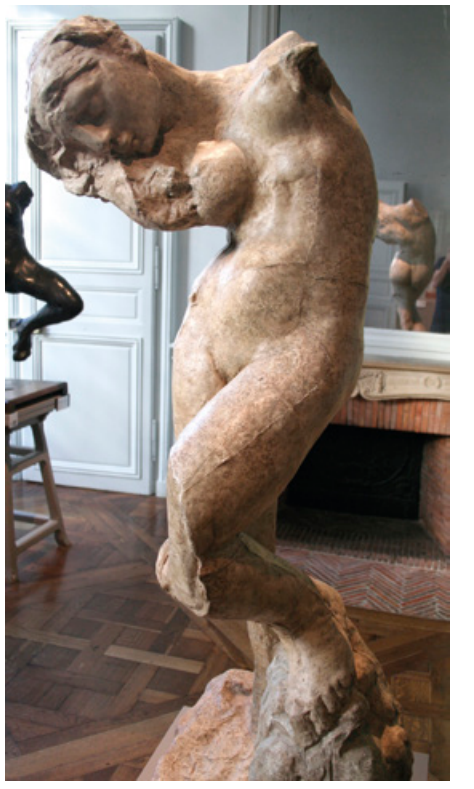


60 - 61 *(esquerda p/ direita)*

Michelangelo Buonarroti
"Escravo agonizante", entre 1513 - 1516
Mármore. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho

"A idade do bronze", 1877
Cópia romana de uma escultura
grega em bronze do séc. IV a.C.
Mármore. The Metropolitan Museum of Art



62 e 65 *(laterais)*
Auguste Rodin
"A voz interior ou meditação", 1896
Gesso. Musée Rodin
Fotografias de Ricardo Coelho

63 e 64 *(centro)*
Michelangelo Buonarroti
"São Mateus", 1503
Mármore. Galleria dell'Accademia, Florença
Fotografias de Ricardo Coelho

Metropolitan Museum of Art". A escultura do francês é, no entanto, sem dúvida alguma, devedora do espírito presente no "Escravo agonizante" (entre 1513 e 1516) de Michelangelo (fig. 60) , pertencente à coleção do Museu do Louvre. Posicionadas lado a lado a obra de Rodin (fig. 61) apresenta-se como um espelhamento quase integral do trabalho Renascentista. Ambas são dotadas de um extraordinário modelado e, longe de qualquer agonia, expressam em seus delicados contrapostos uma intensa voluptuosidade.

Outra comparação entre uma das mais expressivas esculturas de Rodin intitulada "A voz interior ou Meditação" de 1896 presente no Museu Rodin e o "São Mateus" (1503) da Galleria dell'Accademia de Florença, permite-nos perceber semelhanças impressionantes e também alguns indícios que diferenciariam Rodin do artista que mais admirava (fig. 62 – 65). Diante da obra de Michelangelo percebemos que este já impunha uma outra direção para a herança clássica, pois, não é o contraposto o que parece guiar a sua construção plástica, mas sim a ideia plasmada na expressão de um corpo desvencilhando-se da pedra que o aprisiona. Não se trata de um movimento natural, como se, para conseguir escapar dessa constrição pétrea, a estrutura do corpo tivesse que recorrer a uma linguagem desconhecida de seu próprio repertório gestual.

Algo similar ocorre em Rodin, mas esse último parece levar a estrutura corporal, como suporte de uma linguagem que se traduz em expressão gestual, até uma fronteira desconhecida. Como o sensível amigo Paul Gsell disse ao próprio Rodin:

> Parece-me que o que mais o preocupa no ser humano é o estranho mal-estar da alma, presa dentro do corpo; em todas as suas estátuas há o mesmo ímpeto do espírito para o sonho, apesar do peso e da covardia da carne." (GSELL, 1990, p. 143)

A figura de "Meditação" não está "presa" como no "São Mateus" de Michelangelo, não é situada em um contexto específico e o corpo, como única referência segura, parece querer desvencilhar-se de si mesmo. De certo modo, isso já ocorria em "Adão"[25] (1880) (fig. 66) que, triplicada, irá figurar "As três sombras" (fig. 67) (antes de 1886), porém, quando observada ao lado do "São Mateus" (fig. 64), percebemos que a representação do "primeiro homem" ainda guarda uma certa integridade anatômica em maior consonância com a obra de seu antecessor renascentista.

no qual o autor faz referência a um lendário concurso envolvendo nomes como Fídias, Policleto e Kresilas. Portanto, essa e outras representações são regularmente vinculadas a esse provável concurso. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.11.4>. Acesso: 09 mar. 2015

25 Krauss (2007, p. 32) aborda a ausência de contraposto na obra de Rodin ao falar da escultura de "Adão" (1880), porém, sequer menciona a antecedência e evidente parentesco com "O escravo rebelde" (1513-1515) do Louvre e, principalmente, com o "São Mateus" mencionado anteriormente em nosso texto.

Quem nos fornece a melhor pista para entendermos essa subversão da estrutura corporal presente em "Meditação" e em outras obras é o próprio Rodin (1990, p. 54), definindo, com grande clareza, o que chama de segredo da expressão do movimento na escultura como a transição de uma atitude para a outra. Propondo analogias com passagens de Ovídio em que Dafne é transformada em loureiro e Progne em andorinha, o mestre conclui:

> É, em suma, uma metamorfose desse gênero que o pintor ou o escultor executa ao fazer seus personagens moverem-se. Ele representa a passagem de uma pose à outra – indica quão imperceptivelmente a primeira desliza para a segunda. Em sua obra, ainda se discerne uma parte daquilo que já foi, enquanto se descobre em parte o que vai ser. (RODIN, 1990, p. 54)

Rodin (1990, p. 56) ainda descreve essa estratégia como uma espécie de sutil indução do olhar dos observadores que, ao percorrerem as linhas de força de uma escultura, inconscientemente, percebem nas suas diferentes partes a representação de momentos sucessivos, o que lhes transmite a ilusão do movimento em ato. No entanto, como já dissemos, parece que Rodin dilata essa plasticidade do "tempo modelado" como a expressão de uma intensa subjetividade.

As reflexões de Rodin estão em uníssono com as teorias de pensadores-artistas como Leonardo da Vinci e Leon Battista Alberti que, segundo Eco (2004, p. 178) definem o papel do artista no Renascimento como "*criador de novidade e imitador da natureza*". Ora, o trabalho de Rodin é fundamentalmente realizado a partir da observação direta do corpo humano, porém, pelo que se desprende de seus próprios argumentos e de sua obra, é apenas a partir da invenção, do artifício que se alcança o patamar desejado em sua arte.

Numa original tentativa de explicar a singularidade do escultor francês, Krauss evoca o nome de Edmund Husserl, expressando uma concepção fenomenológica da obra de Rodin. Essa se revelaria de forma privada por meio da relação singular com o corpo do observador. Sem pertencer a um referente anterior ligado a um "substrato anatômico próprio" (KRAUSS, 2007, p. 34), a linguagem gestual nas esculturas de Rodin nos oferecem novas possibilidades de experiência. Além disso, através da modelagem, da repetição e das associações de diferentes partes, o artista chama a atenção para a superfície da escultura, dotando-a de um alto grau de autonomia em relação aos contextos espaçotemporais, o que põe em crise a tradição narrativa que se ligava à lógica do monumento[26]. Não há

26 Em "A escultura no campo ampliado" a autora aborda "o desvanecimento da lógica do monumento", citando "As Portas do Inferno" e o "Balzac" de Rodin como o início dessa crise. Nesse trecho citado indefinidas vezes, Krauss chama a atenção para a auto-referencialidade da escultura modernista como o fator que põe em crise a tradição própria da escultura como marco ou monumento. (KRAUSS, 1984, p. 132) Parece-nos importante lembrar que essa produção citada nesse afamado artigo não menciona, por exemplo, a autonomia referencial de obras como as produzidas por Michelangelo, as quais, ainda que vinculadas a uma tradição narrativa, não tem, sob nenhum aspecto, sua lógica fixa a um determinado local. Esse é o caso dos escravos ou do próprio Davi em sua nômade trajetória por lugares distintos da cidade de Firenze.





66 - 67 *(de cima p/ baixo)*

Auguste Rodin
"Adão", 1880
Bronze. Musée Rodin
Fotografia de Ricardo Coelho

Auguste Rodin
"As três sombras", antes de 1886
Bronze. Musée Rodin
Fotografia de Ricardo Coelho






68 - 71

Auguste Rodin
"Mulher agachada", 1882
Terracota. Musée Rodin
Fotografias de Ricardo Coelho

Auguste Rodin
"Mulher agachada", 1906 - 1908
Bronze. Musée Rodin
Fotografias de Ricardo Coelho

uma narrativa racional a ser desvelada a não ser a que emana de cada experiência e leitura particular.

Ainda que, no que toca a análise da superfície, essa abordagem contradiga as próprias palavras de Rodin: "Vejo toda a verdade e não apenas o que está na superfície. Acentuo as linhas que melhor expressam o estado de espírito que interpreto." (1990, p. 22) A proposta fenomenológica de Krauss é coerente, na medida em que, diante de algumas peças de Rodin, não há, de fato, qualquer referência para nos ampararmos, seja na arte clássica ou na gestualidade desconcertante de Michelangelo, seja na história social ou na memória gestual de nosso próprio corpo.

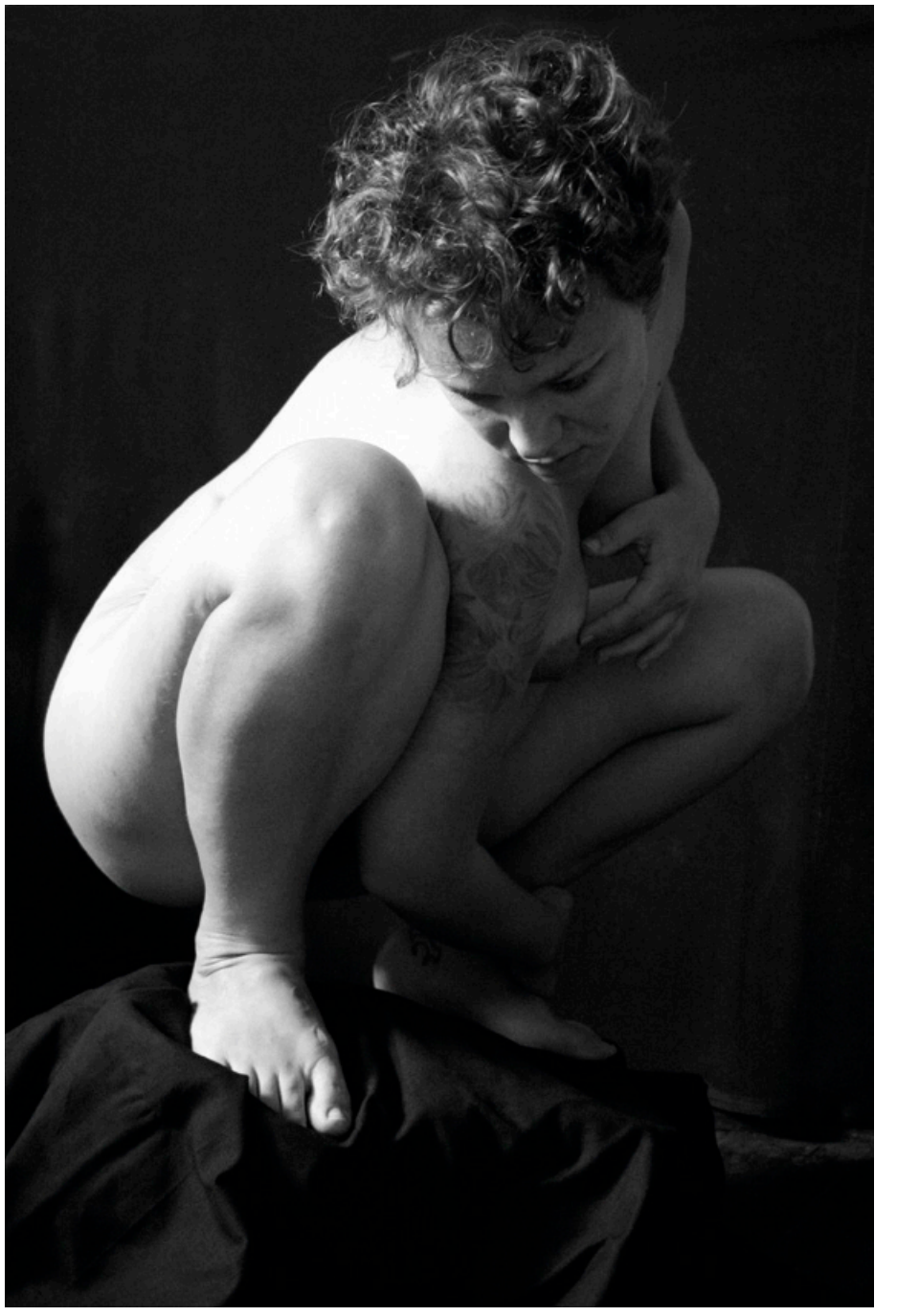
No entanto, ao contrário do que se pode imaginar, esse desamparo referencial não desencadeia no observador, necessariamente, uma sensação de incomodo, podendo ser o resultado de um intenso fascínio que se dá pelos nossos sentidos ante um corpo plasmado de tal modo que não se possa atribuir-lhe um significado preciso. Como nos disse Merleau-Ponty (2011, p. 127) em "Fenomenologia da percepção": "Estar emocionado é achar-se engajado em uma situação que não se consegue enfrentar e que todavia não se quer abandonar."

Foi essa a sensação que experimentamos diante daquela que é, para nós, a obra mais intrigante de Rodin, ainda que seja uma peça cuja atenção a crítica pouco ou nada lhe tenha dedicado. Estamos falando de "Mulher agachada" (fig. 68 – 71) que, no "Museu Rodin", pudemos ver a modelagem original em terracota (1882) e a posterior versão em bronze (1906-1908).

Não há como definir esse corpo cuja fascinante expressão se metamorfoseia a cada ângulo de visão. Não há como atribuir um significado preciso a essas formas que nos escapam justamente pelos sentidos de nosso corpo. O próprio Rodin, sem sequer pensar em si, nos oferece uma surpreendente e delicada alternativa: ao falar dos mistérios da arte pela clareza das verdades que condensa em meio à imensidão de sentidos inexplicáveis que evoca, expõe uma existência filosófica cujo sentido só seria desvelado pela fenomenologia de Husserl (1900-1901) e aprofundada na obra de Merleau-Ponty (1945):

> Pois, em última análise, somente sentimos e concebemos as extremidades das coisas apresentadas a nós neste mundo que são capazes de impressionar nossos sentidos e nossas almas. Porém, tudo o mais continua em uma obscuridade infinita. E mesmo bem perto de nós, mil coisas ficam escondidas porque não somos capazes de apreendê-las. (RODIN, 1990, p. 141)

Como apreender os sentidos dessa "Mulher agachada", espécie de massa muscular dotada de um complexo estado psíquico, entre o absorto e a prostração, e que se revela a cada passo sem nada nos revelar; uma mulher de expressão facial delicada, e cuja estrutura corporal, distante de qualquer convencionalismo, apresenta-se-nos como uma configuração física improvável, ainda que um olhar prolongado nos permita intuir a inesperada evidência do possível, de sua singular, inquietante e, sobretudo, humana realidade (fig. 72).



72

Ricardo Coelho
"Phamela agachada no terceiro mês de gravidez de Caetano", 2015
Fotografia

2.1.4 A memória e a vida em movimento

Warburg (2010, p. 3) dedica o seu "Atlas Mnemosyne" à busca dos modelos clássicos que influíram na representação da vida em movimento, em particular no Renascimento. Essa pesquisa se faz tão reveladora que excede as próprias representações Renascentistas, estendendo-se, como podemos ver nas últimas lâminas do Atlas, até o contexto das mídias de massa dos jornais de grande circulação publicados no início do século XX. A intuição de Warburg, bem como o aspecto visionário de seu olhar já foram mencionados em nossa introdução e primeiro capítulo, perpassando todos os itens de nosso texto como uma referência fundamental. Portanto, aqui, queremos apenas expor, a partir desse e de outros pesquisadores, alguns anéis dessa já conhecida cadeia de relações que, por mais profundas que sejam as investigações, parecem sempre deixar em aberto possibilidades para novas conexões e comentários, ainda que sejam restritos às evidentes limitações do olhar de um artista como o é o autor do presente texto.

Entre as obras que Warburg dedicou especial atenção está "Le déjeuner sur l'herbe" (1862-1863) de Eduard Manet. O interesse desse autor pelas origens clássicas dessa pintura se iniciou com a indicação de seu amigo Gustavo Pauli que, por sua vez tem como antecedente Ernest Chesneau, o qual, ainda em 1864, já indicava a provável fonte de referência utilizada por Manet: uma gravura do italiano Marcantonio Raimondi[27] com o tema do "Julgamento de Paris" (1515-1516).

Parte do resultado dessas complexas pesquisas podem ser observadas em dois momentos: primeiro no Painel 04 (fig. 73) do "Atlas" (2010, p. 20), pagina em que figura o sarcófago (180 – 200 d.C) de onde, supostamente proveio o desenho de Rafael, com a importante indicação de que a parte superior do relevo foi acrescentada no século XVI; segundo, no Painel 55 (2010, p. 101) (fig. 74), no qual aparecem, entre outras, a gravura de Raimondi feita a partir do desenho perdido de Rafael e a obra de Manet. (CHECA, 2010, p. 151)[28]

27 Raimondi era um gravador de qualidades refinadas, tendo aperfeiçoado suas técnicas a partir da realização de cópias de gravuras de Durer. A partir de 1510 passa a fazer parte do círculo de artistas do ateliê de Rafael, com quem o mestre Renascentista estabeleceria uma espécie de lucrativa sociedade.

28 Checa (2010, p. 151-152) ainda faz menção à postura reclinada do deus rio, o que, segundo Warburg,





73 - 74

Aby Warburg
Painel 4 e 55 - Atlas Mnemosyne

Em "Manet e a pintura Nova", Jorge Coli dedica parte de sua atenção para o contexto no qual "O almoço na Relva" foi apresentado no "Salão dos Recusados" em 1863, vinculando a produção do autor francês a uma forte admiração pelos mestres do passado. Assim como Warburg e Coli (2010, p. 189), também Susan Woodford (1983, p. 51–78) aponta as possíveis origens do quadro de Manet, realizado, como já foi dito, a partir de um detalhe da representação alegórica do "Julgamento de Paris"[29], presente

provinha de outra pintura de Rafael intitulada "A expulsão de Heliodoro", além de localizar em "Melancolia" (1514) de Durer outra possível fonte para a pintura do francês.

29 Filho do rei de Tróia, Páris foi solicitado a conceder o prêmio de beleza (também uma maçã de ouro) a uma das três deusas rivais: Juno, Minerva e Vênus. (WOODFORD, 1983, p. 51)



75 *(acima)*

***Sarcófago Romano com o Julgamento de Paris**, entre o séc. II e III d.C.*
Académie de France à Roma, Villa Medici
Fotografia de Araldo De Luca

76 *(abaixo)*

***Marcantonio Raimondi -** a partir de desenho de Rafael Sanzio*
"O julgamento de Paris", entre 1510 - 1520
Gravura. The Metropolitan Museum of Art (entre outras coleções)

na gravura de Raimondi. Essa, por sua vez se baseia numa suposta composição perdida, executada por Rafael que teve como referência o relevo do sarcófago romano, cuja datação aparece em diferentes fontes entre o século II e III d. C.

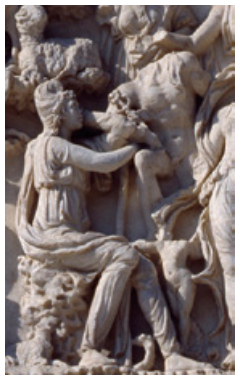
Ainda Gombrich (2007, p. 273) em "Arte e ilusão", publicado pela primeira vez em 1977, menciona as experiências de Lecoq de Boisbaudran, professor francês reformador dos princípios acadêmicos do ensino de arte no século XIX. Este realiza estudos de modelos em movimento ao ar livre. Gombrich transcreve uma bela passagem na qual o movimento do modelo na direção de um lago sugeriu ao professor e aos seus alunos uma forte ligação com a arte clássica. Na sequência evoca o "Déjeuner sur l'herbe" de Manet, uma vez mais, referindo-se à gravura Renascentista como a fonte para a "escandalosa" pintura.

Podemos examinar melhor essas relações posicionando as imagens citadas e outras lado a lado, tendo como referência principal uma reprodução de altíssima qualidade que nos foi gentilmente cedida pelo "Archivio Araldo De Luca" (fig. 75).

A primeira observação que se pode fazer é, como aponta a legenda do Atlas Mnemosyne (2010, p. 20), o fato de a parte superior na representação do sarcófago não corresponder à composição original, fato evidente mesmo na diferença de qualidades, quebrando de forma abrupta a narrativa que se apresentava sutilmente escalonada em direção ao fundo. Quando comparamos o relevo com a gravura de Raimondi (fig. 76), percebemos uma série de semelhanças e também muitas diferenças, a partir da própria intensidade gestual expressa em cada período.

Em Ramondi (a partir de Rafael) Páris é mais dinâmico e, dadas as qualidades da composição, sua figura se evidência melhor como chave para a narrativa. A figura que carrega o cetro de cobras entrelaçadas (fig. 77) foi invertida e sua expressão corporal duplica subliminarmente o movimento da figura principal (fig. 78), o que facilita o sutil condicionamento visual do observador. No relevo duas das belas mulheres, talvez as ninfas Hera e Atena, e que perderiam o concurso, em delicado espelhamento posicionam-se nas costas de Paris, enquanto Afrodite, que seria eleita a mais bela, suscita um gesto de admiração por parte de nosso protagonista, opção escolhida, a nosso ver, para favorecer a leitura da alegoria (fig. 79). Na gravura as mulheres espelhadas são afastadas como personagens secundárias, enquanto que as três concorrentes nuas ainda permanecem diante de Páris, no momento exato em que este entrega a maçã de ouro a Afrodite (fig. 80). O guerreiro de escudo erguido que divide a composição do relevo é substituído pela ninfa de costas que direciona nosso olhar para o flanco superior direito onde Zeus observa toda a cena.

Uma figura alada que parece tocar Afrodite no relevo é erguida coroando a vencedora na gravura. Já a mulher mais dinâmica da obra romana num









77 - 80

Detalhes das figuras 75 e 76

belo e "samotrácio" caminhar é suprimida da gravura. A cavalaria alada do relevo é afastada na gravura, já a força do vento se evidencia em ambas as representações nos tecidos dos cavaleiros e na figura que se assemelha a um atlante. Com pequenas supressões e acréscimo de movimentos, a composição permanece similar no lado direito da gravura. Os elementos mais distintos ficam por conta da mulher sentada na gravura olhando na direção exterior da cena e na posição das pernas do deus fluvial em primeiro plano.

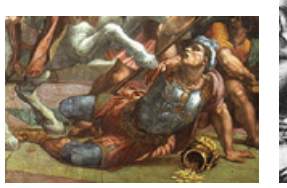
Como já mencionamos, Warburg sugere que essa figura masculina da gravura provenha de outro trabalho de Rafael, "A Expulsão de Heliodoro do templo" (fig. 81), afresco realizado entre 1511 e 1512, ou seja, anterior à gravura. De fato, ao isolarmos os detalhes de cada trabalho, percebemos que as pernas estão na mesma posição, ainda que a torção da figura reclinada no afresco seja mais dramática. Desse modo, se concordarmos com Warburg, teremos que supor que Rafael tenha executado um corpo mesclando o tórax do relevo romano com as pernas de outra representação sua (fig. 82 – 84), o que não nos parece improvável, já que o próprio



81 *(acima)*

Rafael Sanzio
"A expulsão de Heliodoro do templo", 1511 - 1512
Afresco. Musei Vaticani



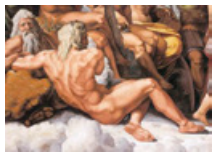




82 - 84 *(acima, esquerda p/ direita)*

Detalhes das figuras 75, 81 e 76









85 *(acima à esquerda)*

Rafael Sanzio
"O concílio dos deuses", 1517 - 1518
Afresco. Vila Farnesina

86 *(acima à direita)*

Rafael Sanzio
"Banquete nupcial", 1517 - 1518
Afresco. Vila Farnesina

87 - 88 *(abaixo à esquerda)*

Detalhes das figuras 85 e 86

cavaleiro com sua capa esvoaçante remete imediatamente para o relevo romano (fig. 75 e 81).

Como a sugestão de Warburg pareceu-nos muito coerente, procurarmos a influência desse relevo em outras composições do período. Nos afrescos "O concílio dos Deuses" (fig. 85) e, principalmente, em "Banquete nupcial" (fig. 86), ambos realizados entre 1517 e 1518 na Vila Farnesina, vemos vários elementos presentes nas três composições anteriores. O Zeus do relevo aparece em ambas as pinturas com pequenas diferenças, mas é a figura reclinada que seria utilizada por Manet quem se apresenta nas maiores metamorfoses. No "Concílio dos Deuses" uma figura de costas tem estrutura corporal e a posição das pernas (fig. 87) muito similar à presente na gravura e antes dela, no próprio relevo. Já em "O banquete nupcial" a figura do deus fluvial aparece metamorfoseada no corpo de um homem que olha na direção de uma jovem mulher (fig. 88).

Em um curto e objetivo ensaio publicado em 1996, numa escrita próxima de uma mera crônica, um desconhecido historiador das imagens chamado Guerrino Lovato levanta uma possibilidade, no mínimo, perturbadora para explicar as origens do "Almoço na Relva" de Manet. Lovato inicia seu texto mencionando a segunda viagem do francês para a Itália em 1859, com sua primeira passagem pela região de Veneza nessa ocasião. Na sequência, refere-se às cópias que Manet realizou a partir de obras de Tiziano em Firenze e no próprio Louvre, o que demonstraria seu interesse pelo nu artístico em meio à natureza. Como um viajante culto, Manet, certamente, passaria pela pequena cidade de Castelfranco Veneto a 42 km de Veneza, atraído pela fama de uma obra prima de Giorgione, a "Pala di Constanzo" ou "Pala di Castelfranco" na Catedral dessa cidade (fig. 89).

Então, aí, Manet poderia ter visto a antiga hospedagem e taberna "Della Spada", um palácio do século XVI inteiramente coberto por afrescos de autoria de Cesare Castanhola da Castelfranco. A praça, cujo nome atual é "Piazza Giorgione", exibe publicamente, ainda em nossos dias, a possível origem do "Almoço na relva" de Manet. Trata-se de uma representação de "A queda de Fetonte" (fig. 90) à qual o autor faz referência a Michelangelo[30], mencionando relação com a já discutida gravura de Raimondi, sempre apresentada como a fonte para a obra prima de Manet, para em seguida afirmar:

> A figura do rio à direita está exatamente na pose do personagem com a boina de Manet e a sua perna direita é exatamente como na pintura impressionista e não como no modelo gravado. A conhecida banhista no fundo, que não existe em Raimondi, a encontramos no afresco e se pode vislumbrar até mesmo objetos em primeiro plano semelhantes à *natureza morta* de Manet. (2013, tradução nossa)

30 A relação direta com a obra de Michelangelo proposta por Lovato é correta e pode ser verificada em um desenho exibido no Painel 56 do "Atlas Mnemosyne" (2010, p. 103) de Warburg. Também nesses desenhos de Michelangelo podemos ver a figura masculina reclinada como parte da mesma tradição clássica tratada aqui.



89

Giorgione
"Pala di Constanzo (Pala di Castelfranco)", c. 1502
Têmpera sobre madeira. Duomo, Castelfranco Veneto

Mesmo que os tais objetos em primeiro plano no afresco sejam uma miragem por parte do autor, a semelhança com a composição de Manet (fig. 91) é surpreendente nos outros aspectos apontados por Lovato. De fato a perna da figura masculina reclinada possui a mesma configuração em ambos os trabalhos, mas é, justamente a presença de uma banhista ao fundo, em posição e escala relativamente similares à da pintura do artista francês, o que torna essa hipótese de filiação singular em relação ao estabelecido até então (fig. 92).

Ainda que a aproximação com a gravura pareça-nos a hipótese mais coerente, como explicar as pequenas variações na postura dessas figuras masculinas representadas na obra de Rafael. Apenas o mármore do sarcófago romano não é o suficiente e, nem sequer é o primeiro exemplar onde certas fórmulas do corpo humano aparecem na arte clássica. No Museo Nazionale Romano há, por exemplo, um altar dedicado aos deuses Marte e Vênus realizado entre o final do I. sec. e início do II sec.. Nesse belo relevo a imagem do deus fluvial reclinado já aparece com pequena variação ao que estamos discutindo até agora (fig. 93). Gombrich (2007, p. 121 -122) aponta esse aspecto ao afirmar que a temática da arte grega clássica se restringia a um pequeno número de variantes tendo o corpo humano como elemento principal.

Apesar de não ser nenhuma novidade, o fato mencionado acima nos permite estender o foco de nossa discussão para um período localizado



90 - 92 *(ao lado e abaixo à direita)*

Cesare Castanhola da Castelfranco
"A queda de Fetonte"
Afresco. Piazza Giorgione, Castelfranco Veneto





91 *(acima)*

Édouard Manet
"Almoço na relva", 1863
Óleo sobre tela. Musée d'Orsay

há pelo menos cinco séculos de antecedência em relação ao sarcófago romano, apontado como a fonte da expressão corporal da gravura de Raimondi, a partir da obra Rafaelesca. O que estamos querendo dizer é que o sarcófago pertence a uma tradição muito anterior e, dessa maneira, apresenta-se apenas como mais uma entre as prováveis referências que o mestre Renascentista teve acesso. Como o próprio Warburg frisou, a partir do final da Idade Media a um significativo aumento na circulação de imagens.

Ao colocarmos os "deuses fluviais"[31] mencionados até agora ao lado de duas esculturas realizadas entre os anos 438 e 432 a.C, originalmente posicionadas nos frontões do Parthenon de Atenas[32], percebemos que as sutis variações do corpo masculino reclinado, no lapso de 23 séculos, localizam-se no intervalo necessário para que o tórax e as pernas passem de uma pose a outra (fig. 94 e 95). Em outras palavras, é necessário pouco mais de um segundo para, a partir da observação de um movimento natural, encerrarmos o arquétipo clássico do homem reclinado (fig. 96).

Voltando especificamente para o "Almoço na relva" de Manet, a partir de suas prováveis origens, quais seriam os seus verdadeiros significados? Eco (2004, p. 198) refere-se ao quadro como pertencente a uma cadeia de representações em que se expressa "a artificiosidade do espaço e o caráter fugidio da beleza feminina." Após constatar que a descoberta das origens do quadro nada nos esclarece sobre a sua significação, Coli se pergunta:

31 No caso de Manet, evidentemente, há apenas uma subliminar menção à divindade.

32 A figura do lendário Fídias está vinculada ao templo de Atenas. "Os nomes dos artistas que descobriram novos efeitos para aumentar a ilusão e o "realismo" na representação – os nomes de Miron e Fídias, de Zêuxis e Apeles – permanecem vivos na história e conservaram seu prestígio apesar do fato de não conhecermos uma única obra de sua autoria. A lenda dos seus triunfos perdura tão forte na história da arte ocidental quanto as obras de escultura que foram efetivamente recuperadas em escavações." (GOMBRICH, 2007, p. 120)



93 - 95 *(de cima p/ baixo)*

Altar dedicado aos deuses Marte e Vênus, *entre o séc. I e II d.C.*
Mármore. Museo Nazionale Romano, Roma

Figura de Dionísio, *438 - 432 d.C.*
Escultura originalmente localizada no frontão oriental do Parthenon de Atenas
Mármore. British Museum

Deus Rio (possivelmente o Rio Ilissos), *438 - 432 a.C*
Escultura originalmente localizada no frontão oeste do Parthenon de Atenas
Mármore. British Museum





Como compreender esses homens vestidos, essas mulheres nuas, pintados a partir da pose em ateliê, sem nenhum disfarce; esse gesto na direção de pessoas que voltam o olhar para nós? Como aceitar esse tema erótico onde erotismo não existe, nem por uma carícia, nem por um abandono, por qualquer sinal de desejo ou volúpia? (COLI, 2010, p. 190)

Em seguida o autor recorre a Georges Bataille (1953 apud COLI, 2010, p. 191) o qual interpreta as pinturas de Manet como algo que está além do sentido, fora de qualquer convenção, como um fenômeno perceptível apenas no momento dessa experiência desconhecida que se faz pelo encantamento dos sentidos de nosso corpo.

Vínculo a uma convenção, ainda que fugidia e misteriosa ou fuga de qualquer convenção, como revelação que se dá no ato da percepção, qual seria a leitura mais sensível e adequada? Parece-nos que nenhuma delas ou ambas! Na verdade, foi em um trecho sem qualquer referência direta ao "Almoço na relva" onde encontramos aquela que parece ser a melhor aproximação para entendermos racionalmente esse delicioso enigma, ainda que esse entendimento se faça completamente desnecessário.

Desconhecendo qualquer intenção de sedução, o corpo em repouso se apresenta naturalmente como objeto de arte. Ele impõe ao observador uma distância tal que sua maneira de mostrar-se suspende o desejo de posse, exacerbando-o pela visão. O abandono soberano manifestado pelo corpo sonolento atrai a moderação e remete o desejo ao seu poder original, na intensidade de sua espera. O corpo em repouso finge-se inanimado, simula a morte, tornando-se escultura; assinala, ao mesmo tempo, que a vida retornará, que ela se retira do mundo animado para se perder no mundo dos sonhos. (JEUDY, 2002, p. 59)



96
Detalhes das figuras anteriores

A longa tradição da escultura em repouso inspira a pintura de Manet que, por sua vez, na sua inquietante imobilidade, remete a esse privilegiado limiar entre a morte e o próximo suspiro como um "verdadeiro" sonho para aqueles que estão despertos.

Outra obra que parece ter despertado o interesse de especialistas nessa fascinante cadeia de relações é o "Glad Day" (1780) de William Blake. Em "Um erotismo clássico", Coli (2010, p. 44) se refere ao traço característico de Blake com forte relação com a cultura clássica, em particular com os vasos gregos. Ao citar o "Dia da Alegria" refere-se à posição do corpo como "a atualização do tema vitruviano, via Leonardo, Scamozzi, ou escultura da Antiguidade." Como o tema abordado pelo autor está vinculado ao erotismo da figura masculina ele não se estende na análise dessa obra.

Em texto que expõe a ideia de que a busca da Beleza, bem como a conformação do corpo humano como o seu representante máximo, variam na produção individual e em cada contexto específico, ainda que sob forte pressão de teorias matemáticas e filosóficas, como foi o caso do Renascimento, Arasse (2010, p. 552 - 553) estende um pouco mais a sua análise do trabalho de Willian Blake citado anteriormente.





Primeiro compara "O dia da alegria" com "A alma bem aventurada" (1640 – 1642) de Guido Reni, imagens que, de fato, guardam forte relação formal, intensificada, segundo Arasse, pela dimensão alegórica de ambas (fig. 97 e 98). Na sequência o autor cita Anthony Blunt como aquele que identificaria a fonte desse trabalho, uma vez mais a partir da circulação de imagens antigas por meio de gravuras. Blunt, assim como Coli, parte da gravura de Vicenzo Scamozzi em sua "desajeitada" interpretação do "Homem vitruviano" de Leonardo (fig. 99), para em seguida referir-se a uma gravura publicada em 1771 (De bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. Tomo Secondo. Statue) e que tivemos acesso graças a um bem organizado arquivo disponível na Universidad de Sevilha (fig. 100 e 101). A partir dessa imagem foi relativamente simples[33] encontrarmos a fonte original no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles – "Estatueta de Sátiro Dançante com tirso" (fig. 102).

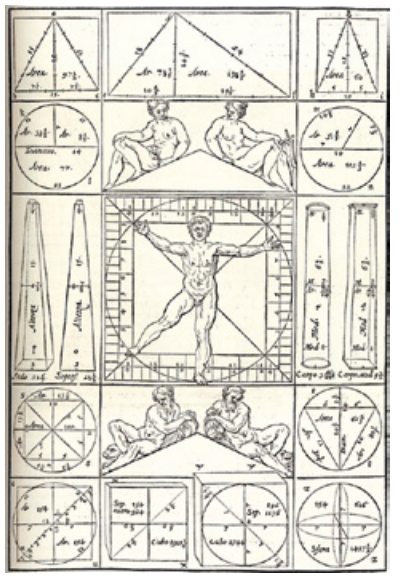
Como mencionamos na nota anterior, o próprio título adotado pelo Museu Italiano remete a bela escultura proveniente da Villa dei Papiri, estância erguida entre o II e I sec. a.C., a uma tradição anterior. A comparação do bronze romano com uma escultura realizada entre 447 e 438 a.C., originalmente localizada na métopa sul do Parthenon, hoje no Britsh Museum, ainda que represente tema distinto e pequena variação na forma, parece-nos, como no caso do homem reclinado, indicar uma estrutura arquetípica para o corpo clássico e que iria variar sutilmente ao longo dos séculos (fig. 103).

97 - 98 *(esquerda p/ direita)*

William Blake
"Glad day", c. 1796
Gravura com adições manuais de desenho e aquarela. British Museum

Guido Reni
"Alma bem aventurada", 1640 - 1642
Óleo sobre tela. Musei Capitolini

33 A dificuldade na localização da imagem está relacionada à nossa ignorância na mescla entre os mitos gregos e romanos. A designação do texto de Arasse apresenta a gravura em questão como a estatueta de um "fauno", termo específico da mitologia romana. No entanto, o Museu italiano apresenta a escultura como um Sátiro dançante, o que nos leva a crer que tenha sido tomado como uma cópia a partir de um referencial grego.



99 *(ao lado)*

Vicenzo Scamozzi
1615. Xilogravura

Em nossa opinião, os gregos, mais do que – como afirmou Walter Benjamim (1994, p. 175) – produzirem valores eternos em função das restrições do estágio de sua técnica, foram capazes de reter instantes de profunda significação expressiva em nossa linguagem corporal. Sua universalidade existe na medida em que esse corpo representado se oferece como um código que se apreende, antes de qualquer racionalização, pelos nossos sentidos. Como afirmou Rodin: "Em nenhum outro povo o corpo humano despertou uma ternura mais sensual. Um deleite extasiado parece percorrer todas as formas que modelaram." (1990, p. 44)









100 - 101 *(acima à esquerda)*

Estatueta de Sátiro Dançante com tirso, *1771*
De bronzi di Ercolano e contorni incisi con qualche spiegazione. Tomo secondo. Statue
Gravura

102 *(centro)*

Estatueta de Sátiro Dançante com tirso, *entre séc. I a.C e séc. I d.C.*
Bronze. Villa dei Papiri, Museu Archeologico Nazionale di Napoli

103 *(acima à direita)*

A fight between a human Lapith and a Centaur, *447 - 438*
Escultura originalmente localizada na métopa sul do Parthenon de Atenas
Mármore. British Museum

"Dia da alegria" poderia ser o título da fotografia de João Luis utilizada para ilustrar a matéria "Que nome nos é próprio na dança?"[34], publicada em 2011 no "Caderno 3" do jornal "Diário do Nordeste". Essa imagem, na qual um jovem aluno da "Escola de Dança Paracuru" se expressa no intenso brilho do litoral cearense, pode ser tomada como um índice contemporâneo dessa sensibilidade refinada de nossos antecedentes clássicos mais distantes (fig. 104). Além disso, sua semelhança com a pintura de Blake é simplesmente inexplicável.

O olhar grego para os instantes singulares do corpo nas suas transições mais banais, soube, a partir dessa observação do particular, captar o nome do que nos é próprio na arte da expressão corporal, manifestando-se em uma cadeia significativa que perpassa os séculos por seu sentido universal.

34 A matéria citada é de autoria de Joubert Arrais que, gentilmente, forneceu-nos uma reprodução de qualidade da imagem utilizada por nós. O último parágrafo se apropria da dimensão poética presente no título de sua matéria.



104

João Luis
"Aluno da Escola de Dança Paracuru", 2008
Fotografia publicada no Caderno 3 do
Diário do Nordeste, 4 de jan. 2011, p. 6

2.1.5 O olhar clássico além do belo ideal

Como dissemos no primeiro capítulo, tomar períodos históricos ou movimentos artísticos apenas pelos significados de termos generalizantes, como se tivéssemos uma produção expressiva uniforme em determinados momentos da história, mesmo se falarmos de um único meio como a pintura ou a escultura, mais do que um erro, caracteriza uma postura restritiva em relação à complexidade orgânica da cultura e, por conseguinte, da arte. Essas definições, às quais recorremos com frequência para elucidar nosso raciocínio imediato ou para fixarmos certas características em uma estrutura linear de pensamento são, na maior parte dos casos, a expressão daquelas manifestações que de algum modo sintetizam o que, em nosso tempo, permanece determinante em relação a um contexto específico. Por outro lado, sabemos que nosso presente é instável e algo hoje esquecido pode amanhã ser tomado por outro aspecto inesperado, modificando as próprias noções e "certezas" estabelecidas até então.

Por exemplo, quando falamos do corpo humano na arte Egípcia, pensamos em sua estrutura baseada em rígidos cânones de representação, os quais, pré-determinam as suas formas em uma ausência completa de movimento. Daí advém, quase que naturalmente, uma concepção de algo feito para além do tempo[35]. Essa arte não tem uma autonomia em si, quer dizer, ela atende a determinadas funções práticas vinculadas intimamente aos valores das classes dominantes dessa sociedade que representa. Ora, não estamos errados nessas afirmações, porém, do mesmo modo, estamos apenas parcialmente certos, já que não abordamos outras manifestações expressivas contemporâneas a essa arte que, digamos, pode ser tomada como oficial. No que toca a ausência de realismo na arte egípcia, por exemplo, como poderíamos sustentar essa generalização diante de certas esculturas como as que fotografamos no Museu do Louvre?

O "Escriba sentado" (fig. 105), que se supõe ter sido realizado entre 2600 e 2350 a.C., por exemplo, ainda que guarde certa relação com a arte produzida no Período Dinástico, tem a talha do corpo definida com um considerável nível de realismo anatômico. Quanto à face, essa é ainda mais impressionante (fig. 106). Fruto de um domínio pleno dos meios que envolvem a talha e a pintura da pedra calcária, a fundição para os cílios em cobre e a precisa lapidação de cristal de rocha para os olhos, a peça é também um exemplo incomparável de harmonia nas proporções.

35 A partir do pensamento da Sra. Groenewegen-Frankfort expresso em *"Arrest and Movement"* Gombrich (2007, p. 106) conclui o seguinte a respeito da arte egípcia: "As imagens representam o que foi e o que sempre será e representam as duas coisas conjuntamente, de modo que o tempo se detém na simultaneidade de um imutável "agora"."

A essa extraordinária e equilibrada manipulação da matéria, soma-se a singularidade expressiva do personagem, cuja profundidade translúcida do olhar dota-o de um poderoso e enigmático realismo.

Observações similares podem ser feitas em relação à "individualidade" alcançada na face do "Rei Amenemhat III" (fig. 107), escultura realizada entre 1843 e 1798 a.C., mesmo que seu corpo permaneça ligado aos cânones egípcios. Ainda gostaríamos de incluir nessa lista de exceções duas faces de "homens idosos" (fig. 108 e 109) esculpidos durante a 30ª dinastia, já no período final do declínio egípcio. Intensamente realistas esses extraordinários retratos expressam um estado da matéria em sua natural degradação. Distantes de qualquer esquematismo, seus rostos nos permitem perceber personalidades e estados de alma com a mesma potência alcançada pelos retratistas romanos e, muitos séculos depois, por alguns dos grandes mestres desse gênero no barroco europeu. Vale mencionar, novamente, a habilidade técnica e a harmonia das proporções e dos volumes perfeitamente equilibrados como a manifestação de um grande e avançado domínio da linguagem escultórica.

A arte clássica não é uma exceção como um período de uniformidade absoluta. Como se sabe, inicialmente os gregos são influenciados pelos cânones egípcios e com a invenção do contraposto ocorre uma forte inflexão na direção do realismo, o que levaria aos cânones idealizados de Policleto. Como na sociedade egípcia, é sempre importante lembrar, essa arte extraordinária que determinaria de uma vez para sempre imagens prototípicas do corpo ideal e que, ainda em nossos dias, possui suas variantes conscientes e inconscientes, também expressava ideais de uma classe dominante[36], o que não implica dizer que não houvesse outros interesses para o corpo materializado além desse belo ideal. Um grupo de figuras denominadas como "grotescas" (fig. 110) é um bom exemplar a esse respeito, tendo para nós um especial interesse nesse momento.

Elas expressam talvez, mais do que quaisquer outras, um interesse particular do mundo clássico pela realidade fora de qualquer idealização. Todas as figuras dessa série apresentam o corpo em sua decrepitude, como um "***memento mori***"[37] para quem vive o presente intensamente. Essas pequenas terracotas estão em sintonia com os sentidos que se desprendem do retrato alegórico de uma figura feminina (1507) de Albrecht Dürer (fig. 111), presente na coleção do Kunst Historiches Museum de Viena, assim

36 "A beleza era tirânica em relação a tudo o que não fosse capaz de pensamento elevado. Inspirava a Aristóteles a apologia da escravidão. Admitia apenas a perfeição das formas e ignorava que a expressão de uma criatura desgraçada pudesse ser sublime. Era responsável pela prática cruel de atirar no abismo crianças deformadas." (RODIN, 1990, p. 161)

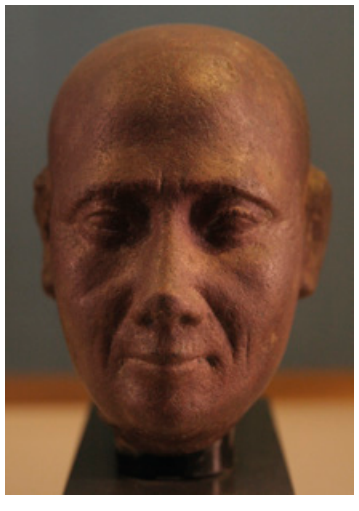
37 "*Memento mori*" é um expressão Latina que significa, segundo Paulo Rónai (1980, p. 109) "**Lembra-te de que deves morrer**" Saudação dos trapistas. Tomamos contato com tal expressão quando nos interessamos pela extraordinária narrativa de "Amnésia", versão brasileira para o filme "Memento" (2000) de Christopher Nolan, baseado no conto "Memento Mori" de seu irmão Jonathan Nolan. O filme, que é excelente em todos os aspectos, leva ao limite as qualidades do texto original tendo o corpo do protagonista como a única superfície confiável para a literal gravação de suas memórias.











105 - 106 *(acima)*

O escriba sentado, *entre 2600 e 2350 a.C.*
Escultura em pedra calcária policromada, cílios de cobre e olhos de cristal de rocha. Musée du Louvre
Fotografias de Ricardo Coelho

107 *(à esquerda)*

Rei Amenemhat III, *entre 1843 e 1798 a.C.*
Grauwacke (termo alemão que designa pedra cinzenta). Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho

108 - 109 *(à direita de cima p/ baixo)*

Cabeça de homem idoso, *entre 404 e 30 a.C.*
Pierre. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho

Cabeça de homem idoso, *30ª dinastia, entre 378 - 341 a.C.*
Quartzito. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho







110 *(acima)*

Torse de Grotesque
Terracota. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho

111 *(centro)*

Albrecht Dürer
"Avareza", 1507
Óleo sobre madeira. Kunsthistorisches Museum, Viena

112 *(acima à direita)*

Giorgione
"A velha"
Óleo sobre tela. Gallerie dell'Accademia, Veneza

como "A velha" (fig. 112) de Giorgione, do mesmo período, na Gallerie dell'Academia em Veneza. A semelhança torna-se ainda maior quando recorremos à velha mulher presente na cena alegórica de "As Idades da mulher e a morte" (fig. 113) de Hans Baldung Grien, realizada por volta de 1510, hoje na coleção do Museu do Prado.[38]

Também seria pertinente aproximarmos as esculturas gregas da extraordinária modelagem de "A velha cortesã" (1887 ou 1889)[39] de Rodin[40] (fig. 114 e 115), tanto quanto, a "bela" fotografia "A modelo" (1994) do polêmico Andres Serrano (fig. 116). A manutenção mais recente desse interesse pode ser exemplificada por algumas das esculturas de Ron Mueck como "Duas Mulheres" (fig. 117) de 2005; pelos comoventes ensaios com pessoas centenárias de Karsten Thormaehlen publicado em 2011 no livro "Happy at Hundred" (fig. 118) e no longo ensaio de Mark Story, editado no ano de 2005 em "Living in Three Centuries: The Face of Age" (fig. 119); e, até mesmo, por algumas fotografias realizadas pelo autor do presente texto a partir de 1999 (Fig. 120).

Os significados dessas imagens não mantém qualquer relação com a concepção de beleza idealizada presente na escultura da Antiguidade Clássica, pois, nesse período, mesmo quando se representavam corpos de homens mais maduros, mantinham-se estruturas físicas extraordinárias como a dos superatletas contemporâneos. Esse ideal clássico encontraria, uma vez mais, sua expressão máxima na escultura do profeta "Moisés" (1513 – 1515) de Michelangelo (fig. 121 - 123), instalada na discreta Igreja de "San Pietro in Vincoli" em Roma. Peça incomparável em todos os sentidos, mas que, nem por isso deixa de ser uma evidente idealização, na qual uma harmonia sublime é materializada num equilíbrio perfeito entre exterior e interior, ou, entre corpo e alma.

As pequenas peças cerâmicas, estranhamente classificadas como grotescas, ao contrário, expressam um registro mais objetivo do tempo, do inevitável e, porque não, do belo, ainda que nesse caso e nos demais exemplos utilizados em cadeia, assim como no dúbio fascínio que os monstros da idade média exerciam/exercem, confundam nossas certezas simplesmente

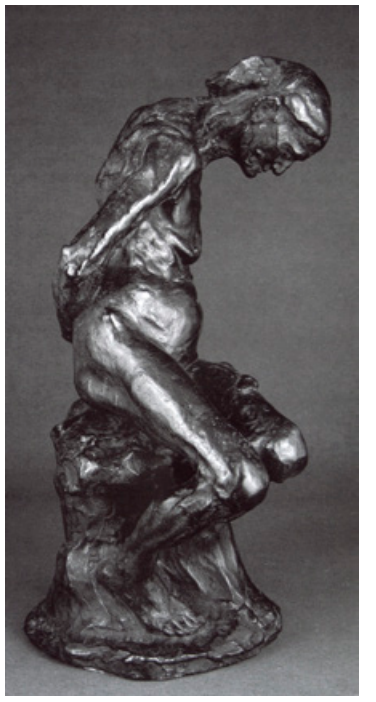
38 Segundo Le Gofff e Truong (2012, p. 103 – 104) na Idade Média a velhice transita entre o prestígio da memória e a decrepitude maligna, em particular na figura da mulher. Já o homem, de modo similar transita entre a valorização dos patriarcas do antigo testamento e a decadência do homem como lembrança das consequências do pecado original.

39 Anne Pingeot (2001, p. 92) supõe que o trabalho seja de 1887, enquanto os demais especialistas aceitam o ano de 1889 como a data correta.

40 "A cortesã, que outrora fora radiosa de juventude e graça, é agora repelente de decrepitude. Ela envergonha-se tanto de sua hediondez, quanto se orgulhava de seus encantos." (GSELL, 1990, p. 27)









113 *(à esquerda)*

Hans Baldung Grien
"As idades da mulher e a morte", c. 1510
Óleo sobre painel de madeira.
Museo Nacional Del Prado

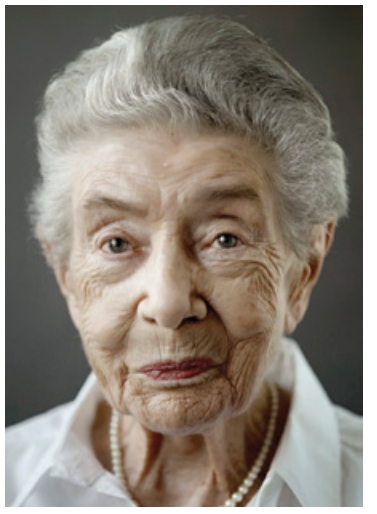
114 - 115 *(centro)*

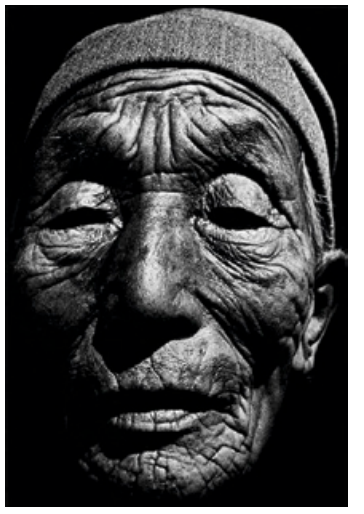
Auguste Rodin
"A velha cortesã", 1887 ou 1889
Bronze. Musée Rodin

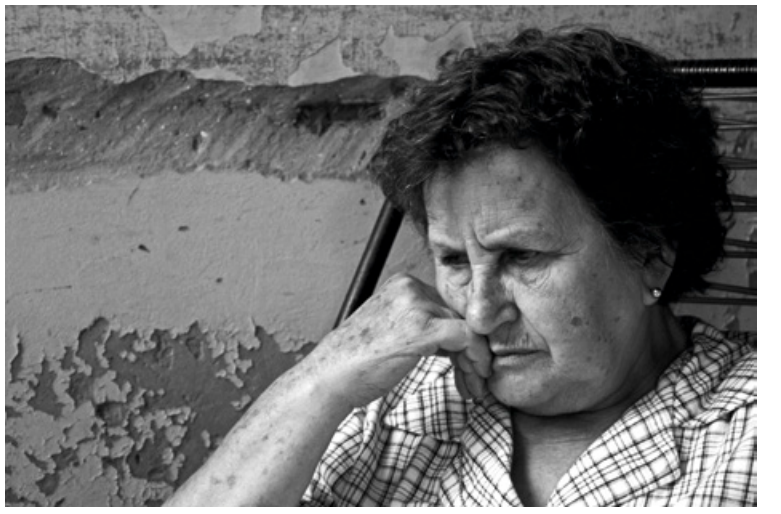
116 *(acima)*

Andres Serrano
"A modelo", 1994
Fotografia









117

Ron Mueck
"Duas mulheres", 2005
Escultura em técnica mista

118

Karsten Thormaehlen
"Happy at Hundred"
Fotografia

119

Mark Story
"Living in Three Centuries:
The Face of Age"
Fotografia

120

Ricardo Coelho
"A matriarca", 2008
Fotografia





121 - 123

Michelangelo Buonarroti
"Moisés", 1513 - 1515
Mármore. Igreja de San Pietro in Vincoli, Roma
Fotografias de Ricardo Coelho

por se afastarem da normalidade.[41] "No domínio das coisas reais, chama-se *feio* ao que é deformado; ao que não é saudável; ao que sugere a ideia de doença, de debilidade e de sofrimento; ao que é contrário à regularidade, sinal e condição de saúde e força." (RODIN, 1990, p. 32)

O monstruoso é fascinante porque nos perturba, mas é justamente essa perturbação o que nos impede de perceber outra harmonia além da estabelecida pelos padrões da arte clássica[42]. No entanto, quando nos detemos com mais atenção em obras de grandes mestres percebemos que o equilíbrio das formas tomado como harmônico é, muitas vezes, uma violenta subversão da realidade. Muito surpreendente e perturbador a esse respeito é o texto "O sonho de Frankenstein" (2003) de Jorge Coli, fruto de uma conferência que pudemos acompanhar no Ciclo "O homem máquina", organizado por Adauto Novaes no ano 2000.

É comum a muitos observadores contemporâneos, mesmo entre os especialistas, referirem-se às pinturas de Ingres como espaço de uma manifestação sublime do corpo, no entanto, a partir do que expõe Coli, percebemos que essa beleza idealizada e, de fato, irresistível, é anatomicamente improvável, sendo o fruto de uma verdadeira montagem em que se configuram seres impossíveis como é o caso de "A banhista de Valpinçon" de 1808 (fig. 124).

> Conseguir a suprema perfeição num elemento, depois montá-la no todo, sem que esse todo possa reclamar da anatomia e da perspectiva, eis a consequência. O que o induz à confecção de monstros admiráveis pela beleza: odaliscas com vértebras a mais, heróis com cabeças mal atarraxadas ao tronco. (COLI, 2003, p. 302)

Ainda nesse texto Coli aponta procedimentos comuns utilizados por Ingres como desenhar partes em separado, juntando-as posteriormente. Exemplo disso nos foi deixado em uma expressiva pintura realizada como estudo preparatório (fig. 125) para uma das mulheres retratadas no famoso "Banho Turco" de 1862. Ao comparamos esse apontamento com a pintura final (fig. 126), evidencia-se uma deliberada metamorfose anatômica, resultado

41 Sobre a dimensão fascinante dos monstros na Idade Média Le Gofff e Truong (2012, p. 148) citam uma passagem de São Bernardo ao se referir às esculturas de Cluny: "O que vem fazer, nos claustros, sob os olhos dos irmãos ocupados em rezar, essa galeria de monstros ridículos, essa confusa beleza disforme e essa bela deformidade?"

42 Arasse (2010, p. 608) refere-se ao monstros do Renascimento como um desvio da normalidade que não colocava em risco o ideal do corpo clássico, criado à imagem de Deus.



124

Ingres
"A banhista de Valpinçon", 1808
Óleo sobre tela. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho



125

Ingres
"Estudo preparatório para o Banho Turco", 1808
Óleo sobre papel. Museu Ingres, Montauban



126

Ingres
"O Banho Turco", 1862
Óleo sobre tela. Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho

da construção de um corpo com membros em sucessivas posições[43]. O mais fantástico desse procedimento é o fato de não percebermos qualquer incorreção até que observemos as imagens lado a lado. Quando, pelo olhos do historiador brasileiro[44], passamos a perceber essas monstruosidades, notamos que elas são mais recorrentes, e no próprio "Banho turco" pode-se apontar outras incoerências que, em condições normais, seriam tomadas como o mais perfeito exemplo de correção e harmonia.

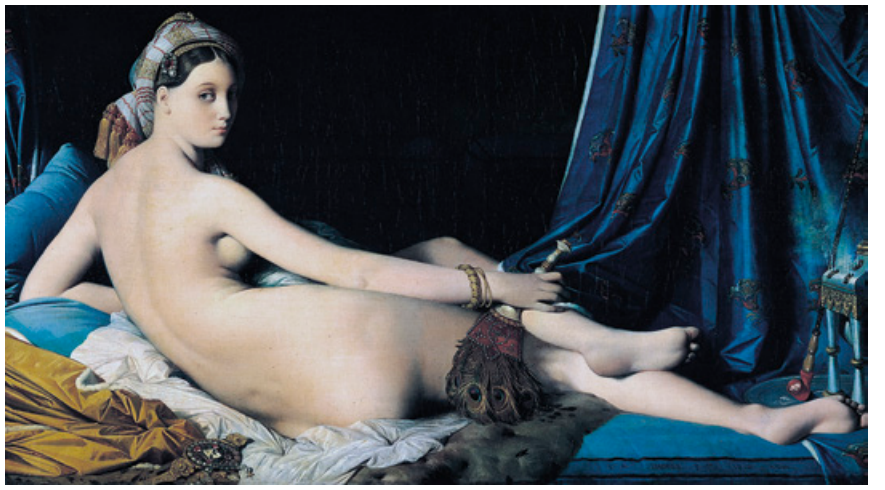
A escala das figuras e as regras da perspectiva são subjugadas para ampliar a ilusão de profundidade. Por exemplo, ao analisarmos a figura da mulher deitada, cuja cabeça na composição se aproxima da extremidade da guitarra, percebemos que ela foi reduzida a tal ponto que, se considerássemos o trabalho como um exemplo de correção perspético, a antiga modelo de "Valpinçon" teria a escala de uma gigante. Além disso, essa figura se destaca por uma luminosidade quente em meio a atmosfera diáfana do ambiente, sem, no entanto, projetar qualquer sombra nos corpos e elementos adjacentes. A anatomia, como já frisamos, é subvertida a uma continuidade linear fascinante, e tudo isso é unificado graças a um domínio extraordinário da velha técnica de camadas sucessivas conhecida como veladura, na qual o artista consegue transparências maravilhosas existentes apenas nas sutilezas cromáticas de nossa pele, sempre partindo de uma base de cinzas conhecida como *grisaille*.

A respeito de sua técnica, o próprio Ingres nos deixou a lição em evidência numa demonstração da "Grande Odalisca" (1824 - 1834) que se encontra no Metropolitan Museum of Art. Essa versão em *grisaille* (fig. 127) foi realizada posteriormente à obra original de 1814 (fig. 128) e é provável que tivesse fins "acadêmicos". Se, aos leitores que não possuem experiência no campo da pintura, essa passagem milagrosa dos cinzas às sutilezas das cores parecer

43 Como já mencionamos, esse procedimento seria sugerido de maneira consciente por Rodin, como a única maneira de transmitir a intensidade do movimento. Para Rodin a arte e esses artifícios seriam a verdade e a fotografia, que congela o movimento, uma mentira.

44 Henri Zerner (2010, p. 114) aborda rapidamente a trajetória de Ingres como uma provocação ao ensino acadêmico em voga. Assim como Jorge Coli, sete anos antes dele, o autor aponta a ausência de articulações, a fluidez exagerada das linhas, além do desprezo total da perspectiva como motivos para a sua ridicularização entre seus contemporâneos acadêmicos. Na opinião de ambos os autores, Ingres já prenuncia a autonomia que seria plenamente exercida pelo artista moderno.





abstrata, talvez a reprodução de um exercício da técnica clássica realizado em 4 horas pelo autor do presente texto sirva para elucidar melhor o procedimento. Cabe mencionar que, por questões meramente práticas, utilizou-se tinta acrílica ao invés de tinta a óleo, sendo o resultado obtido por meio de capas transparentes aplicadas sucessivamente (fig. 129 -132).

Voltando ao assunto principal de nosso item, ao observarmos a "Grande Odalisca" em ambas as versões, percebemos que também nesse quadro há distorções deliberadas numa verdadeira "negligência" em relação à observação da realidade. Como nos disse Coli, sua famosa odalisca parece ter uma estrutura vertebral com mais unidades do que o normal, ao que acrescentaríamos, pela espessura e posição de sua cintura, menos costelas. Essa anatomia "aperfeiçoada" permite uma sinuosidade corporal de intensa sensualidade. Além disso há a perna esquerda cuja posição só seria justificada se a considerássemos como pertencente a uma outra personagem oculta que divide a cama com a "bela mulher". Para evidenciarmos esses aspectos basta observarmos a estrutura de um corpo em condições normais como o da jovem Orlam em 1968 (fig. 133).

Ainda parcialmente descrentes do exposto por Coli no ano 2000 e, mesmo diante das evidências, dez anos depois disso, realizaríamos uma releitura fotográfica intitulada a "Banhista de São João". Tivemos como referência uma modelo muito íntima no estágio final de sua gravidez e que, nesse momento, alcançou formas que nos pareceram muito similares à bela obra-prima de Ingres. Foram feitas dezenas de fotografias a partir de uma fonte de luz natural com uma grande e incomoda série de modificações posturais na tentativa de alcançarmos maior precisão. Após uma hora de registros percebemos que, de fato, aquele corpo misterioso era impossível

127 *(no alto)*

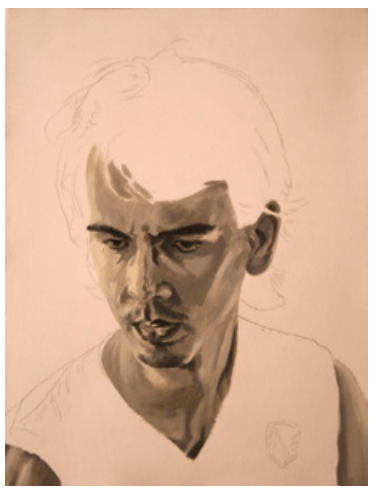
Ingres
"Grande Odalisca (grisaille)", 1824 - 1834
Óleo sobre tela. Metropolitan Museum of Art

128

Ingres
"Grande Odalisca (grisaille)", 1814
Óleo sobre tela. Musée du Louvre

129 - 132 *(abaixo)*

Ricardo Coelho
"Estudo de veladuras para Vinícius", 2014
Acrílica sobre tela









133

Orlan, *1968*
Fotografia

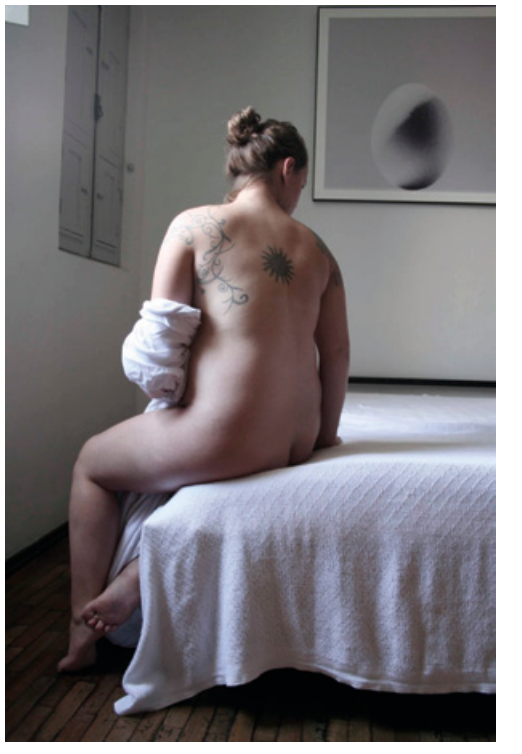


134 - 135 *(ao lado)*

Ricardo Coelho
"A Banhista de São João", 2010
Fotografia e manipulação digital

Ricardo Coelho
Estudo fotográfico para a Banhista de São João, 2010





e, graças a um lento trabalho de manipulação, no sentido pictórico do termo, foi possível chegar a uma sobreposição quase perfeita, o que nos permitiu concluir o desafio com relativo êxito.

Uma das surpresas adveio da necessidade absurda de deformações que impusemos ao corpo real, incluindo uma verdadeira amputação e reimplantação do pé direito que, sob nenhuma condição natural poderia figurar no quadro de Ingres como a representação de uma realidade visível. No entanto, o maior estranhamento ficou reservado para o momento em que comparamos a foto original com o resultado final. A harmonia do corpo manipulado é infinitamente maior, queremos dizer, a harmonia monstruosa construída por Ingres supera um registro fotográfico a tal ponto que a realidade mesma nos parece estranha e desajeitada (fig. 134 e 135).

Mais do que qualquer outro artista até agora, aquele que melhor expressou a dimensão monstruosa da qual nos fala Coli nessa busca de um corpo perfeito é o "realizador de imagens"[45] italiano Oliviero Toscani. Em princípios de 2007, não por coincidência durante a semana de Moda Feminina de Milão, em campanha realizada para a famosa marca italiana "No-l-ita", Toscani surpreenderia o mundo novamente ao exibir o corpo de Isabelle Caro num avançado estágio de anorexia (fig. 136 e 137). A campanha foi interrompida e retirada das ruas entre manifestações de apoio e críticas[46] pesadas à marca italiana, talvez pelo que impunha ao corpo do observador.





136 - 137 *(à direita)*

Oliviero Toscani
"No Anorexia", 2007
Campanha publicitária para Benneton

45 Oliviero Toscani, autor que retomaremos detidamente em outro item, durante o programa "Roda Viva" da TV Cultura exibido ao vivo em janeiro de 1995, entre outras coisas, definiu-se como um "fazedor de imagens".

46 "O homem comum imagina que aquilo que julga feio, na realidade, não é material artístico. Ele gostaria de nos proibir de representar o que, na Natureza, o desagrada e o ofende." (RODIN, 1990, p. 30)

Se o corpo do monstro vivo provoca esse bater do olhar, se ocasiona um tal choque perceptivo, é pela violência que faz ao corpo próprio daquele que volta seu olhar para ele. A incorporação fantasiada da deformidade perturba a imagem da integridade corporal do espectador, ameaça-lhe a unidade vital. (COURTINE, 2009, p. 277)

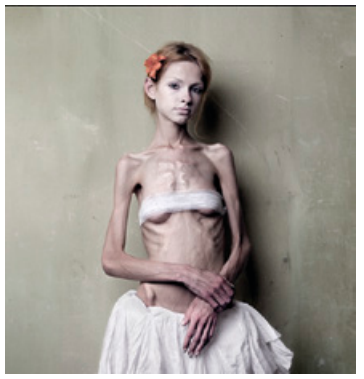
A decisão de se expor, nas palavras da própria jovem, tragicamente, assumem o sentido de um "*memento mori*", expressão latina[47] com a qual iniciamos nossas reflexões sobre as pequenas terracotas:

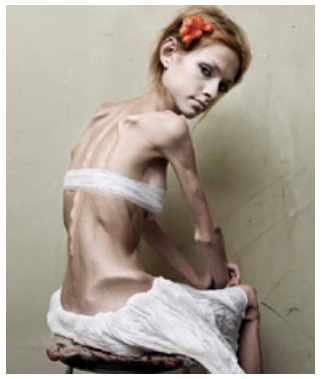
Aceitei fazer a campanha porque tinha desejo de assustar, para dizer que **é a morte que nos espera** e, espero fazer reagirem os jovens a respeito do perigo desta doença. Me escondi durante muito tempo. **Agora quero me expor sem medo, ainda que meu corpo cause repugnância**. Os sofrimentos físicos e psicológicos que eu passei só podem ser de ajuda a quem também tenha caído na armadilha da qual estou tentando sair. (CARO, 2007, tradução nossa, grifo nosso)

Talvez a aproximação pareça demasiado dura para o leitor, mas quando descobrimos que se trata de uma modelo e atriz francesa que faleceria em 2010 com apenas 28 anos, a bela e "monstruosa" odalisca de Ingres adquire uma insuportável presença[48]. Se tomarmos essa morte como um sintoma de nosso tempo, poderemos entender melhor manifestações recentes que expõem as dimensões subliminares que a imposição sistemática de ideais estéticos pode alcançar, talvez, sendo o próprio sistema de exibição e exploração do corpo idealizado o elemento mais monstruoso do mundo contemporâneo.

O mal estar contemporâneo tem, sobretudo no corpo, os registros de sua apresentação. Observa-se uma ressacralização do corpo, que se tornou venerado e é objeto de verdadeiros cultos, com mandamentos a serem seguidos, como atestam as correspondências de caráter anoréxico e bulímico – como a "Carta da Ana" e a "Carta da Mia" – que circulam pela internet, fazendo apologia dos transtornos alimentares, sem considerar seu aspecto patológico, argumentando que seriam estilos de vida. (FREIRE, 2011, p. 461)

Sobre essa dimensão patológica de nosso tempo que constringe o corpo, em particular o corpo feminino, poderíamos fazer uma breve lista com nomes como o do físico quântico, músico e excêntrico fotógrafo polonês Andrezj Dragan, autor que, já em 2006, havia realizado imagens assustadoras de uma jovem anoréxica (fig. 138 e 139); o londrino Philip Toledano pelo ensaio "A new kind Beauty" publicado no ano de 2012 em livro homônimo, onde





138 - 139

Andrezj Dragan
"Marta", 2006
Fotografia







140 - 142 *(acima, da esquerda p/ direita)*

Philip Toledano
"A new kind Beauty", 2012
Dina, Steve e Justin
Fotografia

143 - 144 *(abaixo)*

Ji Yeo
"Beauty Room Recovery"
Fotografia





47 A versão mais célebre de um "*memento mori*" está pintada em italiano no sarcófago representado na base da "Santíssima Trindade", acima de um esqueleto sobre a lápide na igreja de Santa Maria Novella. Em tradução sugerida pelo professor Omar Khouri temos: "**Eu já fui o que és, outrora / E ainda serás o que sou agora**"

48 Courtine (2009, p. 253 – 340) a partir da constatação de que, também no século XIX, a norma se estabelece pela comparação com aquilo que lhe parece contrário, cita uma obra precursora publicada ainda em 1822, em que Étienne Geoffroy Saint-Hilaire, pela primeira vez, vê a monstruosidade como uma variação da mesma ordem que rege os padrões da normalidade: "Isso terá sido uma das descobertas científicas, literárias e estéticas essenciais do século XIX, cuja herança nos foi integralmente transmitida: os monstros tem alma. São humanos, *horrivelmente humanos*." (2009, p. 300) Essa teoria, no entanto, ficou submersa na corrente de fundo eugenista até o século XX.

retrata homens e mulheres que modificaram radicalmente suas aparências a partir de intervenções cirúrgicas, o que parece gerar um inquietante parentesco estético[49] entre pessoas distintas (fig. 140 – 142); em uma linha mais documental temos o trabalho recente da fotógrafa coreana Ji Yeo, no ensaio "Beauty Room Recovery" com registros do doloroso período pós-operatório de mulheres que se submeteram a cirurgias plásticas movidas por finalidades meramente estéticas (fig. 143 e 144). Tal ensaio expressa uma obsessão contemporânea das mulheres sul-coreanas[50]. Ironicamente, a melhor expressão desse contexto opressivo foi realizada pelo Dr. Kim, cirurgião plástico sul-coreano que sobrepõe seus procedimentos estéticos ao gesto Divino da criação de Adão de Michelangelo (fig. 145 e 146): Nasça outra vez.

No extremo oposto de nossas angustias e ansiedades, há o ensaio "Fullbeauty Project", iniciado em 2006 onde o fotógrafo italiano Yossi Loloi retrata mulheres com obesidade[51] mórbida a partir de uma elaborada produção e direção de arte (fig. 147 e 148). Antes dele, a excelente artista inglesa Jenny Saville já havia chamado a atenção para as pressões que são infligidas ao corpo da mulher em várias pinturas, entre elas "Propped" (fig. 149) de 1992. Em 2007, em material publicado sob coordenação do autor do presente texto[52], fez-se o convite para que a, então, aluna e jornalista Tânia Ribeiro fizesse uma leitura pessoal dessa obra. Nossa intenção era, evidentemente, propor um olhar crítico de uma mulher em relação ao expresso na obra de outra mulher. Oito anos depois, o resultado parece tão bom e apropriado à nossa discussão que iremos transcrever a interpretação na íntegra:





145 - 146

Dr. Kim
"Be born again"

O lugar-comum do feminino?
Uma pintura de proporções colossais sempre nos arrebata. A mínima reação é admirar o feito corajoso do artista em extrapolar as dimensões padrão. Se o tema representado for o ser humano, então, como nos sentimos pequenos. E admiração e um certo incômodo são só o começo do que nos passa pelos olhos e pelo corpo diante da obra "Propped" (em português "Apoiada") de Jenny Saville, artista inglesa de 37 anos.
"Propped" de 1992, é uma pintura em óleo sobre tela e representa uma mulher de formas opulentas, vestindo nada além de sapatos brancos, sentada em um banco de piano. Do rosto só aparece o suficiente para se saber que ela está de cabeça inclinada, olhos e lábios semicerrados. Os braços envolvem os seios, e as mãos cruzadas sobre as

49 "Sem cair na ficção científica, sentimos que nossos corpos não têm mais exatamente os mesmos contornos que antigamente. Já não sabemos muito bem quais são os seus limites, o que é possível ou lícito, o que pode ser mudado no corpo sem que mudemos de identidade ou não." (MICHAUD, 2009, p. 552)

50 "Segundo dados da Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica de 2010, a Coreia do Sul é, de fato, o país com maior taxa per capita do mundo da cirurgia cosmética." (ASTUTO, 2013)

51 "Em 1975, a obesidade foi definida como uma doença crônica, quando a Organização Mundial de Saúde (OMS) a incluiu entre seus critérios nosológicos." (FREIRE, 2011, p. 455)

52 "Concepção de projetos para montagem de exposição de Arte. Caderno de experiências" foi produzido para o Senac São Paulo com fins didáticos relacionados ao curso de mesmo nome, também criado e ministrado pelo autor durante 3 anos consecutivos. Nessa edição, marcada por um tom informal e funcional, há a colaboração de profissionais de distintas áreas, tais como Amanda Tojal e Evandro Carlos Nicolau. Tânia Ribeiro foi aluna do curso, mas era dotada de uma grande sensibilidade e potencial crítico, o que nos fez convidá-la para essa participação.







147 - 148 *(à esquerda)*

Yossi Loloi
"Fullbeauty Project"
Fotografia

149 *(à direita)*

Jenny Saville
"Propped", 1992
Óleo sobre tela

coxas cravam-se na pele, os pés se apoiam no banco, compondo uma imagem quase enigmática: será gozo ou sofrimento?
Mas as palavras que aparecem sobre a imagem, escritas de trás para frente, como se estivéssemos mirando o reflexo de uma carta no espelho (e pode ser que a artista tenha mesmo nos colocado do outro lado do espelho), nos trazem uma pista. Trata-se de uma citação de um texto da feminista francesa Luce Irigaray, em que, com um certo esforço, se pode ler: "If we continue to speak in this sameness...speak as men have spoken for centuries, we will fail each other. Again, words will pass through our heads…make us disappear", que em português pode-se traduzir como "Se continuarmos a falar nessa mesmice...falar como homens têm falado por séculos, nós falharemos umas com as outras. De novo, palavras atravessarão nossas cabeças...fazendo-nos desaparecer".
A quem questione as escolhas da artista: pintura a óleo, o corpo feminino como tema, a condição da mulher como ideia central, coisas recorrentes na arte contemporânea. Mas a pintura de Saville não passa por portas nem lugares-comuns. Ela desafia a mesmice que cita no quadro. A mesmice a que nos submetemos todos os dias por querermos evitar olhar para o espelho com medo de sofrer ou de gostar do que vemos. (RIBEIRO apud COELHO, 2007, p. 71)

O interesse particular dessa transcrição literal se dá, antes de mais nada, por ter sido elaborada a partir do material primário, nesse caso, uma pintura. Tal constatação, além de sua evidente obviedade, ressalta o poder comunicativo que se dá, como nos deixou claro Ribeiro, antes de qualquer racionalização, pelos sentidos do próprio corpo. Além disso, sua potente reflexão está em sintonia com o pensamento de autoras contemporâneas como Dirce de Sá Freire e Joana de Vilhena Novaes. Essa última nos diz o seguinte: "A fugacidade do belo e sua submissão a modelos e interesses da cultura de massa agravam a dor das pessoas – sobretudo das mulheres – que fazem do corpo um calvário." (NOVAES, 2011, p. 491)

Para não nos restringirmos apenas ao campo das imagens bidimensionais, vale apontar o trabalho "Eva" (2011) do norte americano Ted Lawson (fig. 150). Desde o próprio título – o qual carrega o peso imposto pelo cristianismo ao corpo da mulher[53] –, essa obra materializa simbolicamente a carga de projeções negativas que se foram superpondo a esse corpo como um ciclo silencioso de angustias e violências, encontrando-se nos limites patológicos de nosso tempo: anorexia – obesidade mórbida.

Também na linguagem da escultura merece uma especial atenção a série "Enchanted Doll" da artista russo-canadense Marina Bychkova que, "como uma criança", ratifica inconscientemente os valores de nossa sociedade lipofóbica[54]. Ante suas complexas e articuladas porcelanas de precioso acabamento técnico, cujas expressões são dotadas de uma inquietante e acentuada languidez, parece-nos impossível não sentirmos desejo físico por essa "incômoda brincadeira" (fig. 151 – 156). Diante dessas esculturas é improvável não recordarmos da imagem da famosa boneca "Barbie" (fig. 157 - 158), espécie de protótipo estético de um corpo ideal introduzido na infância em escala global.



150

Ted Lawson
"Eva", 2011
Resina

Se consideramos o tratado até o presente momento, pode parecer ao leitor que o rumo está perdido, pois a dimensão monstruosa que nos trouxe às patologias motivadas pela estandardização estética do corpo contemporâneo não faz mais sentido, afinal, as bonecas encantadas de Bychkova, assim como a encantadora Barbie são apenas brincadeiras de criança, sendo tais reflexões fruto de neuroses e projeções do próprio autor. Seria confortante para nós, como pais de uma menina de quatro anos, acreditar na incoerência de nossas reflexões, no entanto, quando nos deparamos com outra personalidade globalmente conhecida no cenário atual, nada mais parece improvável.

Estamos falando da russa Valeria Lukyanova, conhecida mundialmente como "Barbie Humana" (fig. 159 – 160). Um perfil de fãs na poderosa rede social *Facebook* foi criado em abril de 2012 e possuía, às 8h do dia 17 de março de 2015, nada menos do que 1.211.718 pessoas diretamente vinculadas. Apenas a título de comparação o "Museu Nacional do Prado" possuía na mesma data 421.701 pessoas vinculadas ao seu perfil, pouco menos do que o contemporâneo "Centre Pompidou" com 457.338 pessoas.

A comparação anatômica com a Barbie é, de fato, perturbadora, assim como a semelhança que podemos propor com as delicadas e ambíguas

53 Como dissemos no primeiro capítulo, o cristianismo foi o responsável por transformar o "pecado original" em "pecado sexual".

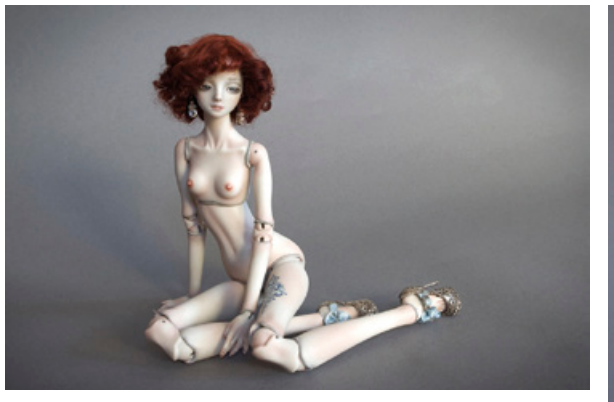
54 "A preocupação com a beleza supera a com a saúde. Impera uma verdadeira lipofobia, em que, sob a justificativa da busca pela qualidade de vida, procura-se eliminar aquilo que no passado preservou nossa espécie da extinção: a gordura." (FREIRE, 2011, p. 470)















Barbie™



151 - 156 *(esquerda p/ direita, de cima p/ baixo)*

Marina Bychkova
"Enchanted Doll"
Porcelana policromada, articulações e cabelo sintético

157 - 158 *(ao lado)*

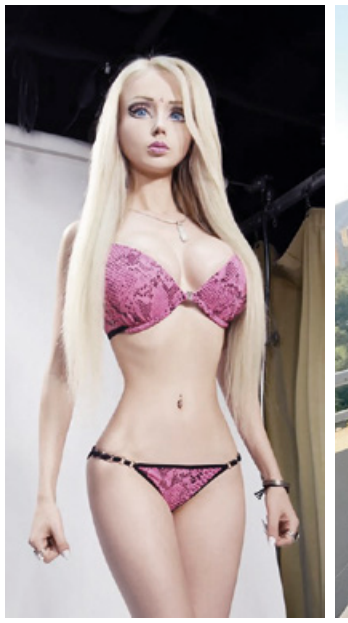
Boneca Barbie

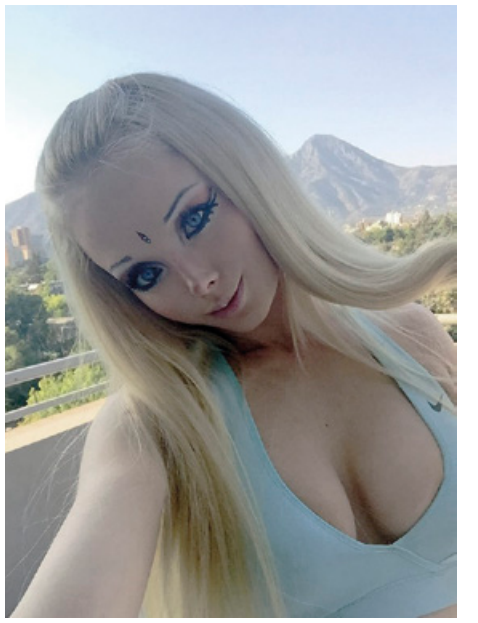
bonecas de Bychkova. Mais incomodo ainda é a constatação que se faz em uma rápida visita a esse perfil, quando nos deparamos com uma existência vinculada à obsessiva exibição do próprio corpo[55], ele também construído a partir de intervenções plásticas ou aperfeiçoado por uma equipe de profissionais, os quais supomos serem os responsáveis pela permanente e inacreditável atualização de fotos que se faz dia a dia. Séries de imagens bem produzidas como as que vem sob o sugestivo título "Sex Doll" (fig. 161) são postadas ao lado de imagens toscas feitas pela própria autora com seu celular (fig. 160). O próprio corpo resumido à superfície de sua aparência replicada e consumida por milhares de outras pessoas como mero produto, excede em profundidade psicológica a tirania das já conhecidas maneiras que levaram à subserviência feminina. (PERROT apud NOVAES, 2011, p. 486)

Ampliando a reflexão para a área das transformações corporais promovidas pela tecnologia (cirurgias plásticas, lipoesculturas e quetais), constata-se que impera sob essas consumidoras um poder tirânico da mídia podendo reconduzir a mulher a sua condição histórica de subserviência, sendo esta mais uma das formas de negação das diferenças, uma vez que a busca é sempre por modelo similar. (FREIRE, 2011, p. 472)

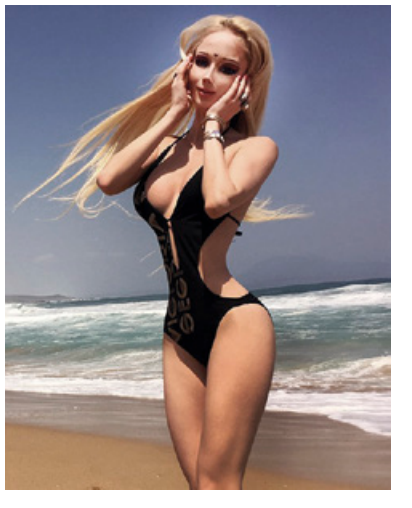
Ainda em relação à Valeria Lukyanova, resta mencionar um último transtorno que essa estranha representação exerce sobre nós[56]. Seu corpo é modificado, muitas imagens de seu perfil são tratadas com recursos desgastados e conhecidos entre os profissionais que manipulam imagens, assim como a própria maquiagem que intensifica certas características de sua delicada feição. Estamos conscientes ante uma representação contemporânea cujo suporte é o corpo de uma mulher em sua mais alienada manifestação, sem qualquer mistério ou profundidade simbólica a desvendar[57], ainda assim, sentimo-nos intensa e envergonhadamente atraídos por essa monstruosa[58] superficialidade (fig. 162).

Uma resposta para isso talvez esteja na dimensão visionária de "Blade Runner" (1982), com direção de Ridley Scott. Filme que exerceu, desde seu lançamento há 33 anos, um verdadeiro fascínio entre os adolescentes e jovens que desejaram os belos "replicantes" interpretados por Rutger Hauer e Daryl Hannah (fig. 163 – 165). A fronteira instransponível entre os opostos, humano – inumano, é reduzida do começo ao fim em intrigante inversão de papéis (homem irracional – máquina emocional), até alcançar um limiar em que criador e criatura parecem fazer parte de









159 - 162

Valeria Lukyanova
Fotografia

55 "[...] as formas e as atitudes de um ser humano revelam, necessariamente, as emoções de sua alma. O corpo sempre expressa o espírito do qual ele é o invólucro." (RODIN, 1990, p. 128)

56 Talvez seja desnecessário mencionar, mas nesse ponto o autor não tem como omitir o olhar de um homem com orientação heterossexual. Seja como for, a imagem de Valeria Lukyanova deve exercer outros tipos de fascinação, já que existe uma quantidade muito grande de seguidoras, inclusive as que se impõem transformações similares.

57 "O corpo humano é, acima de tudo, o espelho da alma e daí vem sua maior beleza: [...] O que se adora no corpo humano, mais até do que sua bela forma, é a flama interior que o faz transparente." (RODIN, 1990, p. 92-93)

58 "O monstruoso se torna a manifestação dessa perfeição sem norma." (MICHAUD, 2009, p. 552)

uma mesma e única natureza humana. Talvez, nossa voluntária suspensão da incredulidade permita-nos projetar, na superfície de um corpo opaco como o é a representação de Valeria Lukyanova, a expectativa de uma natureza que exceda o fascínio plástico que sua imagem replicada produz em nós[59].

Talvez, muito pior, seja encarar essa atração como provável resultado do vazio existencial ao qual chegamos no individualismo psicótico do mundo contemporâneo. Nesse sentido "Surplus: Terrorized Into Being Consumers" (2003) de Erik Gandini[60] é, certamente, o mais realista, incomodo e deprimente retrato de nosso tempo. Em pouco mais de 50 minutos, somos violentamente expostos à fragilidade do discurso, sempre apresentado em seu caráter manipulável por parte do emissor, inclusive pelo próprio diretor que elabora um complexo sistema de representações com fragmentos editados a partir de falas dos grandes estadistas mundiais, ou de nomes como Bill Gates.

Do discurso passamos à falsa noção de liberdade vinculada ao consumo e que, segundo John Zerzan (SURPLUS, 2003), configura-se como uma verdadeira coerção psicológica através das redes de publicidade, responsáveis pela construção perene de ilusórias necessidades. Para nós, ironicamente, a primeira menção que se faz ao corpo como produto vincula-se à imagem da boneca Barbie (fig. 166 – 170).

O que parecia ruim, se tomarmos a imagem desse "brinquedo" pelos valores negativos já analisados, torna-se patético em seguida: estamos agora em um estúdio profissional, cuja atividade é a produção de "**bonecas e bonecos de amor**". Tais "produtos" tinham um custo final ao consumidor em torno dos $7.000,00 em 2003, o que, na cotação de 22 de março de 2015 seria em torno de R$22.500,00[61]. Essa empresa utiliza tecnologias e materiais especiais, além de mão de obra refinada comuns na produção de efeitos especiais na indústria de Hollywood! Segundo as palavras de um dos especialistas da empresa:







163 - 165 *(acima)*

"Blade Runner", 1982
Frames do filme

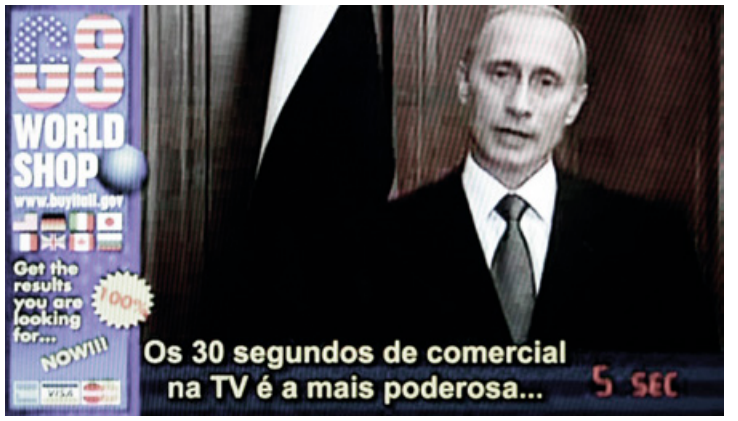
166 - 175 *(página ao lado, por coluna de cima p/ baixo)*

"Surplus: Terrorized Into Being Consumers", 2003
Frames do filme

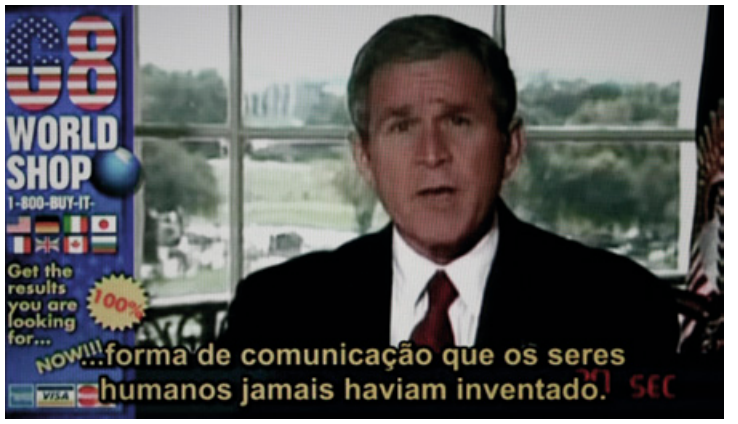
59 "O corpo, de certo modo, coincide consigo mesmo sem que seja ainda possível subjetivá-lo ou objetivá-lo. Está diante de nós como uma peça de carne, uma careta, uma silhueta plantada sem razão no local onde está. Daí também a estranha onipresença do sexo, mas sem desejo nem fantasma nem paixão." (MICHAUD, 2009, p. 564)

60 Gandini tinha apenas 36 anos quando finalizou "Surplus", premiado no "Iternational Documentary Film Festival Amsterdam". O filme também seria premiado em 2004 no "Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental de Goiás – FICA, evento que o Grupo COMfluencia participou no ano de 2002.

61 Em matéria da Revista Veja publicada no dia 28 de dezembro de 2013, Ricardo Setti faz uma rápida apresentação do trabalho de Marina Bychkova. Além de apontar a dubiedade que analisamos com mais detimento, o autor menciona o valor das bonecas – R$25.000,00. Mesmo considerando nossa abordagem, um tanto quanto dura, parece-nos mais interessante investirmos em seu trabalho ao invés de em uma deprimente boneca de amor. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/marina-bychkova/>. Acesso: 23 mar. 2015


WORLD SHOP
www.buyitall.gov
Get the results you are looking for...
100%
NOW!!!
Os 30 segundos de comercial na TV é a mais poderosa...
5 SEC




WORLD SHOP
1-800-BUY-IT-
Get the results you are looking for...
100%
NOW!!!
...forma de comunicação que os seres humanos jamais haviam inventado.
SEC

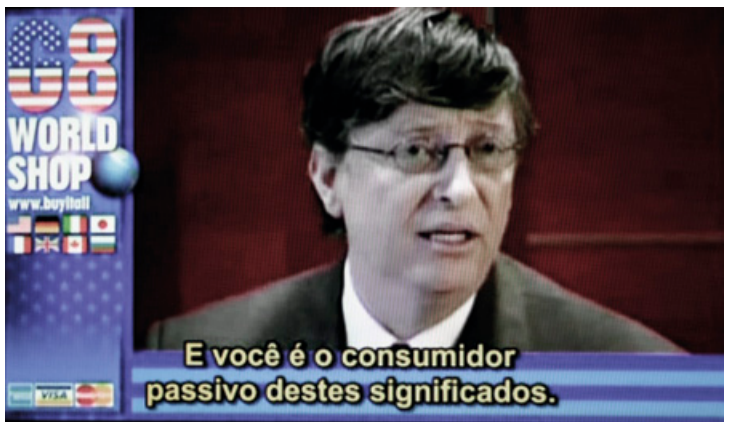



WORLD SHOP
$0,99
you
VISA
ORDER NOW! 1-800-BUY-IT-ALL




WORLD SHOP
1-800-BUY-IT-ALL
Your optimal choice
100%
Satisfaction Guarantee
PAY TODAY
ORDER NOW! DIAL 1-800-BUY-IT-ALL



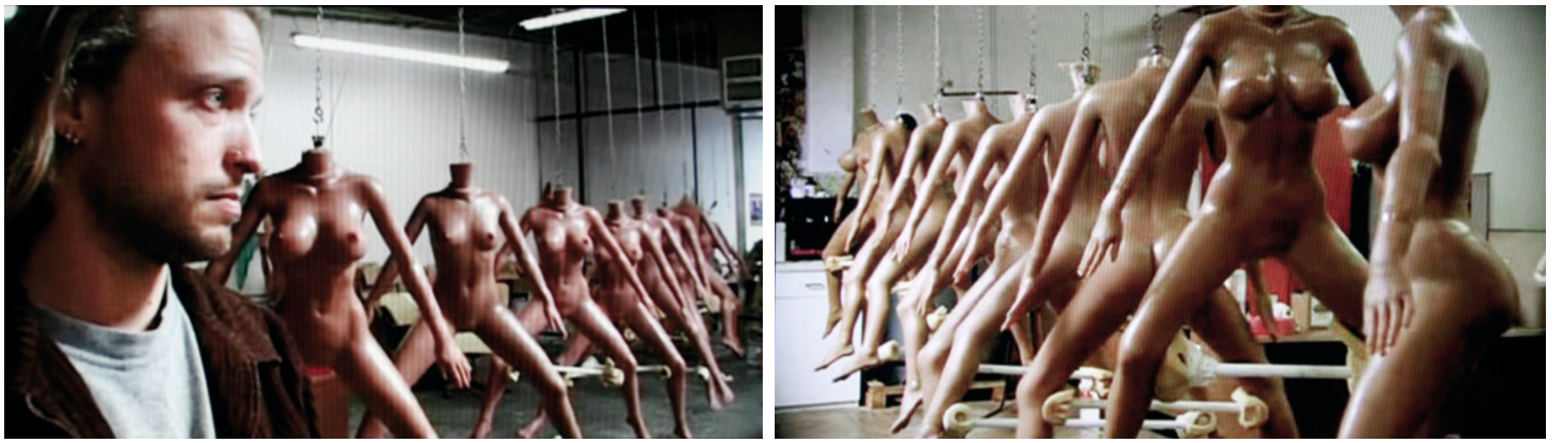

WORLD SHOP
www.buyitall
E você é o consumidor passivo destes significados.



O consumidor pode escolher o tipo do corpo e o tipo da cabeça. E então escolhe a cor da pele; o tipo de maquiagem, incluindo a cor dos lábios; quanto de sombra e contorno nos olhos. E também escolhem a cor dos olhos; a cor e o estilo do cabelo, as unhas, praticamente tudo. (SURPLUS, 2003)

O entrevistado utiliza uma terminologia funcional para a denominação genérica dos corpos: "Esse é o **Tipo de cabeça nº 3**. [...] Este é um corpo **Tipo 5**. "Petite" com seios bem grandes. Esse é o corpo **Tipo 2**, também "petite", mas com seios menores. [...] Esse é o **Tipo de corpo das super-modelos**, bastante alto e magro. (SURPLUS, 2003, grifo nosso). Por último, destaca a maciez dos seios, feitos com um silicone especial, o que parece ser a característica mais atrativa para os consumidores (fig. 171 – 177)

Responder a essas perguntas pode nos ajudar a compreender o fascínio que a superficialidade de uma imagem como a de Valeria Lukyanova exerce globalmente no presente. O próprio Gandini já prenunciava um cenário de alienação do corpo propício às deformações contemporâneas, e o pior, justamente naquilo que os sistemas sócio-culturais tem de mais perverso e poderoso: a repetição que se naturaliza como um hábito. Se, para retomar Elias, nossos rituais enraizados institucionalmente são a própria forma social de nosso corpo condicionado, o que pode parecer mais naturalmente monstruoso do que pessoas, homens e mulheres, vestidos com aventais em fábricas ou elegantemente trajados em seus escritórios, durante uma triste e patética sessão do que se convencionou chamar "Ginástica Laboral"[63] (fig. 183 – 186), debruçando-se sobre seus microcomputadores ou alongando-se diante de uma máquina copiadora?



176 - 177

"Surplus: Terrorized Into Being Consumers", 2003
Frames do filme

Como explicar esse cenário, no qual a solidão e o individualismo chegaram a tal ponto de despersonalização do sujeito, que se consome, física e psiquicamente, uma estúpida representação de um corpo sintético extirpado de qualquer profundidade simbólica? Como o corpo – em particular, o corpo da mulher – foi associado ao consumo como um produto descartável, muitas vezes rebaixado à mais absurda condição de subserviência, coagido subliminarmente ao ignóbil estado de assessório na esteira de outros produtos de alta rentabilidade[62] como automóveis e cerveja (fig. 178 – 182).

Se considerarmos as deformações pelas quais chegamos até aqui, a mera constatação da realidade nos parece ainda mais assustadora. Seja como for, são muitos os artistas que, assim como Ingres no século XIX, manipularam a realidade em busca de uma harmonia superior. Para citar apenas mais alguns exemplos nos vem à mente a "linda" mulher de a "O nascimento de Vênus" (cerca de 1484) de Boticelli[64] (fig. 187) que, para além de suas qualidades pictóricas, possui ombros com uma continuidade em relação às linhas do pescoço bem pouco anatômicas; também os nus de Cranach

62 O próprio corpo é, como já dissemos antes, um produto de alta rentabilidade e, nesse sentido, devemos, ainda que a contragosto, reconhecê-lo como um meio de obtenção de recursos surpreendente no mundo contemporâneo. Apenas para que se tenha uma ideia, a apresentadora Adriane Galisteu recebeu uma cifra em torno dos R$2.000.000,00 para a edição comemorativa dos 36 anos da Revista Playboy em julho de 2011. Disponível em: <http://gente.ig.com.br/saiba-quais-famosas-tiveram-o-maior-cache-na-playboy/n1597620668132.html>. Acesso: 23 mar. 2015

63 Entre as finalidades dessas "rápidas e prazerosas" atividades físicas desenvolvidas em nossos "ergonômicos e agradáveis" ambientes de trabalho está a redução de lesões e o aumento da eficiência dos funcionários. Parece-nos que qualquer coisa é melhor do que nada! Ou será que não?

64 O nome de Boticelli foi trazido para enfatizar um tipo de transformação idealizadora que é referenciada contemporaneamente, por exemplo, em uma delicada boneca de Bychkova (fig. 156).

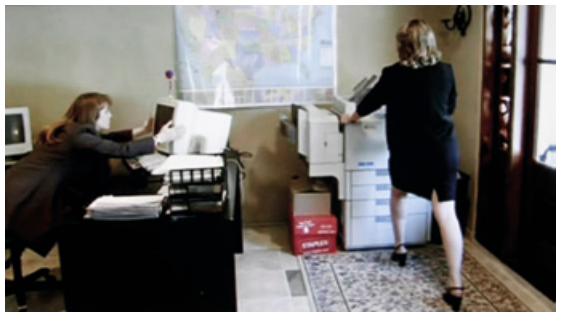
















178 - 180 *(à esquerda)*

"Surplus: Terrorized Into Being Consumers", 2003
Frames do filme

181 - 182 *(acima)*

"O verão é nosso", 2015
Campanha publicitária da cerveja Itaipava

183 - 186 *(à direita)*

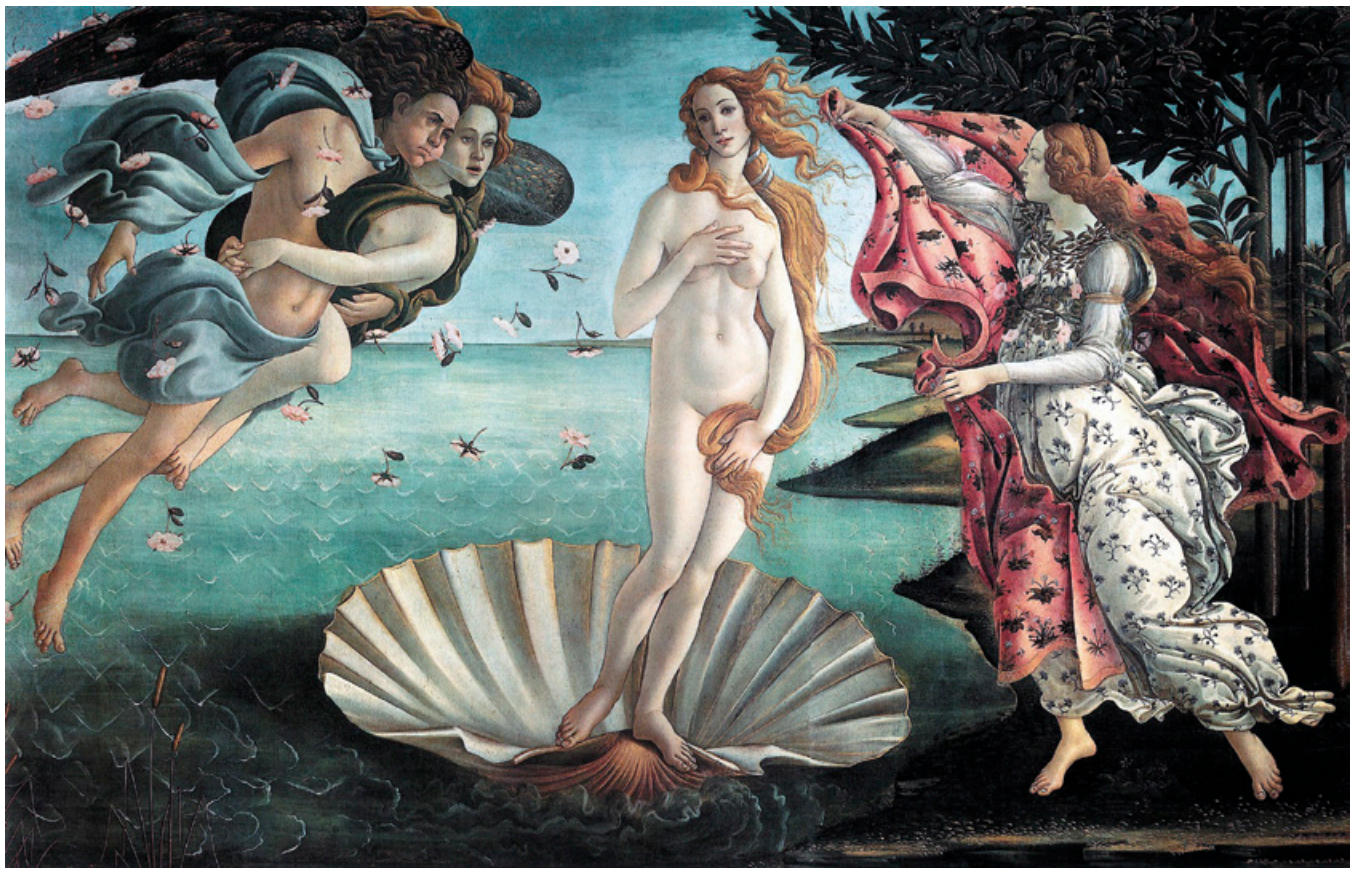
"Surplus: Terrorized Into Being Consumers", 2003
Frames do filme



parecem fazer parte de uma outra espécie humana, não deixando de ser, por esse motivo, tão atraentes e sedutores. Leonardo, Michelangelo, El Grego, todos, cada um à sua maneira alteraram a realidade a partir da observação da própria natureza, produzindo uma síntese que parece exceder intensamente a mera representação das aparências.

Voltando uma última vez ao texto de Coli (2003, p. 312 -313), o qual se apropria brilhantemente de "Franskentein" de Mary Shelley[65] como metáfora para seus argumentos, parece-nos indispensável lembrar que o autor aponta o desenlace sombrio que essa construção e idealização do corpo alcançou na propaganda nazista de Leni Riefenstahl. Em "Olympia" (1938) tal diretora utiliza, de maneira assustadoramente primorosa, a analogia com a beleza idealizada das esculturas clássicas como o fundamento para o culto ao "corpo coletivo", sob a designação da raça ariana como superior às demais. Nesse sentido, a pequena e "insignificante" série de esculturas nomeadas pelo adjetivo "grotesco", talvez seja, à luz de nosso presente

65 Courtine (2009, p. 330) analisa o caminho que o olhar para a monstruosidade percorre entre "Frankenstein" de Mary Sheley e o "Homem Elefante" de David Lynch: "A ciência pode gerar monstros" – havia profetizado Mary Shelley, ao escrever a primeira obra de ficção no começo do século XIX. Mas Lynch objetará, no fim do século seguinte, que ela também pode salvá-los."



187

Boticelli
"O nascimento de Vênus", c. 1484
Têmpera sobre tela. Galleria Degli Uffizi, Florença

de permanentes e intensos conflitos raciais, sociais, políticos e religiosos, um modelo a ser seguido, pois, simplesmente expressam uma decadência física inevitável e, na sua sinceridade de evidência, a beleza e fragilidade[66] de nossa existência longe de qualquer monstruosa idealização.

2.1.6 Euritmia e anamorfoses, superfícies e ambientes imersivos

Se considerarmos a organicidade do cânone de Policleto como a referência determinante para o conceito de harmonia entre as partes de uma obra de arte, e ainda, como nos diz Eco (2004, p. 57), se levarmos em conta a ideia de justa distância entre observador e obra, também advinda da arte grega e disseminada na arte ocidental, a noção de Euritmia seria um desdobramento "natural" entre os recursos desenvolvidos pelos artistas para superar certos limites de nosso sistema perceptivo. Em outras palavras, os artistas produzem deformações intencionais, ou como nos disse o Estrangeiro – na visão negativa da arte como fuga da verdade, presente no "Sofista" de Platão (ECO, 2004, p. 75) –, simulacros[67], necessários para que certas obras, particularmente as de grandes dimensões, apareçam a nós como perfeitamente harmônicas, quando implantadas nos locais, geralmente públicos, para os quais foram elaboradas.

Ora, a euritmia de Vitrúvio (*venusta spécies comodusque aspectus*), como a adaptação das proporções às necessidades da visão (ECO, 2004, p. 74) nada mais é do que o reconhecimento da necessidade do simulacro condenado por Platão. Sob outra terminologia, estamos falando do registro da anamorfose[68] como um recurso artístico presente no mundo clássico e indispensável na produção de algumas de suas grandes realizações, inclusive no campo arquitetônico.

66 A estrutura desse item foi definida em dois dias num local isolado e sem termos acesso a qualquer referência ou meio de pesquisa como a Internet. No entanto, a recente viagem à Europa subsidiada pela CAPES, a lembrança da conferência (2000) e o texto de Jorge Coli (2003) se faziam tão presentes que encerramos nosso texto parafraseando inconscientemente o desfecho desse autor: "A maior arma do monstro não era a força. Nem o é para nós. Diante das certezas poderosas, das perfeições triunfantes, resta-nos uma outra arma, superior: resta-nos a fragilidade." (COLI, 2003, p. 314) Poderíamos alterar o último parágrafo sem qualquer dificuldade, mas isso seria suprimir as impressões indeléveis que o pensamento desse autor – pelo qual temos especial gratidão – deixou em nossas próprias reflexões.

67 Odifreddi (2012, p. 53, tradução nossa) também faz menção ao texto referido: "Nos tempos de Platão estes dispositivos eram tão comuns que no Sofista o filósofo atacou aqueles que os usavam, porque não representavam as coisas como são na realidade."

68 Ainda que o conceito de anamorfose seja vinculado ao desenho e à perspectiva, parece-nos correto considerar a Euritmia como manifestação clássica desse recurso sob outra terminologia. A definição que lhe atribui Odifreddi corrobora nosso raciocínio. "E foi novamente Leonardo o primeiro a descobrir um complemento paradoxal da perspectiva: a chamada *anamorfose* (de *ana*, "de novo", e *morphé*, "forma") que permite deformar as figuras de uma maneira tal para fazer aparecer correta apenas de um ponto de vista particular." (ODIFREDDI, 2012, p. 63, tradução nossa)

Como se sabe, o Parthenon possui estilóbata[69] em curva parabólica (NORWICK, 2001, p. 63) – das extremidades mais baixas para o centro – a qual se repete na arquitrave e no teto[70]. Uma suposição razoável seria imaginar tal curvatura como um recurso para a obtenção de maior resistência estrutural do edifício, hipótese reforçada pelas suas colunas que, apesar de aumentarem seu raio da base para o topo, inclinam-se – ao contrário do que se pode imaginar em função da curva da estilóbata – levemente em direção ao centro do edifício (fig. 188).

Sem haver unanimidade em relação às verdadeiras funções destas sutis curvas estruturais presentes no corpo do edifício, especula-se, desde a época de Vitrúvio, a respeito de correções ópticas que visavam ampliar a sensação de simetria e equilíbrio estético do edifício[71]. Se tais alterações tiverem sido pensadas por sua dimensão estética, portanto, em função do corpo dos observadores, estamos diante de um dos mais antigos antecedentes do recurso que, no Renascimento, convencionou-se chamar de anamorfose.

No campo da escultura, ao contrário dessas especulações acerca da arquitetura do Partenon, foram preservadas narrativas[72] que nos servem como testemunhas do patamar altamente refinado a que chegaram os artistas gregos, não apenas em relação aos conceitos de harmonia e proporção, mas também, no que tange à relação dinâmica que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador em seu deslocamento no espaço. Gombrich por meio de Franciscus Junius[73], cita passagem que nos foi transmitida pelo escritor bizantino Tzetzes:

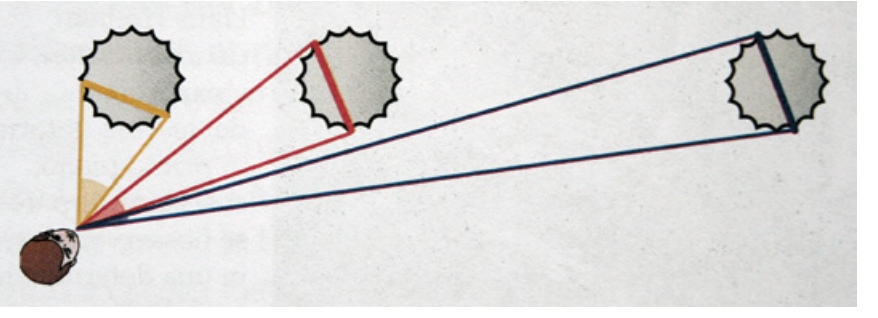
Desejando consagrar uma maravilhosa imagem de Minerva no topo de um alto pilar, os atenienses mandaram que Fídias e Alcamenes pusessem mãos à obra, na intenção de escolher, ao fim, a melhor das duas estátuas. Alcamenes, que nada sabia de geometria e de óptica, fez uma deusa que pareceu belíssima a todos os que a viram de perto. Fídias, pelo contrário... considerou que a forma da imagem deveria mudar de acordo com a altura do pedestal onde ia ficar e por isso fez a deusa de lábios abertos, nariz um tanto fora do lugar e assim por diante... quando as duas imagens foram levadas para o ar livre e comparadas, Fídias correu grande risco de ser apedrejado pela multidão... mas só até o momento em que foram ambas postas na altura indicada. Os doces traços que Alcamenes conseguira com tanta diligência desapareceram; mas desapareceram também as deformidades que tinham parecido tão cruas na estátua de Fídias. O povo riu-se de Alcamenes, e Fídias venceu a competição. (JUNIUS, 1638, p. 232 apud GOMBRICH, 2007, p. 162)



188

Calicrates e Ictinos
Phartenon, 447 - 432 a.C.
Atenas

Não há dúvidas: os gregos perceberam que os limites de nossa percepção estão diretamente relacionados à distância e ao ângulo pelo qual observamos determinado objeto. No entanto, foi apenas no Renascimento que se registrou, de maneira mais sistemática, aspectos relativos a essas restrições perceptivas. Odifreddi menciona, por exemplo, o caso no qual Leonardo e Piero della Francesca notam que a visão de uma coluna varia inversamente em relação à distancia que se toma dela (fig. 189).



189

Odifreddi, *2012, p. 63*
Representação gráfica

69 Estilóbata é o ultimo degrau da estereóbata = o embasamento que sustenta um edifício. De maneira mais direta, estilóbata é o pavimento do piso sobre o qual estão assentadas as colunas de templos gregos como o Parthenon.

70 Também sobre esses aspectos ver: HEYMAN, Jacques. The curvature of the stylobate. Disponível em: < http://www.augustechoisy2009.net/pdfs/ponencias/11_Heyman.pdf >. Acesso: 06 mai. 2012

71 Odifreddi (2012, p. 53) aponta a inclinação do eixo das colunas do Partenon como uma correção de perspectiva.

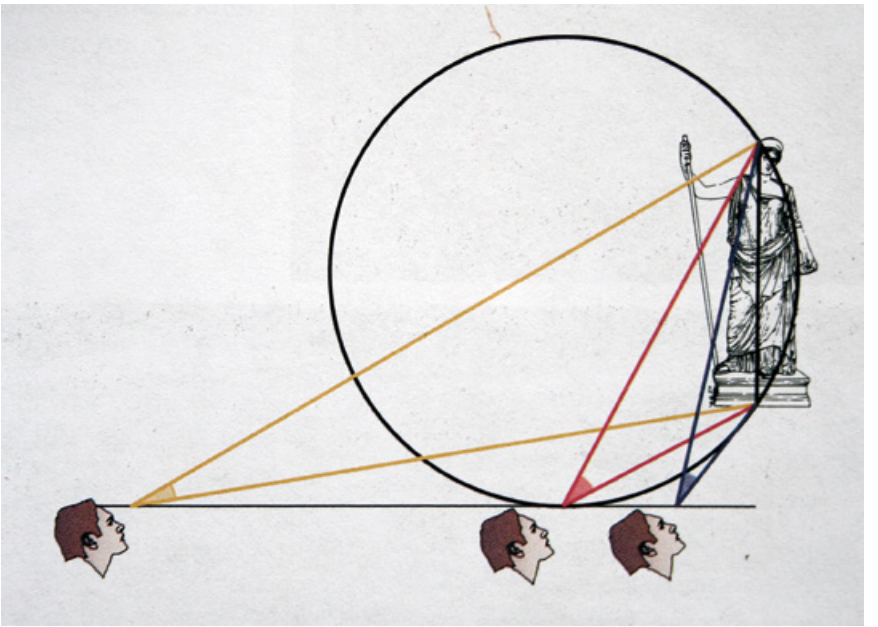
72 "Na Storia Naturale Plínio o Velho narra o estupor do público quando uma estátua de Atena, esculpida por Fídias com membros e face deformados, aparece perfeita depois da sua acomodação sobre a coluna à qual estava destinada. (ODIFREDDI, 2012, p. 53, tradução nossa)

73 As possibilidades que se abrem para o pesquisador no presente são incomparáveis. Uma rápida busca permitiu-nos localizar o arquivo digital do livro citado por Gombrich, ou seja, uma publicação de 1638! Disponível em: <https://archive.org/details/gri_paintingofthe00c3ju>. Acesso: 25 mar. 2015

O motivo é que, com o aumento da distância, o ângulo que a coluna forma com o olho diminui mas a corda aumenta. Em outras palavras, a coluna se parece mais larga porque vemos uma parte maior da sua superfície: no limite, a saber, no infinito, veremos exatamente metade. (ODIFREDDI, 2012, p. 62, tradução nossa)

Já em 1471, o matemático e astrônomo alemão Regiomontano havia se perguntado qual era a melhor distância para se ver uma escultura ou um quadro elevado e, a partir da Proposição III.21 dos "Elementos" de Euclides, afirma o seguinte (fig. 190):

quando o olho esta em um círculo que passa através das extremidades da estátua ou do quadro, e tangente ao nível de observação. O motivo é que o ângulo de observação permanece constante sobre a circunferência, e portanto é menor fora dessa. (ODIFREDDI, 2012, p. 63, tradução nossa)



190

Odifreddi, *2012, p. 63*
Representação gráfica

Seja como uma ação intuitiva ou como parte de conhecimentos sistemáticos que se perderam no mundo clássico, não se pode negar a complexidade dessas relações observadas pelos artistas e teóricos gregos. Tais sutilezas apresentam-se como referências importantes não apenas para períodos históricos como o Renascimento e o Barroco, mas também para a arte contemporânea. Como se pode verificar com regularidade, faz-se presente o uso desses recursos, os quais ao invés de tomarem o corpo idealizado em suas dimensões simbólicas como a principal referência ao mundo antigo, utilizam, consciente ou inconscientemente, a relação fenomenológica que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador como base para as suas reflexões estéticas.

Talvez, a partir dessas considerações, soe menos estranho o fato de termos posicionado o estudo de ambientes imersivos como uma manifestação com seus antecedentes diretos no período conhecido pelo culto e idealização do corpo. Na verdade, o mérito dessa reflexão deve ser creditado à ampla e excelente pesquisa de Oliver Grau presente no livro "Arte Virtual: da ilusão à imersão". Grau desenvolve a ideia de que os espaços imagéticos imersivos presentes na arte virtual assistida por computador são parte de uma antiga tradição que reporta ao mundo clássico. Para ele a imersão se caracteriza "pela diminuição da distância crítica do que é exibido e o crescente envolvimento emocional com aquilo que está acontecendo" (GRAU, 2007, p. 30) o que propicia unidade de tempo e lugar numa fusão entre o observador e mídia da imagem.

Entre os primeiros exemplos de ambientes imersivos analisados pelo autor, o que mais nos interessa nesse momento é o "Grande Friso" da Villa dei Misteri na cidade de Pompéia (GRAU, 2007, p. 41 – 48), realizado por volta de 60 a.C. Nessa sala onde se encontram pinturas do "Segundo Estilo de Pompéia, existem elementos miméticos e também ilusórios" (GRAU, 2007, p. 41) circundando o observador. Essas características permitem uma evidente diluição de fronteiras entre o espaço imagético e o espaço real, além de possibilitar a já referida unidade de tempo e espaço. Outro aspecto singular utilizado para intensificar a sensação de imersão é a relação que se estabelece entre as personagens representadas (seguidores do culto e divindades dionisíacas[74]) em paredes distintas, o que se faz notar pelas direções de seus olhares que cruzam o espaço físico do observador (fig. 191 e 192).

Embora o Friso ainda apresente uma riqueza de enigmas não resolvidos, já é um testemunho palpável de uma realidade virtual que buscou envolver o observador não apenas através de seu sujeito mas também do uso das imagens panorâmicas, das cores específicas e dos gestos dramáticos, com o objetivo de levar o observador à participação extática: fundindo psicologicamente no culto o observador e a imagem. (GRAU, 2007, p. 47)

De fato, quando nos deparamos com esses corpos pintados com grande realismo, é como se estivéssemos entrando em uma cena para a qual não havíamos sido convidados. À medida que nos acostumamos com esses olhares sugestivos que se entrecruzam no espaço virtual da representação – na qual estamos imersos –, sentimo-nos mais à vontade para compartilhar dessa celebração do corpo e seus prazeres (fig. 193).

Com suas evidentes diferenças, algo similar ocorreu em 2013, ao reinstalamos[75] a obra "Sem título" (2010 – 2012) do jovem colombiano Ivan

74 Entre as páginas 43 e 46 Grau (2007) faz uma detalhada descrição da cena representada. Como nosso interesse aqui é especificamente ligado à relação que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador, não faremos menção a essa inquietante leitura da obra como um rito de Baco.

75 Em 2012, Ivan Argote participou da "Trigésima Bienal de São Paulo: A iminência das poética", com curadoria de Luis Pérez-Oramas. O trabalho citado acima foi equivocadamente apresentado em



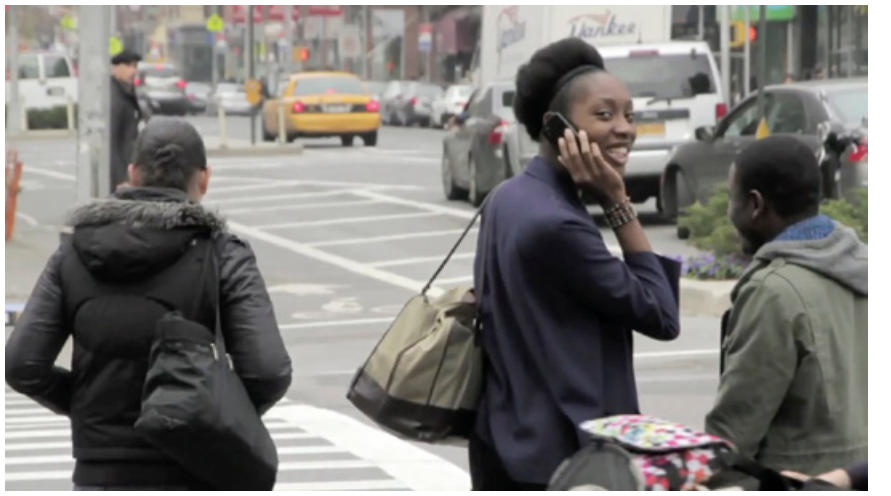




191 - 193 *(coluna à esquerda)*

Grande Friso, Villa dei Misteri, *c. 60 a.C.*
Pompéia







194 - 196 *(coluna à direita)*

Ivan Argote
Sem título, 2010 - 2012
Videoinstalação

Argote no "Solar da Baronesa", como parte da mostra "Todo lugar é aqui", durante a 26ª edição do Inverno Cultural da UFSJ (fig. 194 - 196).

Tal exposição ainda apresentou o francês Gerard Monnier, em sua primeira exibição no Brasil, com o ensaio "Attendre Ensemble", publicado

um discreto monitor de plasma em meio a uma grande série de outros trabalhos, o que, evidentemente diluía seu potencial. Assim que fizemos contato com o artista, ainda em 2012, sugerimos uma instalação com projeções simultâneas que colocassem as pessoas do vídeo de alta definição numa escala e posição similares às quais se encontravam na realidade.

no mesmo ano pela Creaphis Editions, além do brasileiro Pedro Motta com o ensaio "Espera". Como, por mero acaso, o curador do evento fala do espaço público e de seus significados no mundo contemporâneo, a partir do que lhe foi sugerido pelo trabalho dos artistas, parece-nos oportuno reproduzir o texto curatorial na íntegra, interpondo algumas imagens, já que, de certa maneira, tais reflexões remetem-nos a uma concepção muito distinta do corpo e sua relação com o espaço público existente no mundo clássico.

Todo lugar é aqui

O que motivou a reunião das imagens de Gérard Monnier, Ivan Argote e Pedro Motta foi a intenção de expor, de diferentes formas, o conceito de lugar como espaço humanizado. Brasil, Colômbia e França – o que espaços geopolíticos tão distintos tem em comum, ainda que cada um dos artistas seja de gerações e lugares tão diferentes?
As 30 fotografias do ensaio "Espera", de Gérard Monnier, foram feitas em 9 países diferentes e, para além da unidade estética presente em toda a série, o que parece mais intrigante é o fato de uma espécie de sentido comum perpassar regiões tão distantes quanto Campinas, Juiz de Fora, Rio de Janeiro, Paris, Tóquio e Tiznit. Seria uma característica universal dos lugares? Certamente não, pois estamos diante de uma produção muito particular do espaço contemporâneo, segundo nos alerta Fernando Gómez Aguilera no texto *Arte, ciudadanía y espacio público*:
Os cidadãos constatam com melancolia que os antigos espaços públicos de relação social, espaços intermediários e de transição (praça, rua, passeios, avenidas, parques...) tem sido dissolvidos e substituídos por lugares homogêneos e padronizados, desumanizados (os não-lugares de Marc Augé, definidos pela não identidade e a não-relação), lugares de lazer de massas ou de consumo, que tem originado novas centralidades urbanas: grandes superfícies comerciais, supermercados, centros de lazer, aeroportos, estações [...] (GÓMEZ AGUILERA, 2004, p. 37, tradução nossa)
Locais de espera, filas de repartições públicas ou de centros culturais, pontos de ônibus, estações de metro e aeroportos. São esses os temas de Monnier repetidos em composição estável, intensificando ainda mais a impessoalidade desses lugares despersonalizados. Locais hostis e de grande circulação humana permeados por um imenso vazio simbólico (fig. 197).
Sentimos algo similar diante das construções registradas por Pedro Motta em seu ensaio "Espera". Espécies de "não-monumentos", onde a presença humana se intensifica pela ausência, ou, pela espera de um único olhar, o do próprio artista que compartilha conosco a singular personalização cromática de paradas solitárias entre cidades cortadas por uma das belas e tortuosas estradas mineiras (fig. 198).
Por fim, a vídeo-instalação "Sem título" de Ivan Argote, composta por três projeções simultâneas, mostra-nos imagens captadas nos grandes centros urbanos de Nova York, Paris e Madri. Áreas de intensa circulação humana, espaços onde figuram algumas das mais conhecidas grifes do consumismo mundial. Não-lugares por excelência. Pessoas caminhando ou paradas diante de faixas de pedestres. Imersas em seus celulares, absortas em seu isolamento intensificado pelo recurso da câmera lenta. De repente, estabelece-se uma tensão entre nós, observadores anônimos e essas personagens da multidão: um olhar, dois, três... voltam-se inesperadamente em nossa direção. Para alguns dos adultos que nos olham, inquietação, desconfiança, irritação ou indiferença. Alguns esboçam sorrisos, outros sorriem de verdade (fig. 199). Como espelhos, reagimos inquietos, sisudos ou sorrimos também. Sem nos darmos conta, passamos a fazer parte de uma relação num espaço virtual, num lugar de projeção, agora, não apenas como observadores, mas como personagens "reais" como quando estamos diante do quadro "Las Meninas" de Velázquez (fig. 200).
Entre a ácida e universal "Espera" dos não-lugares de Monnier e a solitária "Espera" dos não-monumentos de Pedro Motta, o olhar de Ivan Argote aparece como um ponto de contato, como uma possibilidade para a comunicação. Um espaço para os sentidos e para o afeto. Uma criança em Madri mostra-nos o caminho: desarmada, sorri, desvencilha-se com sutileza de seus pais, brinca e estabelece um diálogo com Ivan, um diálogo conosco de qualquer lugar. Um largo sorriso e o gesto universal de "até breve" parece-nos indicar que aqui pode significar em todo lugar, afinal, todo lugar é aqui (fig. 201).

Ricardo Coelho, julho de 2013







197 - 199 *(de cima p/ baixo)*

Gérard Monnier
"Tokyo, Japão", 2009
Fotografia

Pedro Motta
"Espera", 2005
Fotografia

Ivan Argote
Sem título, 2010 - 2012
Videoinstalação no Solar da Baronesa, 2013
Fotografia de Ricardo Coelho





200 - 201

Ivan Argote
Sem título, 2010 - 2012
Videoinstalação no Solar da Baronesa, 2013
Fotografia de Ricardo Coelho

Como as obras são textos abertos, parece-nos enriquecedor citar a menção clássica que o curador Alex Miyoshi faria na segunda exibição da série "Esperar Juntos" de Monnier, como um trabalho de base conceitual e iconográfica com raízes renascentistas. Essa base

transparece especialmente em composições que evocam a pintura italiana do século XV. Vejam-se os arranjos de pedestres e construções – postes, pontos de ônibus e marcos arquitetônicos – em comparação com os afrescos da Capela Brancacci (fig. 202 e 203). Tanto para Masaccio quanto para Monnier, pessoas e equipamentos urbanos são, antes, motivos de estrutura. Somente depois se configura uma espécie de acordo cívico entre as partes, o segundo ponto a destacar nessa série de fotografias. (MIYOSHI, 2013)

Da imersão que nos permitiu a conexão direta entre o mundo clássico e a arte contemporânea, passando pelo olhar de Miyoshi, o qual nos trouxe até o Renascimento, podemos seguir nosso trajeto pela perspectiva que, segundo Grau (2007, p. 60) "substitui o sistema de referência simbólica do qual a pintura medieval derivava seu significado." Na "Sala delle Prospettive", pintada entre 1516 e 1518 por Baldassare Peruzzi, na Villa Farnesina em Roma, temos uma fusão perfeita entre os elementos decorativos e a representação ilusória da paisagem virtual, a qual circunda o espaço fechado da arquitetura real (GRAU, 2007, p. 60 e 61).

Nesse trabalho há, uma vez mais, preocupações que advém do mundo clássico, retomado e desdobrado com os novos recursos de ilusão desenvolvidos pelos artistas do Renascimento. Como nos exemplos anteriores, trata-se de uma obra concebida em função do corpo do observador, antecipando ainda o que se iria desenvolver plenamente na fusão de realidade e representação com seu ápice no Barroco europeu e, porque não, na sua versão mineira pelas mãos de mestres como Antônio Francisco Lisboa e Manuel da Costa Ataíde.





202 - 203 *(cima p/ baixo)*

Gérard Monnier
"Beijing, China", 2005
Fotografia

Masaccio
"Pagamento dos Tributos", c. 1424 - 1428
Afresco. Capela Brancacci, Florença

Pintura mural concebida para o observador que se posiciona ante a grande lareira, esse ambiente imersivo construído de forma racional, segundo as leis da perspectiva matemática, e que antecede a famosa pintura "Os Embaixadores" (1533) de Hans Holbein, em nossa opinião, pode ser tomado como uma evidente variação do que conhecemos como anamorfose, mas aqui, ao contrário da discreta pintura de Holbein, considerou-se a escala do espaço real e os prováveis deslocamentos do observador na sala (fig. 204 – 206). Ainda que essa ilusão seja frágil e transitória (fig. 207) como o fruto limitado de uma abstração do espaço renascentista, nesse breve instante de encantamento, somos completamente tomados pelas sensações que essa paisagem impõe aos nossos sentidos.

É importante que se diga, como nos alertou Odifreddi (2012, p. 65), o recurso técnico da anamorfose – assim como qualquer outra tecnologia – aparece como resposta a uma necessidade prática ligada à percepção do espaço representado, tendo como superfície tetos em curva ou planos amplos sem o recuo necessário para grandes representações, o que obriga os artistas a utilizarem um campo virtual, possibilitado pela visão transversal do espaço em perspectiva, caso por exemplo, de dois extraordinários afrescos localizados no Claustro de Trinita Dei Monti em Roma.

O primeiro e costumeiramente referenciado é o "São Francisco de Paula em Pregação" (1642) do Teólogo e cientista Emmanuel Maignan (fig. 208 – 210). Federica Campanelli (2014), após descrever detalhadamente a impressão que se tem diante da pintura em vista frontal, tomada como uma vasta e bela paisagem costeira (fig. 211), faz a seguinte descrição:

> Observando a parede transversalmente, de fato, aquilo que podia lembrar uma paisagem adquire uma nova aparência: o grande São Francisco de Paula em pregação, onde a solene imagem do Santo, emoldurada pelos ramos de uma oliveira, se anima de intenso dinamismo. Mas não é tudo, porque **a anamorfose de Maigan é na realidade palíndroma**, é, portanto, possível observar a mesma imagem do Santo em pregação em ambos os lados do corredor. (CAMPANELLI, 2014, tradução nossa, grifo nosso)

A autora ainda faz referência à outra pintura realizada em 1642, localizada no corredor oposto do claustro. Trata-se do "São João Evangelista escrevendo o Apocalipse na Ilha de Patmos" (fig. 212 – 214), afresco de cores mais vigorosas encoberto por muito tempo, até que a ação de restauradores o trouxessem de volta à luz no ano de 2009. Esse parece-nos ser um trabalho de importância capital, já que o seu autor, o frade parisiense da Ordem dos Mínimos Jean François Nicéron, foi um verdadeiro teórico da perspectiva e da anamorfose, tendo publicado em 1638 um livro que auxiliaria artistas do passado e do presente: "A perspectiva Curiosa: ou Magia artificial dos efeitos maravilhosos".

> A imensa figura de São João ajoelhado sobre si mesmo, concentrado na escrita do Apocalipse, é perceptível apenas nas extremidades laterais da perspectiva. Olhando

















204 - 207 *(página ao lado, cima p/ baixo)*

Baldassare Peruzzi
"Sala delle Prospettive", 1516
Afresco. Villa Farnesina, Roma

208 - 211 *(esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Emmanuel Maignan
"São Francisco de Paula em pregação", 1642
Afresco. Claustro de Trinita Dei Monti, Roma







212 - 214 *(esquerda p/ direita)*

François Nicéron
"São João Evangelista escrevendo o Apocalipse na Ilha de Patmos", 1642
Afresco. Claustro de Trinita Dei Monti, Roma



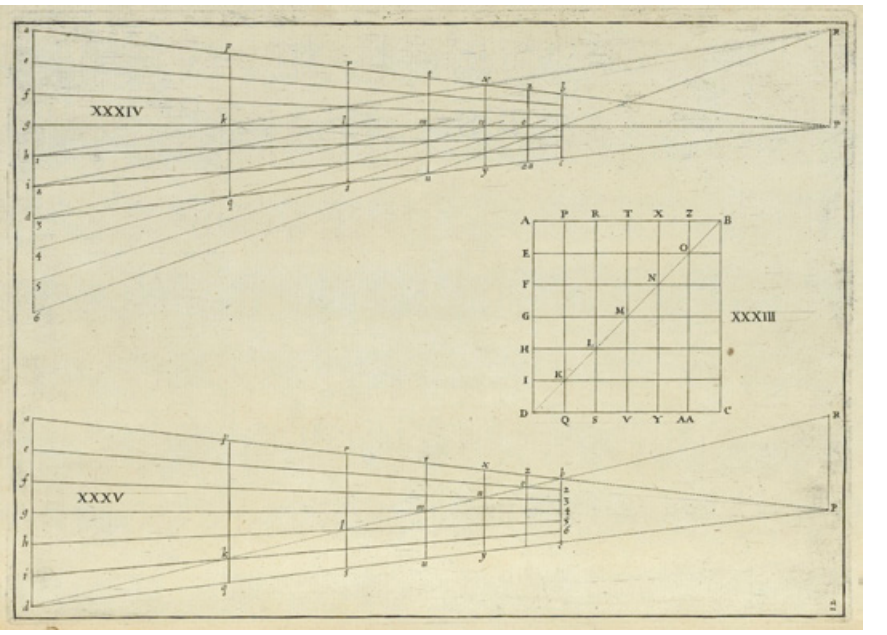
215 *(acima à esquerda)*

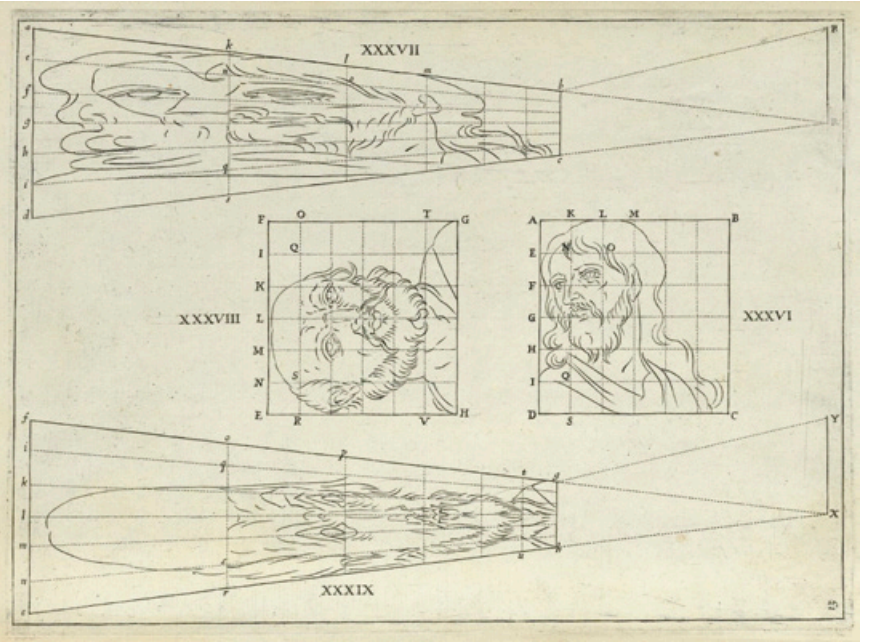
Emmanuel Maignan
"São Francisco de Paula em pregação", 1642
Afresco. Claustro de Trinita Dei Monti, Roma

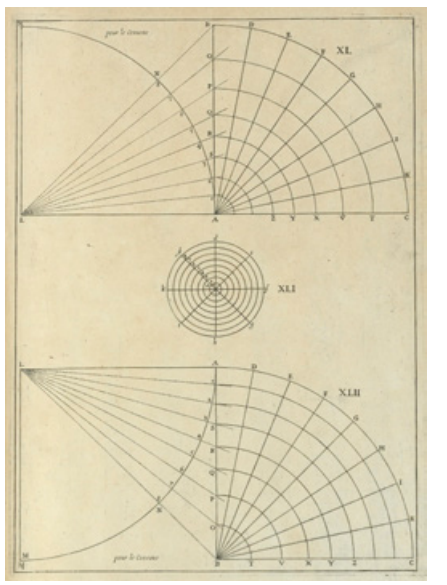
a parede frontalmente, poderíamos reconhecer uma grande paisagem reconduzível à Ilha do Mar Egeu de Patmos, onde, segundo a tradição cristã, o apóstolo passou a maior parte de sua vida no exílio. (CAMPANELLI, 2014, tradução nossa)

Em relação à primeira pintura, ainda que a sobreposição do sentido literário do termo palíndromo nos pareça uma leitura de grande interesse poético, acreditamos que esta associação se deva mais ao encanto que a pintura produziu em Campanelli. Em grande parte das anamorfoses dessa natureza teremos sensação similar, no entanto, o que se deve destacar é, justamente a dimensão virtual que a pintura alcança em um determinado ponto, como se a imagem se desprendesse da superfície na qual foi produzida, existindo momentaneamente como uma epifania[76] (fig. 215). Do lado oposto, ainda que o rosto seja reconhecível, ele permanece sob forte deformação.

Diante dessas virtualidades silenciosas e reveladoras de Maignan e Nicéron e mais, de posse do livro desse último (fig. 216 – 219), parece-nos impossível não recordar daquela que é, para nós, a melhor instalação realizada em espaço público na cidade de São Paulo. Estamos falando do "Momento Antropofágico com Oswald Andrade" de Antonio Peticov,







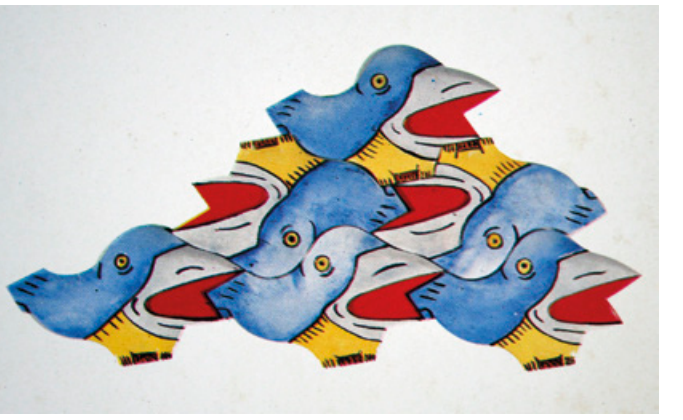
216 - 219 *(cima p/ baixo e página ao lado à direita)*

François Nicéron
Páginas de "A perspectiva Curiosa: ou Magia artificial dos efeitos maravilhosos", 1638

76 O sentido ao qual estamos nos referindo é encontrado na terceira definição do dicionário Houaiss (2009, p. 782): "**epifania 3**. aparecimento ou manifestação reveladora de qualquer divindade."









220 *(à esquerda)*

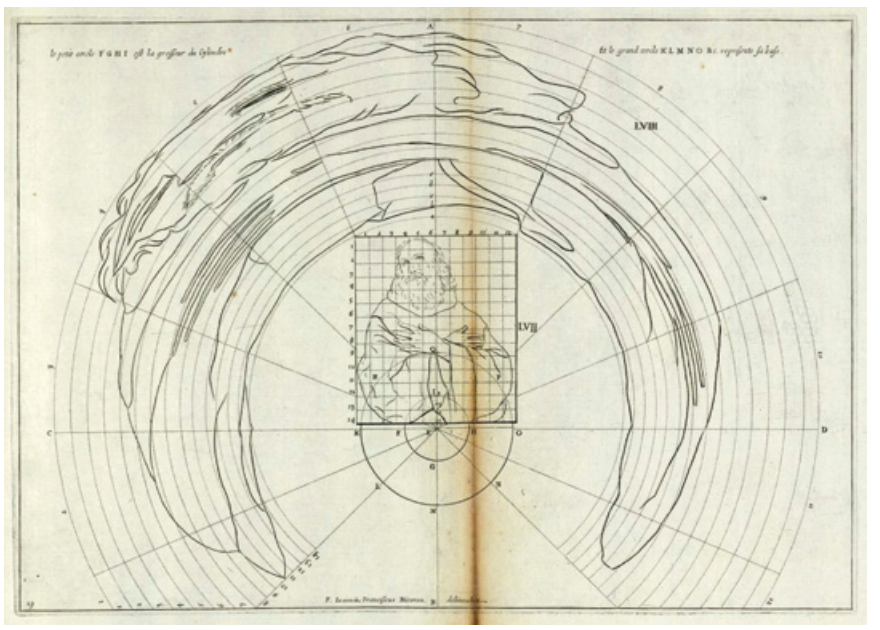
Antonio Peticov
Ladrilho cerâmico com Abaporu

221 - 222 *(acima à direita)*

Antonio Peticov
Desenho de Ferrignac extraído de pagina do Diário Coletivo da Garconiére e padrão cerâmico criado a partir do desenho, 1918

223 *(ao lado à direita)*

Antonio Peticov
Anúncio do Café Paraventi presente nas edições do Jornal "O Homem do Povo", 1931
Referência alusiva a Oswald e Pagú



na Estação República do Metrô[77]. Tal trabalho[78], ainda que veicule uma informação mais erudita com relação a um momento histórico-cultural brasileiro, dialoga livremente com o corpo e a percepção do público, multiplicando-se em sentidos na excelente apropriação de uma das necessidades primordiais do homem e da essência do próprio Metrô: a circulação. Nas palavras do próprio autor:

> Percebendo que o acesso à bilheteria principal da Estação República obrigava aos transeuntes uma visão oblíqua da parede do corredor de ligação entre suas duas entradas próximas a Avenida Ipiranga me aproveitei desta aparente desvantagem para propor uma correção de perspectiva representando anamorficamente [...] a imagem do casal. (PETICOV, 1990, p. 12)

Peticov utilizou como módulos cerâmicos o icônico Abaporu (fig. 220) de Tarsila do Amaral e um desenho de Ferrignac (fig. 221 e 222) extraído do "Diário Coletivo da garconniére" (1918). Para o grande casal um simples

77 O Metrô é a principal companhia de transportes da capital paulistana e fez circular 3,8 milhões de usuários em média nos dias úteis no ano de 2014. Apenas a Estação República teve em media 167 mil entradas em dias úteis no mesmo ano, lembrando que esse número não considera as saídas e circulação de pessoas pelos seus túneis que ligam as extremidades da grande praça, o que pode, facilmente alcançar 500 mil usuários. Dados fornecidos pela própria companhia em: <http://www.metro.sp.gov.br/metro/numeros-pesquisa/demanda.aspx>. Acesso: 28 mar. 2015.

78 O trabalho possui 16,40 m de comprimento, 3,10 m de altura e 65 cm de profundidade. O Back-ligth do teto tem 3,5 m por 7 m de largura. (PETICOV, 1990, p. 23)

anúncio do Café Paraventi (fig. 223), não por coincidência, presente nas oito edições do Jornal "O Homem do Povo" (março – abril de 1931), editado por Oswald e Pagú. (PETICOV, 1990, p. 14 – 18) Em equilibrada mistura de ciência e arte, Peticov e sua equipe reuniram meios como o desenho, a cerâmica e a refração, além do *backligth* comum na fotografia publicitária para, a partir de uma grande imagem abstrata (fig. 224 – 226), obter a projeção virtual de inquietante instabilidade, como o era o próprio pensamento de um dos nossos padrinhos culturais mais ilustres, lembrado por seu dizer iconoclasta: "TUPY OR NOT TUPY" (fig. 227).

É importante destacar nossa admiração por este que é, a nosso ver, o melhor trabalho de Peticov, isso porque se estruturou a partir de uma sensível interpretação do espaço em seus usos efetivos. Tal observação ganha maior força quando realizamos uma simples comparação com obras de grande parte dos artistas que atuaram em condições similares. Mesmo estando em um meio de acesso público privilegiado, a grande maioria das obras do Metrô tem pouca relevância fora de si mesmas. Em outras palavras, tratam-se de esculturas, pinturas, e mesmo instalações que não exploram as especificidades do espaço e sua utilização cotidiana por parte de seus usuários. Obras de arte instaladas em espaços públicos como se estivessem num museu ou numa galeria comercial...

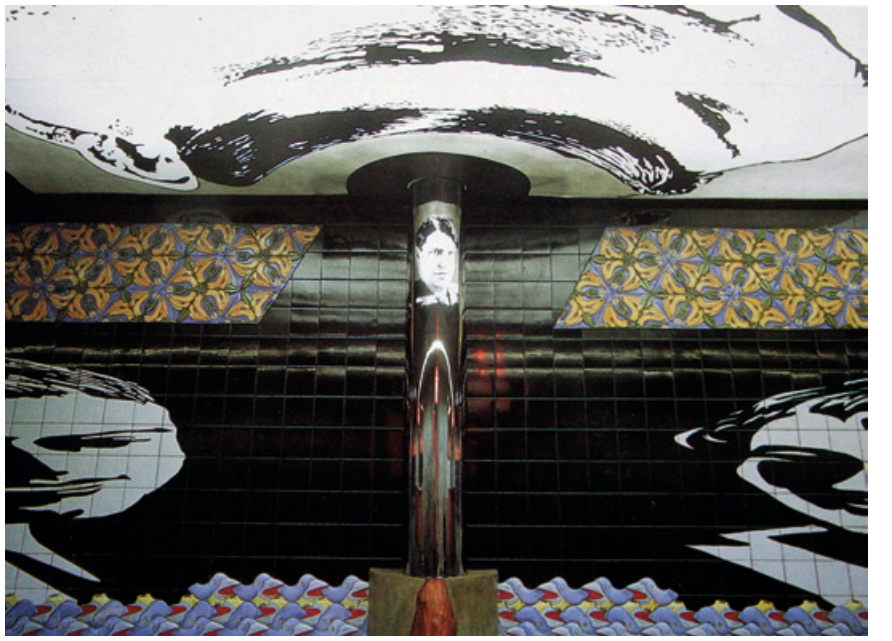
Essas observações não querem desqualificar a iniciativa da instituição, muito menos a qualidade individual das obras instaladas, mas, por outro lado, parece-nos necessário frisar o fato de alguns artistas serem mais sensíveis, percebendo o sentido mais amplo de suas intervenções a partir do potencial que o espaço e seus usos podem gerar se utilizados como elementos constituintes da estrutura da obra (fig. 228 e 229).

Menos complexo, porém, não menos poético do que esses corredores de projeção virtual, é o trabalho "A origem do Mundo"[79], realizado em 2003 pelo autor do presente texto (fig. 230 – 232). Em nossa dissertação (2003, p. 252 – 256) fizemos uma descrição mais detalhada e desnecessária no presente momento. Daquele texto, escrito em primeira pessoa, parece-nos interessante lembrar que se referia a uma identificação não figurativa com o corpo, a partir de sua condição efêmera, "como a própria vida e a beleza do corpo que floresce por um determinado tempo e depois murcha na velhice numa inevitável degradação." (COELHO, 2003, p. 253)

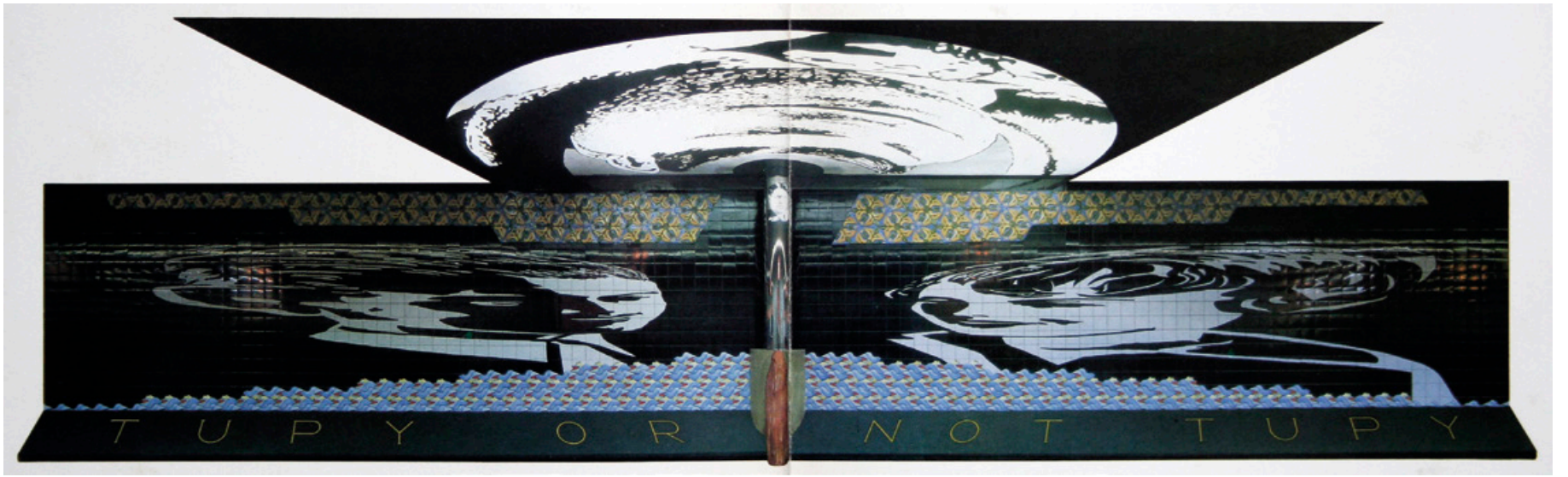
Em relação à percepção da obra, destacava-se o fato do trabalho ser visível ou parcialmente visível de qualquer parte do átrio, sendo, no entanto, fruto de uma consciente concepção clássica da escultura, como algo idealizado para ser visto de um ponto determinado – a entrada à direita do átrio. Nesse ponto ideal a anamorfose produzia a virtualidade simétrica de uma "semente", a qual se desprendia do solo em direção ao olhar do observador



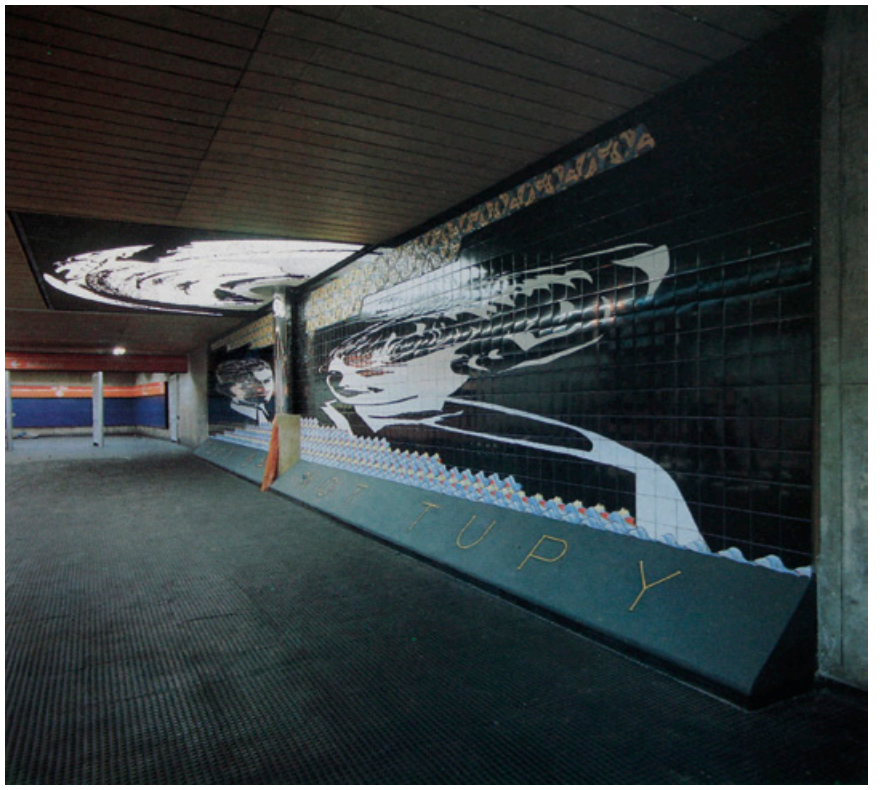




79 A intervenção instalada no I.A. da Unesp no Ipiranga possuía as seguintes dimensões: 5 cm X 80 cm X 16 m.







224 - 225 *(página ao lado, cima p/ baixo)*

Antonio Peticov
Fotos do catálogo que permite ao leitor simular a instalação real
Fotografias de Ricardo Coelho

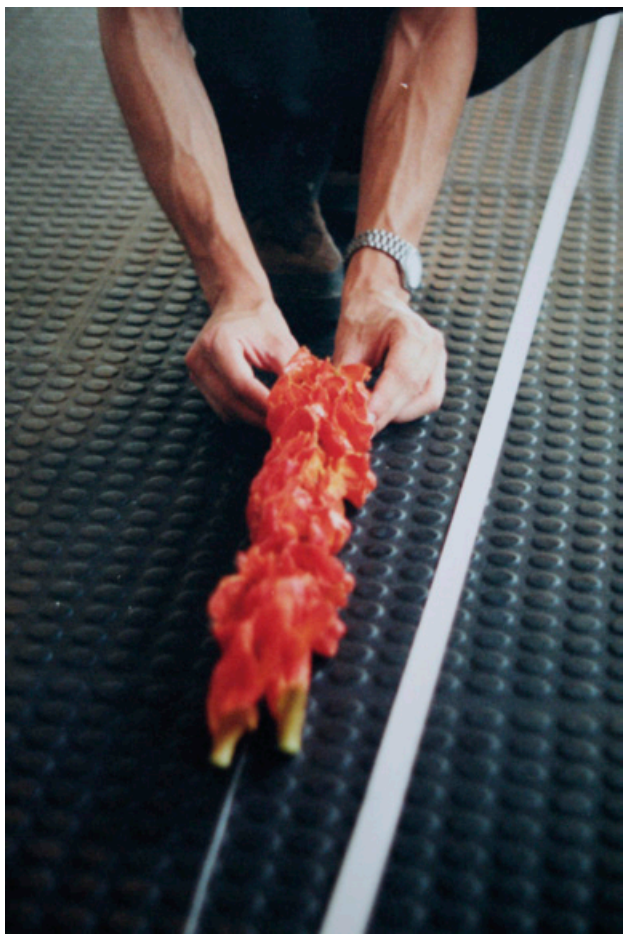
226 *(ao lado)*

Antonio Peticov
Detalhe da instalação "Momento Antropofágico com Oswald Andrad", 1990
Acima Backlight que produz a imagem virtual de Oswald Andrade no cilindro de aço polido.
Ao fundo painel cerâmico

227 - 229 *(acima)*

Antonio Peticov
Vista geral e vistas laterais da instalação multimídia "Momento Antropofágico com Oswald Andrad", 1990
Estação República do Metrô, São Paulo







(fig. 233 e 234) . Por último, e talvez mais importante do que os elementos claramente delineados, o discurso deixava aflorar uma consciência fenomenológica da percepção, da qual não nos recordávamos: "Quero que as pessoas sintam o desejo e o prazer de circular de um lado para o outro com a atenção tomada por uma consciência dos corpos naquele espaço – o corpo do trabalho e o próprio corpo." (COELHO, 2003, p. 254)

Se em 2003 essa consciência do corpo era intuitiva, a partir de um interesse voltado para os estados efêmeros da matéria, não se pode dizer o mesmo do projeto "paralelas"[80], realizado em 2011. Foram questionamentos acerca do corpo e dos limites de nosso aparelho perceptivo que motivaram nossas reflexões plástico-teóricas, assim como nossa consciência de que os artistas, há muito tempo, apropriam-se desses limites e restrições de nossos sentidos dominados pela visão[81], construindo formas que subvertem a percepção real da realidade.

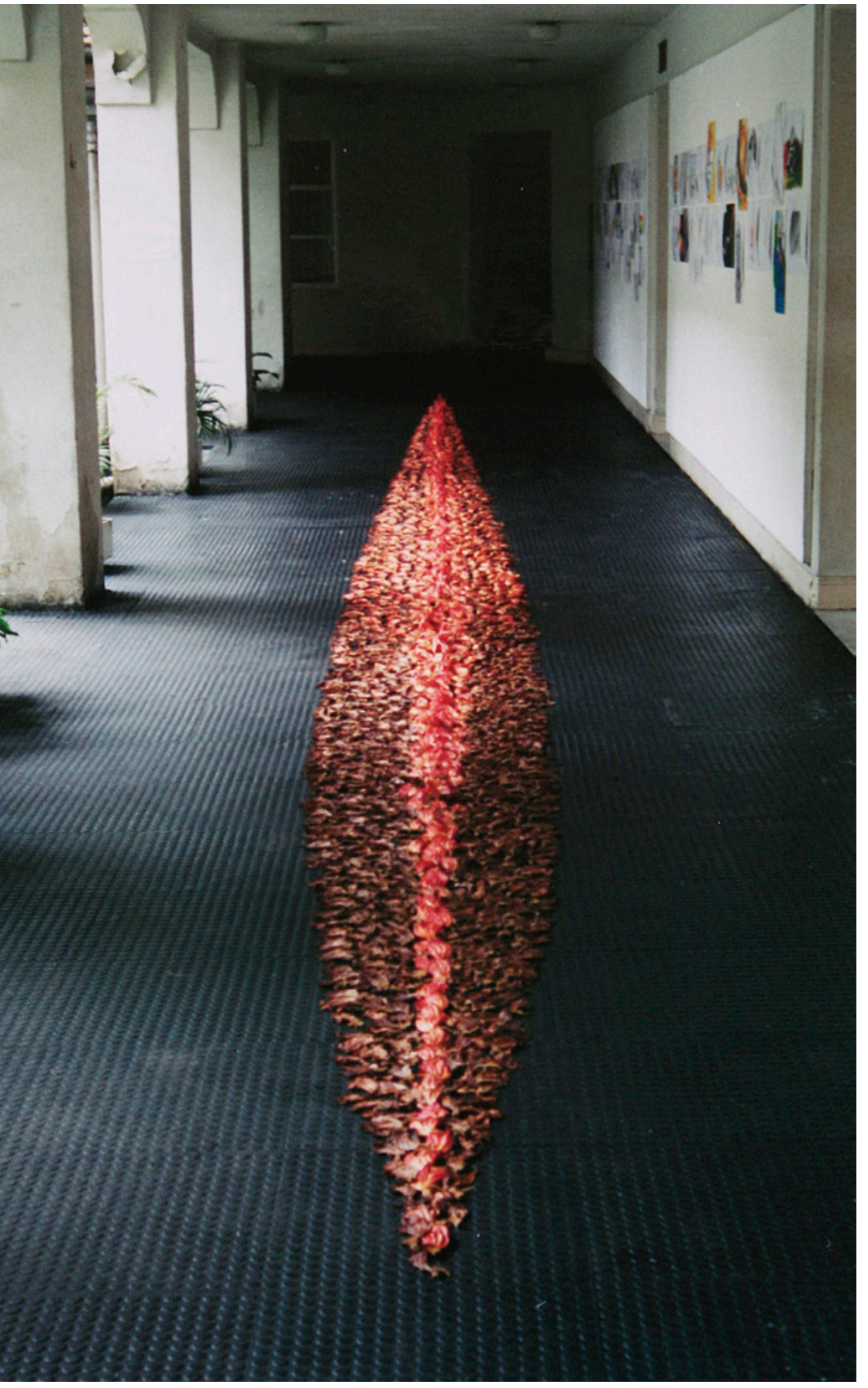
Ao descermos as escadas que dão acesso ao subsolo do Paço das Artes nossa atenção é atraída para duas faixas verticais, uma delas se estendendo como uma barreira que atravessa o espaço arquitetônico (fig. 235 – 244). À medida que nos deslocamos diante desses elementos, estranhamente, as faixas verticais se apresentam como planos virtuais "sem qualquer profundidade" (fig. 238). Quando nos aproximamos e olhamos pela abertura entre as paredes, temos a sensação de estarmos ante um corredor sem deformações, com linhas paralelas que se estendem no espaço real (fig. 239).

De súbito, somos surpreendidos por um homem ou uma mulher que entra nesse corredor de "15 cm de largura". O mais incompatível à nossa consciência é a percepção do aumento gradual da escala desse visitante que caminha em nossa direção, sem haver alterações de sua posição relativa às paredes do corredor que o envolve. De repente a caminhada é interrompida e o encontro, que a um segundo parecia inevitável, desfaz-se na fragilidade de nossa ilusão.

Deslocando o corpo para a esquerda, novamente somos surpreendidos pelo volume monumental da parede que se estende por quase toda a extensão do subsolo. Caminhamos 44 m ao lado dessa intransponível barreira

80 O projeto citado compõe-se de duas paredes verticais com 4,10 m de altura, 15 cm de espessura – separadas por um primeiro intervalo também de 15 cm – e 44 m de profundidade. Trata-se do resultado da disciplina "Práticas Contemporâneas da Instalação e *site specific*", ministrada pelo professor José Spaniol nas dependências do Paço das Artes durante o segundo semestre de 2011.

81 Elias (1994, p. 200) analisa o predomínio da visão no Mundo Ocidental como um condicionamento dos desejos relacionados aos demais sentidos. Entre outras coisas, aprendemos a "tocar com os olhos".





230 - 233 *(página ao lado)*

Ricardo Coelho
Registros da execução de "A Origem do Mundo", 2003
Flores de Espatódea
Fotografias de Ricardo Coelho

233 - 234 *(nesta página)*

Ricardo Coelho
"A Origem do Mundo", 2003
Flores de Espatódea. Intervenção realizada no Instituto de Artes da Unesp, Ipiranga, São Paulo
Fotografias de Ricardo Coelho









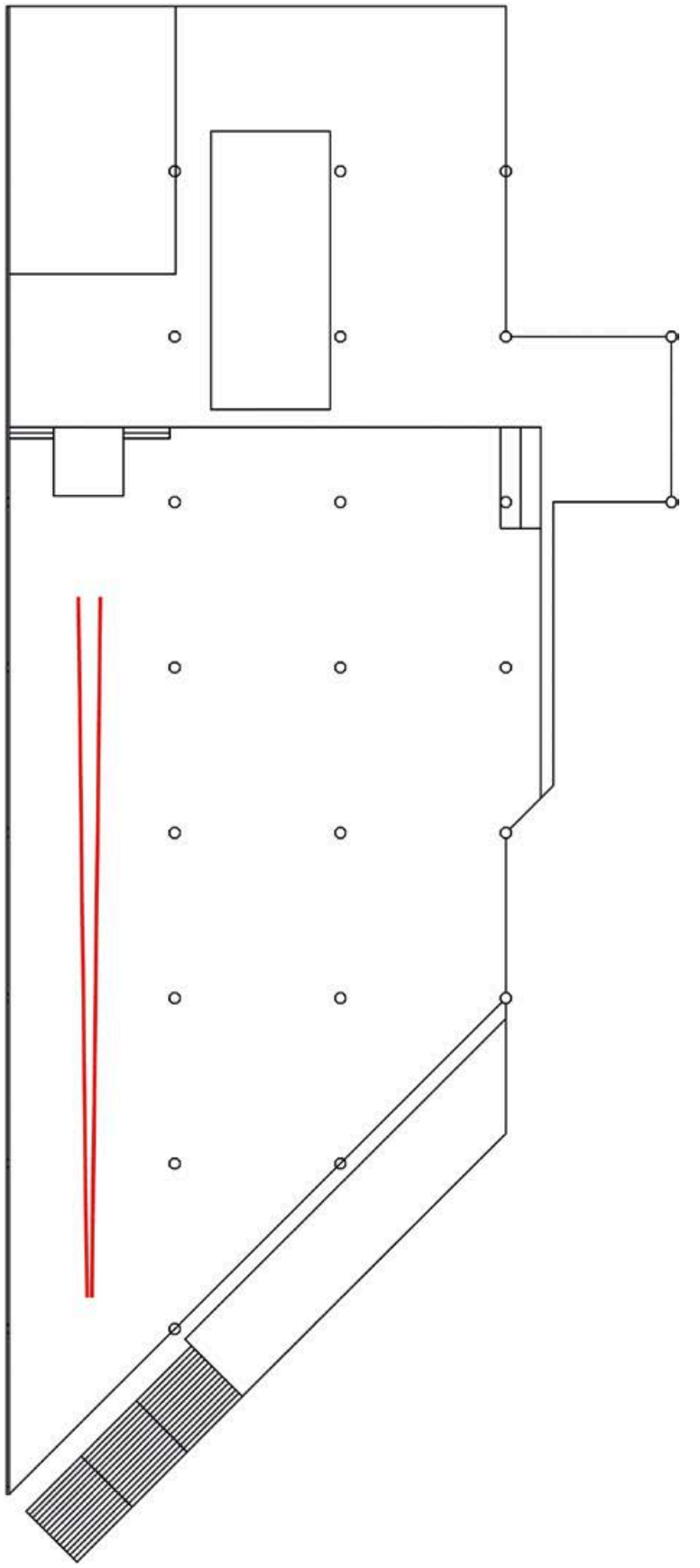










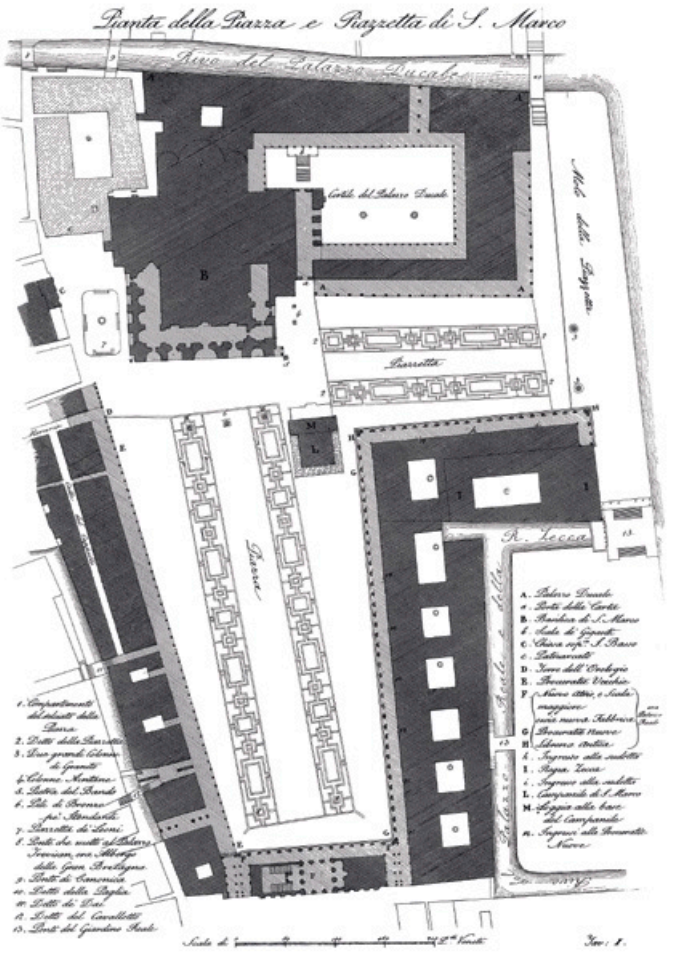


235 - 244

Ricardo Coelho
"Paralellas", 2011
Projeto de intervenção para o Paço das Artes em São Paulo
Representações gráficas de Phamela Dadamo. Fotografias de Ricardo Coelho

visual sem entender direito o que se passou entre as paredes. Ao chegar do lado oposto à entrada, compreendemos a simplicidade do fenômeno: uma anamorfose produzida a partir de duas paredes reais que se afastam gradualmente, mas que, em função dos limites de nossa percepção, apresentam-se como linhas paralelas no espaço em profundidade, ou seja, algo impossível[82] (fig. 240 – 241).

Em 2014 estivemos na cidade de Veneza e aí, na extremidade da Piazza San Marco, com vistas para a Basílica de mesmo nome, nos demos conta de que recurso similar já havia sido aplicado nesse conjunto espetacular há muito tempo atrás[83]. O alargamento da praça reduz sutilmente a impressão de fuga que os prédios laterais teriam se fossem paralelos, além de permitir a visão simultânea da bela fachada da matriz e da Torre do Campanário (fig. 245 e 246). É interessante apontar ainda que o padrão geométrico de pedras claras que atravessa a praça não obedece a esse raciocínio, fato que faz com que nosso olhar convirja na direção da suntuosa fachada (fig. 247).







245 *(ao lado à esquerda)*

Piazza San Marco, Veneza
Planta

246 - 247 *(acima, cima p/ baixo)*

Piazza San Marco, Veneza
Vista aérea

Piazza San Marco, Veneza
Vista oposta a partir da Torre do Campanário, 2014
Fotografia de Phamela Dadamo

248 - 251 *(página ao lado, de cima p/ baixo)*

Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar, *2015*
São João del-Rei, Minas Gerais
Fotografias de Ricardo Coelho

Vista interna da Catedral Basílica Nossa Senhora do Pilar, *2015*
São João del-Rei, Minas Gerais
Fotografias de Ricardo Coelho

Pintura no Teto da Catedral Nossa Senhora do Pilar, *2015*
São João del-Rei, Minas Gerais
Fotografias de Ricardo Coelho

82 No ano de 2012 submetemos o projeto "Paralelas", adaptando-o à escala de um espaço em Belo Horizonte, de forma que as paredes teriam 28 m de comprimento por 3,3 m de altura. Como exigência do edital, solicitamos um orçamento à uma empresa especializada em montagem de exposições de arte. O custo total para montagem e instalação do trabalho foi orçado no dia 13 de abril de 2012 em R$ 43.708, 71.

83 Odifreddi (2012, p. 53) menciona o alargamento da praça como uma deliberada correção de perspectiva.

Do advento da perspectiva em seus desdobramentos maravilhosos, como recursos que, desde a concepção, pressupõem o corpo do observador, podemos passar para ambientes que se valem de diferentes meios para produzir ilusões e a imersão dos observadores. A transcrição de uma marcante experiência sinestésica[84], parece-nos adequada para as nossas discussões:

Marquei a aula de desenho no centro histórico de São João del-Rei. Era uma noite fresca no outono de 2011. Conversava na escadaria da Catedral Nossa Senhora do Pilar, enquanto outros alunos chegavam lentamente. Pouco antes das 19h, senti um olor delicado, seguido por um coro de vozes celestiais. Atraído[85], resolvi levantar e entrar na Basílica de austera fachada neoclássica (fig. 248). Um anteparo, comum nas igrejas da região, impedia meu acesso visual (fig. 249). Ao circundar essa barreira fui tomado por uma intensa fascinação tátil! A talha dourada dos altares e púlpitos laterais envolvia a capela principal iluminada com luz fria (fig. 250). Eu não conseguia fixar meus olhos na superfície crepitante, o incenso estava mais forte e o som preenchia os espaços, inclusive meu corpo, ressoando sem que eu pudesse identificar a fonte daquele canto maravilhoso. Caminhei até o centro da nave em uma espécie de vertigem sensorial. Os padres entraram, iniciaram seus ritos e, sem que me desse conta, pensei na existência de Deus! Olhei para o alto e, a poucos metros, em meio a uma complexa e sensual estrutura decorativa, abria-se uma porta para o céu, onde "a virgem", rodeada por anjos, sustentava delicadamente o menino Jesus (fig. 251). Desejei abrir os braços diante do sublime e, por alguns segundos, abneguei minha existência ao êxtase de meus sentidos. (COELHO, 2011)

Não há duvidas: estamos diante de um ambiente cuja estrutura cenográfica dota-o de um sinestésico potencial persuasivo e, como se sabe, com suas diretrizes definidas no famoso Concílio de Trento (1545 – 1563). Nesse momento determinante para a Igreja Católica, após uma fase inicial em que se recomenda austeridade em relação aos apelos sensoriais da arte (TOLEDO, 1983, p. 94), segue-se uma inflexão decisiva.

[...] se a arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la, emocioná-la nas profundezas não percebidas da razão, que isso se faça em benefício da fé! O protestantismo em sua secura exigente desdenhava as necessidades da vida sensível. Ia-se, então, preenchê-las para comover, acordar, drenar para a fé os impulsos mais obscuros possíveis da alma. (HUYGHE, 1957 apud TOLEDO, 1983, p. 94)

Diante das pinturas de Andrea Pozzo[86] na Catedral Jesuíta de Viena e depois, na Igreja de Sant' Ignazio em Roma, o depoimento do professor de desenho em relação à pintura do teto da Matriz de São João del-Rei deve ser sensivelmente relativizado. Pozzo, além de um artista extraordinário, também foi um teórico, tendo registrado seu pensamento num belo e





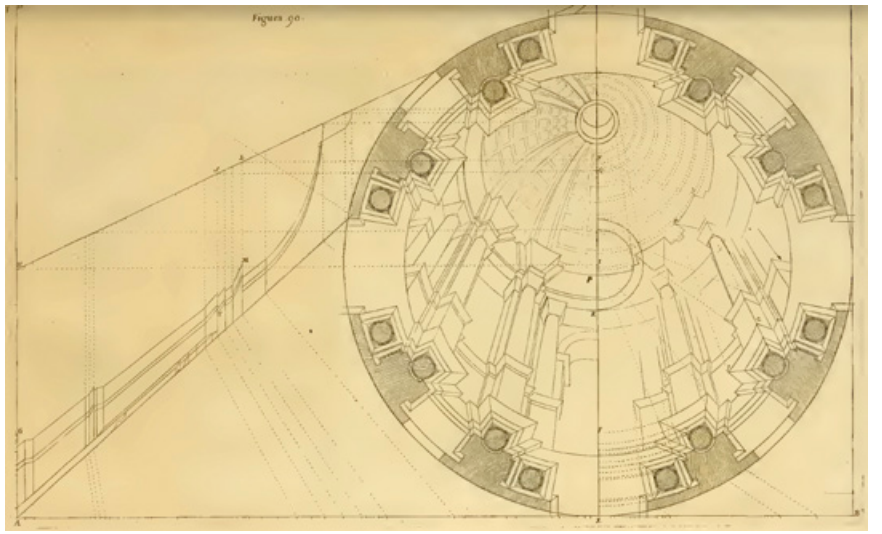


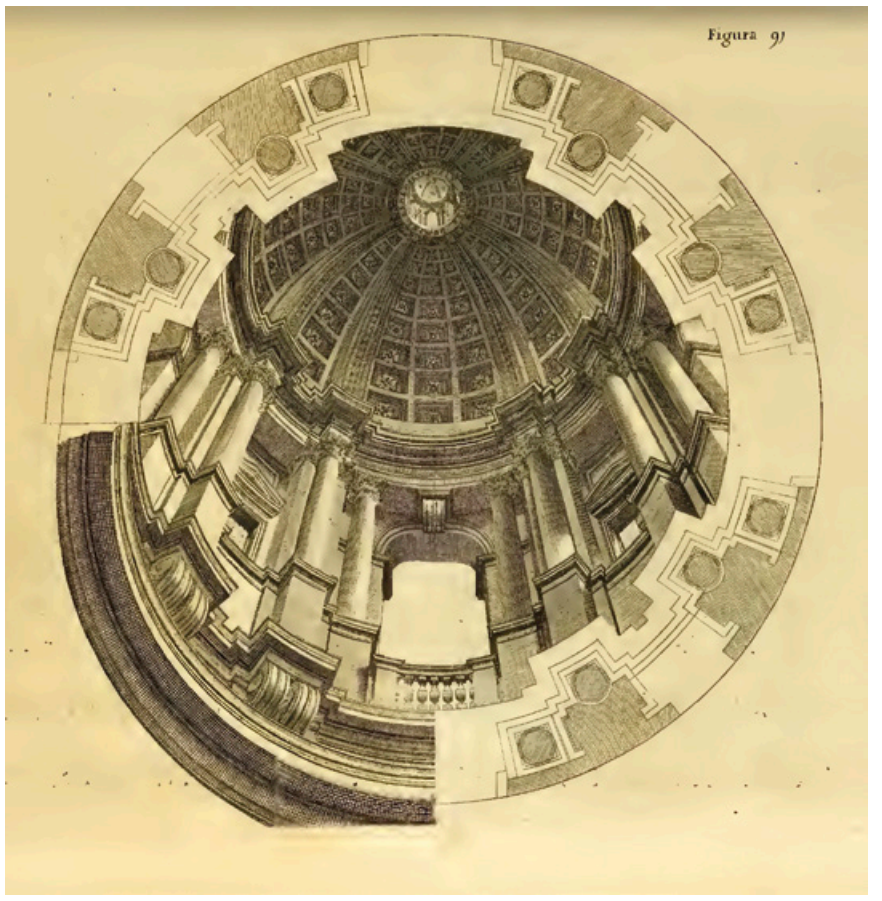


84 O contato com a violenta história do corpo eliminou qualquer resquício religioso da vida do autor. Portanto, ainda que o relato seja parcialmente real, sua elaboração se deu como um recurso retórico-teatral, enquanto o professor Coelho ministrava aulas sobre o Barroco Mineiro na UFSJ, a partir de 2011.

85 "Os padres da Contra-Reforma não ignoraram as seduções da música sobre suas ovelhas e, quando eles tentam atraí-las para suas igrejas e "convertê-las", sabem criar um cenário plástico e sonoro atraente". (PELLEGRIN, 2010, p. 195)

86 Odifreddi (2012, p. 66) refere-se a Andrea Pozzo como o mestre indiscutível na técnica da anamorfose.





252 - 253 *(cima p/ baixo)*

Andrea Pozzo
Páginas de "Prospettiva de' pittori, e architetti", 1700 - 1702

ricamente ilustrado tratado em dois volumes: "Prospettiva de' pittori, e architetti" (1700 - 1702) (fig. 252 – 253). Nada, no entanto, supera a sensação que se experimenta diante de suas inacreditáveis anamorfoses.

Perdida em meio a um complexo de edifícios, a discreta fachada da Igreja de Viena (fig. 254), muito mais afeita à estética maneirista, reserva algumas surpresas cenográficas em seu interior. Evidentemente, estamos diante de uma tradição italiana, de um barroco mais comedido, muito distinto das manifestações da Península Ibérica[87] e de suas surpreendentes transposições no território brasileiro, como se pode notar pela visão comparativa do altar principal do santuário vienense com a Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia no Rio de Janeiro (fig. 255 e 256).

No interior da igreja, ainda sob efeito dos contrastes de luminosidade, notamos, no piso da nave, a poucos metros da entrada principal, a existência de uma pedra de tonalidade clara em meio às lajotas de granito marrom. Olhamos então para o alto e as formas arquitetônicas, reais e virtuais, apresentavam-se em certa incongruência. Caminhamos até o ponto "sublinhado" no solo na certeza de sua utilidade. Aí, como que por um milagre, todas as linhas de fuga, assim como os corpos, adquirem uma presença assustadoramente material (fig. 257 – 259).

A impressionante cúpula renascentista, cuja excelência "arquitetônica" reduz drasticamente o limiar entre realidade e representação, marca o centro da cobertura virtual estendida em duas estruturas que se abrem em direção ao céu, de onde transbordam corpos de beleza sublime. Na primeira cena (fig. 258) parece estar ocorrendo uma batalha entre seres sombrios em queda e anjos guerreiros intensamente iluminados, todos eles, sem exceção, representados em anatomias e escorços surpreendentes. Na segunda representação (fig. 260), mais próxima do altar principal, só há seres iluminados, posicionados de tal maneira que ocorre, uma vez mais, a sensível redução do limiar entre realidade e representação, com anjos apoiando seus pés na estrutura arquitetônica do arco real.

Mesmo considerando o fascínio provocado nesse ponto estável[88], não podemos deixar de lembrar – como já o fizemos em relação à "Sala delle Prospettive" –, o fato de tal ilusão ser efêmera e suscetível aos deslocamentos do corpo, o que pode se apresentar à nossa percepção como um espetáculo de incomoda monstruosidade (fig. 261).

87 Toledo (1983, p. 165) menciona as influências da arquitetura mourisca na Península Ibérica no uso do barro e na produção de cerâmica vitrificada, concluindo: "Mas, sobretudo, alguns traços do gosto árabe; a excessiva solicitação aos sentidos e o horror pelo vazio."

88 Grau (2007, p. 73) refere-se à passagem em que o próprio Andrea Pozzo menciona o *punto stabile*. Também cita Bernhard Kerber (1996, p. 33-34), autor que aponta fontes históricas, mencionando a laje de mármore existente no piso da Igreja de Sant'Ignacio em Roma ainda em 1694.

254 - 255 *(ao lado)*

Fachada e Altar Mor da Igreja Jesuíta de Viena, *2014*
Fotografias de Ricardo Coelho

256 *(ao lado à direita)*

Altar da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitencia no Rio de Janeiro

257 *(abaixo)*

Ponto estável, piso da Igreja Jesuíta de Viena, 2012
Fotografia de Ricardo Coelho

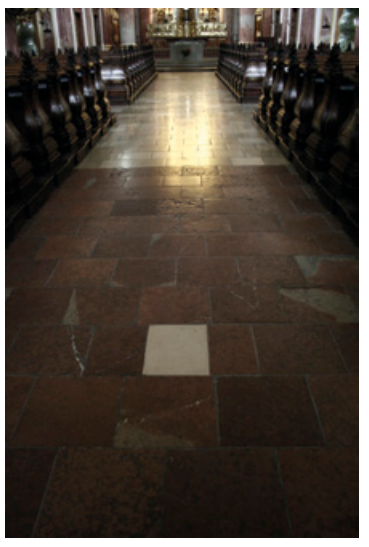
258 - 261 *(abaixo, esquerda p/ direita)*

Andrea Pozzo
Pinturas ilusionistas no teto da Igreja Jesuíta de Viena
Fotografias de Ricardo Coelho



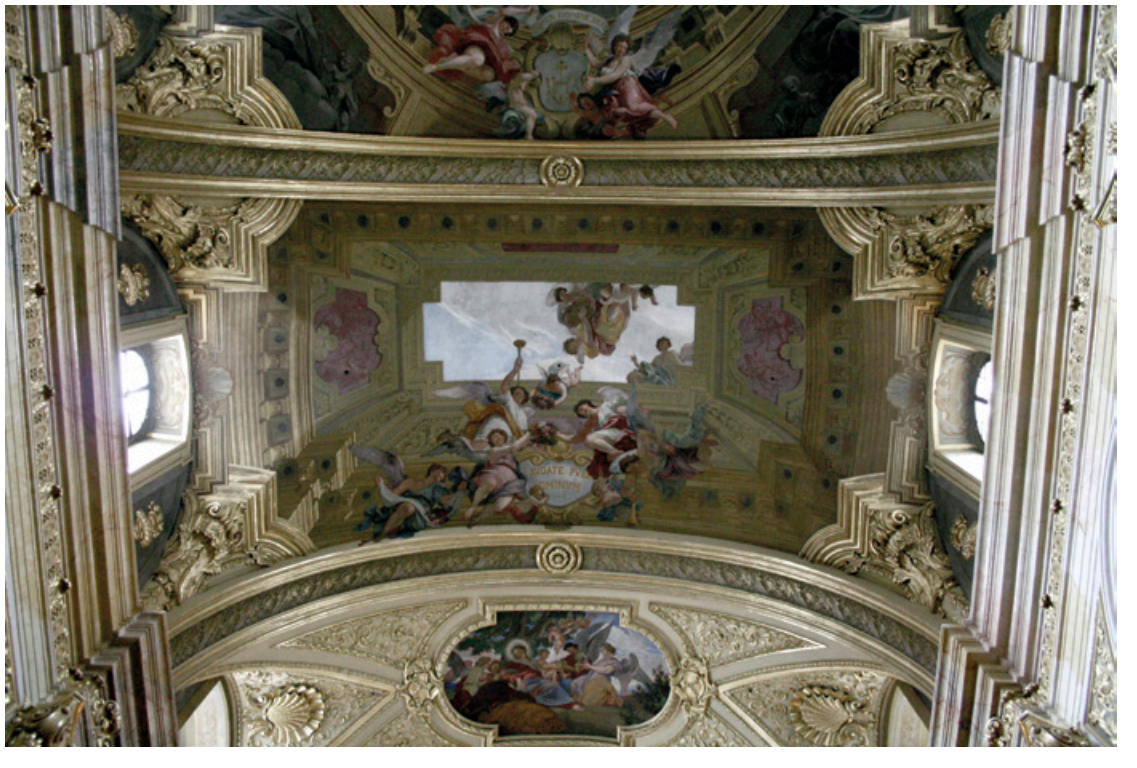


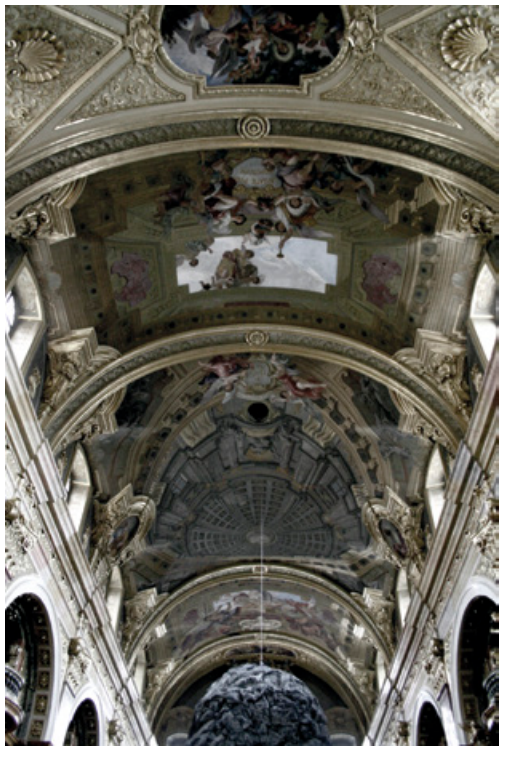












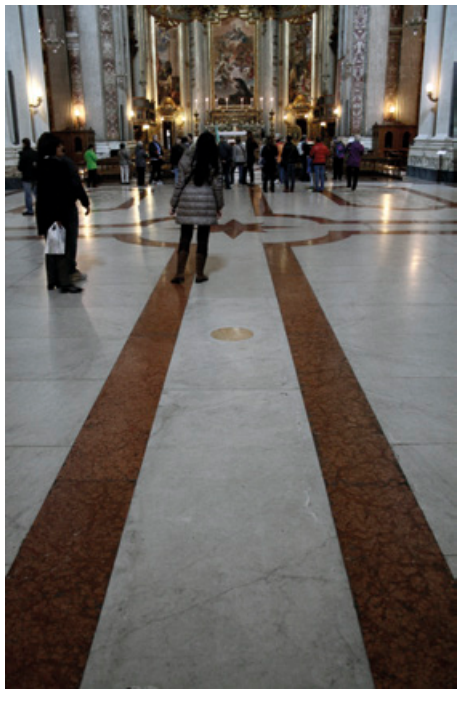




262 - 263

Fachada e Altar Mor da Igreja de Sant'Ignazio, Roma
Fotografias de Ricardo Coelho







264 - 266

Pontos estáveis no piso e cúpula coberta por fuligem, Igreja de Sant'Ignazio, Roma
Fotografias de Ricardo Coelho

Mais impressionante ainda são os espaços virtuais criados pelo mesmo Andrea Pozzo no teto da nave da Igreja de Sant'Ignazio em Roma (fig. 262), ainda que o conjunto arquitetônico de relativo classicismo (fig. 263), mantenha as condições de serenidade perceptiva dos fieis, o que não ocorre em muitos exemplos do barroco na Bahia, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais.

Nessa igreja registramos dois pontos estáveis no piso de mármore: o segundo deles, próximo ao transepto (fig. 264), permite-nos a triste constatação de uma abandonada cúpula virtual – similar à Igreja Jesuíta de Viena –, coberta por uma espessa capa de fuligem (fig. 265). A imagem mais interessante é apontada como uma das maiores realizações do ilusionismo barroco e, dada a grandeza da escala do afresco, resiste a uma área maior de nosso deslocamento. No ponto ideal (fig. 266), no entanto, é como se estivéssemos diante de um milagre em ato, quer dizer, como se a arquitetura real na qual estamos inseridos fizesse, ainda que momentaneamente, parte do cenário sublime da representação[89] (fig. 267 e 268).

A estrutura do edifício é suprimida pela anamorfose com tal mestria que, mesmo diante das delicadas arestas, visíveis nas variações naturais de luz e sombra, somos postos à prova a ponto de não reconhecermos os limites entre o real e o representado. Além disso, é indispensável apontar o movimento ascensional em sentido horário, desenhado subliminarmente pelos corpos "michelangeolescos", dispostos em uma espiral com ápice físico e espiritual no corpo de Jesus Cristo: uma espiral aritmética, ou se preferirmos para recordarmos uma vez mais o mundo clássico, uma Espiral de Arquimedes (fig. 269), cuja base simbólica é a própria igreja como representante de um corpo coletivo que tem no fiel[90] a sua unidade fundamental.

Mesmo ante às mencionadas qualidades da obra de Pozzo, produzidas para o corpo do observador em um ponto ideal, gostaríamos de encerrar nossas análises dos templos religiosos realizados pela "civilização barroca"[91], com aquele que nos pareceu o mais bem sucedido complexo imersivo: A Chiesa del Gesù (fig. 270). Se "a emoção estética é o início da emoção religiosa" (TOLEDO, 1983, p. 101), pareceu-nos difícil, mesmo em nosso ceticismo, ficar imune ao espetáculo que vivenciamos numa bela manhã do outono Italiano em 2014.

89 Odifreddi (2012, p. 66) refere-se à cúpula e à Gloria de Santo Ignácio como representações que propiciam a sensação de uma natural continuação da igreja.

90 "Suspeita-se que a finalidade das imagens sugestivas fosse uma tentativa calculada de cativar a percepção e a consciência racional do observador. É um *mise-en-scène* tanto da promessa celestial inatingível, simulada para o visitante que se encontra no interior da igreja, quanto da autoridade de controle religioso." (GRAU, 2007, p. 75)

91 "Esse, o caráter essencial do Barroco. O lirismo, o apelo à emoção, a busca sem fim do movimento, a solicitação de todos os sentidos. O Barroco não foi apenas um estilo de arte, foi uma civilização." (TOLEDO, 1983, p. 101)







267 - 269

Andrea Pozzo
Teto da nave da Igreja de Sant'Ignazio, Roma
Fotografias e análise estrutural de Ricardo Coelho



270 *(ao lado)*

Fachada da Chiesa del Gesù, Roma
Fotografia de Ricardo Coelho

271 - 274 *(esquerda p/ direita)*

Interior da Chiesa del Gesù durante celebração, 2014
Fotografias de Ricardo Coelho









275 - 276 *(página ao lado)*

Giovanni Battista Gaulli
Teto da nave da Igreja del Gesù, Roma
Fotografias de Ricardo Coelho

A celebração ocorria, os fieis assistiam a um grupo de sacerdotes, proferindo e executando seus papéis com precisão clássica (fig. 271), todos vestidos de branco. O delicioso cheiro de incenso se espalhava (fig. 272). À voz do padre e à réplica dos fieis seguia-se momentos de silêncio e introspecção. "Colunas", sem qualquer função estrutural, guiavam nossos olhos para um grupo de janelas, as quais servem como púlpitos para um impressionante grupo de esculturas marmóreas, iluminadas naturalmente (fig. 273 e 274). Estas, por sua vez, conectam-se de forma surpreendente à abóbada cilíndrica, cujo corpo central pode ser considerado como a melhor síntese do universo barroco (fig. 275).

Não há como distinguir, mesmo depois de muito tempo de observação, realidade e representação, e ainda, a própria representação não nos permite perceber a natureza específica de seus meios: relevos escultóricos são tomados como parte da pintura que, no movimento inverso é interpretada como pertencente à linguagem tridimensional, dadas as qualidades do modelado anatômico. O céu da representação, intensamente iluminado a partir do símbolo da Companhia de Jesus[92], rompe os limites do friso decorado[93]. Nuvens flutuam entre nós e essa abertura celestial, projetando sombras (sutilmente pintadas sobre o douramento) que, por coincidência, correspondiam à iluminação real no momento de tomada das fotos, aumentando ainda mais a indistinção perceptiva. Do lado oposto à luz, jorra uma maravilhosa pirâmide de condenados que, graças à extraordinária qualidade de Giovanni Battista Gaulli, parecem precipitar-se tridimensionalmente em nossa direção (fig. 276).

É o barroco em suas marcantes dicotomias: luz e trevas; salvação e danação; corpo e espírito; realidade e representação. Uma apoteose sinestésica, cuja retórica visual parece excluir qualquer estágio intermediário entre o céu e o inferno, ou, como sugerimos em aula, após vivenciarmos – em pleno século XXI[94] – os ritos anuais (fig. 277 e 278) da fervorosa São João del-Rei: na civilização barroca a existência terrena era o próprio purgatório! Assim, só uma vida abnegada às leis de Deus, representado na terra pelo corpo da Igreja Católica, possibilitaria a salvação pessoal[95].

92 IHS = "Jesum habemus socium" em português "Temos Jesus como companheiro". Disponível em: <http://www.jesuita.org.br/o-simbolo-da-cia-de-jesus-ihs/>. Acesso: 31 mar. 2015

93 Grau (2007, p. 79) refere-se a esse recurso como um exemplo de *faux terrain*. "Foi usado amplamente em conjunto com panoramas religiosos nos tetos, onde elementos tridimensionais e ilusionismo em pintura aumentavam o efeito a fim de "levantar o teto e conduzir a esfera mortal à esfera celestial."

94 Toledo (1983, p. 230) já havia feito essa constatação na década de 1980: "Em diversas cidades brasileiras, ainda hoje, procissões fazem um percurso tortuoso pontuado de passos na Semana Santa."

95 Quando, em agosto de 2009, nos transferimos para São João del-Rei, ainda não conhecíamos a obra









277 - 278 *(acima e ao lado)*

Celebrações religiosas em São João del-Rei
Fotografias de Ricardo Coelho

Para coroar o espetáculo do qual éramos testemunhas, fomos presenteados por uma "luz celestial" que atravessava a capela principal, tocando delicadamente as hastes do símbolo da Companhia de Jesus (fig. 279). Por fim, parece-nos interessante mencionar a instalação de um espelho que permitia ver a pintura de Gaulli invertida sem termos que erguer a cabeça (fig. 280 – 282). Apesar do espanto causado nos observadores, como o senhor registrado ao nosso lado, o recurso pode ser interpretado como uma mera curiosidade[96].

Seja qual for a consciência que se tinha ao definirem o posicionamento estratégico desse instrumento de reflexão[97], a superfície do espelho nos permitirá trazer à tona um inquietante trabalho contemporâneo com o qual tivemos contato na Galleria Borguese em Roma: Trata-se de "Black Mirror" (2014) do inglês Mat Collishaw.

Antes de continuarmos, é importante frisar que nosso interesse pelo espelho se deve àquele que nos parece ser o único ponto falho em

---

de Norbert Elias, ainda assim, diante da irrefletida postura religiosa de alguns jovens alunos, chegamos à seguinte conclusão: **A tradição é algo que se aprende sem querer e que se repete sem saber por que**.

96 Nada é tão óbvio como aparenta: o espelho deve estar ali para pessoas com mobilidade física reduzida, o que não lhes privaria do espetáculo que presenciamos em condições normais. Como uma das especialidade do autor do presente texto é a cenografia de exposições, não há dúvidas de que essa seria uma alternativa funcional para ampliar o acesso ao trabalho, ainda que esse acesso jamais alcance a todos os públicos.

97 "Os espelhos tiveram sua importância no equipamento técnico que tornou possível o desenvolvimento para uma forma de pintura mais fiel à realidade. Uma vez que a paulatina evolução nessa direção alcançou o ponto em que a semelhança seletiva entre a realidade tridimensional e a pintura bidimensional se converteu em uma aspiração dominante da pintura, os espelhos puderam desempenhar um importante papel como modelos, pois isso era precisamente o que faziam: mostravam uma réplica bidimensional do que na realidade ocupava um espaço tridimensional." (ELIAS, 1995, 212, tradução nossa)



279 *(acima)*

Luz celestial, Igreja del Gesù, Roma 2014
Fotografia de Ricardo Coelho







280 - 282 *(cima p/ baixo)*

Visitantes olham pintura de Gaulli por espelho e Autorretrato, 2014
Fotografias de Ricardo Coelho

"Arte Virtual: Da ilusão à imersão". Grau, (2007, p. 31) considera a pintura tradicional como um meio de ilusão que não permite a imersão dos observadores, o que se daria apenas em ambientes que envolvem fisicamente o corpo dos observadores. Como veremos ao falarmos do espetáculo de "Las Meninas", o autor não considerou alguns dos recursos desenvolvidos no barroco, sobretudo em suas manifestações espanholas. Bill Viola, extraordinário especialista em ambientes imersivos, nos dá um interessante depoimento sobre o que se passou com ele diante de seu primeiro contato com uma tela LCD em 1998:

> Encontrei-me caindo no interior da imagem, perdendo-me em sua aura... E somente tinha uns quarenta centímetros de largura! Esta tecnologia me proporcionou o vínculo final que necessitava para dar-me conta de que a imersão em uma imagem não depende da escala, mas que tem a ver com outras propriedades. As telas digitais geralmente estão situadas à distância da leitura, e as experiências que eu tive com estas imagens em primeiro plano eram tão envolventes como outras experiências visuais com imagens a grande escala. Refleti sobre o fato de que um pequeno ícone da virgem é um potente ponto focal que pode dominar todo o espaço de uma catedral enorme. (VIOLA, 2004, p. 168, tradução nossa)

Além de concordarmos com a opinião de Viola, vivenciamos[98] algo similar no interior da bela Igreja de Santa Maria Novella (fig. 283), na cidade italiana de Firenze. O imenso edifício parecia dominado pela figura do imponente crucifixo de Giotto (cerca de 1290 – 1295), talvez, por se tratar de um exemplo do que já havia impressionado o próprio Viola na mesma cidade (2004, p. 160), ou seja, o fato da obra ser mantida no lugar para o qual foi concebida (fig. 284 e 285). A isso, gostaríamos de mencionar que muitas obras produzidas nesse período de transição entre a Idade Média e o Renascimento nos causaram um profundo impacto, como se as pinturas e esculturas desse período fossem em si mesmas[99], algo além do que representam na iconografia Cristã.

98 Essa impressão é fruto do primeiro contato do autor com a obra citada. Isso se deu em novembro de 2014 aos 40 anos de idade. Além disso, como já mencionado anteriormente, trata-se de uma pessoa sem credos religiosos.

99 A concepção expressa nesse pensamento vai de encontro com sistemas sociais ditos primitivos. O que, para nós ocidentais, seria uma mera representação, é na verdade algo com uma existência similar à do próprio observador. É como se o cristo de Giotto fosse, no momento de nossa percepção, o próprio Cristo e não a sua representação.







283 - 285 *(acima, de cima p/ baixo)*

Fachada e interior da Igreja de Santa Maria Novella, Florença, 2014
Cristo de Giotto, c. de 1290 - 1295
Fotografias de Ricardo Coelho

286 *(acima, ao lado)*

Ricardo Coelho
"Estranha presença", 2014
Galeria Borguese, Roma



Voltando a Roma: estávamos na Galeria Borguese ante algumas preciosidades da arte européia, quando, no meio de um grande salão, deparamo-nos com um espelho estrategicamente posicionado diante de uma sequência de portas, o que nos abria um dinâmico corredor virtual. Na verdade, mais do que o seu posicionamento, o que nos intrigou foi a forma extravagante da moldura que sustentava a superfície refletora (fig. 286).

A título de curiosidade registramos nosso reflexo e, ao nos afastávamos, percebemos um fantasma, como se nossa presença tivesse ativado uma imagem latente. A imagem se foi revelando até reconhecemos a "Madona com criança e Sant'Ana" (1605-1606) de Caravaggio, pertencente à própria coleção daquele espaço cultural. Seu aspecto era fugidio e sua natureza técnica distinta, como se fora produzida num limiar entre a própria pintura e a holografia, o que lhe atribuía texturas e volumes delicados em impressionante resolução. No entanto, o mais fascinante era um sutil movimento, como se os modelos respirassem em pleno ato, quer dizer, como se estivéssemos diante dos modelos reais durante encenações definidas pelo exigente diretor e *designer* de luz Michelangelo Merisi.

Devido à luminosidade intensa da sala, bem como à intencional ausência de identificação, a maior parte dos visitantes ignorava as sutis intervenções de Mat Collishaw[100]. Por outro lado, diante de sua efêmera

100 Ao que nos pareceu, não apenas os visitante ignoravam o trabalho, pois tivemos que perguntar

aparição, misturava-se a virtualidade do reflexo ambiente e seus visitantes à virtualidade de uma representação com forte presença material, ainda que fosse a representação de outra representação (fig. 287).

Como um típico jogo de espelhos, perdíamos momentaneamente a consciência crítica, imergindo na magia dessas superfícies. O mesmo ocorria diante das inquietantes versões de "David com a cabeça de Golias" (fig. 288 - 290) e com o "São Jerônimo Penitente" (fig. 291 - 293). Estes últimos, por estarem em ambientes mais reservados, permitiram um registro gradativo com maior fidelidade[101]. Infelizmente, é impossível captar ou descrever a estranha sensação que as imagens produziam, como se, de fato, estivéssemos diante de imagens com alma verdadeira, ou para sermos mais diretos, imagens animadas[102].

A apresentação que encontramos desse contemporâneo diálogo com a coleção da Galleria Borguese, que incluía ainda um quarto trabalho definido como um Zootrópio tridimensional feito a partir do "Massacre dos Inocentes" de Ippolito Scarsella, era a seguinte:

> Três pinturas de Caravaggio [...] aparecem e desaparecem detrás das superfícies de grandes espelhos emoldurados em vidro negro de Murano. As figuras são animadas e se apresentam como em pose para a pintura; elas respiram, fecham os olhos e se movem em nossa direção. São pessoas comuns, prestes a se transformarem em ícones religiosos, como espectros apanhados em um espaço indefinido entre o mundo real e o reino da pintura. (COLIVA; CIARALLO, 2014, tradução nossa)

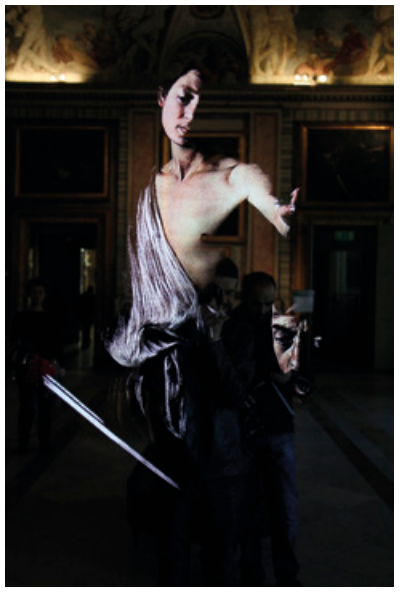
O recurso especular como uma forma de implicar o observador já havia sido utilizado inúmeras vezes na história da arte e também nas suas manifestações contemporâneas. Giuseppe Penone, em 1970, realizou ações e autorretratos utilizando lentes especulares, as quais tornaram a superfície de suas próprias retinas o espaço da representação, incorporando o observador (fig. 294 e 295). É verdade que, nesse caso, era vetado o controle absoluto por parte do espectador, já que o simples pestanejar ou o mero deslocamento do artista evidenciava a relação de dependência entre o corpo virtual e transitório da obra e o corpo físico do observador.

Foi, no entanto, Michelangelo Pistoletto quem melhor explorou os limites entre realidade e representação, recorrendo a superfícies especulares. Na verdade o artista explora uma condição banal e cotidiana, como quando, em todas as manhãs, encaramos a projeção especular de nossa própria









287 - 288 *(à esquerda, de baixo p/ cima)*

Mat Collishaw
"Black Mirror (Madona com criança e Sant'Ana)", 2014
Galeria Borguese, Roma
Fotografias de Ricardo Coelho

288 - 290 *(abaixo)*

Mat Collishaw
"Black Mirror (David com a cabeça de Golias)", 2014
Galeria Borguese, Roma
Fotografias de Ricardo Coelho

291 - 293 *(página ao lado, cima p/ baixo)*

Mat Collishaw
"Black Mirror (São Jerônimo Penitente)", 2014
Galeria Borguese, Roma
Fotografias de Ricardo Coelho

---

para três funcionários sobre a autoria ignorada da intervenção, até que "encontramos", no próprio espaço, um *folder* com uma sucinta descrição. Aliás, percebemos na Europa, ao contrário do que imaginávamos, um grande despreparo dos funcionários com relação às coleções e também no que toca ao trato com o grande público. Não há, como no Brasil, um predomínio de estudantes universitários e as cadeiras de descanso parecem possuir um intenso magnetismo!

101 Diante da certeza de utilização dessas obras no presente texto, sacrificamos a luminosidade ambiente, recorrendo a tomadas com subexposição, na intenção de tentar transmitir melhor o que presenciamos em tempo real.

102 *Anima* [lat.] s.f. (1519) 1 a alma (HOUAISS, 2009, p. 138)







294 - 295 *(abaixo)*

Giuseppe Penone
"Rovesciare i propri occhi", 1970
Fotografia





face. Com a excelente instalação imersiva "Partitura in Nero"[103] já se vão mais de 50 anos de "reflexões" – em seu duplo sentido – iniciadas ainda nos anos 1960 (fig. 296 – 298). O próprio Pistoletto, em entrevista concedida em 2010[104], diante de dois autorretratos (fig. 335) realizado em 1960 afirma o seguinte:

> Era uma procura verdadeira pela identidade. Mas não narcisista! Não para olhar para mim mesmo como, digamos, elemento autobiográfico, e basta. Era uma procura de identidade no sentido da minha relação com o mundo. Esse primeiro autorretrato, por exemplo era sensível, mas não me dava as respostas que eu procurava. Quando, ao contrário, pinto esse outro trabalho monocromático em negro, totalmente envernizado, brilhante, eu pude, pela primeira vez, ver o meu próprio reflexo no quadro. O mundo se abriu, começando a mover-se. (PISTOLETTO, 2010, tradução nossa)

103 A exposição ocorreu na "Simon Lee Gallery" de Hong Kong entre 13 março e 25 de abril de 2015. As imagens fotográficas de alta resolução foram impressas em *silkscreen* sobre placas de aço polido, o que dá o efeito reflexivo para as áreas que se abrem como uma ampliação virtual do espaço físico da galeria.

104 Entrevista concedia a Cesare Cunaccia em maio de 2010. Disponível em: <http://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/focus-on/2010/05/michelangelo-pistoletto#ad-image15572>. Acesso: 01 abr. 2015.







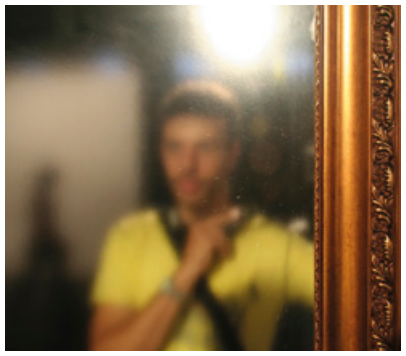
296 - 298 *(acima)*

Michelangelo Pistoletto
"Partitura in Nero", 2015
Instalação na Simon Lee Gallery, Hong Kong







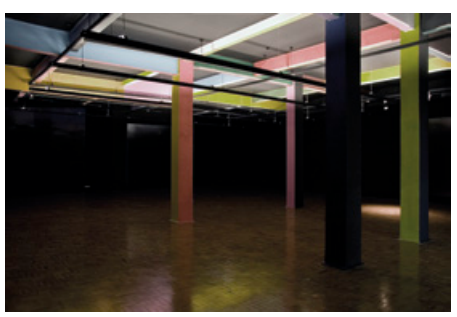


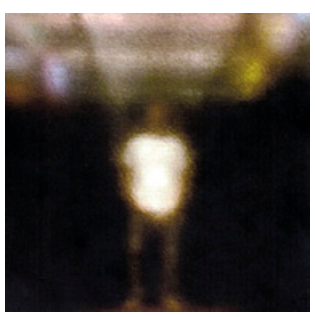
299 - 302 *(acima)*

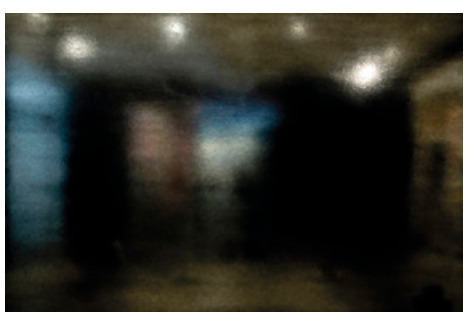
Fabiano Gomper
"Pintura Variável # 12 […] Sujeito e Paisagem anônimos", 2005
Fotografias de Ricardo Coelho

Antes de continuarmos com Pistoletto, gostaríamos de fazer um parêntese. Muito tempo depois dessa primeira pintura reflexiva, mais precisamente, em 2005, o artista de João Pessoa Fabiano Gomper realizaria uma série intitulada "Pintura Variável", valendo-se de espelho, vidro antirreflexo e textos adesivos. Registramos uma dessas "pinturas" durante a mostra "Paralela 2006" (fig. 299 - 302). Uma pequena superfície com moldura comercial e que remetia a uma concepção mais tradicional da arte. Algo se movia de maneira muito sutil à medida que nos aproximávamos. A poucos metros, nos demos conta de que éramos a própria pintura, imersos em uma ilusória profundidade impressionista. Na base do quadro havia um grupos de letras, onde pudemos ler "Pintura Variável # 12 [...] Sujeito e Paisagem anônimos, 2005" .

Em 2008, o Centro Universitário Maria Antonia apresentaria a intervenção "paisagemnaturezamortaretrato" de Luiz Zerbini. Em meio a um ambiente sombrio alterado por um jogo cenográfico de luzes e cores estridentes, destacavam-se telas de grandes dimensão que, assim como as pinturas de Gomper, dependiam essencialmente do observador em seu deslocamento no espaço (fig. 303 – 305). Na ocasião o crítico Rafael Vogt Maia Rosa escreveu:







303 - 305 *(ao lado)*

Luiz Zerbini
"Paisagemnaturezamortaretrato", 2008
Intervenção na Galeria do Centro Universitário
Maria Antonia, São Paulo

"[...] as telas expostas foram finalizadas com a aplicação de uma tinta capaz de dar um sentido pragmático à ambiguidade do termo "refletir" no campo pictórico. Ao serem penduradas e expostas, passam a estar reinvestidas automaticamente das qualidades indisputáveis atribuídas a quaisquer quadros, mas com uma capacidade incomum de incorporar de uma maneira efetivamente impessoal gêneros que satisfazem gostos diversos, como a paisagem, a natureza morta e o retrato. (ROSA, 2008)

Mesmo diante dos discretos resultados de nossa pesquisa, parece-nos cada vez mais evidente a sobreposição inconsciente de discursos teóricos e práticos, isso porque nos é vetado, pela simples e natural impossibilidade, o contato direto com parte significativa das manifestações expressivas em escala global. Ainda assim, parece-nos justo apontar a considerável antecedência de Michelangelo Pistoletto, relativizando a "capacidade incomum de incorporação" também explorada por Fabiano Gomper antes da intervenção de Zerbini.

Como veremos a seguir, na obra dos autores brasileiros citados não havia a interação entre elementos pré-existentes na pintura e o observador, como o faria o artista italiano ao longo de sua sólida carreira. Na verdade, estava em evidência a própria superfície e o conceito de representação, bem como o lugar de destaque do observador na arte contemporânea, sempre variável de acordo com a paisagem/ambiente e o sujeito singular da fruição.

Seja como for, já em 1962 Pistoletto realizaria algumas pinturas sobre superfícies especulares, utilizando tratamento e imagens com características da linguagem fotográfica. Essas obras evidenciavam a superfície da representação como um espaço virtual dinâmico, essencialmente relacionado ao deslocamento do corpo dos observadores. É, uma vez mais, o próprio artista quem nos esclarece suas reflexões: "É arte enquanto é quadro, ao qual soma-se espaço e tempo. Veja, nos movemos, e se nos movemos no quadro, por conseguinte, todos os momentos são distintos na arte." (PISTOLETTO, 2010, tradução nossa)

Com a evidente preocupação de dilatar o campo de reflexão do observador, obras como "Cavalette com tela" (1962 – 1975) abrem espaços virtuais que, sem qualquer contradição, remetem à tradição das grandes obras, nesse caso, colocando-nos como o próprio Velázquez em sua privilegiada condição de duplo observador: como aquele que vê a tela do interior ao se autorretratar, após ter registrado externamente esse ambiente que agora lhe serve de fundo[105]. Nesse trabalho, no entanto, estamos sós no interior virtual da pintura, podendo projetar a imagem que quisermos na superfície da tela, inclusive a nossa (fig. 306).

A referência à tradição aparece em outras séries de trabalhos, intensificando características que já haviam sido exploradas pelos limites que a linguagem da pintura impunha. Na sua versão para o "Banho Turco", somos colocados em uma condição privilegiada, podendo "ver"

105 A fascinante proeza de Velázquez será tratada em um item posterior.



306

Michelangelo Pistoletto
"Cavalete com tela", 1962 - 1975
Serigrafia sobre aço inoxidável polido. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
Fotografia de Ricardo Coelho, 2014

o que nos é vetado no próprio quadro de Ingres. Esse reposicionamento espacial é responsável por romper a neutralidade que nos é imposta no quadro original (fig. 307).

Em suas mulheres reclinadas Pistoletto complexifica a relação que nos é sugerida pela "Olympia" (1863) de Manet (fig. 308), tomada por Coli (2010, p. 184) como uma cortesã que "[...] se dirige para algo que está fora da tela, isto é, para o observador que se transforma, diante do quadro, em cliente." A intimidade virtual ofertada ao corpo do observador no espaço real é substituída por uma representação dinâmica que, constrangedoramente, incorpora nossa presença como parte de um ato que se dá no espetáculo virtual (fig. 309 - 311). Aberturas virtuais que dilatam o espaço real na mesma medida em que sublinham nossas fragilidades perceptivas (fig. 312 - 314). A incorporação do tempo como parte da estrutura da obra, refazendo-se sempre a cada novo observador.

Na intervenção "Cotidiano"[106], o gaúcho Leandro Selister explorou o mesmo limiar entre realidade e representação, criando, por meios distintos, espaços e corpos virtuais extraídos da memória dos locais por onde passamos (fig. 315 – 318). Como projeções de nós mesmos, sombras de

106 Intervenção realizada em 2002 nas 17 estações e nos vagões do Trensurb em Porto Alegre. O projeto e o catálogo foram viabilizados pela premiação concedida a Leandro Selister durante o "2º Prêmio Cultural Sérgio Mota" em 2001, evento do qual o Grupo COMfluencia fazia parte com o vídeo "Adstrictus" (2001).





307 *(ao lado, à esquerda)*

Michelangelo Pistoletto
"Banho Turco", 1971
Serigrafia sobre aço inoxidável polido

308 *(ao lado)*

Édouard Manet
"Olympia", 1863
Óleo sobre tela. Musée d'Orsay

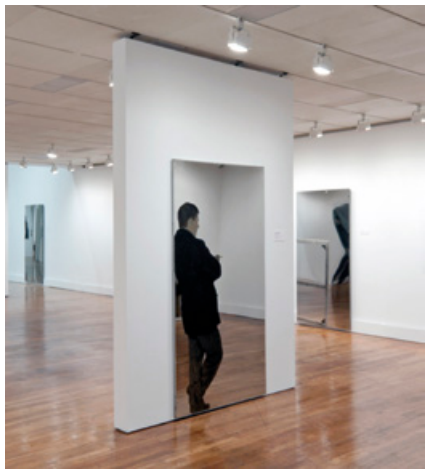












309 *(acima, à esquerda)*

Michelangelo Pistoletto
"Venere com la pipa", 1972
Serigrafia sobre aço inoxidável polido

310 - 311 *(acima)*

Ugo Mulas
Autorretratos refletido nas obras de Michelangelo Pistoletto, "Vitalità del negativo", Roma, 1970
Fotografia

312 - 314 *(ao lado, da esquerda p/ direita)*

Michelangelo Pistoletto
From One to Many - Mostra Individual com diversos trabalhos
Serigrafia sobre aço inoxidável polido
Philadelphia Museum of Art, 2010 - 2011

uma ausência cada vez mais patente, as figuras indiferentes e imateriais de Leandro Selister ganham insuportável presença no cenário contemporâneo. Imerso em seu esgotamento cotidiano, o jovem (fig. 319) sobre o qual não ousamos sentar, é a triste constatação de nossa incomunicabilidade com o Outro, como se todo o espaço público desumanizado tivesse sucumbido a individualidade alienadora dos não-lugares.











315 - 319

Leandro Selister
"Cotidiano", 2002
Adesivo em vinil. Intervenção nas estações e trens da Trensurb em Porto Alegre
Fotografias de Leandro Selister

2.1.7 Uma inversão de sentido na caverna de Platão

Das especulações que discutiram o potencial imersivo de certas superfícies bidimensionais, independentemente de sua escala, podemos retomar mais dois exemplos relacionados por Oliver Grau como espaços imersivos: O Panorama da "Batalha de Sedan" de Anton Von Werner e as "Ninféias" de Claude Monet.

O panorama – interpretado por Grau como um antecessor direto[107] das imagens geradas por computador – foi patenteado por Robert Barker em 17 de Junho de 1787, como uma maneira de representar corretamente uma paisagem em uma vista de 360º, o que, por consequência, instalava o observador no interior da pintura. Ainda no século XVIII seria construída a primeira rotunda, edifício especialmente idealizado para esse meio. Essa Rotunda em Leicester Square abrigava um pintura com a "discreta" área de 930 metros quadrados (fig. 320), dimensão muito inferior ao período de profissionalização desse meio, quando o panorama passa a integrar uma poderosa indústria de entretenimento. Tal estrutura contava com dispositivos especiais de iluminação, ampliando a sensação de imersão do observador, já que o mesmo permanecia envolto pela pintura numa plataforma central iluminada pela luz provinda da representação, sem contato com o mundo exterior. Além disso, somava-se o elemento háptico[108] do *faux terrain*[109], sons orquestrados, ruídos e a utilização de fumaça. (GRAU, 2007, p. 84 – 107)

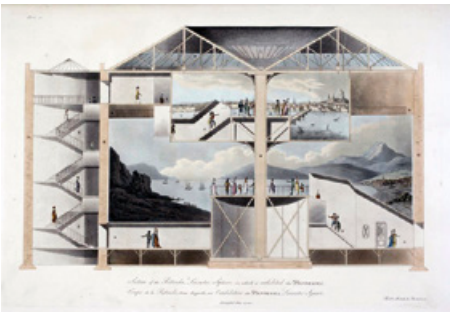
O prédio que abrigou o impressionante "Panorama da Batalha de Sedan"[110], detalhadamente analisado por Grau, foi construído sob medida

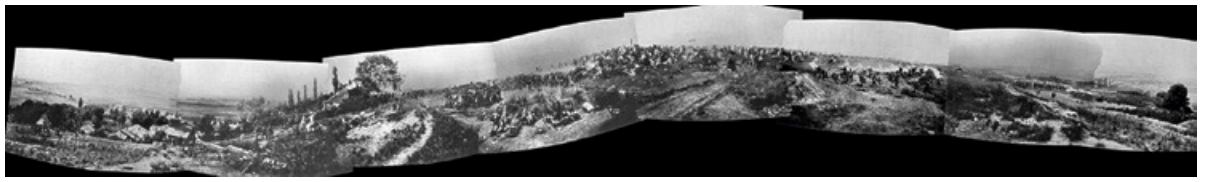
107 É importante esclarecer que a analogia aqui se deve à ilusão de que a luz do panorama advinha da própria pintura como ocorreria com as imagens geradas por computador. (GRAU, 2007. p. 88)

108 O termo utilizado por Grau (2007, p. 106) refere-se ao correlato tátil em nosso sentido da visão.

109 Em consulta ao professor Jorge Coli, perguntamos se havia uma tradução para *"faux terrain"*. O historiador, gentilmente nos respondeu: "Não há tradução. Trata-se de uma expressão usada internacionalmente (embora poucos franceses saibam que ela exista). É a região, no panorama, em que se simula, como um cenário, o terreno e outros elementos localizados entre a torre do espectador e a pintura propriamente dita."

110 A batalha de Sedan "retratava" um momento decisivo da Guerra Franco Prussiana (1870-1871), o que permitiu sua imensa difusão como um relato visual "mítico-documental", já que contava com a representação de testemunhas militares que participaram do evento real. Grau compara o interesse da mídia da época ao empacotamento do Reichstag empreendido por Christo e Jeanne-Claude em 1995. De maneira ácida o autor ainda indica a ideologia do panorama e a submissão da população à sua mensagem financiada pelo poder político-militar alemão como um dos motivos que levaram à primeira guerra







320 - 322 *(cima p/ baixo)*

Rotunda para um panorama de Robert Barker em Leicester Square, Londres
Água-tinta de Robert Mitchel

Anton von Werner
Estudo fotográfico para o "Panorama de Sedan", 1883

Hendrik Willem Mesdag
"Panorama Mesdag", 1881
Haia, Holanda

para este trabalho, contando com uma plataforma giratória que deslocava o observador pelos 360º da imagem em um período inferior a meia hora, além de possuir um complexo e eficiente sistema de luz desenvolvido pela Siemens, efeitos de som, vapores e odores. Grau cita a concepção de "Obra Total" de Wagner ao descrever os resultados obtidos pelo panorama de Sedan, o que favoreceu o seu forte poder indutivo. Os panoramas deixam de atrair investidores, além de um interesse crescente das novas gerações por mídias como o cinema. Com as limitações físicas dos museus, incapazes de abrigar trabalhos nessa escala, muitas pinturas se perderam, inclusive a Batalha de Sedan, cujo último registro é anterior à Segunda Guerra Mundial. (GRAU, 2007, p. 111 – 162)

Além do desaparecimento físico do trabalho, não há nenhum registro fotográfico de qualidade que nos permita uma melhor apreensão dessa obra (fig. 321), bem como do seu potencial imersivo. Resta-nos recorrer aos poucos exemplares que sobreviveram ao declínio dessa "indústria", tais como o recém restaurado[111] "Panorama Mesdag" (1881) de Hendrik Willem Mesdag, na cidade de Haia na Holanda (fig. 322). Tal pintura tem a impressionante área de 1680 metros quadrados (120 x 14 m). Além disso, pode-se ter uma ideia mais ampla desse meio graças ao trabalho do "International Panorama Council"[112].

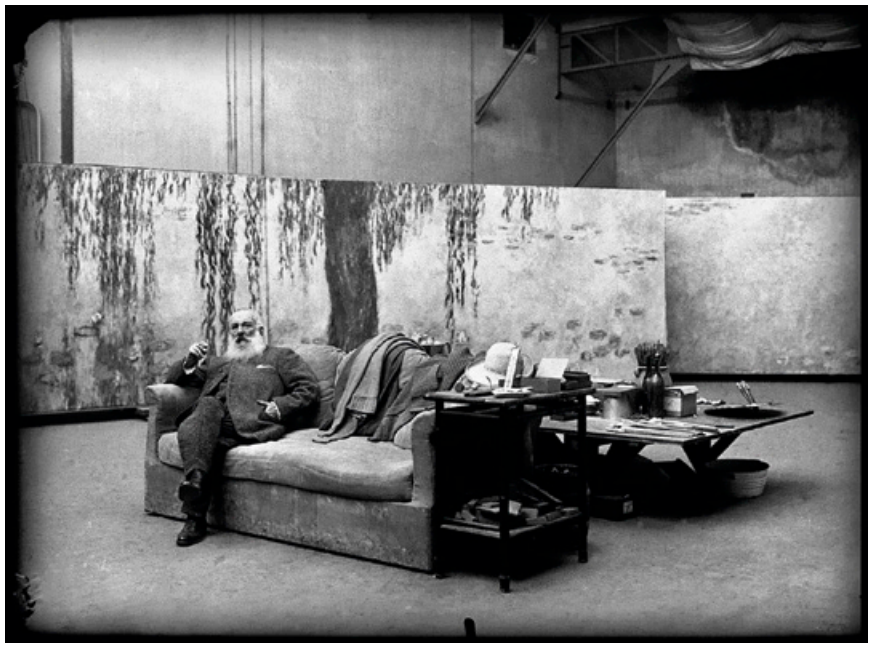
Felizmente, tivemos melhor sorte com as "Nymphéas" (1914 – 1926) de Monet[113], série de pinturas concebida com a deliberada intenção de envolver o observador, o que já se evidenciava no grande ateliê de Giverny, no qual o artista prefigurou sua instalação (fig. 323 e 324). Adotando um

mundial. Grau também menciona o conhecimento do físico alemão Herman Von Helmholtz a respeito de nosso aparelho perceptivo, bem como seus limites como base para Anton Von Werner elaborar o impressionante sistema de ilusão e imersão alcançado nessa obra. Grau se refere a Anton Von Werner como uma espécie de artista que estamos acostumados a ver circular no mercado internacional da arte contemporânea, como um diretor e supervisor de projetos. Os estágios que a produção profissional de um panorama exigia eram: fotografia – desenho – fotografia – projeção – desenho – pintura. (GRAU, 2007)

111 O Panorama Mesdag foi restaurado, passando por modernizações e ampliações em suas instalações. A reabertura oficial ocorreu no dia 28 de março de 2015. Mais informações podem ser obtidas no site da instituição: Disponível em: <http://panorama-mesdag.nl/home>. Acesso: 04 abr. 2015

112 Organização internacional empenhada em apoiar o patrimônio e a conservação dos poucos panoramas que restaram do final do século XIX e início do século XX. Além disso pretende promover o atual desenvolvimento desse sistema através dos recursos tecnológicos de nosso tempo. Disponível em: <http://panoramacouncil.org>. Acesso 03 abr. 2015.

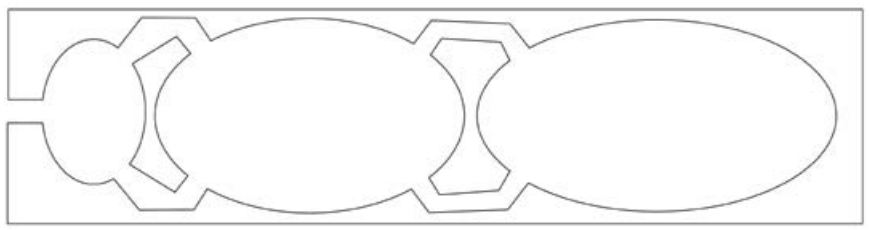
113 A série de pinturas doada ao governo francês pelo próprio Monet seria instalada no museu de L'Orangerie, inaugurado em 1927. Em desastrosa reforma nos anos 1960, desconfigurou-se a concepção original elaborada pelo próprio artista: o vestíbulo foi eliminado e as entradas múltiplas bloqueadas; a tela difusora foi substituída por uma laje de concreto, sob a qual se acoplaria uma malha ortogonal com sistema de iluminação fixo. Após os anos 1970 advém um período de abandono por parte das autoridades francesas, até que a opinião pública reivindique a revitalização desse espaço. A reforma ocorrida entre 2000 e 2006 restitui a concepção original do projeto de Monet, bem como amplia as condições contemporâneas de recepção do Museu, hoje, um dos mais visitados de Paris. Síntese de informações a partir do site do museu: Disponível em: <http://www.musee-orangerie.fr>. Acesso: 03 abr. 2015

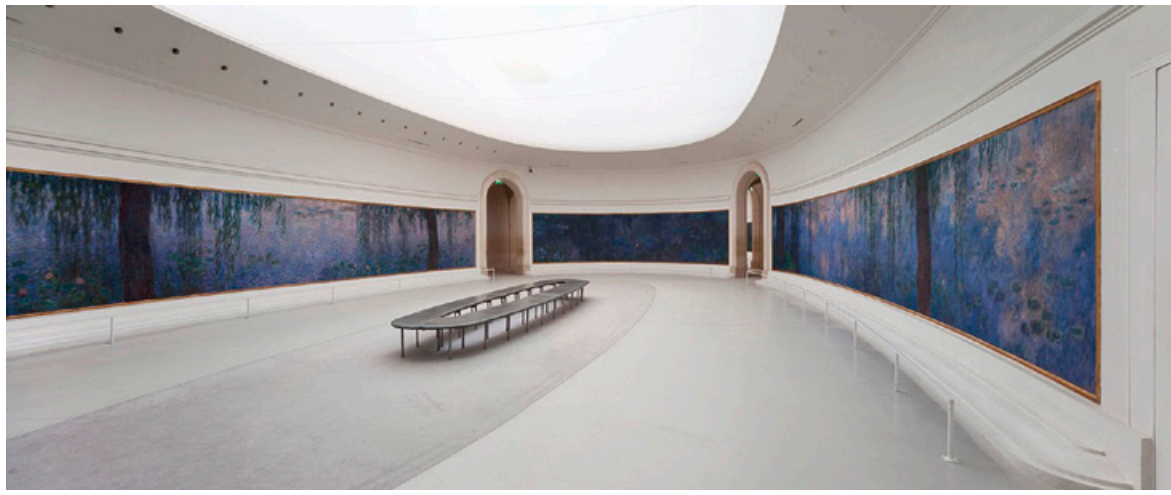




323 - 324 *(acima)*

Claude Monet em seu ateliê construído para a execução das Nynphéas, 1914 - 1926





325 *(acima)*

Claude Monet
Projeto da Instalação no Musée de l'Orangerie

326 - 327 *(ao lado)*

Diferentes vistas das Nynphéas de Calude Monet
Musée de l'Orangerie







328 - 329 *(acima e à direita)*

Claude Monet
"Nynphéas", 1914 - 1926
Óleo sobre tela. Musée de l'Orangerie

enquadramento radical, Monet elimina, gradativamente, qualquer ponto de referência para o corpo do observador, "imergindo-o em um espaço imagético com uma perspectiva indeterminada: *flutuando* acima da superfície da água, sem distância, confrontado por todos os lados pelas imagens de 360 graus." (GRAU, 2007, p. 168)

Além disso, como nos sugere o próprio museu, a "instalação" parece dotada de uma "dimensão espiritual", na medida em que vivenciamos uma experiência de forte teor imaterial, ou melhor, apreendida pelo corpo em meio ao nosso fascínio sinestésico. O "vestíbulo", silenciosamente vazio, reforça a dimensão religiosa de sua tradição arquitetônica: o nártex dos templos clássicos ou a galilé nas Igreja coloniais brasileiras. Aqui também, como um intervalo entre o mundo real e o espaço imagético da contemplação (fig. 325).

Já no interior da instalação, a água nos faz vacilar entre duas impossibilidades: a de um desejo totalizador que se dá à distancia na ilusória neutralidade do olhar (fig. 326 e 327); e a do desejo de imersão física, quando, a poucos centímetros, em meio às texturas, movimentos e profundidades cromáticas da matéria pictórica, constatamos a desmaterialização dos signos da ilusão (fig. 328 e 329). Não é possível apreender essas superfícies pela via racional porque elas transbordam os seus frágeis limites no espaço dilatado de nossa percepção.

A maior surpresa desse trabalho ficou reservada para as informações históricas que antecediam a entrada da instalação[114]: o complexo arquitetônico concebido para abrigar as "Ninféias" foi projetado pelo próprio Monet, num processo que se desdobrou da tradicional forma circular, como nos panoramas contemporâneos, os quais, certamente







114 As mesmas informações também estão disponíveis no site do Museu (ver nota anterior)

tinham sido visitados por Monet em sua juventude, passando por uma versão oval, até chegar à dupla elipse que, nas palavras do próprio artista, "desenha o símbolo do infinito."(MONET, tradução nossa).

Independentemente dessa interpretação de caráter simbólico, é preciso enfatizar a excelência e a elegância do projeto em todos os sentidos. Há uma perfeita adequação do espaço e mesmo aspectos funcionais de circulação e segurança são contemplados como se a planta tivesse sido realizada por um eficiente cenógrafo ou arquiteto contemporâneo. O vestíbulo, já comentado, bloqueia o ruído visual e sonoro do mundo exterior, abrindo-se em dupla entrada para a surpresa imersiva que nos será revelada no interior das grandes salas, sutilmente desiguais em seus formatos e escalas, sendo que a última delas tem uma profundidade em torno 16% superior à primeira.

Pode parecer ao leitor que tais comentários estão deslocados, no entanto, nos surpreendemos diante do conjunto que se configura como uma verdadeira instalação, no sentido contemporâneo do termo. Tal surpresa se deve ainda ao fato de nunca termos lido uma linha sequer a respeito desse caráter antecipador presente na obra e no pensamento de Monet. Nós mesmos, até 2014, sempre nos referíamos – a partir de outros especialistas – ao "Merzbau" de Kurt Schwitters ou a experimentações isoladas de Duchamp, como os antecedentes diretos da instalação contemporânea, estabelecida como linguagem a partir do período pós-guerra, ignorando a antecedência histórica e as qualidades indiscutíveis do conjunto das "Ninféias". Mesmo se insistíssemos em não considerar o trabalho como uma instalação, ainda assim ele deveria figurar na história da arte como um exemplo extraordinário de cenografia de exposições, ou para aqueles que preferem, expografia.

A perfeita integração do espaço permite a apreensão da obra nas melhores condições e, quando nos aproximamos das maiores telas, graças às formas elípticas das paredes, sentimo-nos irresistivelmente imersos nas superfícies pictóricas de Monet (fig. 330 – 332). Essas características da instalação ou ambientação do trabalho devem ser pontuadas em meio à mediocridade de boa parte das montagens contemporâneas, vide tradição das Bienais Internacionais de São Paulo, ainda apegadas à ilusória concepção de neutralidade do cubo branco. Para àqueles cujo discurso soar demasiado ácido, vale lembrar que O'Doherty (2002, p. 3) chega ao ponto de sugerir essa concepção do espaço expositivo como o melhor arquétipo da arte do século XX.

330 - 332 *(cima p/ baixo)*

Diferentes vistas das Nynphéas de Calude Monet
Musée de l'Orangerie

Entre 1996 e 2009, o autor do presente texto visitou, na cidade de São Paulo, uma média de três exposições por semana, o que, se contabilizado, resultaria em algumas centenas de mostras nos principais espaços institucionais da cidade, além das mais destacadas galerias, bienais e feiras de arte contemporânea da cidade[115]. Como, invariavelmente, é proibido registrar qualquer aspecto das exposições de arte no Brasil, o depoimento de Tadeu Chiareli, historiador e critico da arte com grande trânsito em São Paulo no período, irá nos servir como mais um bom argumento:

> Aqui no museu temos uma postura extremamente "modernista"; acredita-se que, em primeiro lugar, numa exposição, vem a obra de arte; em segundo lugar, vem o artista, e, em terceiro, tudo o que contribui para facilitar a fruição do público. Assim, a noção de fundo branco no espaço expositivo, para que se possa ter contato direto com a obra, é privilegiada. (TC[116] apud GONÇALVES, 2004, p.117)

Ainda que respeitemos essa concepção modernista que relaciona por ordem de prioridade obra – artista – público, parece-nos, ante o próprio exemplo de Monet, que estamos diante de um equívoco ou, para sermos mais objetivos, diante de uma visão ultrapassada e racionalista, a qual ignora a relação fenomenológica entre o corpo da obra e o corpo do observador no momento da fruição estética. Com as tecnologias de que dispomos atualmente e com o cuidado necessário para que o projeto expográfico não se sobreponha ao objeto estético[117], soa bastante coerente alterar a relação explicitada na visão engessada do curador brasileiro.

Em outros termos, deveríamos, antes de mais nada, considerar tudo o que facilitaria a fruição do público, consultando, se possível for, o artista ou seus projetos – como o fizeram os arquitetos contemporâneos responsáveis por restituir a originalidade da instalação no Museu de L'Orangerie. A obra de arte não deixaria de ser o elemento principal dessa tríade, no entanto, o espaço cenográfico potencializaria a sua apreensão, propiciando uma neutralidade específica, definida por uma equipe interdisciplinar de profissionais diretamente vinculados a esse complexo processo comunicativo[118] ao qual denominamos exposição.

115 À experiência na metrópole paulistana podemos incluir a mesma constatação feita em dezenas de galerias e espaços culturas visitados em nossa estadia de 6 meses na cidade catalã de Barcelona no ano de 2014.

116 Tadeu Chiarelli foi o curador do MAM de São Paulo no final da década de 1990, mantendo-se como parte do conselho Consultivo do Museu depois de sua saída do cargo de curador. Lisbeth Rebolo Gonçalvez utiliza (TC) para preservar a identidade do entrevistado. Mesmo quando cita trecho de matéria publicada usa (AM) para Angélica de Morais e, nas referências bibliográficas, cita o nome completo, o que parece não fazer muito sentido...

117 Uma abordagem sobre esse assunto foi apresentada pelo autor do presente texto no ano de 2010 em: "Aspectos da cenografia de exposições no Brasil e a ação precursora de Lina Bo Bardi", publicado nos anais do 2º Seminário Internacional: Museografia e Arquitetura de Museus, Indetidades e Comunicação. Disponível em: <http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/P2_Artigo_Ricardo_Coelho.html>

118 "A relação profunda refere-se ao encontro entre as pessoas e a poesia, sendo que a poesia está nos objetos. A nós profissionais de museus cabe a construção desse encontro e isto fazemos elaborando exposições e estudando as formas como o público se relaciona com os objetos face àquela organização. Isto nos leva a considerar que o fato museal, o objeto de estudo da museologia, ocorre na exposição e,

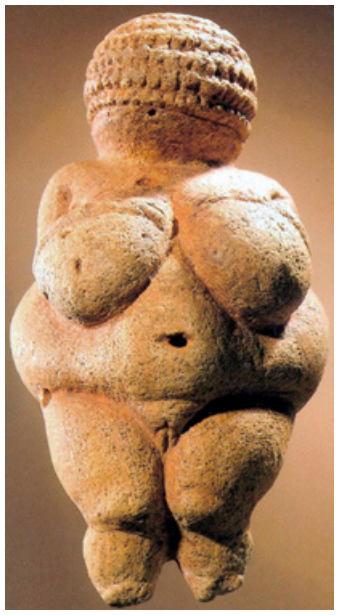
Para finalizarmos nosso raciocínio sobre o duplo interesse do ambiente imersivo concebido por Monet, não apenas como uma instalação artística, mas também pelas suas qualidades expográficas, gostaríamos de apresentar um problema simulado no ano de 2007 como um desafio proposto aos alunos do curso livre "Concepção de projetos para montagem de exposições de arte".

Se uma exposição se caracteriza como um processo comunicativo através da exibição de objetos ou registros da ação do homem ao longo de sua história, inclusive da história contemporânea, a curadoria de uma exposição poderia ser tomada como um discurso que se dá no espaço pelos objetos de um conjunto que se expõe. Seria possível então, elaborar uma exposição que se sustentasse como um discurso sólido, utilizando a quantidade mínima para que ocorra essa relação no espaço expositivo, ou seja, dois objetos? Seria possível ao cenógrafo ou arquiteto potencializar esse discurso no espaço expositivo a partir de características que se desprendem das próprias obras a serem exibidas?

Como estávamos em um estágio intermediário do curso, com ênfase em exercícios de leitura e concepção do espaço expositivo, sugerimos como "proposta curatorial" duas obras distantes no espaço e no tempo: A Vênus de Wilendorf (entre 24.000 e 22.000 a.C.) e Propped (1992) de Jenny Saville. O título da mostra seria, evidentemente, Vênus, e nós mesmos realizamos o exercício proposto para uma posterior exposição de caráter didático.

A escultura, com pouco mais de 11 cm de altura, não revela uma identidade particular, sendo uma construção simbólica da mulher em sentido universal. Esse aspecto se evidencia por seus traços físicos que destacam a potência vital feminina, perpassando a própria história da humanidade. "Propped", um óleo sobre tela de 210 x 180 cm, representa uma mulher contemporânea, cuja identidade está parcialmente suprimida, num gesto dúbio expresso pelas mãos fincadas como garras na própria pele. Apesar da semelhança formal que nos fez associar as duas imagens (fig. 333 – 334), a pintura nos parece uma angustiante materialização do corpo feminino no mundo contemporâneo, violentado constantemente pela emissão pasteurizada dos padrões de beleza, via meios eletrônicos e tecnologias da informação. Desde o princípio, tivemos como eixo norteador a intenção de enfatizar, por meio de nosso hipotético projeto cenográfico[119], essa relação contrastante que se desprende da leitura das próprias imagens.

Após uma série de alterações, o resultado obtido parece dotado de um considerável potencial imersivo, dilatando subliminarmente os sentidos



333

Vênus de Willendorf, *entre 24.000 e 22.000 a.C.*
Calcário oolítico. Naturhistorisches Museum Wien



334

Jenny Saville
"Propped," 1992
Óleo sobre tela

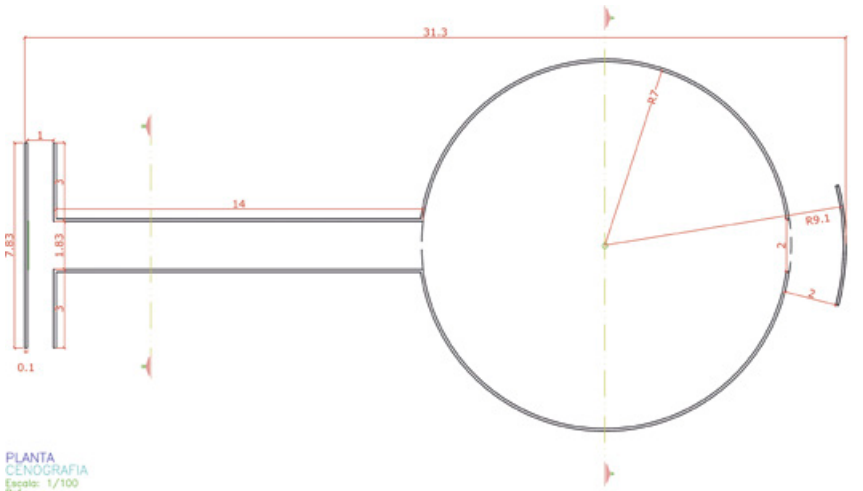
das obras para o espaço cenográfico, sem qualquer prejuízo de sua função, ou seja, a exibição dos objetos artísticos (fig. 335 – 343).

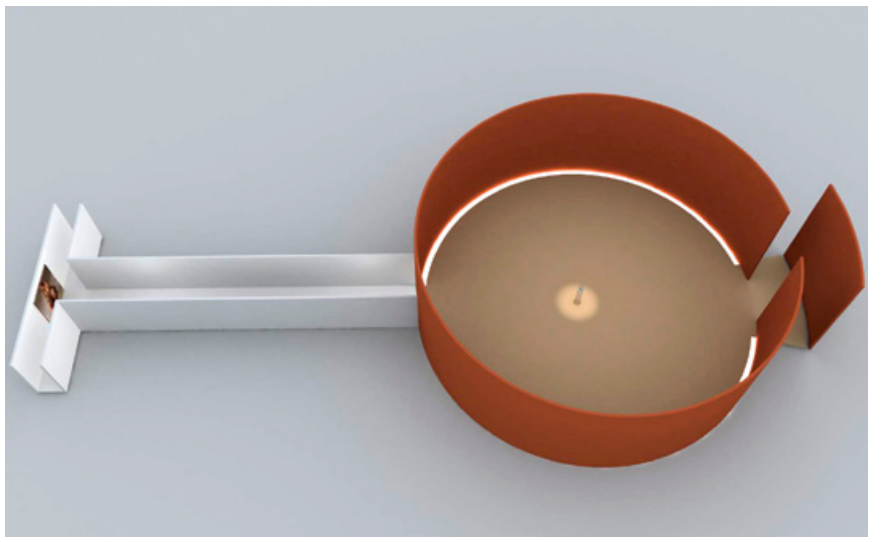
Desde a configuração formal à escala do espaço expositivo, passando pelas cores, pelo tecido da cobertura; pela definição dos diferentes sistemas de iluminação e sua correspondente instalação, até o detalhe do quase imperceptível suporte expositor para a delicada "Vênus" de Wilendorf, tínhamos a clareza do desafio como um exercício de design no sentido mais elementar do termo, como a solução de um problema que se impõe pela necessidade. Em nosso caso o problema era a cenografia de um projeto curatorial com apenas duas obras de arte. Como afirmou o mestre italiano Bruno Munari: "Um problema não se resolve por si só, mas já contém em seu enunciado todos os elementos para a sua solução." (MUNARI, 1998: 31)

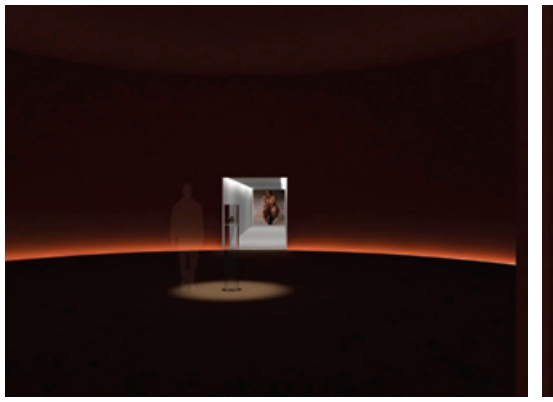
O confronto entre as leituras de ambas as "Vênus" com a reflexão de Munari revela, de fato, as respostas para a definição de nosso espaço: a potência simbólica da escultura pré-histórica como um elemento dissipador de energia vital "solicitou" um grande espaço circular com 14 m de diâmetro, como se essa delicada peça fosse a geratriz de um complexo sistema; a luminosidade quente, provinda da parte inferior da plataforma enfatiza a forma circular como em um ritual primitivo, sendo, ao mesmo tempo, um recurso funcional para o seguro e silencioso deslocamento dos observadores no espaço. A luz quente e pontual sobre o pequeno corpo destaca os volumes e texturas da escultura; dois cilindros de vidro

portanto, a exposição é a unidade de análise da museologia. E, ainda, reconhece o fato museal "como um 'fenômeno de comunicação', construído a partir da articulação das múltiplas formas de relação entre o homem e o objeto em um cenário". (ENCONTRO NACIONAL DO ICOM-BRASIL, 1995 apud CURY, 2006, p. 34)

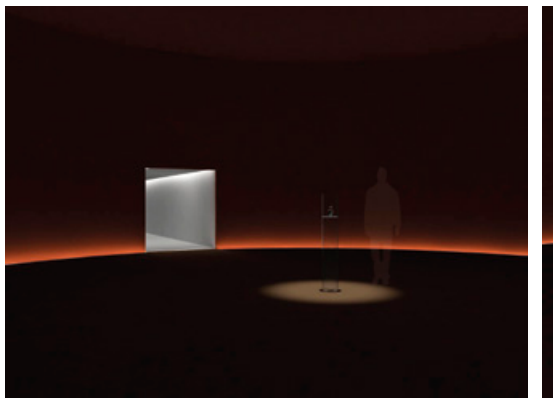
119 Para que não haja confusões, é importante dizer que em 2007, época do exercício comentado, nós simplesmente desconhecíamos o projeto original de Monet, com o qual tivemos contato físico apenas em outubro de 2014.



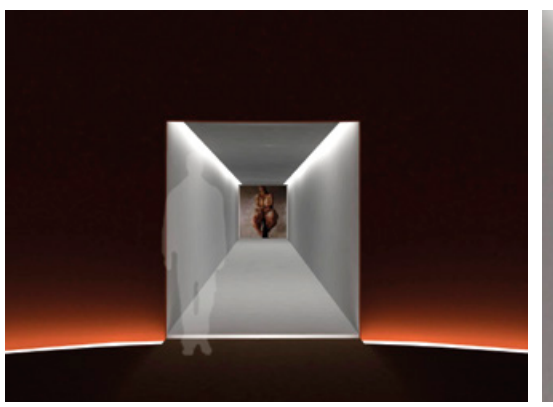


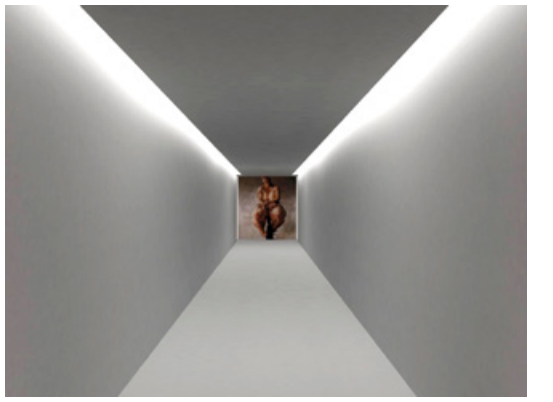


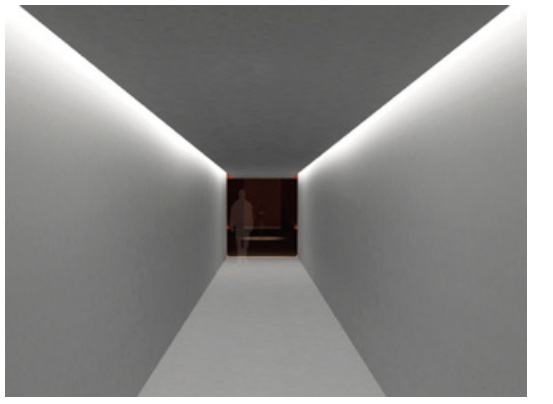












especial com 99,5% de transparência[120] fazem com que a peça "paire no ar", potencializando a apreensão de seus significados; por fim, o tom terroso das paredes e do tecido que cobre a sala mantém analogia cromática com a peça, além de remeter à própria terra como um dos elementos simbólicos fundamentais em quase todas as culturas.

Diametralmente opostas foram as soluções sugeridas pela complexa existência do corpo feminino no mundo contemporâneo: acuado, oprimido, violentado subliminarmente pelo cenário frio e angustiante, no qual a aparência da superfície e o olhar condicionado do outro eliminam qualquer espaço para a diferença, qualquer espaço para a alteridade. O longo corredor, que replica os 14 m de diâmetro do círculo, mas que,

335 - 343

Ricardo Coelho
"Vênus", 2007
Curadoria e cenografia hipotética. Planta e representações gráficas de Phamela Dadamo

120 Esse tipo de vidro não é uma novidade no campo da arquitetura contemporânea, no entanto, tornou-se mais conhecido ao ser utilizado na proteção de grandes obras primas nos principais museus do mundo. Estivemos diante de várias obras com esse recurso e, de fato, é impressionante. No Brasil tal tecnologia já está ao nosso alcance, por exemplo, na empresa ArtProtec que disponibiliza o *museum ArtShield*®, cujo índice de refração é de 0,5%. Tal menção pode parecer uma banalidade, no entanto, uma fotografia em preto e branco com uma área grande de negros e cinzas profundos é consideravelmente prejudicada com o uso de um vidro comum. Disponível em: <http://www.artprotect.com.br/vidro-artglass-invisivel-sem-reflexo.php>. Acesso: 10 mai. 2015

devido às suas dimensões restritas pelas medidas da tela (2,10 x 1,83 m), parece impedir uma apreensão de sua verdadeira profundidade. Esse claustrofóbico túnel branco, cuja luz fria se distribuiu de forma homogênea a partir do teto, com difusores imperceptíveis aos visitantes, emoldura a pintura de cores quentes em todo o nosso trajeto, até que estejamos isolados e muito próximos desse corpo monumental.

Similar ao recurso utilizado por Monet, um segmento do arco deslocado e ampliado na entrada da primeira sala impede qualquer percepção do espaço interior (ver fig. 335 e 336). Ao entrarmos por uma das aberturas, passamos por alguns segundos de insegurança, até que nosso aparelho perceptivo se adapte às condições da iluminação. Em nosso deslocamento pelo espaço percebemos ambas as obras simultaneamente, em uma associação cujo corte temporal pode girar em torno de 26.000 anos. Tal analogia poderia ser interpretada como um comentário curatorial e cenográfico daquele que é o mais famoso corte do cinema mundial, no qual Stanley Kubrick sugere, de maneira extraordinária, uma passagem de 4 milhões de anos, sobrepondo o primeiro gesto de natureza humana – quando o nosso ancestral mais distante utiliza um osso como uma tecnologia de extensão do próprio corpo[121] – aos desdobramentos tecnológicos que essa ação de aparente banalidade desencadearia.

Se aceitarmos o raciocínio expresso por Tadeu Chiarelli, no qual o fundo branco no espaço expositivo permitiria uma pretensa e privilegiada neutralidade para o contato direto com a obra, certamente bastaria à exposição "Vênus" um discreto e econômico cubo branco de 30 metros quadrados, um prego na parede para a pintura de Saville, um módulo branco e opaco para a Vênus de Wilendorf e a distribuição uniforme de luz no espaço. Felizmente, no entanto, não nos resta dúvidas sobre a ilusória interpretação de que o cubo branco não interfere na percepção de um observador, de que o branco, por ser considerado neutro, apresenta-se como a melhor solução para a leitura dos mais distintos trabalhos.

Se "[...] os meios, ao alterar o ambiente, evocam em nós sua proporção única do sentido de percepção." (McLUHAN, 1969, p. 176) Qualquer que seja a opção estético-espacial atuará em nossa apreensão do objeto artístico. Desse modo, é preciso considerar a cenografia de exposições como um meio como outro qualquer, cuja utilização pode permitir a melhor apreensão de uma obra de arte, na medida em que a própria cenografia se faça invisível diante do que se pretende exibir. No grande círculo que envolveria a Vênus seria impossível ao observador dispersar sua atenção[122] para o próprio espaço, assim como, diante da perspectiva do frio corredor, seu olhar seria impelido para a pintura de Saville até sair do espaço expositivo.

Diante da grandeza do projeto de Monet – seja ele tomado como o interpretamos, quer dizer, uma verdadeira instalação contemporânea; seja ele analisado secundariamente como um exemplo do mais eficiente espaço cenográfico – nossa simulação adquiri as proporções de um discreto comentário que apenas serve para enfatizar as qualidades antecipadoras do mestre francês, ignorado pela crítica contemporânea em ambos os sentidos analisados no presente texto.

Entre as "Ninféias" (1914-1926) de Monet e "Osmose" (1995) de Charlotte Davies, Grau relaciona uma série de nomes, pesquisas científicas em âmbito estatal e privado, bem como eventos históricos[123] determinantes para o desenvolvimento dos ambientes imersivos da arte contemporânea no final do século XX e início do século XXI. A partir de uma análise do trabalho da brasileira Diana Domingues, Santaella refere-se a essas manifestações do seguinte modo:

> Através das tecnologias interativas, a condição física fica expandida, os corpos se desdobram para além de si mesmos e ficam imersos numa mescla orgânica e inorgânica. Contando com a parceria da inteligência artificial, o participante vive uma natureza de segundo grau. (SANTAELLA, 2004, p. 87)

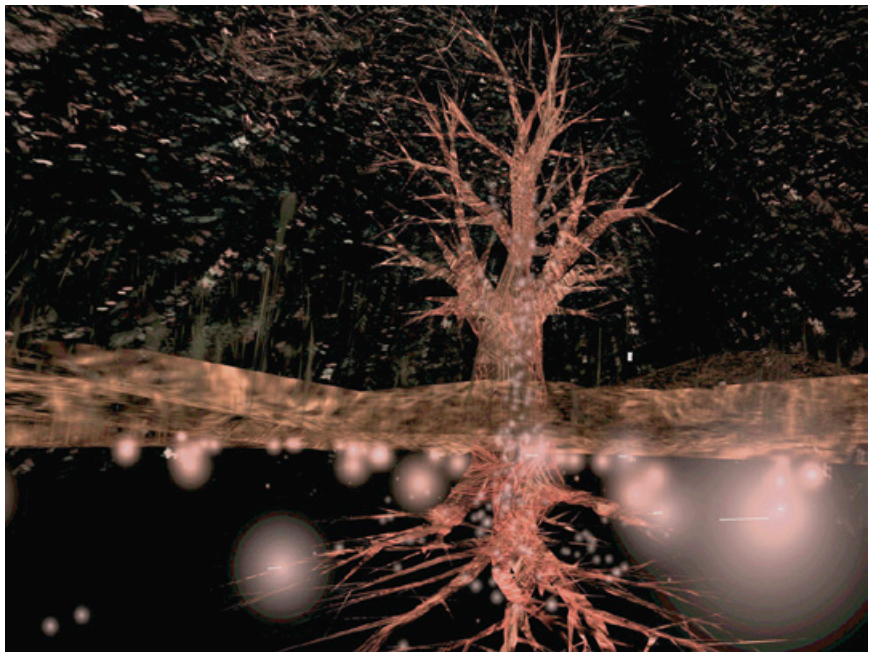
Quando, em 2003, Grau publica "Arte Virtual: da ilusão à imersão", refere-se a Osmose como um trabalho para o qual não havia parâmetros de comparação, dadas as inovações técnicas e resultados estéticos obtidos pela artista-cientista[124]. O diferencial do trabalho está justamente no parâmetro usuário-interface, onde Charlotte Davies consegue uma série de avanços em direção à chamada interface natural, possibilitando a

121 "Todos os meios são prolongamentos de alguma faculdade humana – psíquica ou física. A roda é um prolongamento do pé; o livro é um prolongamento do olho; a roupa é um prolongamento da pele; os circuitos elétricos, um prolongamento do sistema nervoso central." (McLUHAN, 1969, p. 54 – 68)

122 Pode parecer contraditório nossa detalhada descrição do espaço expositivo, seguida da afirmação de que o mesmo se faria imperceptível ao observador, mas é justamente essa consciência expressa na relação que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador no momento da fruição estética, o que nos permite tal afirmação. Além do mais, tal descrição tem a evidente e desnecessária intenção de apontar aspectos conceituais que nortearam a concepção espacial do hipotético projeto curatorial e cenográfico.

123 Grau parte do desejo de expansão esférica do palco na obra de Prampolinni, o qual pretendia eliminar a fronteira entre espaço imagético e observador, passando pelas ampliações das telas de cinema de "L'Arrivée d'un train à La Ciotat" de 1895, pelo pensamento de Eisenstein registrado em "O Stereokino" de 1947, onde o autor antecipa a expectativa de misturar psicologicamente imagem e espectador, até a criação do cinema IMAX, na década de 1990, como última tecnologia em relação às possibilidades de imersão do observador no cinema. Entre os pesquisadores cita Vannevar Bush, Norbert Wiener e Alan Turing, como responsáveis por apontar analogias entre o cérebro humano e os computadores; Mcluhan por indicar a futura relação de simbiose entre homens e máquinas; Ivan E. Sutheland pela criação da primeira interface gráfica (1963), depois com Bob Sproull (1966) o primeiro *head-monted display* (HMD) - um capacete de realidade virtual. Ainda Gene Youngblood por desenvolver o conceito de *cyborg* (amalgama entre organismo e computador) e Nicolas Negroponte pelas reflexões em torno da relação criativa humano-computador. Entre os eventos históricos cita a primeira exposição de computação gráfica organizada por Frieder Nake e George Nees em Stuttgart em 1964 e Cybernetic Serendipity de Jasia Reichardt em 1968, bem como a primeira participação da arte computacional na Bienal de Veneza em 1970. Também cita a Apple Macintosh (1980) responsável por inaugurar interfaces gráficas, substituindo comandos escritos. Por último fala das pesquisas da NASA sobre telepresença e a realidade virtual em âmbito militar, até chegar à primeira obra de realidade virtual "The Home of the Brain" (1991) de Monika Fleischmann e Wolfgang Strauss. (GRAU, 2007, p. 168 – 213)

124 A partir de 1987 Charlotte Davies atua na Softimage, empresa responsável pelo desenvolvimento dos *softwares* que deram vida aos dinossauros de "Jurassic Park" (1993). (GRAU, 2007, p. 225)



344

Charlotte Davies
"Osmose", 1995
Instalação interativa a partir de interfaces naturais

sensação de imersão do interagente em tempo real. Essa interface natural elimina instrumentos intermediários que poderiam distrair a consciência do usuário, tais como seriam, por exemplo, um mouse ou um *joystick*. (GRAU, 2007, p. 219 – 226)

Osmose é um ambiente interativo imersivo que faz uso do capacete de realidade virtual (HMD), da computação gráfica 3D e do som interativo, que pode ser explorado sinestesicamente. [...] As imagens são geradas exclusivamente pelo interagente, cuja silhueta em movimento pode ser vista de forma difusa em uma lâmina de vidro fosco. (GRAU, 2007, p. 220)

Em junho de 2014 a própria artista publicaria um vídeo oficial de 16 minutos que registra a captura de uma performance real vivenciada na instalação imersiva durante a sua exibição no Musée d'Art Contemporain de Montreal, em agosto de 1995[125]. Ainda que seja impossível restituir a sensação sinestésica vivida pelo usuário, esse registro nos permite, pelo menos, perceber a estrutura fluida do espaço virtual, onde corpos diversos, dotados de uma estranha transparência, parecem permitir o acesso a uma estrutura híbrida entre a natureza e o próprio sistema abstrato da representação digital, estourando os limites codificados do espaço cartesiano (fig. 344). Nossa impressão está em sintonia com o pensamento da artista.

125 O vídeo produzido pela própria SOFTIMAGE Inc. está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54O4VP3tCoY>. Acesso: 05 abr. 2015.

Penso no espaço virtual imersivo como uma arena espaço-temporal, dentro da qual modelos mentais ou construto-abstratos do mundo podem receber uma incorporação virtual em três dimensões e, depois, ser explorados cinestésica e sinestesicamente através da imersão e da interação de corpo inteiro. Nenhum outro espaço permite isso, nenhum outro meio de expressão humana. (Davies, 1998, p.67 apud GRAU, 2007, p. 229)

Grau (2007, p. 234) ainda se refere a "Osmose" como "um marco na história da mídia, como os filmes dos irmãos Lumière ou os primeiros panoramas, ao menos por sua utilização estética das novas tecnologias de imersão e ilusão." Para entendermos um pouco melhor a colocação anterior temos que mencionar algumas modificações conceituais abertas com o advento e a produção dessa arte de matriz abstrata que, entre outras coisas, está permitindo a elaboração de interfaces entre o homem e o computador.

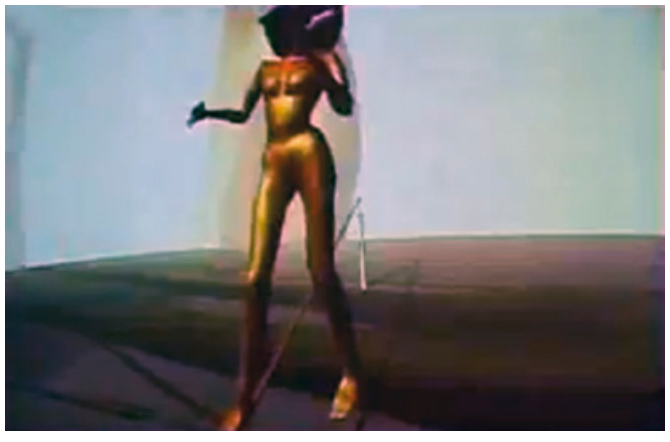
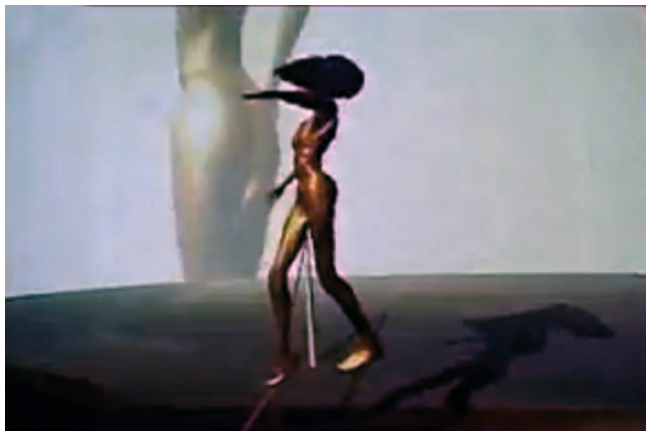
Quem primeiro lançou luz sobre esse novo território foram grupos interdisciplinares formados por artistas-cientistas que desenvolviam processos e interfaces para a produção de arte contemporânea, entre eles Edmond Couchot, Marie-Hélène Tramus e Michael Bret. No ótimo texto "A segunda interatividade: em direção a novas práticas artísticas" publicado como parte de uma coletânea organizada por Diana Domingues (2003), também uma artista-pesquisadora, temos uma série de considerações fundamentais para a nossa discussão.

Os autores partem da associação entre os sistemas mais complexos das novas gerações de computadores com os comportamentos humanos, considerando a interatividade como uma capacidade para o diálogo, comum em todo processo de produção de imagens numéricas. Na segunda interatividade, ao diálogo exógeno, sãos acrescidos possibilidades de diálogos entre os próprios objetos virtuais, como pertencentes a um sistema dotado de certa autonomia. Tendo como base a noção de "redes neurais"[126] e algoritmos genéticos, cria-se sistemas que simulam células vivas que interagem entre si, possibilitando o surgimento de fenômenos emergentes[127], ou seja, adaptações e reconfigurações que não estavam previstas no sistema. (COUCHOT; TRAMUS; BRET 2003, p. 27 – 32)

[...] enquanto a primeira interatividade se interessa pelas interações entre o computador e o homem, num modelo estímulo-resposta ou ação-reação, a segunda se interessa mais pela ação enquanto guiada pela percepção, pela corporeidade e pelos processos sensório-motores, pela autonomia (ou pela "autopoièse"). Aos modelos físicos e

126 Sobre o conceito de redes neurais, Santaella destaca um aspecto fundamental: "À imagem do funcionamento do cérebro, que é visto como uma enorme matriz de neurônios interconectados, ao configurar neurônios individuais em redes complexas, os pesquisadores têm construído sistemas computacionais com habilidades para aprender com a experiência. **Se compararmos as redes neurais com o cérebro, estas apresentam severas limitações, pois diferentemente do cérebro que se processa segundo o modo análogo paralelo, as redes neurais são seriais-digitais**. De todo modo, elas mostram como as máquinas podem apresentar habilidades de aprendizagem, uma qualidade tão essencial aos seres inteligentes." (2003, p. 198, grifo nosso)

127 Johnson (2003, p. 17) define emergência como "uma rede de auto-organização, de agentes dessemelhantes que inadvertidamente criam uma ordem de nível mais alto."; Calabrese (1987, p. 15), como dissemos na introdução, utilizou o conceito de emergência para definir os objetos para a sua análise no livro "A idade neobarroca".

345 - 347

Michel Bret e Marie-Helène Tramus
"La Funambule Virtuelle", 2000
Instalação interativa

mecânicos da primeira interatividade opõem-se e/ou acrescentam-se os modelos tirados das ciências cognitivas ou das ciências da vida. Pouco a pouco, o computador é dotado de propriedades que são em geral características dos seres vivos e inteligentes. (COUCHOT; TRAMUS; BRET 2003, p. 32)

Das novas possibilidades que advém da "segunda interatividade" afluem caminhos para a produção de obras com abordagens artísticas distintas no que concerne ao corpo do observador: a interatividade endógena e a interatividade exógena. A primeira apresenta um sistema complexo, no qual os organismos e/ou formas interagem entre si, gerando situações emergentes, sem que seja possível ao observador qualquer interação, fora as já permitidas pelos suportes tradicionais aos quais estão vinculados (filmes ou fitas de vídeo). Na segunda "o pesquisador propõe dispositivos interativos dotados de interfaces específicas, graças às quais o espectador entra em interação com a imagem em tempo real." (COUCHOT; TRAMUS; BRET 2003, p. 33 – 34)

Os mesmos autores (2007, p. 34 – 35) ainda consideram projetos que exploram as ricas aberturas permitidas pela combinação entre a interatividade endógena e a interatividade exógena, caso, por exemplo, da complexa e inteligente, porém, desajeitada "La Funambule Virtuelle" (2000), de Michel Bret e Marie-Hélène Tramus, equilibrista com a qual pudemos interatuar no ano de 2006, durante a "Bienal Internacional de Arte Tecnologia: Emoção Art.ficial 3", no Itaú Cultural em São Paulo (fig. 345 – 347). A um sistema pré-determinado somava-se os conhecimentos que a equilibrista "adquiria" a cada nova relação com os "interatores". Santaella refere-se ao corpo do observador como um elemento indispensável para o acontecimento da obra:

A presença do participante, seu calor, seus movimentos são captados por sensores o que induz uma modalidade inteiramente nova de recepção da obra artística que traz o corpo do participante para dentro da própria obra. Nesse caso, o corpo tecnológico não é mais o corpo do próprio artista, nem o corpo do humano em geral, transmutado pelas tecnologias, mas é o corpo do participante ele mesmo, lançado em uma aventura dialogal com máquinas dotadas de um certo nível de inteligência.(SANTAELLA, 2004, p. 89)

Quando Santaella refere-se ao corpo do participante "dentro da obra", parece-nos necessário esclarecer uma distinção importante com as instalações anteriores e mesmo contemporâneas ao advento dessas novas tecnologias de interação. Como vimos, a imersão já ocorria na antiguidade clássica, assim como a produção de obras e monumentos elaborados em função do corpo do observador, ou como nos casos exemplares dos cenários barrocos, panoramas do século XIX, nas "Ninféias" de Monet e depois no Minimalismo e seus desdobramentos desde os anos 1960. Todas essas manifestações foram concebidas para que o corpo do observador estivesse imerso no corpo (espaço) da obra durante a fruição.

O que muda então? a distinção é muito particular e o termo "dentro" pode ser melhor compreendido se dissermos que o corpo do observador completa a estrutura da obra, essencialmente processual e interativa, sem o qual, simplesmente, não haveria o trabalho artístico. Nas instalações anteriores os espaços possuem estruturas fixas independentes, ainda que dinâmicas e sempre singulares a cada novo olhar, a cada novo observador, a cada percepção sinestésica que solicita. Nos trabalhos de segunda interatividade, o corpo da obra, ao contrário, só existe pelos estímulos emitidos pelo corpo do observador, graças às já mencionadas interfaces naturais que decodificam esses sinais em complexos sistemas de comunicação expressiva entre o homem e o computador.

Para tornarmos as afirmações anteriores mais claras, parece-nos pertinente mencionar a proposta de Santaella e Winfried Noth (2008) na definição dos "Três paradigmas da imagem": No paradigma pré-fotográfico, cujos processos de produção são essencialmente artesanais, o objeto se impõe

pela singularidade icônica de sua presença física; no paradigma fotográfico, de natureza essencialmente indicial, opera-se uma seleção do real e um corte no fluxo do tempo[128], a partir de um processo técnico de captação da luz por meio de um suporte químico (nitrato de prata) ou eletromagnético (vídeo); no paradigma pós-fotográfico a imagem é o resultado de um sistema de processamento binário/digital baseado em operações e cálculos abstratos, que se mantém como um fluxo simbólico de informação aberto à permanente interação. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 157 – 175) Nas palavras dos próprios autores:

> Finalmente, pode-se afirmar que o paradigma pré-fotográfico é o universo do perene, da duração, repouso e espessura do tempo. O fotográfico é o universo do instantâneo, lapso e interrupção no fluxo do tempo. O pós-fotográfico é o universo evanescente, em devir, universo do tempo puro, manipulável, reversível, reiniciável em qualquer tempo. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 175)

Ante tecnologias e pesquisas que abriram possibilidades reais para uma geração singular de imagens – as quais, como nos sugere Grau (2007, p. 295), serão tão privadas[129] a ponto de dissolverem a dimensão ontológica própria à imagem artística, abalando sua função de memória histórica – as realizações que presenciamos nas seis edições de "Emoção Artificial" entre 2002 e 2012, nos parecem, hoje, distantes de nossa imatura presunção[130], trabalhos que expressam pensamentos de rara beleza. Como disseram, com grande sensibilidade, Couchot, Tramus e Bret (2003, p. 37), ao se referirem à dimensão fenomenológica das obras de segunda interatividade, destinadas, antes de qualquer racionalização, aos sentidos e ao prazer do corpo.:

> Se a obra induz a efeitos de sentido, esses efeitos não passam prioritariamente por jogos de símbolos ou de linguagem, conceitos, mas pela ativação de uma forma de pensamento seguidamente depreciada ou desconhecida: o pensamento do corpo. A obra está inteiramente contida na sequência das experiências perceptivas que o espectador vive e pode reviver indefinidamente no decorrer do diálogo. Ela somente existe com a condição de ser frequentada, explorada, experimentada. Ela é radicalmente "experiencial". Ela é parte do corpo. (COUCHOT; TRAMUS; BRET, 2003, p. 37)

Talvez, essas belas ideias – consideradas nas suas evidentes limitações estéticas – sejam indícios de uma inversão do sentido expresso na alegoria da caverna de Platão[131], onde as deformações da escultura clássica, necessárias à obtenção da harmonia em grandes monumentos, foram tomados pelo Estrangeiro como simulacros que nos distanciavam do mundo inteligível. Hoje, provisoriamente, parece estarmos diante desse espaço privilegiado do mundo das ideias, porque as poéticas tecnológicas da segunda interatividade estão por encontrar os artifícios que estendem a beleza do corpo e o fascínio da arte grega até o presente.

2.1.8 Do corpo eterno à eternidade do corpo

Como mencionamos no primeiro capítulo, as duas pinturas de Rembrandt nas quais o artista holandês retrata lições de anatomia em 1632 e 1656, revelaram limitações que a leitura de uma obra de arte pode impor ao olhar contemporâneo se nos atermos apenas ao universo de nossa subjetividade, ignorando o panorama histórico no qual tais representações foram criadas. A partir dessa constatação aparentemente óbvia, o presente item pretende apontar os parâmetros clássicos que determinaram conceitualmente a longa tradição das práticas anatômicas e alguns de seus desdobramentos contemporâneos, particularmente pelos trabalhos do talentoso e polêmico artista, ou seria melhor dizer, médico e anatomista alemão Gunther Von Hagens[132].

> Foi mais ou menos no fim da Idade Media que se começou, na Europa, a abrir cadáveres humanos para o estudo da anatomia. Isto não se fazia desde o século III a.C., quando dissecações humanas – as únicas que o mundo antigo conheceu – foram feitas em Alexandria. (MANDRESSI, 2010, p. 411)

Também como afirmamos em outra passagem, o pensamento do médico e filósofo romano Claudio Galeno, exerceria a maior influência já vista no campo da medicina no ocidente. Baseado na teoria humoral, a leitura da obra de Galeno forneceria uma hierárquica estrutura[133] para

128 "Temporalmente de fato – repetiram-nos o suficiente – a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma *fatia*, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*." (DUBOIS, 1993, p. 161)

129 "*Scanners* a *laser* desenvolvidos há pouco podem emitir imagens virtuais diretamente para a retina. Embora ainda pertençam à categoria de imagens, se a retina bastar como meio, essas figuras são as imagens mais privadas de todas as imagináveis até hoje. A dimensão ontológica da imagem dissolve-se com as imagens a laser. Nesta era de imagens dinâmicas baseadas em cálculos, questiona-se se o termo "imagem" ainda é uma caracterização adequada, ou, ao contrário, se a imagem virtual deveria ser interpretada como uma categoria neural." (GRAU, 2007, p. 295)

130 O autor refere-se às limitações de seu próprio olhar diante das primeiras edições do evento (2002, 2004 e 2006). Por outro lado, essa recente dilatação dos horizontes não exime boa parte dos trabalhos apresentados nesse ciclo de uma constatação que já havíamos feito em 2007: "O meio não determina a contemporaneidade do trabalho, não necessariamente! [...] Um trabalho com carvão ou argila pode ser mais expressivo, mais comunicativo e, portanto, mais significativo para nosso contexto do que um outro trabalho produzido com os meios digitais mais avançados." COELHO, 2007, p. 58 – 59)

131 "A humanidade permanece, de forma impertinente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade." (SONTAG, 2004, p. 13)

132 "Dono da empresa sediada em Heidelberg - BIODUR™, que comercializa os equipamentos e os polímeros utilizados na técnica de plastinização e também um Instituto onde põe em prática o trabalho de conservação e fixação das peças anatômicas." (REBOLLO, 2003, p. 101); Sob críticas da Igreja Protestante e da Sociedade de Anatomia da Alemanha, foi inaugurado em 18 de fevereiro de 2015 o "Menschen Museum" (Museu Humano) na cidade de Berlim, a primeira exposição permanente dos corpos plastinizados de Hagens. Disponível em: <http://www.memu.berlin/ausstellung/menschen-museum/>. Acesso: 20 fev. 2015

133 "o professor comandava seu desenrolar, lia e comentava os escritos de autoridades do alto de sua cátedra. Ele era secundado por um *demonstrator*, que fazia os assistentes ver o que o mestre explicava, enquanto a preparação do cadáver era em geral confiada a um cirurgião ou um barbeiro." (MANDRESSI, 2010, p. 414); "[...] o ensino universitário da anatomia entre o século XIV e a metade do século XVI consistia na leitura de um texto pelo professor para os alunos, geralmente o pequeno e prático *Anathomia* de Mondino dei Liucci, seguido no século XVI por textos de Galeno, enquanto um assistente, usualmente um cirurgião iletrado, mostrava junto do cadáver as estruturas descritas nesse

as dissecações públicas desde sua retomada na Idade Média até o século XVI (MANDRESSI, 2010, p. 414), período em que Vesálio propõe algumas mudanças significativas para a prática anatômica.

Kickhöfel (2003, p. 389 – 404) aponta o nome de Vesálio como um dos responsáveis para, no Renascimento, divulgar e ampliar o conhecimento da obra de Claudio Galeno, tendo importância, por outro lado, por ter insistido no estudo e no ensino anatômico que restituía aos médicos-professores, o comando das dissecações, indispensável ao desenvolvimento dessa prática, até então restrita a uma tradição em que o professor apenas expunha aos alunos algo que já estava estabelecido nos textos clássicos (fig. 348 e 349). Também Mandressi (2010, p. 425 – 427) explicita o condicionamento das dissecações no século XVI aos textos clássicos, os quais ensinavam o modo de ver e também o que ver.

Ainda que Leonardo da Vinci seja considerado como uma exceção, Arasse[134] (2010, p. 570) refere-se a Vesálio como "o grande iniciador da anatomia moderna", por meio de seu "*De humani corporis fábrica*" publicado em 1543, cujas ilustrações foram atribuídas por Vasari ao pintor e gravador flamengo Sthephan van Calcar[135], ex-aluno de Tiziano em Veneza.

> Dar a ver no papel o que podia ser observado na mesa de dissecação, eis o papel atribuído por Vesálio às suntuosas pranchas que ilustram sua obra. A transformação do leitor em espectador, o intuito pedagógico no uso das ilustrações e seu desdobramento intensivo são novidades trazidas pelo anatômico século XVI. (MANDRESSI, 2010, p. 424)

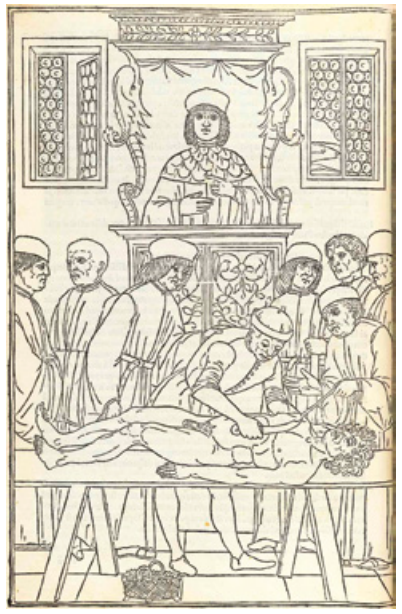
Em relação à estética das ilustrações presentes nos manuais de anatomia, a partir do exemplo de Vesálio e em várias publicações posteriores, Mandressi (2010, p. 425) refere-se a uma encenação dos corpos como a mistura de um interesse científico com uma expressão sensível das artes daquele contexto. Arasse (2010, p. 569 – 571), reforça esse aspecto, enfatizando que a observação científica aparece incorporada ora pela moral cristã (fig. 350 e 351), ora pela arte clássica (fig. 34 e 352).

> Este amalgama teve provavelmente por função legitimar, cultural e moralmente, uma ciência nascente cuja prática, apesar da autorização da Igreja, era há pouco conotada negativamente: a encenação artística ou moral do corpo anatomizado contribuiu, paradoxalmente, para proclamar "a autonomia de uma nova ciência do corpo". (ARASSE, 2010, p. 571)



348 *(acima)*

Martin von Mellerstadt
"Anathomia Mundini emendata per doctore Melerstrat", 1493
Leipzig



349 *(ao lado)*

Johannes de Kethan, Alemanus
"Fasciculus Medicinae", 1491
Veneza



350

Masaccio
"A expulsão dos Jardins do Éden"
Capela Brancacci, Florença



351

Stephan van Calcar
"De human corporis fábrica, Andreas Vesálius", 1543
Basiléia

texto." (KICKHÖFEL, 2003, p. 391)

134 Arasse (2010, p. 567) refere-se às qualidades de Leonardo que baseava grande parte de seu conhecimento na observação direta, no entanto, não deixa de frisar a liberdade que o artista se permite "em inventar anatomias prováveis" para satisfazer a necessidade da própria representação, quando a observação não foi possível."

135 A partir da indicação de Arasse (nota 66 da p. 567), chegamos a um antiquário italiano que possuía duas gravuras da célebre publicação de Vesálio. Na nota explicativa da gravura, o antiquário faz a mesma referência a "Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento" (1976) de Michelangelo Muraro e David Rosand, citando o nome de Sthephan van Calcar como autor das pranchas.

Após mencionar uma série de outras publicações, Arasse (2010, p. 574) destaca os aspectos dramáticos de uma das gravuras de Jacques Gamelin (fig. 353) publicada em 1779 no "Novo compêndio de osteologia e de miologia desenhado conforme à natureza: para a utilização de cientistas e artistas", como uma das primeiras anatomias artísticas que teriam um grande sucesso no século XIX, dado o evidente neoclassicismo de sua abordagem. No entanto, o autor conclui sua interpretação dessas imagens de cunho dramático, realizadas em pleno século XVIII, como a expressão estética das dificuldades que a anatomia encontrava para se firmar como uma ciência como as outras, analisando por esse aspecto também as duas pinturas de Rembrandt mencionadas no início desse texto.

Nesse momento nos demos conta de que as representações visuais, mesmo as mais fascinantes, sempre surgem em meio a outras representações – médicas, científicas, religiosas, sociais, etc. – sendo fruto de um diálogo consciente ou inconsciente por parte dos artistas com esse contexto cultural mais amplo. Em outras palavras, analisar as lições de anatomia de Rembrandt (fig. 354 e 355) com o olhar contemporâneo é, simplesmente, sobrepor à obra a maior revolução científica que se processou no conhecimento do corpo, quase trezentos anos depois, durante o século XX.

> Depois de ter tentado "civilizar" a prática anatômica como ciência autônoma, sua encenação figurativa coloca ao contrário em valor o que pode sugerir que o corpo não é um "objeto científico" indiferente, que o ser humano é indissociável de seu corpo. (ARASSE, 2010, p. 574)

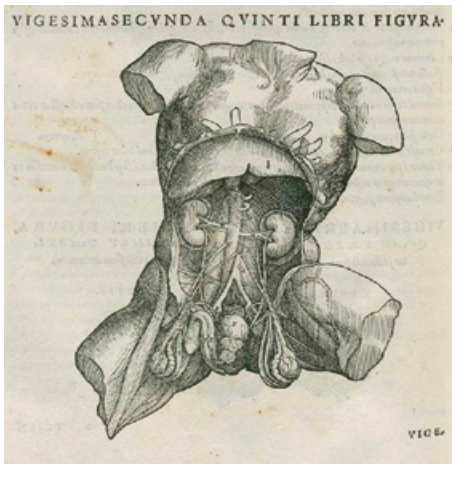
De uma abordagem neutra e distanciada que enfatiza a dimensão científica da cena na "Lição de anatomia do doutor Tulp" (1632), para uma abordagem dramática na "Lição de anatomia do doutor John Deyman" (1656), cuja iluminação e composição – que, sem dúvida, remete à





352

Stephan van Calcar
"De human corporis fábrica, Andreas Vesálius", 1543
Basiléia



353

Jacques Gamelin
Novo compendio de osteologia e de miologia desenhado conforme a natureza: para a utilização de artistas e cientistas, 1779
Tolouse, França



354 - 355 *(cima p/ baixo)*

Rembrandt
"Lição de anatomia do Dr. Tulp", 1632
Óleo sobre tela. Mauritshius, Haia, Holanda

Rembrandt
"Lição de anatomia do Dr. John Deyman", 1656
Óleo sobre madeira. Amsterdan Museum, Holanda

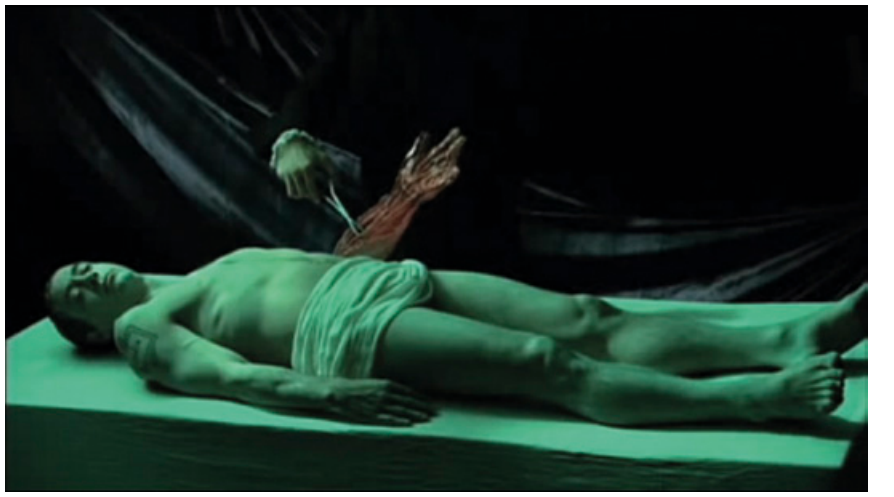
"Lamentação pelo Cristo morto" de Mantegna (fig. 356) (c. 1475 – 1478) – parecem enfatizar um espaço de incerteza reforçado pelo olhar perdido do assistente. (ARASSE, 2010, p. 574). Seja como for, há, de fato uma mudança no espírito das obras e essa resistência em encarar o corpo como um objeto para a análise científica perdura de um modo ou de outro no presente.

Uma inquietante versão contemporânea desse tema foi realizada no ano de 2004[136] pelo aclamado diretor e artista multimídia americano Robert Wilson (fig. 357). A princípio, trata-se de uma imagem fotográfica que apresenta um corpo morto em escala real, no momento em que se processa a análise anatômica de seu braço esquerdo, assim como na "Lição de anatomia do doutor Tulp" (fig. 354). As primeiras diferenças ficam para o cenário: não há aprendizes e não podemos distinguir com clareza o corpo do anatomista que permanece imerso nas sombras. Sua identidade é omitida e vemos apena parte do braço direito e sua mão iluminada "manipulando" um instrumento semelhante ao da pintura de Rembrandt. Na realidade, parece que o artista processou uma síntese entre a primeira lição do doutor Tulp e a segunda do doutor John Deyman (fig. 355). Da primeira aproveita a composição aberta, expondo o belo corpo em sua totalidade e, da segunda, o aspecto sombrio que nos foi legado e, talvez, intensificado acidentalmente pela incompletude da segunda pintura.

Quando nos damos conta de que se trata de um "retrato em vídeo" de altíssima definição, as coisas ficam ainda mais intrigantes: numa espécie de inversão ao que ocorre em "Black Mirror" de Matt Colishaw, aqui é como se a vida resistisse à imobilidade da pintura, desafiando sua perene iconicidade por meio de nossa relutante percepção (fig. 358 – 360). O diafragma do ator americano Robert Downey Jr. sobe e desce lentamente, assim como seus olhos que se abrem em nossa direção. Em meio à penumbra do fundo e à luminosidade fria do corpo, destaca-se o braço anatomizado em seus tons quentes, animado pelos quase imperceptíveis movimentos do sombrio doutor que o sustenta pelo tendão, enquanto seu corpo oscila num limiar entre realidade física e representação. A trilha sonora é uma faixa do CD "Bone Machine" (1992) de Tom Waits, e intensifica o estranhamento da cena, não apenas pelo som, mas também pelos sentidos de "The Ocean"[137].

O oceano não me quer hoje
Mas amanhã eu estarei de volta para brincar
E os estranjos (*anjos estranhos= strangels/strange angels*) vão me levar
Para o fundo de seu mar salgado
Os cerebranjos (*anjos cérebros= braingels/brain angels)* maliciosos
Para dentro de um vinho azul sem fim
Abrirei minha cabeça e deixarei sair





356 *(alto)*

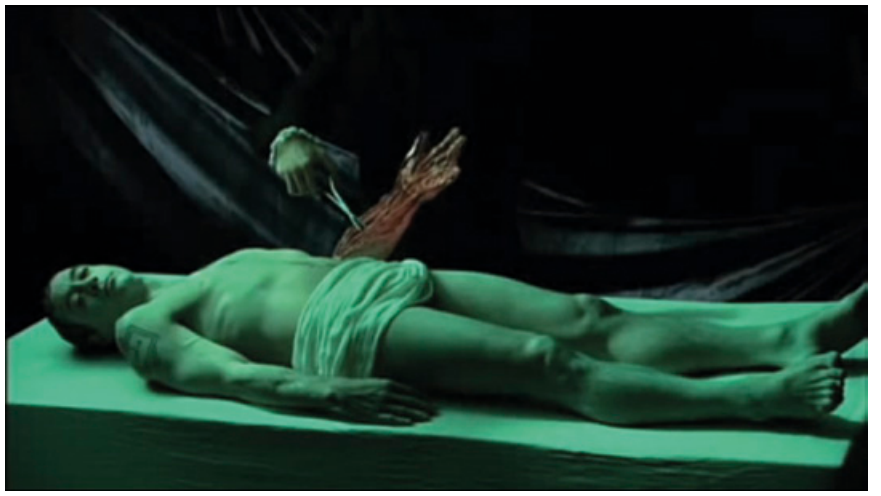
Mantegna
"Lamentação pelo Cristo morto", c. 1475 - 1478
Óleo sobre tela. Pinacoteca di Brera, Milão

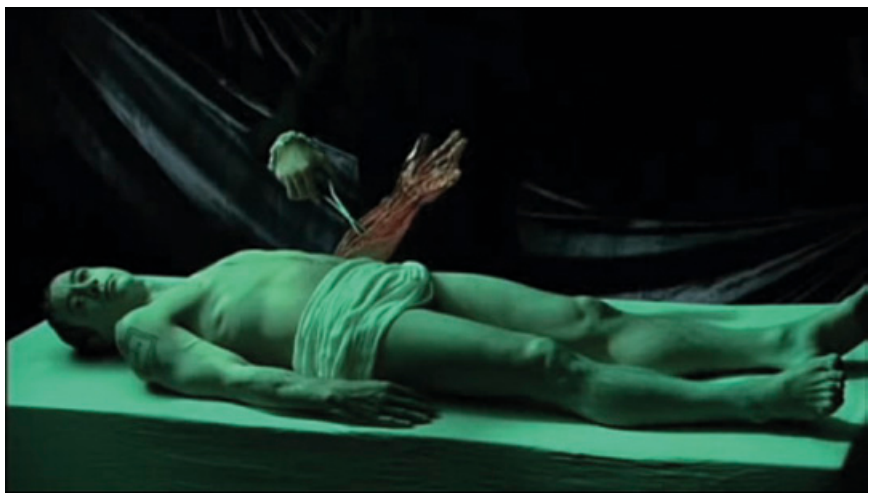
357 - 360 *(acima e página ao lado)*

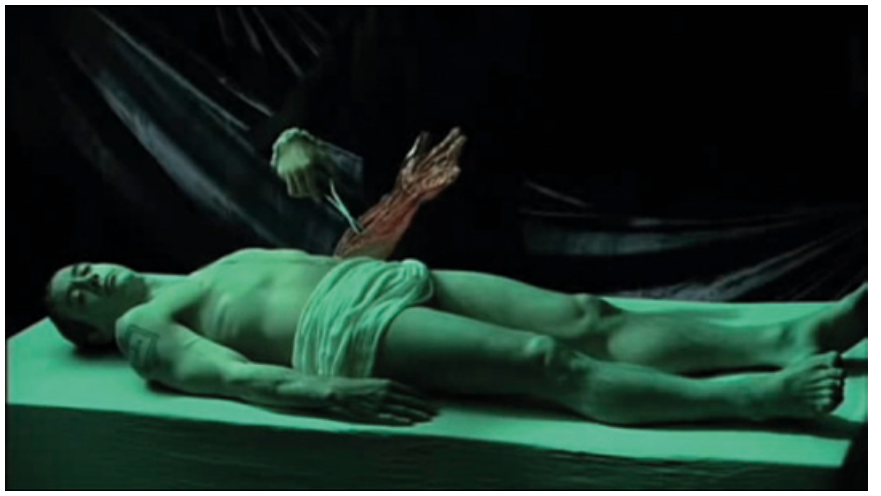
Robert Wilson
"Voom Portraits: Robert Downey Jr.", 2004
Vídeo de alta definição

136 O nome da série "VOOM Portraits" refere-se ao estúdio VOOM HD Networks, nos Estados Unidos. Em sistema de residências artísticas nomes como Robert Wilson são convidados a criarem trabalhos em vídeo de alta-definição.

137 Tradução gentilmente sugerida pela professora Deborah Castro.







Todo meu tempo
Adoraria me afogar
Mas o oceano não me quer hoje
Vou entrar até aqui
Não é possível que vá me machucar
Tudo que encontrarão é minha cerveja
E minha camisa
A maré está ficando enfurecida
E o salva-vidas não está
Mas o oceano não me quer hoje
Mas o oceano não me quer hoje

A atuação sobre os limiares também parece ser um dos segredos do interesse despertado por Gunther Von Hagens, seja pelas polêmicas, seja pelas qualidades que escapam à restrição de muitos dos olhares críticos que se lançam sobre essa figura singular de nosso tempo. Certamente ele não foi o primeiro, sendo que um de seus mentores mais ilustres do passado – o francês Honoré Fragonard[138] – já havia sido fortemente criticado em seu tempo, quem diria, por especialistas alemães (ARASSE, 2010, p. 616). Quando Arasse, para além dessas críticas, destaca a originalidade de Fragonard, parece estarmos lendo uma análise endereçada ao taxidermista contemporâneo:

> Mais do que interessa à pesquisa anatômica e médica propriamente dita, ele aperfeiçoa sem cessar seus próprios métodos para melhorar a "expressão vigorosa" de suas anatomias. Assim, ele se coloca "numa posição de esteta da ciência". Mas, é preciso acrescentar, sua estética só pode ser muito pouco científica: operando a partir de tecidos naturais, a "expressão vigorosa" que ele busca é a de um efeito de realidade inevitavelmente mais perturbador ainda do que a cera, em consequência da identidade entre o representante e o representado, e da recuperação de um pelo outro. (ARASSE, 2010, p. 617)

Felizmente para nós, não há qualquer incompatibilidade na aproximação que fazemos e o próprio Hagens explicita isso de maneira eloqüente, ao homenagear Fragonard numa releitura de sua obra mais famosa, o conhecido "Cavaleiro do Apocalipse" (fig. 361 e 364). Quando postos lado a lado fica evidente que estamos ante um patamar sem paralelos, como se Hagens tivesse levado ao pé da letra o aperfeiçoamento da técnica para melhorar a expressão vigorosa de suas anatomias, sendo, mais do que qualquer outro e, a partir de todos os outros, um esteta da ciência, ou como nós preferimos, simplesmente, um anatomista que usa corpos reais para dar visibilidade para a ciência da anatomia através da arte. Diante de "Body Worlds" Mariluce Moura escreveu o seguinte em 2007:

> O corpo visível em sua completa materialidade, camada após camada, e perceptível nas adaptações ao movimento, em suas funções, muitas, uma após a outra até a

138 "Honoré Fragonard, primo coirmão do pintor de sucesso, é "professor e demonstrador de anatomia" de 1766 a 1771 na escola veterinária de Alfort, dotando-a rapidamente de um laboratório de anatomia [...]" (ARASSE, 2010, p. 616)









361 e 363 *(cima p/ baixo, à esquerda)*

Honoré Fragonard
"O Cavaleiro do Apocalipse", 1766 - 1771
Musée Fragonard d'Alfort, Paris

362 e 364 *(cima p/ baixo, à direita)*

Gunther von Hagens
"The Rearing Horse with Rider"
Corpos de cavalo e homem plastinizados

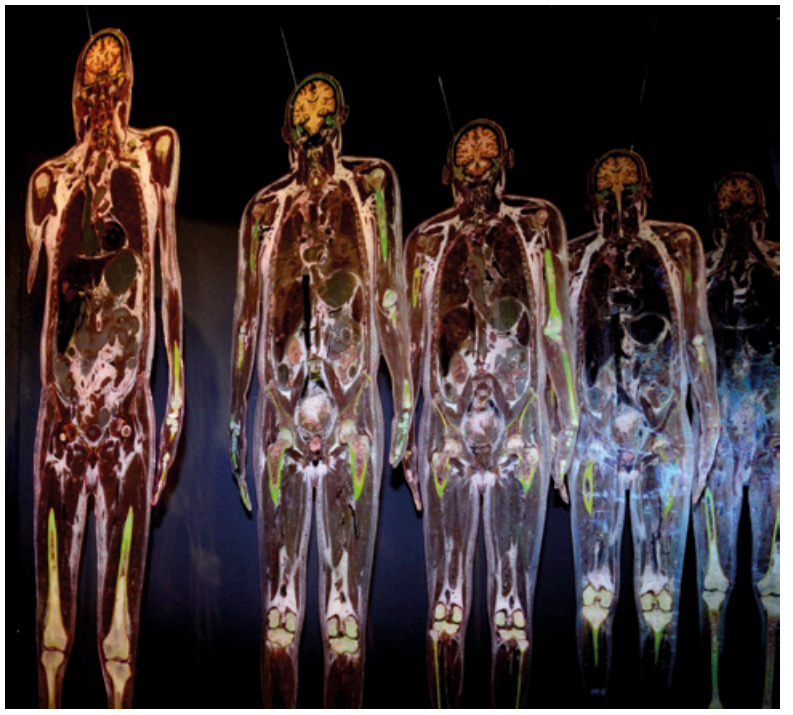
compreensão de sua fantástica funcionalidade. O corpo insistentemente reiterado, inteiro, depois dissecado em partes, em fatias, ossos, músculos, nervos, vasos e vísceras. Numa multiplicidade atordoante, ele se oferece ao olhar leigo nessa exposição pensada em cada detalhe para iluminar um espetáculo fascinante, espantoso talvez, e minucioso da anatomia humana. (MOURA, 2007)

Nascido em 1945, com apenas 30 anos o jovem e virtuoso Gunther Von Hagens criou a técnica da plastinação ou plastinização[139], patenteada em 1977 e aperfeiçoada até se encontrar em condições de utilização em 1990. Ao contrário do que se pode imaginar, a divulgação da técnica se fez primeiro no âmbito científico. No Brasil foi o professor Aldo Junqueira da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP), o primeiro a perceber, ainda em 1988, a importância dessa nova técnica para a atualização dos estudos de anatomia, em particular, para a anatomia seccional (fig. 365). (MOURA, 2007)

É preciso notar que só 5% dos seres humanos têm total capacidade espacial, habilidade de intuir com clareza como os elementos se distribuem no espaço e formam volumes, a partir de imagens em duas dimensões ou de peças dispersas. Ora, como tentar perceber a anatomia sem espacialidade é algo estéril, quanto mais próximos colocarmos os estudantes de medicina dessa anatomia real e espacializada, melhor os formamos. (JUNQUEIRA, 2007 apud MOURA, 2007)

Talvez, de maneira apressada ou simplesmente por desconhecer as reais possibilidades dessa técnica que permite a obtenção de lâminas de órgãos do corpo humano de até 1mm de espessura, ideais para suprir essas deficiências da percepção humana, que atinge a mesma e assustadora porcentagem entre os estudantes de medicina (MOURA, 2007), Regina André Rebollo faz duras críticas ao trabalho e à postura de Hagens, contrapondo as polemicas de suas exposições à bem sucedida "Spectacular bodies: the art and science of the human body from Leonardo to now", ocorrida na Hayward Gallery em Londres no ano 2000.

139 "O método incide sobre duas questões fundamentais para a preservação do corpo após a morte: a desidratação e a criação de um meio adequado para impedir a proliferação de fungos e bactérias e, assim, assegurar a manutenção dos tecidos e das demais estruturas anatômicas." (JUNQUEIRA, 2007 apud MOURA, 2007); "A plastinização substitui os fluidos corporais e a gordura com polímeros reativos, tais como silicone, borracha, resinas de epóxi ou poliéster. Na primeira fase do processo, solventes substituem gradualmente os fluidos com um banho de solvente gelado ("substituição por congelamento"); em seguida, a peça desidratada é colocada num banho de imersão de solvente na temperatura ambiente, para a retirada da gordura. A peça desidratada e sem gordura, é colocada numa solução de polímero. O solvente é, então, fervido a vácuo e continuamente extraído. O solvente evaporado cria um vazio dentro da peça que será gradualmente preenchido pelo polímero. Após o processo (chamado de "impregnação forçada"), a peça é *curada* com gás, luz, ou calor, dependendo do tipo de polímero utilizado." (REBOLLO, 2003, p. 101)



365 *(acima)*

Gunther von Hagens
"The Rearing Horse with Rider"
Corpo humano plastinizado e seccionado

Hagens não é um cientista e nem se comporta enquanto tal. Por isso, ao se comparar aos grandes anatomistas do passado, como Galeno e Vesálio, Hagens ignora que tais anatomistas estavam estabelecendo um novo método de observação e sistematização do corpo humano, que trouxe ao conhecimento médico e científico novos resultados. (REBOLLO, 2003, p. 105)

Pelas palavras da autora, percebe-se que os condicionamentos socioculturais constroem, com grande uniformidade, também os parâmetros e as expectativas para o comportamento acadêmico e profissional! Além disso, o que tem feito Hagens senão estabelecer um novo e, evidentemente, incomparável método de observação e sistematização do corpo humano, servindo, antes de mais nada, ao conhecimento aplicado no campo do ensino da medicina?

Hagens não ignora essa tradição, incorporando dela as duas faces que se apresentam a partir do próprio Vesálio durante o Renascimento, ou seja, o conhecimento científico sob as formas sensíveis das artes visuais. Tendo criado, assim como seus antecessores, um método de observação, mas que, graças aos avanços da medicina no século XX, está baseado em procedimentos e em conhecimentos comprovados cientificamente, ao contrário do que ocorria na teoria humoral que se estende de Galeno na antiguidade ao final do século XIX.

Se, como afirmou Rebollo (2003, p. 106), a exposição na Hayward Gallery foi aceita e elogiada, isso se deve à rede de informação que sustenta o próprio sistema da arte contemporânea, cujos artistas representados pelas mais poderosas galerias comerciais do mundo, fornecem a sua própria justificação. O fato de haver discussões conceituais e filosóficas em torno da exposição, apenas enfatiza o poder de organização dessa rede que, por meio do conhecimento acadêmico e de parcerias com as grandes instituições culturais, oferecem bases "incontestáveis", disseminadas por um pesado sistema de divulgação nas mídias eletrônicas e de informação.

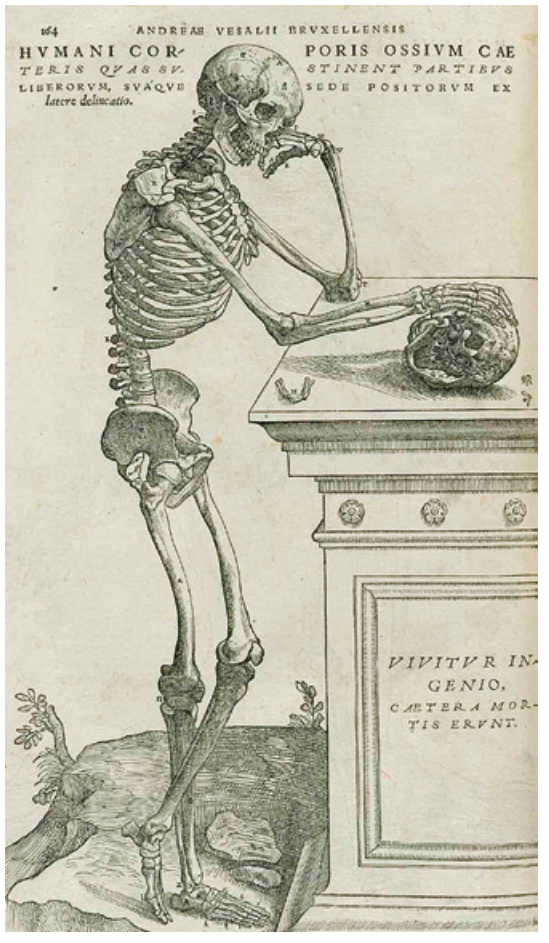
O problema de Body Worlds parece residir justamente no fato de se tratarem de corpos reais[140], o que se evidenciou nas polemicas geradas desde a primeira mostra em 1996. Acusado de possuir corpos de indigentes e pacientes siberianos com problemas mentais[141] (REBOLLO, 2003, p. 102), "argumentou-se que a exibição feria a dignidade humana e a ética do fazer científico" (MOURA, 2007). Surpreende-nos pensar que a mesma sociedade que ignora corpos vivos, a ponto de classificá-los na categoria da indigência – "situação de extrema necessidade material, de penúria; miséria, pobreza, inópia (HOUAISS, 2009, p. 1073) – até que morram de frio, de fome ou assassinados, demonstre uma falsa hipocrisia ética que questiona a possível utilização desses corpos. Talvez, o incomodo seja gerado pela vaga possibilidade dessa existência ignorada adquirir a identidade de uma úlcera permanente, como índice do sistema social em sua desumana decadência.

Assim como nos exemplos de Vesálio (fig. 366 e 367) ou Juan Valverde de Amusco (fig. 368 – 370), em que a base visual de suas ilustrações era extraída da própria arte, as representações anatômicas dessa tradição de raízes clássicas delineada no Renascimento, assim como ícones que fundaram a imagem idealizada de nossa representação, servem a Hagens como argumentos com forte apelo estético e conceitual (fig. 371). Além disso e das polêmicas que o acompanham a dúvida que se impõe é, em qual patamar devemos classificá-lo: o da técnica, o da ciência, do espetáculo[142] ou das artes?

140 Antes do início da divulgação da plastinização Calabrese (1987, p. 66) escreveu: "O fantástico já está entre nós, basta apenas levá-lo mais além. [...] Dado o confim de um certo domínio científico examinemos-lhe os rebordos, os susceptíveis de fazerem avançar o próprio confim para onde o não havia, e, implicitamente, declara-se a existência de uma zona de fronteira variável ou irreconhecível entre "real" e "possível inactual".

141 "De fato, Hagens possui um contrato com o Instituto de Anatomia da Universidade de Novossibirsk, autorizando-o a recolher os corpos não reclamados de moradores de asilos e instituições assistenciais." (REBOLLO, 2003, p. 102); A procedência dos corpos foi questionada, e a dimensão ética veio a tona, ainda que o próprio Hagens sempre tenha afirmado que se tratavam de corpos doados voluntariamente, segundo os termos de um rígido contrato que rege as doações." (MOURA, 2007). Para o leitor interessado no programa de doação de corpos: <http://www.bodyworlds.com/en/body_donation.html>, ultimo acesso: 21 abr. 2015.

142 Rebollo (2003, p. 104) refere-se a esse aspecto, citando a dissecação pública realizada em Londres por Hagens no dia 20 de novembro de 2002, 170 anos após a proibição dessa prática no Reino Unido. Atrás do médico foi fixado uma reprodução da "Lição de anatomia do doutor Tulp". "Ele afirma que é um continuador da tradição anatômica de Galeno e Vesálio e de uma época na qual as demonstrações





366 *(ao lado, à esquerda)*

Stephan van Calcar
"De human corporis fábrica, Andreas Vesálius", 1543
Basiléia

367 *(ao lado)*

Gunther von Hagens
Ossos e plastinação do sistema circulatório, mesa

368 *(abaixo, à esquerda)*

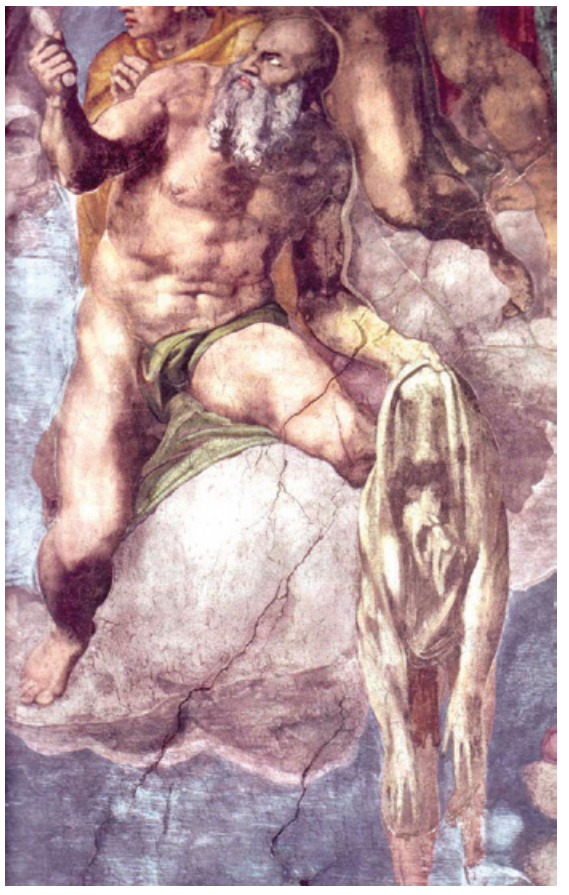
Michelangelo Buonarrotti
"Detalhe do Juízo Final", 1537 - 1541
Afresco. Capela Sistina, Vaticano

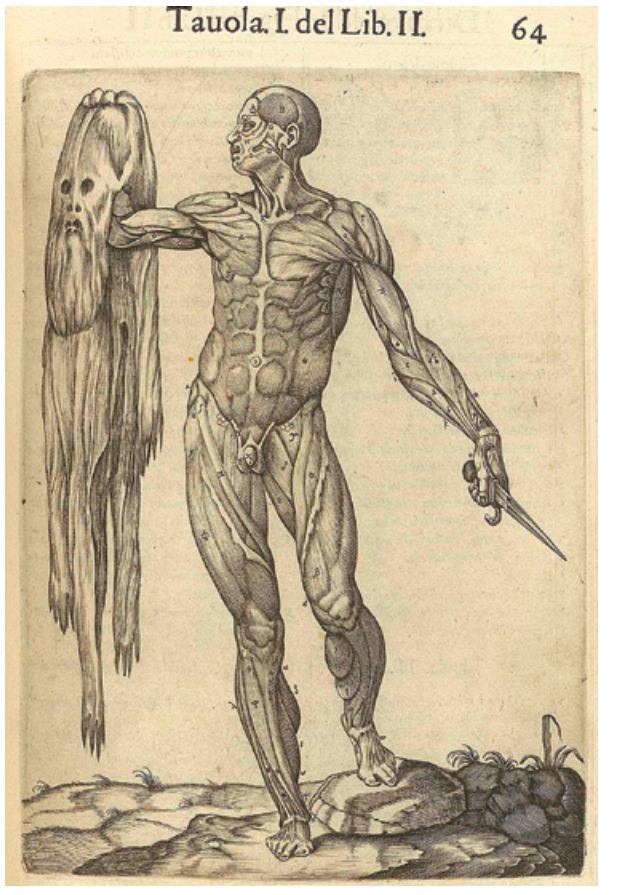
369 *(abaixo, centro)*

Juan Valverde de Amusco
Anatomia del corpo humano, 1560
Roma

370 *(abaixo, à direita)*

Gunther von Hagens
"The Skin Man"
Corpo humano despelado e plastinizado

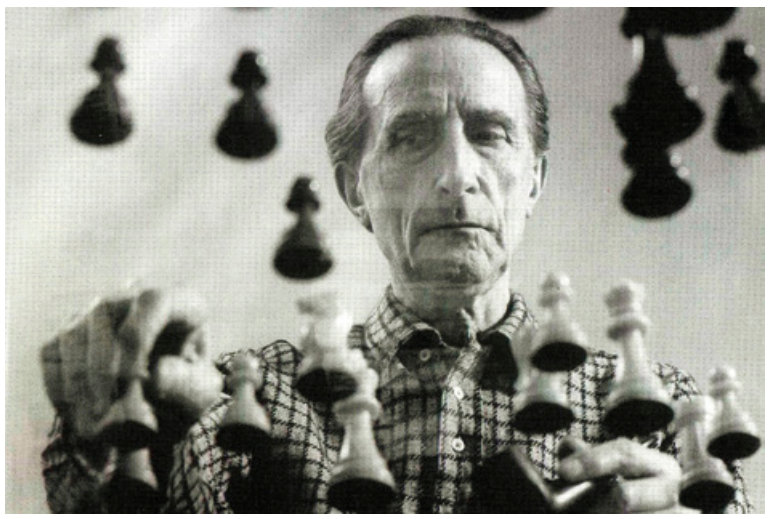












371 - 372 *(baixo p/ cima)*

Gunther von Hagens
"Homem vitruviano"
Corpo humano plastinizado

Gunther von Hagens
"O jogador de xadrez"
Corpo humano plastinizado e tabuleiro de xadrez

373 *(à direita)*

Arnold Rosenberg
Detalhe de "Marcel Duchamp jogando xadrez sobre um pedaço de vidro", 1958
Fotografia

Se consideramos o atual cenário da arte contemporânea no qual se manifestam simultaneamente todas as linguagens tradicionais e eletrônicas, além das interfaces digitais, dos ideais de uma "evolução" *cyborg* e das experiências de manipulação biotecnológica[143], poderíamos dizer que Hagens é um jogador (fig. 372). E como um bom e consciente jogador (fig. 373) transita pelos tênues limites que perpassam o conhecimento e os meios atuais através de sua própria técnica, embaralhando os já imprecisos limites entre a realidade e as suas representações, sejam elas técnicas, científicas, artísticas ou sociais.

Parece-nos oportuno analisar o fenômeno Hagens a partir da aproximação com um iconoclástico evento contemporâneo. Por iniciativa do inglês Damien Hirst a prestigiada casa de leilões Sotheby's promoveu em 2008 "Beautiful inside my head forever"[144] (Belo dentro de minha cabeça para

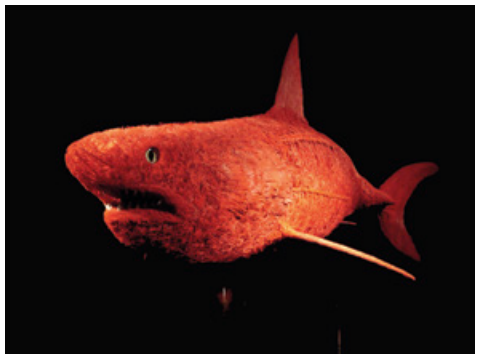
públicas eram promovidas em teatros anatômicos. Para ele, lamentavelmente, tais demonstrações estariam hoje confinadas a uma elite médica, privando o público leigo "do espetáculo e da maravilha do corpo humano". (REBOLLO, 2003, p. 104)

143 "A partir do momento em que se desenvolvem não só a cirurgia estética, mas também as operações de modificação do corpo de todos os tipos, desde a dietética e o *body-building* até ao *doping*, e de fato tudo aquilo que se costuma denominar "engenharia biotecnológica", de novo aparece o tema do homem mecânico, mas sob a forma do homem "pós-humano". (MICHAUD, 2009, p. 551)

144 O Leilão ocorrido no dias 15 e 16 de setembro de 2008 na Sotheby's em Londres vendeu 223 obras tendo alcançado uma cifra final de 365 milhões de reais em meio a um desastre financeiro em escala global. "Nesse mercado, o poder está nas mãos dos galeristas. Eles vendem as obras produzidas pelos artistas e embolsam comissões que variam de 30% a 50%. Só depois de cerca de cinco anos é que as mesmas obras chegam aos leilões – vendidas não pelos artistas diretamente, mas por colecionadores e galeristas que as compraram na baixa e vêem aí sua chance de lucrar. Por esse sistema, até o artista mais valorizado não ganha nada quando um trabalho seu atinge altas cotações nos leilões – apenas na Inglaterra eles têm direito a uma comissão ínfima, de 3% do valor da venda. Há dezoito meses, Hirst resolveu que era hora de peitar esse status quo. Planejou em detalhes a operação, produziu o lote de obras a toque de caixa e só avisou os galeristas que o representam em maio passado. O inglês Jay Jopling e o americano Larry Gagosian a princípio espernearam contra o golpe. Mas deram o braço a torcer: suas galerias terminaram por apoiar o leilão." (REVISTA VEJA, 24 de setembro de 2008, p. 102 – 103)







374 - 375 *(à esquerda)*

Damien Hirst
"The physical impossibility of death in the mind of somenone living", 1991
Tubarões em tanque de formol

376 *(acima)*

Gunther von Hagens
Tubarão plastinizado

sempre): leilão histórico no qual o artista negociou diretamente suas obras, excluindo os intermediários que comandam a estrutura das redes de informação na arte contemporânea (marchands, galerias, curadores, críticos de arte, grandes museus e outras instituições culturais)[145]. Hagens, de modo similar, promove o próprio espetáculo de maneira independente, utilizando, pela primeira vez na história da arte ocidental, o próprio corpo humano em sua identidade física e biológica – ainda que inanimado – como suporte e matéria para a representação. Talvez não seja mera coincidência o fato de Hagens repetir, entre tantos animais, o assustador protagonista de "The physical impossibility of death in the mind of somenone living" realizado por Hirst, em 1991 (fig. 374 – 376).

Seja como for, não se pode negar as excepcionais habilidades do fazer de Hagens, fato ao qual se soma a evidência de uma rica cultura visual, não apenas pela tradição já mencionada, mas também da arte como um todo, inclusive por sutis citações da arte contemporânea que se escondem no choque da exposição de corpos reais e na generalidade banal de seus títulos, configurando mais indícios de sua refinada consciência artística[146].

Esse é o caso de "The Runner", trabalho com forte teor subjetivo que não encontraria justificativa nas práticas da ciência anatômica ou na análise do próprio movimento, não fosse a confrontação com "Formas únicas de continuidade no espaço"[147], obra prima do Futurismo italiano, realizada em 1913 por Umberto Boccioni (fig. 377 – 379). Estamos diante de uma evidente releitura de um corpo que se deforma pelo movimento, como um construto da nova era anunciada pelo seu "profeta" mais radical um século atrás:

Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia. (MARINETTI, 1909)

Apesar dessa homenagem à plasticidade mecânica de Boccioni, não é à velocidade moderna que Hagens rende reverência[148], mas aos tempos da musa de Samotrácia, não apenas por se considerar um continuador das tradições clássicas da anatomia de Galeno e Vessálio, mas porque seu interesse pela expressão contemporânea também se manifesta na direção de um corpo clássico, no sentido dilatado proposto por Calabrese, autor com o qual iniciamos esse longo trajeto na presença do corpo clássico. Em outras palavras, diante de "The Wave Roller" (fig. 380) foi impossível não recordarmos do belo "Thomas" (1987) de Robert Mapplethorpe (fig. 381), fotógrafo genial que melhor ressignificou o fascínio exercido pela beleza do corpo clássico, numa abordagem contemporânea dotada de ordem, equilíbrio dinâmico e simetria.

Os gregos construíram uma idealização perene do corpo porque dele partiram à ele retornando a cada gesto de sua expressão. Se entre as muitas e complexas características que singularizam a humanidade em sua

145 O fato descrito na nota anterior, de que as próprias galerias "apoiaram" e até compraram obras no referido leilão, confirma o que Calabrese disse em 1987, quando afirmou que os excessos são previstos pelo próprio sistema: "A fronteira, por causa de um excesso "aceitável", é simplesmente empurrada mais para lá (até muito mais para lá do que dantes), com a consequente absorção, mesmo que conflitual, do excesso." (CALABRESE, 1987, p. 79)

146 "A citação é um modo tradicional de construir um texto, que existe em todas as épocas e estilos. [...] Importaria então saber antes *qual é o tipo e a natureza da citação actual*. Esta revela-se um elemento relevante, de facto, só e somente se difere em alguns traços da citação do passado." (CALABRESE, 1987, p. 187)

147 O gesso original foi comprado de Benedetta Marinetti (viúva do poeta futurista) em 1952 por Ciccillo Matarazzo, doado pelo colecionador ao MAC-USP no ano de 1963. (AJZENBERG, 2006). Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=8074>. Acesso: 14 abr. 2015

148 "Ao lado dessas imagens de corpos calibrados, monstruosos ou desfigurados, a arte do século XX nunca cessará, ao mesmo tempo, de se deixar habitar pela sedução e pela obsessão da beleza." (MICHAUD, 2009, p. 553)







377 e 379 *(acima, à esquerda e à direita)*

Umberto Boccioni
"Formas únicas de continuidade no espaço", 1913
Bronze





378 e 380 *(acima, centro e ao lado à esquerda)*

Gunther von Hagens
"The Runner" e "The Wave Roller"
Corpo plastinizado

381 *(ao lado)*

Robert Mapplethorpe
"Thomas", 1987
Fotografia

382 *(abaixo)*

Gunther von Hagens
Detalhe de "A equilibrista"
Corpo plastinizado

animada existência simbólica está a consciência de sua mortalidade[149], o trabalho de Hagens parece partir desse último suspiro, momento no qual a beleza de nossa constituição efêmera perde seu encanto, para, a partir dessa matéria inerte, animá-la "plasticamente" à eternidade da arte (fig. 382).



149 "Não nascemos humanos, nós nos tornamos. Isso ocorre quando aprendemos aquilo em que somos singulares entre todos os animais que habitam o planeta. Somos os únicos capazes de falar. Não se trata apenas de aprender ortografia ou usar as palavras corretamente. Quando dominamos a faculdade da linguagem, adquirimos uma série de características muito especiais, como, por exemplo, **a consciência de que somos mortais**. Aprender a falar, ou tornar-se humano, é algo que não ocorre espontaneamente." (LEBRUN, 2009, p. 21, grifo nosso)

2.2 O corpo e o lugar do observador em "Las Meninas"[1]

Nesse item apresentamos uma considerável ampliação de um texto cuja primeira versão foi publicada em 2003. Tal estudo é uma proposta de interpretação do quadro "Las Meninas" (1656) de Diego Velázquez (1599-1660), estruturado a partir de impossibilidades descritas no ensaio homônimo de Michel Foucault, único texto com o qual tínhamos tido contato na época. A presente versão incluí uma considerável revisão bibliográfica, além de um estudo preciso sobre a perspectiva do quadro, fonte de inúmeros equívocos acumulados em cadeia desde a década de 1960. Desse ponto partimos para uma reflexão em torno do aspecto secundário que essa mesma perspectiva tem na análise de "Las Meninas", apontando a implicação dos observadores e a atualidade dos recursos barrocos num diálogo com a Arte Contemporânea.

A seguir "reanimamos" o quadro na tentativa de refazer a sua execução e entender o famoso enigma de Velázquez. Mesmo estando cientes de que "nenhuma interpretação individual poderá jamais dar resposta a cada um dos aspectos implicados" (BROWN, 1995, p. 67, tradução nossa), acreditamos que a confrontação de interpretações abre novas formas de olhar e analisar "Las Meninas", bem como a originalidade de Velázquez ao construir uma fissura no tempo linear da representação, sendo impossível que a cena como a conhecemos tenha ocorrido a um só tempo.

2.2.1 Meninas que desejo há 18 anos[2]

O primeiro contato que tivemos com uma reprodução de "Las Meninas" de Diego Velázquez ocorreu no ano de 1996, pouco após nosso ingresso no Instituto de Artes da UNESP de São Paulo. Em 1997, a convite do professor José Leonardo do Nascimento, ministramos um seminário onde comparávamos estruturalmente obras do Renascimento e do Barroco europeus. Entre as pinturas analisadas estava "Las Meninas". Esses primeiros estudos resultariam no ensaio "Las Meninas: Uma fissura no tempo" publicado em 2003 na revista "Arte Unesp" v. 16.

Em 2005 fomos alertados pelo pintor Rodrigo Cunha sobre imprecisões na interpretação das linhas verticais que cortam a composição, como a que passa pelo corpo de Velázquez e por sua paleta. Tais linhas tomadas como um provável esboço utilizado pelo artista para obter a divisão áurea da tela, na verdade, são marcas da costura utilizada para unir as três partes da grande lona, visíveis graças à incidência de luz[3]. Em 2014, após a confirmação de nossa bolsa de estudos para a realização de intercâmbio com a "Universitat de Barcelona", como parte do presente doutoramento, também no Instituto de Artes da UNESP, retomamos o texto original publicado em 2003. Esse primeiro ensaio teve como contraponto teórico aquele que, ainda hoje, permanece sendo o principal texto publicado sobre o quadro em português[4] - "Las Meninas", de Michel Foucault, presente no livro "As palavras e as coisas."

Em julho de 2014, já na Universitat de Barcelona, entramos em contato com o livro "Veláquez: Pintor e Hombre del Rey" (2009), de Joan Sureda. Esse autor faz menção a outro título que ainda se mantém como referência, reunindo os principais ensaios e estudos críticos publicados desde o início dos anos 1960 a respeito da obra prima de Velázquez. Durante a leitura de "Otras Meninas" (1995), organizado por Fernando Marías e que possui segunda edição publicada em 2007, deparamo-nos com a estranha sensação de que a qualquer momento/texto, aquela especulação realizada pelo jovem e ignorante artista visual perderia todo o seu interesse.

Ao final desse compendio crítico e que, em nossa opinião, tem como ponto culminante o "despretensioso" e sensível ensaio "**Sobre Las Meninas: implicación y distanciamento**", de Norbert Elias (1986), percebemos que nossa leitura não era inovadora em sua íntegra, talvez, nem em sua partes, porém, ainda mantinha certa singularidade na abordagem e na maneira de sua escrita. Ainda inseguros de um provável interesse para futuros leitores e estudantes, encontramos na introdução do próprio Fernando Marías o argumento coerente para justificar o aprofundamento do presente texto: "Espero que depois deste intervalo autorreflexivo, dirijam-

1 É desejo do autor publicar o conteúdo desse ensaio em um pequeno livro cujo título original é: "**O Espetáculo de Las Meninas – Uma fissura no tempo**" A dedicatória do livro é a seguinte: "Dedico esse trabalho a Sonia, Karina, Zandra, Phamela e Valentina – **Meninas da minha vida.**"

2 Esse texto é um dos resultados possibilitados pela bolsa de estudos concedida pela CAPES. Por esse motivo o que seria um breve prefácio foi escrito em primeira pessoa, recurso estilístico adotado para a desejosa publicação. "Meninas que desejo há 18 anos" descreve a história do autor com o quadro, desde a primeira representação até o encontro com o trabalho original. Por esse motivo, mantivemos apenas o título dessa sessão em primeira pessoa.

3 Tal constatação foi realizada no primeiro encontro do autor do presente texto com "Las Meninas" no Museo Nacional del Prado no ano de 2014.

4 Os países cujas línguas possuem origem latina não aproveitam essa rica proximidade, cedendo ao mercado editorial internacional dominado pela língua inglesa. "Otras Meninas", de Fernando Marías, foi publicado em 1995 e ainda em 2014 permanece sem a devida atenção e sem uma versão em português. Infelizmente, tal fato não se restringe apenas ao tema do ensaio e ainda por cima tem via dupla. Por exemplo, o livro "**Movimentos artísticos a partir de 1945**" (2006), de Edward Lucie-Smith, cujo conteúdo é muito superficial, tem sido regularmente adotado pelas melhores universidades públicas brasileiras. Já o livro "**Instalaciones**" (2006), de Josu Larrañaga, é simplesmente ignorado. Poderíamos citar ainda o equivocado livro "**Desenhando com o lado direito do cérebro**" (1984), de Betty Edwards, adotado por muitos professores de desenho no Brasil que, sequer tiveram contato com o excelente "**Las lecciones del dibujo**" (1999), coordenado por Juan José Gómez Molina. De modo similar, é pouco provável que os pesquisadores espanhóis venham a ter contato com um título como, apenas para citar um bom exemplo, "**O corpo da liberdade: Reflexões sobre a pintura do século XIX**" (2010), de Jorge Coli, historiador da arte e da cultura brasileiro.

se de novo os olhares para "Las Meninas", estas, as da tela de Velázquez, ainda que cada vez mais encobertas pelas camadas das "outras, e não só para as "outras". (MARÍAS, 1994, p. 26, tradução nossa)

O desconhecimento de outros textos como os reunidos por Fenando Marías em "Otras Meninas", impediu que nossa atenção fosse deslocada do próprio quadro para uma análise prévia do que se publicou sucessivamente a respeito da obra-prima de Velázquez.

Tal ignorância, da qual não temos porque nos envergonhar, parece "imperdoável" no âmbito profissional da pesquisa, inclusive como se pode ver entre os profissionais presentes nessa coletânea ao se acusarem sem considerar que tal ação – repetir uma ideia desenvolvida de maneira similar por outro autor – pode ter sido motivada simplesmente pelo desconhecimento e quase impossível probabilidade de ter em mãos todas as fontes publicadas anteriormente. Caso, por exemplo, de Joel Snyder, que em 1985 duplica o mesmo argumento apresentado, em 1961, por J. E. Emmes.[5]

Para nós fica a certeza de que o breve estudo que se seguirá pode reduzir equívocos para estudantes, como aquele que se interessou por "Las Meninas" em 1996, colaborando na análise do quadro, ainda que em aspectos secundários em sua interpretação como a definição precisa da linha do horizonte e, consequentemente, do ponto de fuga.

Por fim, vale lembrar que finalizamos o presente texto duas semanas antes de visitar pela primeira vez o "Museo Nacional del Prado" em Madrid, para conhecer "Las Meninas", ou seja, 18 anos após termos visto aquela pequena reprodução de pouco mais de 15 cm. Essa observação sem importância se faz necessária devido à quase certeza de nosso silêncio diante da obra original. Como nos disse Norbert Elias a respeito de Velázquez "[...] a questão do que ele tinha na cabeça quando pintou este quadro fica eclipsada pela impressão imediata que se recebe ao contemplá-lo de sua excelência como pintura." (1986, p. 216, tradução nossa). Sendo o autor do presente texto artista visual apaixonado pela arte da pintura, é pouco provável que volte a escrever uma linha sequer a respeito de "Las Meninas" depois desse encontro, isso porque, na verdade, nunca foi necessário dizer uma só palavra diante desse quadro.

5 Joel Sneyder, em suas próprias palavras nos diz que foi avisado pelo professor Larry Silver sobre a existência do texto de J. A. Emmens publicado 24 anos antes. Apesar disso, justifica sua publicação como uma abordagem mais completa que o antecedente, o que, de fato, não ocorre com grande sucesso. No mesmo compendio crítico, John F. Moffitt acusa Snyder de plagiar seu texto "The Meaning of the mise-en-scène of Las Meninas, Art History, 6 (1983), p. 271 – 301.

2.2.2 Por que não se sabe ver a perspectiva de "Las Meninas"?

Quando publicamos a primeira versão deste ensaio, há dez anos, não incluímos os estudos de perspectiva apresentados no seminário de 1997, mencionado anteriormente. Isso se deve a dois motivos distintos: primeiro, porque a tentativa de explicar o quadro a partir de uma análise rígida de sua perspectiva parecia demasiado restritiva para entendermos a natureza do espaço barroco; segundo, porque sempre nos pareceu óbvio o procedimento para a identificação do ponto de fuga[6] e, consequentemente, da linha do horizonte utilizada por um artista qualquer ao realizar um quadro. No que se refere ao segundo ponto se expressa do seguinte modo o responsável pela coletânea "Otras Meninas"[7]:

> Já foi demonstrado até a saciedade – apesar de alguns incrédulos – que "Las Meninas" é um quadro pintado corretamente segundo as leis da perspectiva artificial, tema pelo qual o próprio Velázquez devia sentir paixão por conta dos livros inventariados em sua biblioteca; **e que o ponto de fuga**, ligeiramente excêntrico, **se projetava na superfície da tela sobre o cotovelo de don José Nieto** (...) (MARÍAS, 1995, p. 263, tradução nossa; grifo nosso)

O problema aqui é que temos, infelizmente, um acúmulo de equívocos que pode levar futuros estudantes de desenho e pesquisadores respeitados, como o próprio Fernando Marías, a ratificar um erro. Na verdade, foi a surpresa de encontrarmos num mesmo volume pelo menos três posições distintas para o ponto de fuga, além dos argumentos mais extraordinários, o que nos motivou a incluir este item no presente trabalho. Nossa intenção aqui tem um caráter quase instrumental, visto que, como já frisamos, parece-nos de pouca utilidade a análise do quadro tomando como ponto principal a sua perspectiva.

Comecemos por J. A. Emmes que, em 1961, escreveu em "Las Meninas de Velázquez: Espejo de príncipes para Felipe IV"[8]: "Seja como for, o ponto de fuga de "Las Meninas" coincide com a mão do cortesão Nieto, que vemos ao fundo no vão da porta. Sobre ele se dirige o olhar dos soberanos." (fig. 1) (EMMENS, 1995, p. 60, tradução nossa)

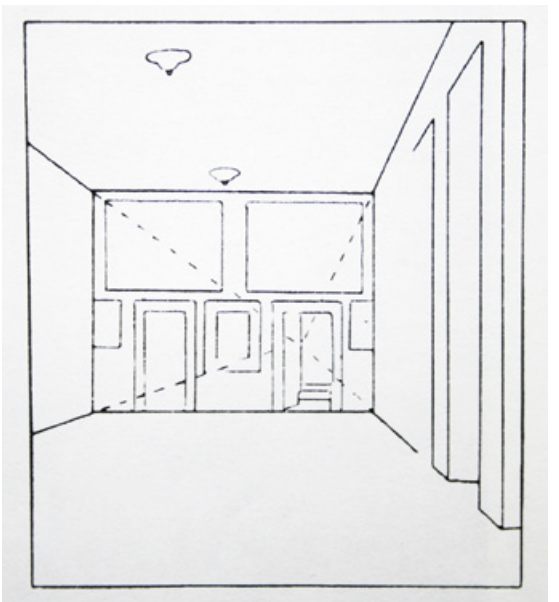
Ao julgarmos pela imprecisão do esquema apresentado por Emmes podemos deduzir que ele não dispunha dos conhecimentos práticos necessários e, provavelmente, nem sequer de uma boa reprodução[9] de

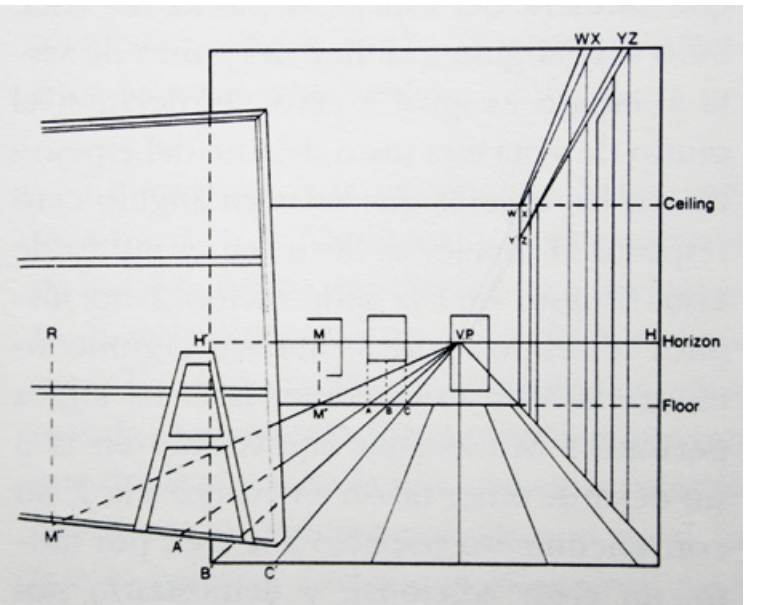
6 Joel Snyder e Ted Cohen (1980, p. 117) descrevem corretamente o método para identificar o ponto de fuga em quadros com perspectiva monofocal, no entanto, incorrem em erro como veremos nesse item.

7 Fernando Marías na nota 36 correspondente ao parágrafo citado acima relaciona diversos estudos que tratam do tema da perspectiva do quadro e no qual se baseia para sua afirmação, entre eles os Capítulo 6, Capítulo 7 e Capítulo 10 do livro "Otras Meninas".

8 O pequeno tratado de Erasmo de Rotterdan "De Civilitate morum puerilium", publicado em 1530, delineou as características desse gênero literário. Norbert Elias (1994, p. 68) afirma: "Ainda durante a vida de Erasmo – isto é, nos seis primeiros anos após a publicação – teve mais de 30 reedições. [...] Praticamente não tem limites o número de traduções, imitações, e sequências."

9 No original "O Conhecimento Secreto", David Hockney (2001, p. 13) aponta a importância dos





1 - 2 *(esquerda p/ direita)*

J. A. Emmes
Síntese gráfica de "Las meninas"
Otras Meninas, 1995

Joel Snyder e Ted Cohen
Síntese gráfica de "Las meninas"
Otras Meninas, 1995

"Las Meninas". Tais deduções podem parecer irrelevantes, mas veremos pelo acúmulo de erros que estes fatores – desconhecimento prático e ausência de uma reprodução de qualidade para a realização dos estudos – não podem ser ignorados num trabalho dessa natureza.

No ano de 1980, John R. Searle em "Las Meninas y las paradojas de la representación pictórica" (1995, p. 112) define o ponto de vista do quadro como se estivesse refletido no espelho! No mesmo ano, Joel Snyder y Ted Cohen em "Respuesta crítica. Reflexiones sobre "Las Meninas": La paradoja perdida" (1995, p. 113–127) se encarregariam de questionar a surpreendente afirmação de Searle, porém, sem definir corretamente a posição do ponto de fuga. Para esses autores o ponto de fuga se localiza no **cotovelo** de José Nieto [*sic*][10] (fig. 2). O mesmo Snyder retomaria o tema da perspectiva do quadro em 1985 em "Las Meninas y el espejo del Príncipe". Primero, enfatiza a brilhante ortodoxia da perspectiva do quadro (1995, p. 136) , ignorando certas imprecisões. Um pouco a frente volta a afirmar: "O braço dobrado de Nieto forma um V, cujo lado esquerdo (antebraço) indica o espelho. O cotovelo que forma essa letra V está diretamente sobre o ponto principal, que também é o ponto de fuga das ortogonais do quadro." (1995, p. 139, tradução nossa)

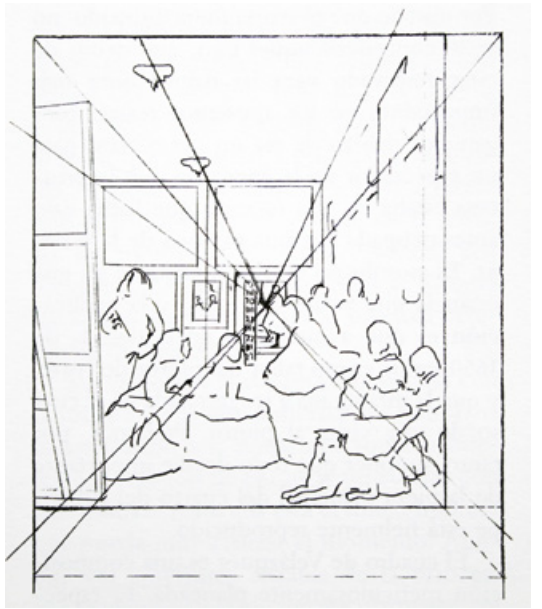
Como se não bastasse o erro na localização do ponto de fuga, o autor tem um momento de delírio especulativo vendo no braço de José Nieto uma letra V como uma possível inscrição abreviada da autoridade do pintor! Ainda no mesmo ensaio, Snyder subestima a inteligência dos observadores ao afirmar: "Se Velázquez nos tivesse dado ao menos uma pequena parte da parede da esquerda, teria sido imediatamente evidente que o ponto de fuga do quadro está bastante à direita do espelho." (1995, p. 141, tradução nossa) Ora, o ponto de vista é evidente sem que seja necessário ver a parede da esquerda encoberta pela grande tela e, basta a qualquer um que saiba minimamente as regras da perspectiva para traçar duas retas convergentes sobre uma reprodução, ou mesmo perceber intuitivamente diante do quadro o ponto de vista com relativa precisão, pelo menos uma precisão próxima da que nos é apresentada pelos autores comentados, inclusive o próprio Snyder.

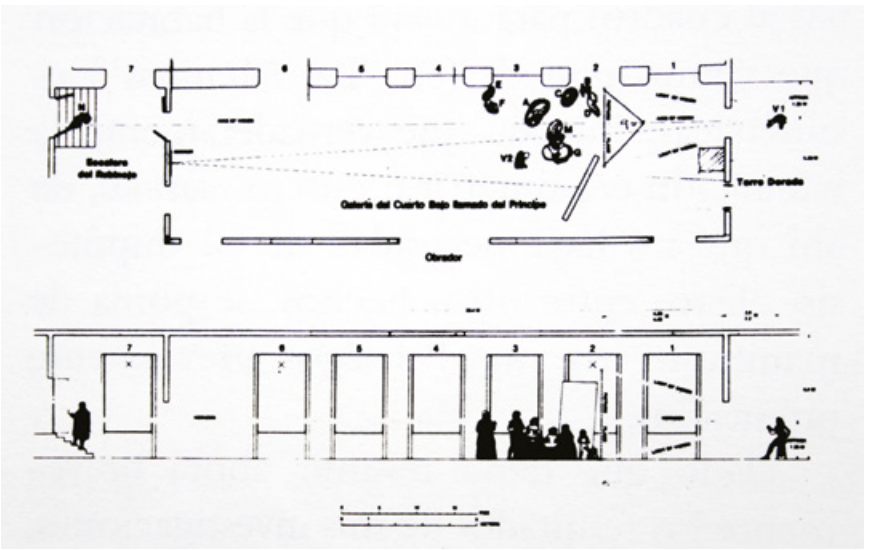
Bo Vahlne, entre os dois ensaios de Snyder, escreve, em 1982, "Las Meninas de Velázquez: Observaciones sobre la escenificación de un retrato real": "O ponto de fuga está sob o cotovelo de José Nieto, entre as duas molduras da porta do fundo, presumivelmente a uns 140 cm do solo. O ângulo do braço dobrado de Nieto coincide com duas das principais linhas de perspectiva." (1995, p. 165, tradução nossa)

A sucessão de equívocos, com seus equivalentes visuais em simplificações gráficas de questionável qualidade, nos fez constatar um aspecto comum entre os comentadores: os autores forçam a estrutura real do quadro a responder às suas argumentações e aí, de fato, criam "*Otras Meninas*", um tanto quanto difíceis de acreditar. O próprio Vahlne nos surpreende nesse aspecto ao afirmar que o ponto de fuga não foi estabelecido pelo próprio pintor, que é muito mais alto, definindo, então, a rainha como a responsável pela altura desse olhar, como se o quadro fosse o resultado de um desejo dessa última (fig. 3).

computadores e das novas tecnologias de impressão para uma significativa melhora na qualidade dos livros de arte a partir de meados dos anos 1980.

10 "Pero en "Las Meninas" el punto de fuga no está en el epejo: **está en el hombro izquierdo** de la figura que está en la puerta abierta al fondo de la habitación." (Snyder; Cohen, 1980, p. 117 de "Otras Meninas", 1995, grifo nosso) Há, evidentemente, um erro na tradução ou uma falha na revisão espanhola, pois na nota nº 5 referente ao mesmo parágrafo os autores apontam o cotovelo de José Nieto como o ponto de fuga do quadro, assim como podemos ver no gráfico representado. Por essa incoerência, substituímos ombro por cotovelo.





3 *(alto)*

Bo Vahlne
Síntese gráfica de "Las meninas"
Otras Meninas, 1995

4 - 5 *(acima)*

Terry L. Fox para John F. Moffitt
Síntese gráfica de "Las meninas"
Otras Meninas, 1995

Com todo o respeito pelo pesquisador, tal observação se deve à sua ignorância para as leis básicas da perspectiva e ao seu desejo de encontrar uma justificativa para que o ponto de fuga não coincida com a altura da autorrepresentação de Velázquez. Vahlne define o ponto de fuga erroneamente, a uma altura que equivaleria em escala real a pelo menos 20 cm acima do correto. A linha do horizonte, como veremos em nosso estudo, está bem abaixo da altura dos olhos da rainha e, mesmo que estivesse na posição indicada pelo autor, não implicaria, em hipótese alguma, que não fosse o próprio Velázquez a definir essa altura em seu quadro. Pelo menos, para nosso pobre conhecimento, não nos recordamos de uma regra que imponha ao artista a obrigação de representar um ponto de fuga ou linha do horizonte que, necessariamente, corresponda a sua altura real diante do modelo a ser representado.

Quando pensávamos que já se tinha discorrido todos os possíveis e improváveis absurdos sobre a perspectiva de "Las Meninas", eis que ainda nos restava uma surpresa final proporcionada pelos estudos de John F. Moffitt reunidos no texto "Anatomia de Las Meninas: Realidad, ciência y arquitetura", de 1986, também na coletânea de Marías:

> a reprodução, por parte de Velázquez, destes espaços agora mensuráveis e dos objetos é tão precisa que faz supor o emprego por parte do pintor de um aparato de cópia mecânica, como a câmara obscura: de outro modo, tal documentada fidelidade com respeito aos elementos arquitetônicos conhecidos haveria sido fisicamente impossível. (1995, p. 173, tradução nossa)

Moffitt, munido de dados fornecidos pelo colega **engenheiro e artista Mr. Terry L. Fox**, afirma uma exatidão na estrutura da perspectiva que, de fato, não existe, ainda que determinadas imprecisões que apontaremos depois sejam insignificantes quando estamos diante da escala real do quadro. Os fundamentos de sua hipótese são de que Velázquez teria utilizado uma câmera obscura com uma lente de 50mm, o que teria lhe obrigado a se instalar a vários metros de distância de seu modelo, como se pode ver nos gráficos. (fig. 4 e 5)

Apesar do aparato técnico e de um aparente conhecimento científico (que ao final falha nas próprias contradições e imprecisões apontadas pelos autores no bojo de seu estudo), os argumentos de Moffitt nos parecem de grande ingenuidade. É quase certo que este último nunca tenha tido um lápis e uma folha em suas mãos para desenhar livremente um quarto em perspectiva de sua residência. Sobre Mr. Terry L. Fox, imaginamos que sua sensibilidade o impossibilite de trabalhar sem dados tecnicamente precisos. O fato a considerar é que ambos ignoram os meios sensíveis e técnicos comuns a um artista como Velázquez, bem como sua capacidade perceptiva e construtiva, considerando a estrutura de "Las Meninas" como o resultado de um registro meramente mecânico, a partir de um instrumento óptico utilizado para transferir dados da realidade com precisão científica. (fig. 6 – 9)









6 - 9

Ricardo Coelho
Registros de câmera obscura (sem uso de lentes) executada pelo autor em 2009, para ilustrar os princípios de formação da imagem fotográfica, durante aulas com criança do Projeto Vida Nova

O peso de "verdade imparcial" que o rebuscado título atribui ao seu estudo não impediu Moffitt de ter contribuído com a mais inocente especulação em torno da estrutura de "Las Meninas". Vejamos então, em que medida, podemos colaborar com o fim desses equívocos em cadeia, ainda que a seguinte exposição possa ter um interesse mais restrito aos estudantes de desenho artístico.

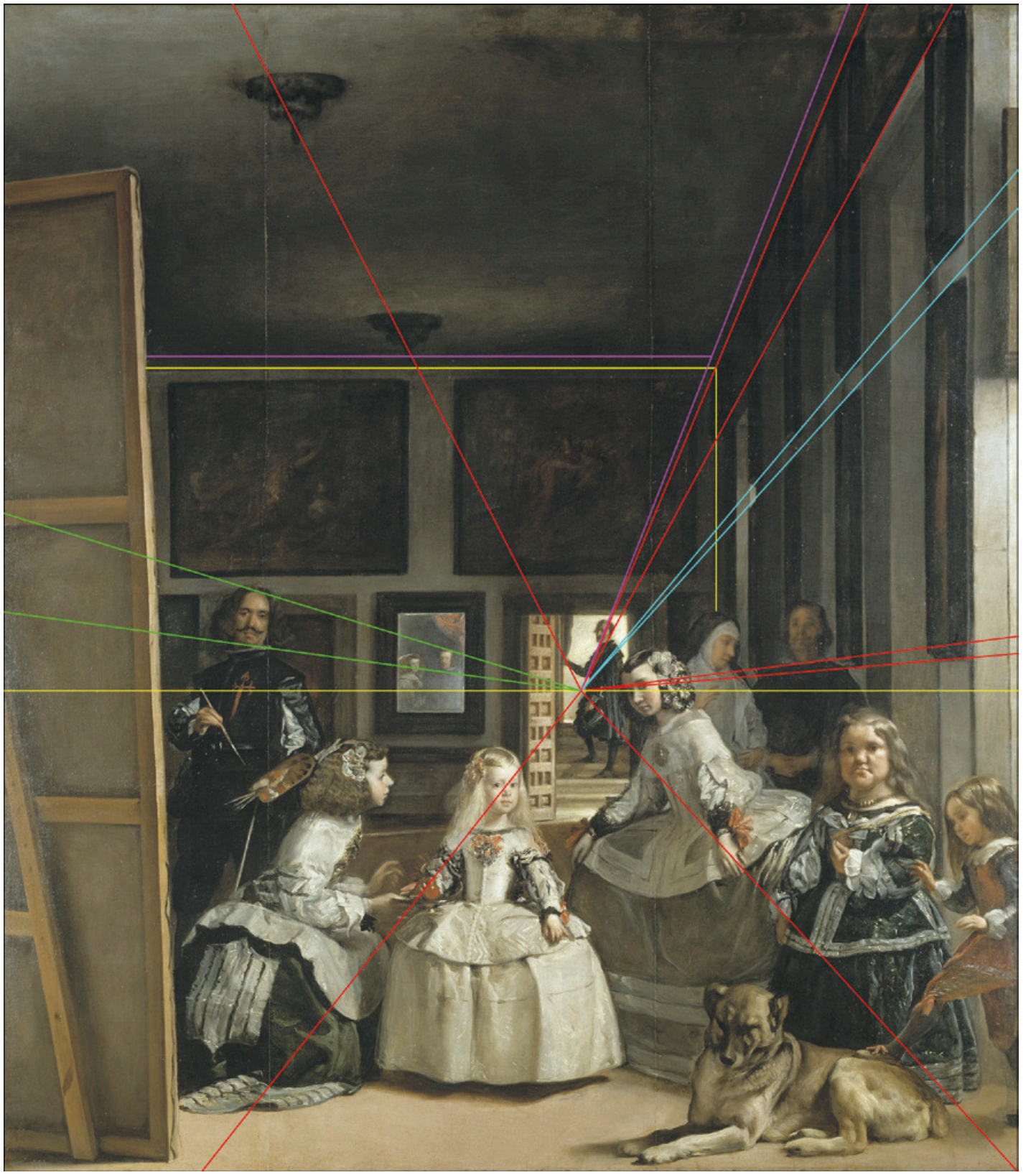
2.2.3 A perspectiva de "Las Meninas"

Hoje, graças aos sistemas digitais de comunicação e reprodução digital de imagens, temos à nossa disposição recursos impensáveis para a maioria dos pesquisadores há 20 anos. O que diríamos, então, para Emmes em 1961? Infelizmente, são poucos os bem estruturados sites entre aquelas que são consideradas como algumas das mais importantes instituições culturais e artísticas do mundo. Felizmente para nós, o "Museu Nacional do Prado", em Madri, está entre essas instituições, o que permite a amantes da pintura e pesquisadores de todas as partes do globo dispor, por exemplo, de uma reprodução de "Las Meninas" com grande fidelidade de cores e uma definição de 11,8 *megabytes*[11]. É a partir dessa reprodução de qualidade indiscutível sobre a qual realizamos o seguinte estudo gráfico e algumas considerações que nos parecem relevantes para futuros pesquisadores e estudantes de artes. (fig. 10).

A primeira coisa a considerarmos é que apesar de correta, como afirma Marías, a perspectiva de Las Meninas não é absolutamente precisa. Tal consideração tem um caráter um tanto quanto inútil, principalmente se deixarmos de considerar a diferença de escala entre uma boa reprodução de poucos centímetros sobre a qual trabalhamos com um sistema de precisão[12] e o quadro real com 318 cm x 276 cm. Essas imprecisões, insignificantes quando estamos diante do quadro, podem dar margem para as distorções que vimos anteriormente em maior ou menor intensidade, além de ofuscarem aspectos mais relevantes para a análise de "Las Meninas" e que serão considerados no terceiro item do presente texto.

11 Apenas para que se tenha uma ideia de caráter prático, utilizando uma impressora "Digital Lambda", cuja saída é de 200 dpi (dots per inch - pontos por polegada = unidade de medida utilizada para estabelecer os parâmetros de impressões), seria possível fazer uma ampliação de "Las Meninas" de alta definição e fidelidade de cores de até 39,16 cm x 34 cm a partir do arquivo fornecido gentilmente pelo site do "Museu Nacional do Prado": (https://www.museodelprado.es). Se considerarmos essa mesma definição para a visualização de uma luminosa tela de computador, cuja definição é de 72 dpi, podemos considerar que temos uma imagem cuja ampliação para a visualização e estudo é de até 108 cm x 94 cm, sem perda de qualidade.

12 O estudo de perspectiva foi realizado no programa AutoCad com a colaboração da arquiteta Phamela Dadamo a partir da imagem disponibilizada pelo "Museu Nacional do Prado". Tal programa permite traçar linhas sem qualquer deformação sobre a imagem e, depois de localizado o ponto de fuga, movê-las sem alterações ou erros. Não querermos justificar nossos apontamentos como mais precisos por conta da tecnologia utilizada, o que seria demasiado banal. Em verdade, nossa preocupação reside em diminuir os equívocos que se acumulam e pelo qual temos como exemplo patente a importante publicação "*Otras Meninas*" da qual nos valemos e pela qual somos verdadeiramente gratos pelos conhecimentos acumulados a partir de sua leitura.



10

Ricardo Coelho
Estudo de perspectiva sobre "Las Meninas", 1656, de Diego Velázquez

As **linhas em azul** possuem uma perspectiva distinta das principais linhas estruturais da tela, e, se forem tomadas como referência podem facilitar as distorções na localização do ponto de fuga. Do mesmo modo, a porta entreaberta que está entre o grande salão e José Nieto, infelizmente, não permite a identificação de um único ponto de fuga, o qual também deveria ser encontrado na mesma linha do horizonte. Essas observações iniciais já seriam suficientes para enfatizar a impossibilidade de qualquer uso de instrumentos de projeção óptica como uma câmara obscura, assim como serviriam para engrandecer o poder em criar ilusões de intenso realismo por parte de Velázquez, principalmente se, como já dissemos, tivermos a sensibilidade para considerar a irrelevância dessas imprecisões diante da tela real e a natureza teatral do espaço barroco.

A obtenção do ponto de fuga se deu em uma tela de computador especialmente adequada ao tratamento de imagens, em uma escala consideravelmente maior que as reproduções impressas, mesmo nos melhores livros disponíveis no mercado, caso por exemplo, do já citado "Velázquez: Pintor y hombre del Rey" (2009), de Joan Sureda. As retas tomadas como referências, e que nos permitem a melhor visualização na pintura, correspondem às **linhas traçadas em vermelho** nas ortogonais das molduras, na primeira fileira de quadros do lado direito, e também na aresta superior, que define com precisão o plano de fundo **traçado em amarelo**; nesse plano estão vários quadros, o espelho e a porta pela qual vemos José Nieto. Para reforçar essa posição, ainda traçamos uma linha que passa pelo centro geométrico dos lustres no teto em direção ao lado esquerdo superior do quadro. Talvez, por coincidência, essa última linha corta a mão de José Nieto que suspende a cortina ao fundo.

Ainda que não estejamos isentos de incorreções, não há a menor dúvida de que o ponto de fuga não se localiza no cotovelo de José Nieto e, nem sequer, alinhado verticalmente a esse ponto que chegou a ser definido como uma "espécie de assinatura" de nosso pintor. Como dissemos, não é possível recorrer à porta entreaberta para reforçar a altura do ponto de vista determinado para o quadro, ainda assim a linha encontrada corta essa porta num ponto onde há paralelismo entre os detalhes em baixo relevo e a linha do horizonte em amarelo.

Algumas linhas são muito imprecisas e praticamente invisíveis em uma reprodução impressa do quadro, no entanto, pudemos registrar sua presença reforçando ainda mais a localização da posição correta do ponto de fuga. Tais linhas traçadas em magenta correspondem ao que seria uma moldura ou acabamento intermediário entre as paredes e o teto. Com um pouco de atenção é possível inclusive perceber a inclinação da aresta dessa moldura no encontro entre a parede em perspectiva do lado direito, a parede paralela do fundo e o teto. Também essas linhas que poderiam ser tomadas como um dos costumeiros "*pentimenti*"[13] de Velázquez estão definidas pelo ponto de fuga com relativa exatidão.

A partir da maior quantidade de linhas perceptíveis e que coincidem em uma mesma fonte geradora das ortogonais, ou seja, o ponto de fuga, naturalmente identificamos a linha do horizonte, ou a altura do ponto de vista que Velázquez escolheu para construir seu quadro. Tal linha traçada em amarelo passa pela mão de dona Marcela de Ulloa, pelo olho direito da dama de honra Isabel de Velasco, pela região da cintura de José Nieto, pela região mediana do tórax dos reis, pelo peito de Velázquez e pela extremidade anterior de seu pincel. O que isso significa? Se esses elementos alinhados tinham algum significado para Velázquez, é pouco provável que o venhamos a descobrir hoje.

Apenas por curiosidade, traçamos algumas linhas que se desprendem do ponto de fuga: do lado esquerdo uma linha que passa entre os olhos da infanta também corta o pequeno búcaro de água que lhe é oferecido por Agustina Sarmiento, passando pelas mãos de ambas as meninas; do lado direito traçamos uma linha pela mão esquerda de José Nieto e que, "coincidentemente" passa pela mão esquerda da Dama de Honra em pé, pela mão de Mari Bárbola, pela canela de Nicolasito Pertusato, terminando na aresta inferior direita do quadro.

Já na parte final de seu ensaio "El gênero de Las Meninas: Los servicios de La Familia", Fernando Marías faz a seguinte observação:

> Porém, ao mesmo tempo, é "impertinente" o tamanho relativo e a posição do pintor (não central mas ocupando a esquerda, ao começo da "leitura" da tela), que eleva sua cabeça acima da cabeça das demais personagens. Não está só, porém se sobressai diante dos demais. (MARÍAS, 1995, p. 272, tradução nossa)

Como nos demais ensaios, vemos nessa citação e em outros pontos do texto de Marías que, independentemente de sua seriedade como pesquisador, também deixa escapar seu desejo inconsciente de subverter a estrutura da composição criando mais uma "outra menina". Velázquez, ao contrário do que afirma Marías, não se sobressai em relação às demais figuras, em verdade o pintor tem altura muito similar aos dois outros adultos do lado oposto. Sua posição no espaço faz com que apareça um pouco maior que essas duas figuras. Outro aspecto que Marías ignora é que, seja lá o que forem as imagens do reflexo ao fundo do espelho, as linhas que se desprendem do ponto de fuga e passam pela cabeça do Rei Felipe IV determinam também as linhas que definem a escala do rosto de Velázquez. Se, de fato, como vários autores desejaram, há alguma relação "oculta" que explique uma conexão entre Velázquez e os reis nessa tela,

13 Termo italiano usado entre os pintores e especialistas e que pode ser traduzido como arrependimentos. Esses arrependimentos são muito freqüentes na obra de Velázquez e se tornaram visíveis com o tempo, à medida que as últimas camadas de tinta se tornam mais transparentes, revelando as mudanças ocorridas no processo.

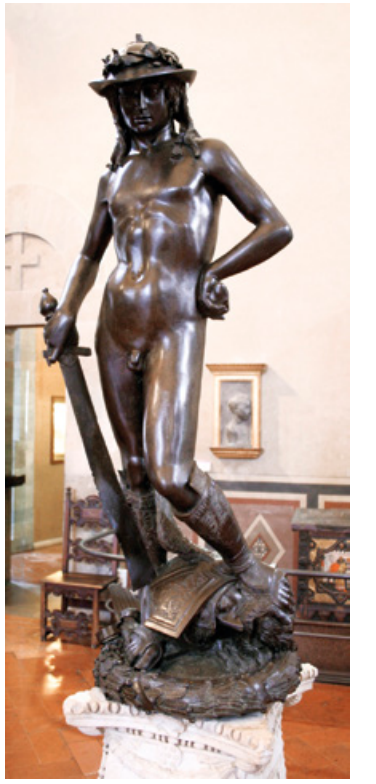
particularmente entre Velázquez e Felipe IV, essa, certamente, deve ser pensada e estudada a partir dessas linhas de fuga que **destacamos em verde** (fig. 10).

Sejam quais forem as "Otras Meninas", fascinantes ou não, e com as quais, de uma maneira ou outra, nos enfileiraremos ao apresentar nossa interpretação do quadro no restante desse ensaio, esperamos ter colaborado com o fim de uma série de equívocos em torno da perspectiva de "Las Meninas", o que, como já dissemos, deve muito mais ao olhar e aos desejos subversivos de seus amantes pesquisadores.

2.2.4 O aspecto secundário da perspectiva na análise de "Las Meninas"

Ainda que, a princípio, este item soe contraditório, dado o espaço que dedicamos até agora à perspectiva do quadro de Velázquez, já em nosso texto introdutório apontávamos o seu aspecto secundário. Também no primeiro e segundo itens, dedicados aos equívocos que se sucederam nas análises que tomaram o sistema de representação espacial desenvolvido no Renascimento[14] como chave para entender "Las Meninas", mencionamos suas restrições em relação à natureza teatral do espaço barroco. Diante disso, parece-nos esclarecedor retomar a contraposição entre obras do Renascimento e do Barroco como fizemos no seminário de 1997 e mais recentemente em profícuas discussões com o professor Jorge Coli[15].

Para efeito de contraposição, podemos tomar a versão do "David" (fig. 11), de Donatello, realizada por volta de 1440 e o "David" (fig. 12 – 13), de Bernini, de 1623-1624. Em Donatello, o jovem idealizado leva uma pedra na mão esquerda e a espada em sua mão direita. Sob seu pé esquerdo repousa a cabeça decepada do gigante Golias. O delicado corpo em sutil contraposto não expressa qualquer tensão e se não nos detivermos, sequer percebemos a violência do ato que acabara de ser consumado. O observador permanece distanciado em seu espaço, identificando a narrativa bíblica que lhe é apresentada por inteiro e de um só golpe.



11 *(ao lado)*

Donatello
"David", c. 1440
Bronze. Museo Nazionale del Bargello, Florença
Fotografia de Ricardo Coelho

12 - 13 *(abaixo)*

Gian Lorenzo Bernini
"David", 1623 - 1624
Mármore. Galleria Borguese, Roma
Fotografias de Ricardo Coelho





Em Bernini há uma construção espaçotemporal muito distinta, assim como uma nova e inesperada implicação do observador. O corpo em violento contraposto suspende o tempo na tensão do movimento. Ambas as mãos do atlético Davi estão conectadas pelas extremidades da funda (fig.12), instrumento rudimentar e que "surpreenderá" o gigante guerreiro. A mão esquerda segura a pedra que "será" lançada pela mão direita, pelo braço direito, por todo o corpo do jovem David em violenta

14 No livro "Il Grande Racconto dela Geometria Moderna: Una via di fuga" Piergiorgio Odifreddi, entre outros assuntos, trata das relações entre ótica e perspectiva definindo-as do seguinte modo: "Se a ótica determina o cone da visão formado por um objeto com relação a um olho, a perspectiva estuda ao contrário a interseção deste cone com um plano, pensado como uma tela sobre a qual representar a imagem vista pelo olho. **Se trata, isto é, de considerar a tela como uma janela através da qual se vê, olhando com um único olho, o mundo externo. E assim fizeram os pintores renascentistas**, usando vários artifícios descritos em 1525 por Dürer, no *Trattato sulla misura con riga e compasso*." (ODIFREDDI, 2012, p. 54, tradução nossa, grifo nosso)

15 O pensamento visual de Aby Warburg expresso no seu "Atlas Mnemosyne" é nossa principal referência, sustentando a relevância do procedimento de livre associação de imagens.



14

Rafael Sanzio
"Escola de Atenas", 1506 - 1510
Afresco. Palácio Apostólico, Vaticano
Fotografia de Ricardo Coelho

rotação, cuja feição cerrada com os lábios suprimidos pelo esforço físico intensificam ainda mais a potência de seu gesto. A narrativa "está em pleno desenvolvimento" e ao observarmos a cena (escultura), sem nos darmos conta, passamos a ocupar virtualmente o espaço destinado a Golias (fig. 13), o que desestabiliza os limites entre a realidade e a representação claramente definidos no Renascimento.

Uma segunda contraposição entre a "Escola de Atenas" (1506 – 1510) de Rafael (fig. 14) e o próprio "Las Meninas" (1656) de Velázquez (fig. 15) ajudará a evidenciar ainda mais a distinção entre a natureza do espaço Renascentista e do espaço Barroco, bem como reforçará a ideia de que a precisão de perspectiva exigida e evocada por diversos autores que analisaram a obra prima do espanhol só poderia resultar em análises de caráter superficial ou em interpretações equivocadas.

O trabalho de Rafael (fig. 14) apresenta algumas das características marcantes do Renascimento: espaço harmônico organizado geometricamente; simetria quase absoluta; ponto de fuga central e utilização da arquitetura real como parte da representação. No entanto, apesar da utilização do formato arqueado da sala como uma extensão natural da pintura, bem como do intenso ilusionismo alcançado pelos elementos esculturais do primeiro plano que envolvem a cena (arco e friso na base), a sensação que se tem é que o espaço de Rafael é idealizado, distante, não sendo possível estabelecermos relação entre o espaço representado e o espaço do observador, seja ele do Renascimento ou contemporâneo. Como nos disse Maurice Merleau-Ponty (2013, p. 74) ao analisar o significado da perspectiva em "A linguagem indireta e as vozes do silêncio": "O quadro inteiro está no modo do passado ou da eternidade; tudo adquire um ar de decência e discrição; as coisas deixam de me interpelar e já não sou comprometido por elas."

Em síntese, poderíamos dizer que Rafael produz um espaço ideal para uma contemplação distanciada, onde o observador tem seu lugar definido com grande precisão fora do plano onde se desenrola a cena: um espaço não ilusório, abstrato, filosófico e rigoroso, no qual não há observador pressuposto numa continuidade de espaço.

Em muitos trabalhos do século XVII, inclusive em "Las Meninas" (fig. 15), o uso da perspectiva é muito distinto, com um enquadramento que deixa o observador num plano muito próximo dos "atores", sem que seja possível uma identificação muito clara do espaço representado. A iluminação é difusa, reduzindo também a clareza dos contornos mesmo quando os modelos são retratados em todo o seu realismo e solidez volumétrica, caso, por exemplo, do cão dormindo em primeiro plano. Esses recursos expressivos utilizados, em particular a composição, com figuras que explodem/estendem virtualmente os limites do plano do quadro, potencializam certa ambiguidade, tornando-nos parte da cena representada, dada a proximidade que o ponto de vista e o recorte produzem. Há um abalo no espaço antes destinado à contemplação, como se a cena estivesse ocorrendo agora em um teatro real, do qual passamos a fazer parte de maneira ainda mais intensa graças ao inquietante jogo de olhares que perturba a confortável posição do observador. Apesar de sabermos que se trata de uma representação, a organização espacial constantemente burla esse distanciamento que é perene em Rafael, isso porque estamos diante de um espaço que nos convida/induz a um tipo de imersão virtual.

Como a noção de teatro e suas implicações conceituais parecem uma chave fundamental para entendermos parte significativa da produção do Barroco[16], poderíamos dizer que nesse período os artistas conseguem um novo tipo de implicação do observador, abrindo espaço para a nossa identificação, em uma espécie de catarse perceptiva. Quando se consegue essa identificação como, por exemplo, em "Las Meninas", o limite entre o espaço real e o espaço da representação se dilui de maneira drástica. É possível, inclusive, como sugere Foucault de maneira poética, uma

16 Muitos autores analisaram os aspectos teatrais do Barroco, inclusive em suas manifestações no Brasil colonial. Entre os textos com os quais tivemos contato gostaríamos de indicar "Do século XVI ao início do século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó" de Benedito Lima de Toledo, em particular o item "3.4 – A civilização Barroca." Também no campo das artes cênicas Anatol Rosenfeld aborda esse aspecto particular do Barroco europeu com grande clareza no livro "O teatro épico". "O fato é que todos os recursos cênicos inventados no Renascimento para conquistar e dominar a realidade terrena são agora mobilizados para obter precisamente o efeito contrário: não para consolidar e sim para abalar a realidade, não para 'emprestar realidade à aparência e sim para transformar a própria realidade em aparência'." (ROSENFELD, 2002, p. 59)



15 *(página ao lado)*

Diego Velázquez
"Las Meninas", 1656
Óleo sobre Tela. Museo Nacional del Prado, Madri

16 *(ao lado)*

Masolino da Panicale
"Cristo in pietà", 1424
Afresco. Museo della Collegiata di Sant'Andrea, Empoli



inversão de sentido, quando passamos (inconscientemente) a entender/perceber o espaço real que ocupamos durante a observação como a continuidade do espaço da representação.

Na obra de Rafael a arquitetura é aproveitada em sua forma real como moldura/entrada para o espaço idealizado da representação. Há uma relação ou **um sentido que parte do observador para a obra**. Já em "Las Meninas" o espaço da representação é o ponto de partida em **uma estranha inversão de sentido que agora vai da obra e se estende até o corpo do observador**. De observadores passivos e distanciados, passamos a uma implicação ativa, quase física. Temos que nos esquivar para evitar que a pedra lançada pelo David de Bernini nos atinja, pois, diante dessa obra assumimos o lugar de Golias, o lugar temporário dos reis em "Las Meninas" e, temporariamente, o próprio lugar de Velázquez como veremos mais à frente.

Se a natureza idealizada do espaço Renascentista e o espaço essencialmente teatral do Barroco, bem como a importância relativa da perspectiva em cada momento ainda não nos parece suficientemente claros, podemos evocar duas obras produzidas por um dos mais originais artistas contemporâneos e que, consciente ou inconscientemente, vale-se de ambas as concepções na realização de muitos de seus trabalhos. Estamos falando de Bill Viola e de duas obras produzidas no mesmo ano: "Emergence" (2002) e "Observance" (2002).

No processo de elaboração do primeiro trabalho Bill Viola vale-se de algumas referências do Renascimento Italiano, até que localiza a ilustração de um afresco de Masolino da Panicale (fig. 16) representando um "Cristo em Pietá" (1424)[17]. Nesse trabalho "[...] vemos o cadáver de Cristo morto em sua tumba, sustentado por sua mãe Maria e por São João Evangelista" (WALSH, 2004, p. 43, tradução nossa). Nas palavras do próprio Viola, não lhe interessa reencenar quadros históricos, fato que o faz alterar sutilmente elementos como o enquadramento e substituir a figura de São João por outra mulher. Para além das muitas interpretações que se possa ter sobre a obra que nos remete à morte e também às cenas de ressurreição, a grande escala da imagem projetada como um retábulo de altar, inevitavelmente está vinculada ao espaço idealizado do Renascimento, diante do qual,





17 - 18 *(à direita, cima p/ baixo)*

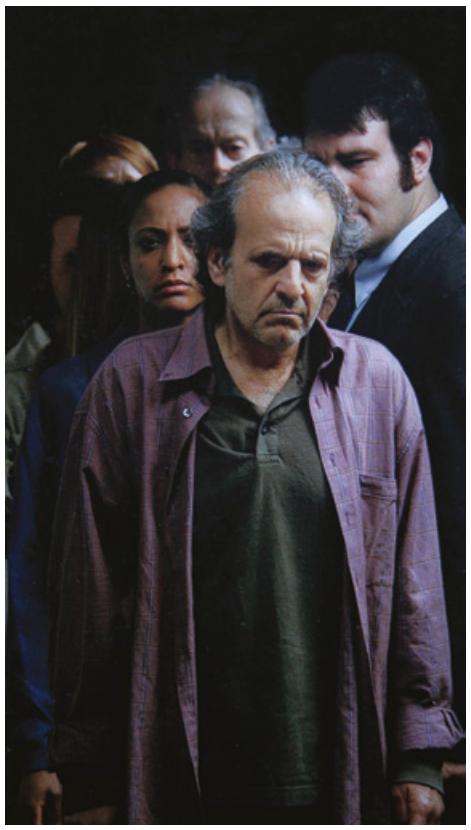
Bill Viola
"Emergence", 2002
Videoinstalação com alta definição. Imagem retroprojetada em sala escura (2 x 2m)

permanecemos como observadores distanciados sem qualquer implicação de cunho ilusionista (fig. 17 – 18).

Em "Observance" Viola parte de um díptico de Dürer (fig. 19 – 20) intitulado "Os quatro apóstolos" (1526). "Primeiro imaginou duas composições estreitas e altas nas quais alguns atores se moveriam para a câmara mostrando uma intensidade de expressão semelhante à dos apóstolos..." (WALSH, 2004, p. 41, tradução nossa). Durante as filmagens abandonou a ideia inicial inspirada em Dürer, optando por uma fila única com um enquadramento mais estreito, o que fazia com que as pessoas, durante sua lenta e silenciosa caminhada, ultrapassassem os limites laterais do enquadramento, chegando até um ponto que situava o corte do primeiro plano entre a região da cintura e os joelhos dos atores (fig. 21 – 23). "Seus olhares estão fixos em um objeto desconhecido que está em um ponto que

17 Após mencionar representações anteriores que sugerem a perspectiva na Índia e na China, bem como apontar as duas pranchas perdidas de Brunelleschi como as primeiras realizações conscientes que uniram estudos de ótica e perspectiva, Odifreddi relaciona os mais antigos trabalhos de perspectiva que permaneceram: "O San Giorgio libera la principessa de Donatello em 1417, o **Cristo in Pietà de Massolino da Panicale em 1424**, a *Trinità* de Masaccio em torno de 1426, e *L'adorazione dell'agnello* dos irmãos Jan e Hubert Van Eyck em 1432." (ODIFREDDI, 2012, p. 56, tradução nossa, grifo nosso)









19 - 20 *(acima, à esquerda)*

Albrecht Dürer
"Os quatro apóstolos", 1526
Óleo sobre painel de madeira. Alte Pinakothek, Munich

21 - 23 *(acima, à direita)*

Bill Viola
"Observance", 2002
Vídeo em cores de alta definição exibido em rela de plasma fixado em parede (120,7 x 72,4cm)

24 *(ao lado)*

Michelangelo Merisi da Caravaggio
"Salomé com a cabeça de João Batista", 1609
Óleo sobre tela. Palacio Real, Madri

25 *(ao lado, à direita)*

Michelangelo Merisi da Caravaggio
"Davi com a cabeça de Golias", c. 1610
Óleo sobre tela. Galleria Borguese





não podemos ver, sob o limite do enquadramento inferior" (VIOLA, 2004, p. 92). Um ponto que não podemos ver, mas que, justamente pela opção do recorte, pertence ao nosso espaço que passa a ser o espaço estendido da solene representação.

Ao que tudo indica, Bill Viola, de maneira intuitiva[18], abandona o espaço Renascentista optando por um enquadramento similar a muitas representações do Barroco europeu. Guardadas as devidas diferenças, parece-nos difícil não recordarmos de "Salomé com a cabeça de João Batista" (1609), de Caravaggio (fig. 24), ou o próprio "Davi com a cabeça de Golias" (1610), do mesmo autor (fig. 25), obra cuja temática abriu nossas associações nesse item.

Se a perspectiva no Renascimento "é a invenção de um mundo dominado" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 74), um verdadeiro instrumento de reflexão como princípio metafísico que sustenta o sensível, no Barroco essa construção idealizada do mundo cede a uma concepção mais fenomenológica[19], "impondo a *nossos sentidos* um espetáculo irrecusável" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 71). Nesse espaço, essencialmente teatral e que se estende virtualmente além dos limites físicos da representação, artistas como Velázquez adotam estratégias e recursos expressivos destinados a iludir e maravilhar os sentidos do observador.

2.2.5 "Las Meninas" de Foucault

A partir de agora desenvolveremos outra interpretação para o enigma criado por Diego Velázquez em "Las Meninas", tendo como referência principal a interpretação de Michel Foucault em ensaio homônimo (cuja leitura aconselhamos) presente no livro "As palavras e as coisas" (1999). Dessa interpretação, porém, nos distanciaremos em quase toda a sua estrutura. É a partir de impossibilidades na descrição, de brechas e dúvidas do próprio Foucault, que iniciamos esse item.

Ao descrever o quadro, Gombrich (1993, p. 321) usa o mesmo eixo da leitura de Foucault, atribuindo ao espaço externo o tema da pintura[20]. Vemos o que os reis viam, e o motivo do quadro que Velázquez executa no grande salão, na tela da qual vemos apenas o verso, são os próprios reis. O tema da pintura, numa jogada ardilosa de Velázquez, é inserido/revelado num reflexo ao fundo da sala num espelho que, segundo o próprio Foucault e outros autores, não pode existir como reflexo do espaço real. Gombrich se pergunta e nós podemos tomar como nossa a sua dúvida:

> O que significa exatamente tudo isso? É possível que nunca o saibamos, mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica. Talvez a princesa tenha sido trazida à presença de seus régios pais a fim de aliviar o tédio da longa pose para o quadro, e o rei ou rainha comentasse com Velázquez que ali estava um tema digno do seu pincel. As palavras proferidas pelo soberano são sempre tratadas como uma ordem e, assim, é provável que devamos essa obra prima a um desejo passageiro que somente Velázquez seria capaz de converter em realidade. (GOMBRICH, 1993, p. 321)

O desejo passageiro pode ter sido do próprio Velázquez. Como disse Gombrich, é possível que nunca o saibamos. Em vários momentos os termos da dúvida, os tempos verbais do provável ocupam, também, as descrições e suposições da interpretação de Foucault. Isto nos habilita à criação de outras hipóteses; a discussão não pode ser fechada e o próprio filósofo em sua conclusão corrobora a possibilidade da criação de outras leituras ao frisar a autonomia desse quadro, desta representação em relação ao conceito clássico de representação que se funda numa noção de mimesis, de imitação da realidade: "E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação." (FOUCAULT, 1999, p. 21)

Tendo já introduzido a conclusão de Foucault, faremos uma breve descrição dos problemas levantados por ele em sua análise. Antes de qualquer coisa é fundamental determinar a estrutura ou o eixo da leitura. Para Foucault o tema do trabalho está na parte externa: são os reis os modelos executados na grande tela da qual vemos apenas o verso, e isto nos é revelado pelo estratagema do espelho ao fundo da sala[21]. As meninas – a princesa e suas damas de honra – e os outros visitantes são trazidos para distrair os reis durante sua longa pose.

Toda a descrição de Foucault parece extremamente clara, parece derrubar dúvida após dúvida, mas, ao final, constata-se um lugar que permanecerá para sempre vazio. O pintor não pode estar representado ao mesmo tempo

18 É provável que essa decisão seja a retomada inconsciente de um interesse que o próprio artista já havia demonstrado por uma das características do barroco espanhol. A partir das palavras do próprio Bill Viola John Walsh afirma o seguinte: "Durante sua leitura do livro de Stoichita sobre as experiências visionárias na arte espanhola, Viola se sentiu atraído pela ideia de que os artistas do século XVII como, por exemplo, José Ribera, pintavam aos Santos em momentos em que estes estavam tendo visões que eles podiam ver, mas os observadores do quadro não." (2004, p. 31, tradução nossa) O livro ao qual Bill Viola se refere com entusiasmo é "Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art", London: Reaktion Books, 1995

19 "O segredo do mundo que procuramos é preciso, necessariamente, que esteja contido em meu contato com ele. De tudo o que vivo, enquanto vivo, tenho diante de mim o sentido, sem o que não o viveria e não posso procurar nenhuma luz concernente ao mundo a não ser interrogando, explicando minha freqüentação do mundo, compreendendo-a de dentro." (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 41)

20 Também apontam o tema da pintura como externo ao quadro, em 1980, John R. Searle no texto "Las Meninas y las paradojas de la representación pictórica" (MARIAS; 1995, p. 103 – 112), em 1985, Victor I. Stoichita com "Imago Regis: Teoria del arte y retrato real en Las Meninas de Velázquez" (MARÍAS; 1995, p. 181–203). No ano de 1982, Bo Vahlne em "Las Meninas de Velázquez: Observaciones sobre la escenificación de un retrato real" (MARÍAS; 1995, p. 163 – 169) afirma que as personagens retratadas estão à espera dos reis, assim como, de maneira similar, em 1994, Juan Miguel Serrera no ensaio "El Palacio como Taller y el Taller como Palacio" (MARÍAS; 1995, p. 231 – 246) define o tema central de "Las Meninas" como a visita dos reis à oficina de Velázquez. Contrários a essa interpretação estão, por exemplo, Joel Snyder, em 1985, com "Las Meninas y el espejo del Príncipe" (MARÍAS, p. 129 – 152) e o próprio Fernando Marías em "El gênero de Las Meninas: Los servicios de La Familia" (1995; p. 247 – 278)

21 Foucault ignora ou simplesmente deixa passar a impossibilidade da imagem do espelho ser o reflexo dos reis em pessoa. Outros autores se encarregaram de tratar dessa impossibilidade, quase sempre produzindo textos com muito menos interesse que o autor francês.

em que o soberano, ainda que toda imagem/situação seja refletida num grande espelho[22].

Foucault estabelece o foco da composição como externo ao quadro, a partir da estrutura interna da grande tela. Em uma análise bem estruturada, define como centros da composição o olhar da menina e o olhar dos reis no espelho, e a partir das linhas que se desprendem desses olhares estabelece efetivamente o centro da composição como exterior ao quadro. Tudo parece resolvido, mas nos esquecemos das observações feitas por Foucault, ainda na primeira parte de seu ensaio, a respeito do espelho: "Em sua clara profundidade, não é o visível que ele fita." (FOUCAULT, 1999, p. 9).

A falsidade do espelho é, em vários momentos, apontada por Foucault e também por vários outros autores, como veremos mais à frente. Não seria necessário que o fizessem, pois o próprio Velázquez já havia utilizado livremente o recurso de uma superfície especular a fim de iludir o observador comum e também os grandes especialistas, aprofundando, de maneira original, um tema já revisitado por Peter Paul Rubens entre 1606 e 1611 (fig. 26) a partir da pintura "Vênus e Cupido" (c. 1555) de Ticiano Vecellio (fig. 27). Estamos falando da "Vênus do Espelho" (c.1647-1651), pintura descrita por Norbert Wolf (2012, p. 68) como uma das mais perfeitas da história da arte europeia[23], não apenas por suas qualidades plásticas, mas também como uma análise empreendida por Velázquez da relação que se dá entre a realidade, a imagem e o quadro.

As palavras desse autor tem para nós duplo interesse, primeiro, porque ele utiliza o termo "perfeição", inevitavelmente remetendo a uma precisão anatômica, de proporções e de meios técnicos; segundo, porque, de fato, toca num ponto que põe em xeque a própria afirmação da verdade, a qual, na obra de arte, constrói-se nessa relação entre a realidade e a representação. Estamos diante de uma obra prima, fato que não impede a subversão do real em função dos objetivos que o mestre pretendeu lograr em sua representação.





26 *(alto)*

Peter Paul Rubens
"Vênus e Cupido", 1606 - 1611
Óleo sobre tela. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

27 *(acima)*

Ticiano Vecellio
"Vênus e Cupido", 1555
Óleo sobre tela. National Gallery Of Art, Washington

22 Em ensaio publicado no caderno "Folha Ilustrada" do jornal "Folha de São Paulo", do dia 07 de dezembro de 2002, p. E4, o poeta e ensaísta Ferreira Gullar apresenta o quadro "Las Meninas" de Velázquez como o reflexo de um grande espelho. Posteriormente, o mesmo ensaio seria publicado no livro "Relâmpagos" (Cosac & Naify, 2003). Bastaria uma simples análise do quadro para rebater o argumento ingênuo do extraordinário poeta brasileiro, mas já em 1980, John R. Searle no Ensaio "Las Meninas y las paradojas de la representación pictórica" havia apontado, num texto um tanto quanto confuso em vários aspectos, a impossibilidade de Velázquez ter pintado a cena refletida num grande espelho atrás dos reis: "Mas isso tampouco funciona, porque tal espelho teria que mostrar ao rei e à rainha por trás: teríamos que ver suas costas no quadro." (SEARLE, p. 110, tradução nossa)

23 Sobre a "Vênus do Espelho", também Joan Sureda, destaca o intenso e original realismo conseguido por Velázquez, fato inegável, ainda que esse realismo não seja apenas a mera transcrição da realidade visível como pudemos constatar na análise que fizemos do reflexo da Vênus. "Veláquez não tocou nem nas profundezas nem na superfície do mito da deusa, fez de uma realidade íntima uma pintura canonicamente impossível, que por ser assim deixa de ser acadêmica e torna-se mais realidade vivida que nenhuma outra." (SUREDA, 2009, p. 226, tradução nossa)



28

Diego Velázquez
"A Vênus do espelho", 1647 - 1651
Óleo sobre tela. National Gallery, Londres

Se a imagem do espelho correspondesse à realidade, o reflexo da Vênus deveria ter o tamanho do retângulo menor

Gombrich, em duas passagens do livro "Arte e ilusão" (2007), refere-se a uma constatação perceptiva que pode nos ajudar a esclarecer nosso raciocínio nesse momento. Primeiro nos diz que o reflexo de nossa face no espelho deve ter a metade do seu tamanho real. "Uma vez que o espelho parece estar a meio caminho entre mim e o meu reflexo, as dimensões da sua superfície serão metade do seu tamanho aparente." (2007, p. 5) No segundo trecho (2007, p. 236), enfatiza a incredulidade que essa simples constatação causa no observador, mesmo àquele acostumado a observar o próprio reflexo durante toda a vida.

A voluntária suspensão da incredulidade de que nos fala Gombrich (2007, p. 87) pode explicar o fato de um especialista referir-se à "Vênus do Espelho" como uma obra perfeita, ignorando que o misterioso reflexo de sua face é pelo menos duas vezes maior do que deveria ser se correspondesse ao registro fiel da realidade reflexível[24] (fig. 28). Como nos lembrou Norbert Elias (1995, p. 212), também é importante considerar como elemento que influencia o cenário da arte europeia no período de Velázquez – com seus evidentes reflexos ainda no presente –, o papel que os próprios espelhos desempenharam como recurso técnico no desenvolvimento da pintura em direção à realidade tridimensional, isso porque "mostravam uma réplica bidimensional do que na realidade ocupava um espaço tridimensional."

Evidentemente, Velázquez, assim como o fizeram Rubens e Ticiano, utiliza a superfície especular como um elemento conceitual, quer dizer, não como um simples recorte da realidade, mas como um recurso que permite intensificar a tensão que se estabelece entre a realidade e a sua representação.

> Sem dúvida, o espelho, por causa da perfeição da ilusão, pode constituir um caso especial, um caso extremo. Mas é bom tê-lo em mente, pois parece que, quanto maior é a ilusão, mais vemos um quadro como se fosse um espelho." (GOMBRICH, 2007, p. 236)

O poder de Velázquez para criar ilusões e nos fazer esquecer a realidade nos bastaria para abrir precedentes para outras leituras de "Las Meninas"; porém, outro argumento nos chama a atenção. Foucault (1999, p. 19) esclarece a sobreposição das funções "olhantes" do quadro, das funções externas do ponto "ideal e real" do quadro ao falar da sobreposição entre o olhar do pintor, do modelo e do espectador, que somos nós. Este momento, parece o mais frágil de toda a argumentação, apesar de impressionar pela originalidade da articulação. Foucault atribui a personagens internos

24 Em 1982, Bo Vahlne, em "Las Meninas de Velázquez: Observaciones sobre la escenificación de un retrato real" (MARÍAS; 1995, p. 166), questiona de maneira incisiva a suposição de outros autores que defendem a imagem do espelho tanto como um reflexo real dos reis, quanto como um possível reflexo do quadro que Velázquez executa e do qual vemos apenas o verso. "Tem-se sugerido que o espelho reflete a parte central da tela na qual o artista está trabalhando. Isto, sem dúvida, não pode ser assim. Tampouco pode a imagem ser o reflexo do casal se esta se encontra ao lado do expectador imaginário, ficando essa possibilidade descartada pelas leis da perspectiva. As imagens do espelho seriam, em qualquer dos casos, consideravelmente menores." O autor ainda tem o cuidado de incluir uma nota correspondente à passagem anterior onde explica de maneira didática a impossibilidade da imagem corresponder ao reflexo de um objeto físico (os próprios reis) ou virtual (a representação do retrato dos reis na grande tela). (nota 11, p. 305 de "Otras Meninas", tradução nossa)

do quadro as funções "olhantes" que ele havia determinado como essencialmente externas, como se toda a situação, organizada a partir da ótica de sua leitura, tivesse sido planejada por Velázquez.

Não acreditamos na impossibilidade de Velázquez ter organizado a sua composição desta maneira, de ter pensado estas figuras – o próprio autorretrato, o visitante ao fundo e o reflexo dos reis ao centro – como os representantes internos dessa realidade determinada inicialmente por Foucault para o espaço externo; porém não acreditamos na eficácia desta argumentação que encontra explicação para tudo e ao final se dissolve numa impossibilidade sabida pelo autor, desde o início de sua análise.

A partir disso, utilizaremos no restante de nosso texto dois de seus principais argumentos: a falsidade do espelho como ponto principal para especular outra "realidade possível" e, a partir daí, a "impossibilidade essencial" desta representação: **o lugar do pintor e do modelo, consequentemente, o nosso.**

2.2.6 O olhar da infanta Margarita

Observemos a grande tela (fig. 15), não aquela cujo verso vemos na representação, mas a representação em si, na qual se dá todo o espetáculo. A harmonia e a disposição das figuras impressiona, a luz que banha a sala parece difusa, refletida do próprio céu, como deveria ser a luz para a execução de uma boa pintura. O clima é tranquilo e a infanta, com cinco anos aproximadamente, está muito concentrada em algo externo ao quadro, a ponto de negligenciar o gesto da dama de honra que lhe oferece água para beber.



29

Diego Velázquez
"A Infanta Margarita Teresa em Vestido Azul", 1659
Óleo sobre tela. Kunsthistorisches Museum, Viena

Não é estranha tamanha concentração para uma criança na sua idade? Não nos parece mais estranha ainda a suposição de que a menina tenha sido trazida num dado momento para distrair os seus pais reais durante uma longa pose, e que permaneça numa postura tão formal? Poderíamos pensar que não, dada a importância das figuras que estão à sua frente; porém, à sua frente estão seus pais e nós sabemos qual, provavelmente, deveria ser a atitude da criança se estivesse ali realmente para distraí-los.

A simples curiosidade nos fez procurar uma representação da mesma menina em outro lugar. Uma única imagem nos parece suficiente: trata-se de uma pintura de 1659 da "Infanta Margarita Teresa em Vestido Azul" (fig. 29) que é quase uma sobreposição ao retrato da menina feito três ou quatro anos antes.

O rosto já não traz a mesma graça da primeira infância, está mais alongado. A "pose" é quase idêntica, mas é o olhar que nos chama a atenção: o que será que faz com que a princesa, ainda uma menina, permaneça tão concentrada em algo externo ao quadro? Poderíamos supor que olha para seus régios pais; afinal, o olhar, com pequena diferença de ângulo (ângulo invertido), é o mesmo do outro quadro. Evidentemente, depois de observar com atenção as duas pinturas não podemos supor que ambas estejam olhando para os reis. A partir disso, podemos começar a discutir o eixo estabelecido por Foucault, e não apenas por ele, mas, provavelmente, por muitos outros que se dispuseram a esclarecer o enigma antes[25].

Em momento algum Foucault olhou para o centro da grande pintura como o motivo a ser olhado. Ele sempre lançou seu olhar para algo que efetivamente não existe, ainda que do ponto de vista ideal, pois mesmo aí, um lugar permanece vazio e assim falha toda a bela estrutura desenvolvida para explicar o segredo dessa representação.

2.2.7 Espelho falso – reflexos verdadeiros

Como já vimos anteriormente, para Foucault o espelho é, de alguma maneira, falso. Nesse ponto concordamos com o autor, mas esse espelho pode ter outra função que não a de tornar visível o duplamente invisível,

25 Norbert Elias, naquele que é para nós o ponto alto da coletânea "Otras Meninas" (MARÍAS; 1995), em análise comparativa entre a "Ronda Noturna" (1642), de Rembrandt, e "Las Meninas", de Velázquez, observa que ambos foram capazes de retratar pessoas relaxadas "…com gestos e expressões que lhes eram, por assim dizer, naturais." (ELIAS; 1995, p. 219, tradução nossa). Esse autor deixa escapar o evidente envolvimento da Infanta Margarida em pose formal diante de Velázquez.

ou seja, a tela cujo verso vemos e o modelo que Velázquez executa no espaço externo – os reis.

Palomino, em 1724 (apud Emmes, 1995, p. 46), já apontava a possibilidade de uma função alusiva do quadro como símbolo dos reis; J. A. Emmes (1995, 43 – 66) faz uma interessante analogia com o gênero literário da Idade Média conhecido como "Espelho de Príncipes", transposto em representações visuais no contexto de Velázquez. Emmes, no entanto, toma o cuidado de, ao final, lembrar que tal gênero se destinava exclusivamente à educação dos príncipes; Joel Snyder (1995, p. 129 – 152) replica o argumento de Emmes, 24 anos depois, sem os mesmos cuidados do primeiro, interpretando o quadro como um "Espelho de Princesas"; Jonathan Brow (1995, p. 67 – 91) interpreta "Las Meninas" como parte das manifestações do ilusionismo barroco, apontando o espelho como espaço imaginário, no qual os limites entre o real e o representado são atenuados; John R. Searle (1995, p. 103 – 112) toma o espelho como a fonte dos paradoxos sem conseguir uma boa solução; Bo Vahlne (1995, p. 163 – 169), após eliminar de maneira contundente qualquer dúvida sobre uma possível realidade do reflexo dos reis (seja como reflexo da presença física dos monarcas ou como réplica da pintura que Velázquez executa), toma esta superfície especular como uma chave abstrata, o que, infelizmente, desdobra-se em conclusões pouco convincentes; Victor I. Stoichita (1995, 181 – 203) aponta um aspecto interessante relativo ao significado que a escala das representações possuía no contexto do barroco espanhol, bem como suas correspondentes relações com os conceitos de imagem, símbolo e similitude, advindos da filosofia escolástica. Segundo esse autor, a realidade física do espelho, tomado como uma epifania, pouco importa, já que a grande tela cujo verso vemos só existe na medida em que denota a presença dos reis em sua dimensão de aparição, de imagem em um sentido de cunho espiritual; Fernado Marías (1995, p. 247 – 278) parece ter se apropriado da interpretação de Stoichita afirmando que o retrato dos reis só existe no próprio espelho na medida em que refletiria a realização de um quadro inexistente, impossível; Norbert Wolf (2012, p. 87), que também aponta a impossibilidade do reflexo como o registro de uma imagem real, também defende o argumento de uma função simbólica do espelho: "a aparição real aureolada de luz no espelho significaria o mais elevado grau, por assim dizer divinizado, da realeza."

Seja como for, excetuando-se aqueles que tentaram encontrar inutilmente uma justificativa física para o reflexo dos reis na representação, a grande maioria de comentadores, com os quais nos alinhamos, defende uma dimensão simbólica para esse reflexo "real".



30
Phamela Dadamo
"A princesa cega", 2014
Fotografia

2.2.8 Uma fissura no tempo

Para nós, Velázquez subverte a estrutura linear do tempo, na qual se funda toda a tradição da representação no Ocidente a partir do restabelecimento das noções de contraposto[26] no Renascimento europeu, pelo menos, até o início do século XX. Reúne numa mesma superfície bidimensional dois instantes separados pelo tempo e pelo espaço, mas de uma maneira única até aquele momento. Para tornar isso mais claro utilizaremos um pouco do espírito da análise de Foucault, narrando nossa versão do que se passou no grande salão.

Podemos afirmar que a princesa se encontra posando para Velázquez; seu olhar não é de espanto como supõe Foucault, nem espontâneo nas palavras de Norbert Elias, e sim, como já afirmamos, de uma concentração que só as crianças possuem quando são convencidas da importância de seus atos[27] (fig. 30). A disposição dos braços é muito similar ao retrato "Infanta

26 O livro no qual nos baseamos ao tratarmos do conceito de contraposto é "**O Maneirismo**", de John Shearman. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978

27 Durante uma oficina de improvisação corporal coordenada pela bailarina Dorothy Lenner, em junho de 2014, a filha do autor do presente texto solicitou à sua mãe a participação em uma dada





31 - 32

Ricardo Coelho
Detalhes de "Las Meninas" e "A Infanta Margarita Teresa em Vestido Azul"

Margarita Teresa em Vestido Azul" de 1659, o que reforça nossa tese (fig. 31 – 32).

Para Foucault, Velázquez e a princesa compartilham o mesmo olhar como personagens internos do quadro em direção ao tema da pintura, até agora, considerado externo à própria pintura. Mas ao contrário do que afirma Foucault, consideramos que a cumplicidade entre os olhares de Velázquez e da princesa é a mesma estabelecida na pintura de 1659, isto é, entre modelo e pintor.

Velázquez pertence, na essência da representação, ao universo externo a ela, ainda que pertença também, nesse caso, ao universo interno do quadro, como esclareceremos mais adiante. Como já dissemos a mudança do eixo estabelecido por Foucault em sua leitura funda nossa interpretação. Para tornar mais clara essa tese, esqueçamos por um instante a grande tela da qual vemos o verso e a autorrepresentação de Velázquez. Vamos à moda de Gombrich e do próprio Foucault retomar hipoteticamente a descrição do que se passou no salão.

Velázquez dispõe as meninas (incluindo a Infanta como personagem principal) de maneira harmoniosa para a execução de mais um testemunho de um dos membros da família real. A grande tela e o autorretrato dentro da representação não existem, assim como o espelho. Vemos apenas as meninas e seus acompanhantes, além da arquitetura do salão com seus quadros, sua saída ao fundo e um trecho da janela à direita pela qual jorra a luz.

Velázquez inicia sua pintura e num dado momento José Nieto, escudeiro a serviço da rainha, passa, pára e fica observando da outra sala o mestre em ação. Ele vê as costas das meninas e o verso da grande tela; em seguida vê Velázquez oscilante entre observar os modelos (as meninas) e executar o grande trabalho. Podemos perceber que sua atenção foi tomada momentaneamente, o suficiente, porém, para Velásquez fixar sua longa figura neste instante de dúvida, neste contraposto[28] clássico entre retomar o seu sentido ou permanecer estático por mais algum tempo.

Então, José Nieto permanece um pouco mais e se torna testemunha de uma outra situação: sem que o pintor perceba, os reis entram no salão pelas suas costas e ficam por alguns segundos observando a execução do trabalho em que sua filha é o tema principal[29].

Apenas para não nos perdermos: o cortesão ao fundo vê, em sequência, primeiramente as costas das meninas e dos demais criados; em segundo lugar o verso da grande tela na qual Velázquez retrata as meninas (o tema da pintura); em terceiro, Velázquez pintando, e, por último, os reis, observando toda a cena. Lembremos que o autorretrato, a grande tela e o espelho ao fundo ainda não existem.

De repente a atenção da princesa é lançada para trás do olhar de Velázquez; a menina por um instante esboça um leve sorriso ao perceber os visitantes. Velázquez também percebe que os reis estão observando tudo, e então, *instaura-se a grande tensão*: Velázquez está entre a família real, de costas para os reis.

Todas as suposições a partir de agora são cabíveis. Talvez Gombrich tenha razão ao imaginar que o rei tenha dito que aquele era um tema digno de uma grande pintura. Utilizaremos, porém, outra parte do seu argumento, ou melhor, outra parte do seu desejo: "...mas eu gostaria de imaginar que Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica." (GOMBRICH, 1993, p. 323)

Velázquez, em seu gênio, pode ter-se imposto o desafio de reunir toda a cena da qual fazia parte numa única superfície. O tempo e o espaço eram seus obstáculos além da relação de respeito com os seus monarcas[30].

> Um problema que surge perante esta composição é evidentemente saber em que medida o estatuto social da corte é compatível com a sua representação tão marcante de si próprio no círculo da família real, e ainda por cima mostrando os soberanos apenas de maneira indireta. (WOLF, 2012, p. 87)

encenação. A oficina em questão era para crianças de 7 anos em diante, mesmo assim a criança, com apenas 3,5 anos, insistiu. Valentina repetiu a cena realizada por todos os demais participantes e que consistia em interpretar uma princesa chinesa e cega. Tal princesa recebia oferendas de súditos (demais participantes) que não compartilhavam da mesma língua, devendo se comunicar com eles de uma outra maneira. O envolvimento silencioso da menina surpreendeu a todos, inclusive a própria bailarina profissional e sua mãe que realizou o delicado registro fotográfico utilizado anteriormente.

28 Em nosso mestrado (COELHO, 2003) sintetizamos o conceito de contraposto como "a suspensão do tempo na tensão do movimento." É importante que se diga que tal conceito não envolve, necessariamente, uma ação violenta ou extraordinária do corpo. O simples deslocar de pernas nas esculturas gregas a partir da segunda metade do século VI a. C. ou "A leitera" (c. 1660), de Vermeer, são exemplos de belos e sutis contrapostos. Esse também é o caso de José Nieto.

29 Juan Miguel Serrera (1994, p. 231 – 246) defende a ideia de que o tema central de "Las Meninas" é a visita dos reis à oficina de Velázquez. Marías (1995, p. 247) relaciona os três primeiros inventários nos quais a pintura é relacionada. Em 1666 e em 1686, referem-se ao quadro destacando a Infanta Margarita, suas damas de honra, uma anã e seus demais criados. É apenas em 1734, ao contrário do que muitos textos afirmam, que o quadro será referido como "A família de Felipe IV", o que, como o próprio Marías demonstrou, não seria de todo incorreto, já que família tinha duas acepções correntes, entre elas aquela que era tomada no sentido lato, a partir do conceito latino de família extensa em que se incluem as pessoas de mesmo sangue, criados e até escravos. (MARÍAS, 1995, p. 255 – 256)

30 Serrera, após citar uma fala de Palomino, quando este se refere às visitas regulares de Felipe IV ao ateliê de Velázquez, afirma que, à característica confusão dos espaços de "Las Meninas" teríamos ainda que considerar um sutil jogo com os tempos muito apreciado pelo pintor (1995 – p. 236). Ainda que o autor não desenvolva essa ideia e que seu argumento principal seja frágil, sua intuição aponta uma chave para a interpretação do quadro como veremos no decorrer de nosso texto.

Neste momento, o autorretrato de Velázquez e a grande tela da qual vemos o verso na representação final ainda não existem. Vemos agora o cortesão ao fundo, as meninas (o tema principal da pintura) e o retrato dos reis que acaba de ser inserido por Velázquez no falso espelho no fundo do salão. Essa superfície, aparentemente especular, não nos mostra o que é duplamente invisível, ou seja, os modelos para os quais olham as personagens e o que seria o tema da tela em que Velázquez trabalhava. Em verdade, o espelho parece tomar, como vários autores sugerem, uma dada profundidade simbólica. Para nós, como um fragmento simbólico de um instante passado, de um testemunho do próprio Velázquez ao virar-se para reverenciar seus soberanos. Seja como for, devemos ter em consideração que "(...) o mundo do homem não é só um mundo de coisas tangíveis, é um mundo de símbolos, no qual a distinção entre realidade e faz-de-conta é, ela própria, irreal." (GOMBRICH, 2007, p. 85)

Esse espelho materializa outros aspectos da representação como construção intelectual e simbólica, que se faz sucessivamente, por isso, é certo que ele não nos oferece o encantamento do duplo, como pressupõe Foucault e outros autores, isso porque o objeto da representação são as próprias meninas.

Para nós, em "Las Meninas", Velázquez não fixa um momento real do tempo antes da invenção da máquina fotográfica. Vai além, opera uma verdadeira montagem fotográfica, que poderia ser, num sentido ideal, análogo aos procedimentos cinematográficos. Ele subverte a estrutura linear da representação na profundidade do espaço no transcorrer do tempo. Não podemos, portanto, entender este trabalho como uma mera representação de um instante fotográfico, pelo menos, não como o registro de apenas um instante.

A esse respeito, John R. Searle (1995), num texto um tanto quanto inconsistente, no qual, entre outras coisas, define "Las Meninas" como o primeiro quadro pintado do ponto de vista do modelo e não do artista, toca num aspecto importante. A partir da definição de representação clássica como semelhança visual entre realidade e representação, o autor afirma que, apesar de seu aspecto fundado nessas noções, há certa incoerência em "Las Meninas" (SEARLE, 1995, p. 107). Um pouco antes desse trecho, sem que se desse conta da sutileza e interesse de seu raciocínio, Searle aponta aquilo que se apresentou para nós, em 2002, como a chave para entendermos o quadro de Velázquez, e isso, como já havíamos dito naquela ocasião, estava ligado ao que o autor define como incoerência[31] de "Las Meninas" em relação às noções clássicas da representação.

31 Em "A prosa do Mundo", publicado pela primeira vez em 1964, Merleau-Ponty aborda as limitações dessa concepção linear do tempo de forma magistral contrapondo-a ao desenho infantil: "Se, em suas "narrativas gráficas", a criança reúne numa só imagem as cenas sucessivas da história e nela faz figurar uma única vez os elementos invariáveis do cenário, ou desenha uma única vez cada um dos personagens na atitude que convém a tal momento da narrativa – de modo que contenha sozinho a história inteira no momento considerado, e que todos juntos dialoguem através da espessura do tempo e balizem por intervalos a história -, ao olhar do adulto "racional", que pensa o tempo como uma série de pontos temporais justapostos, essa narrativa pode parece lacunar ou obscura." (2012, p. 244)

> Muito especialmente, toda visão é determinada a partir do ponto de vista de nosso corpo em um espaço e um tempo relativos ao objeto percebido. [...] E dado que a intencionalidade das pinturas, ao menos dentro das convenções clássicas, baseia-se na semelhança entre a pintura e o objeto pintado, a forma de intencionalidade que existe na representação pictórica é crucialmente dependente do ponto de vista. (SEARLE, 1995, p. 106, tradução nossa)

Como dissemos, esse parece ser o ponto crucial, ou seja, o modo como se definiu a representação clássica no Ocidente, como uma representação fiel da realidade a partir de um dado ponto de vista fixo no espaço num determinado tempo. Tal concepção subjacente na leitura e interpretação de imagens, particularmente em pinturas com forte teor realista como "Las Meninas", simplesmente impede que se entenda uma pintura como essa, como o resultado de uma livre construção[32], ou mesmo, se preferirem, como o resultado de um registro fiel que se tenha desdobrado no tempo a partir de dois pontos distintos no espaço[33]. É nesse sentido também que, agora, mesmo de posse de "Otras Meninas", justificamos a manutenção do nosso interesse pelo texto de Foucault, pois esse último constrói sua própria ficção com a consciência de que deveria abandoná-la ao final.

2.2.9 O Espelho real

A partir do exposto anteriormente, podemos voltar ao que havíamos deixado de lado: a grande tela cujo verso vemos e o próprio Velázquez. Como Velázquez poderia ficar de costas para os reis sem estar de costas para os seus soberanos aos olhos de todos? A solução encontrada pelo artista é fantástica e nossa interpretação pareceu-nos demasiado óbvia há dez anos: Velázquez se autorretrata posteriormente com a utilização de um espelho, provavelmente o único e verdadeiro espelho utilizado no quadro, mas que nele (no quadro) não se apresenta fisicamente em sua totalidade. Porém, é patente o seu reflexo ao nos apresentar o próprio autor.

Velázquez não pode existir no quadro sem dividir conosco o lugar que em algum momento também foi o dos reis, o lugar dos observadores; por isso, o grande equívoco na interpretação deste quadro é o deslocamento do tema principal da pintura (as meninas) para o lado externo da superfície (os reis).

32 Apesar de não concordarmos na íntegra com nenhuma das leituras com as quais tivemos contato, nos valemos de várias delas, seja em seus aspectos positivos, seja naqueles que nos pareceram incoerentes. Sobre a pintura como uma construção autônoma e não como um mero registro da realidade se alinham J. A. Emmes, Charles Tolnay citado por Jonathan Brow (1995, p. 69), o próprio Jonathan Brow, Joel Snyder e Ted Cohen, de maneira muito particular Norbert Elias, Fernando Marías e Foucault.

33 O próprio Searle que, muito antes de nós, intui o que desenvolveríamos em 2003, infelizmente abandona o aspecto mais interessante de seu argumento por não conseguir explicar essa ruptura extraordinária processada por Velázquez. "Está pintando a cena que vemos, mas isso é impossível porque está dentro dela. De onde está, pode ver e pintar outra cena, mas não a que está representada em "Las Meninas". (SEARLE, 1995, p. 111, tradução nossa). Um pouco à frente o autor decreta os próprios limites do seu olhar, evidentemente sensível, mas refém de concepções que o impediram de contemplar livremente a tela de Velázquez: "... no caso de "Las Meninas" o que se imitou não é o que o artista viu ou pode ver." (1995, p. 111, tradução nossa). Veremos a seguir que o autor se equivoca duplamente.

O tema para a execução de qualquer representação visual é, como no exemplo de "Las Meninas", naturalmente, externo à superfície da representação e, mesmo que, como supomos, os reis tenham sido introduzidos posteriormente no espelho falso, assim como o autorretrato de Velázquez, essa relação essencial da representação não se altera. A partir disso podemos fazer a seguinte afirmação: se um homem numa pintura está olhando para algo exterior à representação, o tema dessa pintura é o homem representado olhando para esse exterior, ainda que o seu olhar nos intrigue e nos faça querer adivinhar o que olha. (fig. 33).

O enigma é causado por uma fissura no tempo linear da representação. O que vemos não se deu a um só tempo e nem o seria possível dessa forma. Elias (1995) destaca a tranquilidade da cena e a unidade obtida pelo artista no conjunto, mas aponta, de maneira sensível, o fato de cada grupo de pessoas parecer independente sem relacionar-se com os demais. Seja como for, vemos o tema principal, que certamente não se fez em uma única sessão, acrescido do passado e, ainda que não nos convencêssemos disso, apenas com a imagem do espelho, o autorretrato de Velázque que, certamente, também implicou uma mudança do artista em sua posição original no espaço, seria mais do que patente a respeito dessa ruptura temporal.



Velázquez fita a si próprio e não os reis como afirma Foucault. Introduz sua figura recuperando uma possível tensão do passado, permanecendo de maneira surpreendentemente sutil entre a família real[34]. Assim, Velázquez divide eternamente os dois lados da representação com os reis. No interior do quadro permanece de costas para os monarcas e no exterior divide metaforicamente o espaço que lhe é destinado por essência, o seu reinado, o do ato da representação.

2.2.10 O bastidor da representação

O lugar vazio deixado pela leitura de Foucault começa a se tornar claro, mas falta ainda tratar mais detidamente da grande tela que Velázquez executa no interior do quadro. A pintura que não apenas Foucault supôs como sendo o retrato dos reis não existe[35]. O tema de "Las Meninas" está em evidência na superfície da pintura e não no que lhe é externo.

Portanto, o quê está representado na grande tela cujo verso vemos? Pareceu-nos óbvia também essa resposta: a grande tela é o que não vemos quando vamos ao Museu Nacional do Prado em Madri, ou seja, a estrutura de sustentação da própria tela[36].

A imagem do autorretrato de Velázquez nos oferece o duplo num sentido ideal, e nesse sentido, poderíamos olhar o reflexo falso dos reis, pois não os vemos na parte externa. O verso da tela, ao contrário, nos oferece o verdadeiro encantamento do duplo, ou do completo; afinal, não precisamos imaginar nada, pois tudo está revelado para nós: o palco e o bastidor do espetáculo na mesma superfície da representação.

Nenhum enigma, apenas um autorretrato feito posteriormente, no qual parte do verso da tela que o pintor executava aparece como testemunha de seu ofício dentro do espaço que o pintor acabara de executar.

34 "Velázquez seguramente não podia pintar um retrato de grupo dos principais servidores reais sem indicar que o casal real estava no centro do grupo, era sua razão de ser. Ao mesmo tempo, seria impossível mostrar ao rei e a rainha em pessoa junto com eles, ainda que fossem os únicos contatos humanos do casal, tinham uma categoria incomensuravelmente inferior." (Elias, 1995, p. 226, tradução nossa)

35 Norbert Wolf (2012, p. 87) afirma que não era usual o retrato duplo na corte espanhola da época.

36 De fato, um dos argumentos que funda a nossa leitura já havia sido apontado sem maiores aprofundamentos no Catálogo do Museu do Pradro em Madri em 1819 (Brow; 1995, p. 81). Outros autores apontaram essa possibilidade, mas, de maneira surpreendente sempre a abandonaram pelo caminho em direção a outras leituras. Fernando Marías autor que defende de maneira contundente o quadro de Velázquez como fruto de uma livre construção (1995, p. 254); que solicita aos leitores o abandono da exigência obsessiva pela exatidão (1995, p. 266) e que termina seu ensaio com suposições tão vagas quanto qualquer outra anteriormente elaborada, interpretando a pintura como uma silenciosa manifestação de Velázquez para poder desempenhar sua função, fato que o levaria a realizar o reflexo de um retrato inexistente, afirma na nota 43: "A engenhosa ideia de fazer da tela cujo verso vemos uma representação oculta das próprias "Meninas" não deixa de ser sugestiva ideia que não se fundamenta em nenhum elemento que evidencie o próprio quadro." (1995, p. 322). Vemos aqui, mais uma vez, que cada autor constrói a sua própria representação de "Las Meninas", fato que faz com que Marías ignore a posição necessária para Velázquez ter realizado seu autorretrato na própria representação!

33 *(página ao lado)*

Almeida Junior
"O importuno", 1898
Óleo sobre tela. Pinacoteca do Estado de São Paulo
Fotografia de Ricardo Coelho

34 *(acima)*

Diego Velázquez
Autorretrato, 1640
Óleo sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença
Fotografia de Ricardo Coelho



2.2.11 Puro espetáculo

Diante de toda a complexidade do que já se escreveu a respeito do trabalho, a conclusão anterior pode parecer uma explicação inconsistente a ponto de nos deixarmos enganar, negligenciando, assim, o mais importante: a realidade material e visível da própria obra.

Voltemos nossa atenção para essa realidade, para a pintura, para o visível. Observando a posição de Velázquez na pintura e voltando a atenção agora para a sua localização frente à pintura dentro da pintura, essa que supostamente nos esconde o enigma, verificamos que se trata exatamente da mesma posição.

Imaginemos tudo executado, faltando para a conclusão do trabalho apenas a realização do autorretrato. Imaginemos, então, o mestre girando a grande tela em 180º no sentido anti-horário dentro do espaço que acabara de executar (como se quisesse voltar metaforicamente no tempo), posicionando sua tela perto de onde estavam seus modelos, para assim, no lugar correspondente ao seu desejo, não se confundir com as proporções, tendo como fundo a arquitetura que já é fundo na grande representação. Tudo ou parte disso refletido num espelho do outro lado da sala, do lado em que Velázquez esteve até agora como autor executando o tema principal.

Deste lado da sala, o lado das suposições, externo e estranho à superfície da representação, não conhecemos nada a não ser o próprio Velázquez (como autor que se autorretratou) e, por isso, não queremos supor nada, apenas que o mestre utilizou um espelho para realizar a sua própria imagem. O que vemos então? Exatamente Velázquez no lado esquerdo de sua grande obra-prima com o fundo da tela aparente a se observar no espelho cujo lugar ocupamos agora.

Não é o espetáculo do duplo que Velázquez nos apresenta. É o espetáculo do tempo e do espaço. Mostra-nos, em vez de um mero reflexo, a frente e o verso de algo que ocorreu em dois momentos distintos no tempo e no espaço.

A grande tela cujo verso vemos pode, como Foucault descreve, ter a função de equilibrar a composição com a janela que irradia a luz do lado direito, janela esta que, dentro da sensível análise de Foucault, se estende até o espaço do observador. Porém, essa tela, ao contrário da janela, pertence a outro espaço que não se estende até nós. A tela representada na representação se encerra no espaço determinado pela extremidade da própria representação, visto que são uma e a mesma coisa.

As duas invisibilidades incompatíveis, que Foucault aborda desde o início do texto, se devem à suposição de que o centro da representação é exterior à própria representação. Este centro encontra na análise de Foucault o seu duplo na tela representada na representação, a qual tem como suposto testemunho o falso reflexo dos reis no espelho falso.

Nossa análise restitui para a superfície da representação o centro da própria representação, relegando ao espelho uma função simbólica. Além disso, não podemos nos esquecer que um autorretrato sempre nos põe ao lado do autor numa sobreposição de funções "olhantes": nunca somos nós o motivo para o qual olharam os artistas ao se autorretratarem, apesar de nos olharem (hoje) quando nós os olhamos (os quadros) nos museus (fig. 34). A diferença fundamental aqui, também se deve, à singularidade extraordinária de Velázquez, mesmo com as restrições que se impunham em seu tempo:

> É, sem dúvida, um dos poucos autorretratos em que o artista se mostra em uma posição destacada, porém não a mais importante; um dos poucos, além disso, em que o artista não se apresentou como um indivíduo isolado, mas entre outros indivíduos, como parte de um grupo que pertencia na vida real. (ELIAS; 1995, p. 228, tradução nossa)

A representação absorveu Velázquez no momento em que ele se autorretratou e se ofereceu como parte do espetáculo, assim como, nesse momento, tornou visível o verso do palco, ou melhor, "o bastidor" do palco onde ocorre todo o espetáculo.

Velázquez sempre esteve ao nosso lado, e em certo sentido, participa do espetáculo do duplo oferecido pelas duas faces de sua tela, pois, como autor, é pura invisibilidade tornada visibilidade no quadro em que sua figura não ocupa o grande destaque que teria num autorretrato comum. Por outro lado, como já foi apontado por outros autores, tal quadro pode ser interpretado como uma solicitação silenciosa para o reconhecimento de sua verdadeira importância, afinal, nessa representação, Velázquez permanece entre a família real, ou se preferirmos, no seio da família real, tendo sua face subliminarmente alinhada às retas que partem do ponto de fuga e passam pela face simbólica do rei Felipe IV. (fig. 10)

Nada falta a nenhum olhar, ao espectador está reservado o centro real da cena. Não o real de realeza, como Foucault afirma em determinada passagem, colocando-nos como intrusos no lugar dos modelos, mas real de realidade. Aos espectadores, dos tempos de Velázquez ao presente e depois, está reservado o seu devido lugar – o templo da observação –, ainda que nesse caso haja uma inquietante e singular implicação.

O lugar onde imperam os reis está na moldura e na profundidade simbólica do espelho, "[...] instrumento de uma universal magia que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outrem e outrem em mim." (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 27) E mesmo nessa superfície privilegiada os reis permanecem como reflexo de uma realidade falsa dentro da representação clássica, como uma imagem do passado, distante como é distante a sua realidade na representação.

E, livre, nas mãos de Velázquez, os espelhos podem se dar como puro espetáculo.

2.3 Corpo, cor e alteridade

Nesse item abordaremos aspectos relativos a um grupo de representações que resultam do olhar que se lança sobre o Outro, em particular sobre o corpo do Homem negro. Como é elaborada essa imagem ao longo do tempo? Em que medida nossa origem colonial baseada na mão de obra escrava interferiu e interfere nos modos desse olhar e quais as consequências que se desprendem disso no presente? Como o artista contemporâneo, em especial, o artista negro e brasileiro atua nesse cenário construindo a imagem de si mesmo? Por fim, apresentaremos algumas reflexões em torno do conceito de alteridade a partir de nossa experiência na cidade catalã de Barcelona, encerrando nosso texto com a análise de imagens que expõem nossos limites culturais no reconhecimento das diferenças.

2.3.1 Todos te olham, ninguém te vê.

Ao contrário do que imaginávamos antes do início do presente item, Tatiana H. P. Lotierzo afirma em sua dissertação de mestrado, apresentada em outubro de 2013 e intitulada "Contornos do (in) visível: A redenção de Cam, Racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos": "Até o presente momento, A Redenção de Cam não foi objeto de pesquisas acadêmicas mais aprofundadas, assim como não o foram as demais produções de Modesto Brocos." (LOTIERZO, 2013, p. 26) A autora relaciona diversos estudos situando-os em dois grupos principais:

> o primeiro engloba trabalhos de pesquisadores de diversas áreas, interessados nos debates sobre o racismo, a interracialidade e as teorias raciais no Brasil e também nos Estados Unidos. O segundo envolve pesquisas que discutem o tema da representação do negro na pintura, feitas sobretudo por historiadores e críticos de arte. (Lotierzo, 2013, p. 26)

Lotierzo não faz menção, nem inclui em sua bibliografia os textos de Emanoel Araújo e Maria Lúcia Montes, respectivamente, Curador e Curadora Assistente do Módulo "Negro de Corpo e Alma", exposição ocorrida no ano 2000, e que resultou num importante catálogo como parte da "Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500". Ambos os autores, com reflexões muito contundentes abordam a "Redenção de Can" e a condição do negro na arte brasileira. Independentemente disso, o trabalho de Lotierzo, o qual recomendamos em sua íntegra e do qual nos valeremos no desenvolvimento desse item, deve se tornar, de agora em diante, uma importante fonte de referência, dadas as qualidades de sua abordagem e a seriedade de sua pesquisa ao ampliar de maneira muito significativa o que se havia dito em torno desse trabalho, bem como do contexto do qual fazia parte.

Do que se pode concluir da extensa análise bibliográfica empreendida pela própria Lotierzo (2013, p. 26 – 33) a respeito do quadro "A redenção de Can", bem como do conteúdo original de sua dissertação, resta ainda espaço para uma investigação, sem pretensões do ponto de vista histórico, porém, mais elaborada em relação aos seus aspectos plásticos e estruturais[1], isso muito em função de nossa própria experiência no ensino do desenho, bem como por nossa atuação artística em âmbito profissional. A leitura que apresentaremos do quadro de Modesto Brocos, como já havíamos apontado no primeiro capítulo, teve sua primeira versão formulada no ano 2000, a partir da nossa convivência diária com o quadro durante a monitoria da "Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500", exposição que se estendeu por quatro meses seguidos.

Naquela ocasião, sequer imaginávamos que atuaríamos em uma Universidade Pública Federal, muito menos com responsabilidades no campo da História da Arte Brasileira e Contemporânea em geral. Fato a ser considerado é que estávamos realizando nosso mestrado acadêmico, cujo tema não era diretamente vinculado ao corpo humano e suas representações. Portanto, a leitura do trabalho se fez de maneira desinteressada e foi motivada por suas qualidades pictóricas. Na ocasião, nós só tivemos acesso aos catálogos com a exposição em pleno andamento, mas, como atuávamos especificamente nos módulos "Imagens do inconsciente" e "Arte Contemporânea", não chegamos a ler os textos relativos às demais exposições em cartaz simultaneamente, inclusive os catálogos referentes à "Arte do Século XIX" e "Negro de Corpo e Alma".

Fizemos as observações do parágrafo anterior porque Lotierzo, na intenção de justificar seu aprofundamento no estudo da obra, cita a interpretação de comentadores contemporâneos como José Roberto Teixeira Leite, Rodrigo Naves e Maria Cecília França Lourenço. Em todas as leituras os autores destacam o caráter reacionário, deplorável ou racista do quadro. (LOTIERZO, 2013, p. 23) A postura da autora é adequada aos padrões acadêmicos, os mesmos que nos fizeram cruzar com sua excelente pesquisa, por outro lado, sua investigação prescindia dessa justificativa, já que, aos olhos do presente, tais leituras são marcadas por uma demasiada obviedade, patamar que foi transposto em profundidade por Lotierzo e, até mesmo por um jovem estudante de vinte quatro anos, que sequer tinha lido uma linha sobre o trabalho em questão.

1 Lotierzo peca, se é que podemos dizer assim, porque em alguns momentos deixa documentos secundários em maior evidência do que o documento primário, ou seja, a própria pintura "A redenção de Can". Há também algumas incorreções que devem ser relativizadas porque a autora, provavelmente, não domina certos aspectos relacionados ao desenho artístico. Se o presente texto tem algo a colaborar para a análise desse quadro é, justamente porque a tela foi o texto principal no qual nos baseamos em parte do presente item.

Nosso comentário pode parecer demasiado ácido e pretensioso, mas ele tem duas intenções específicas: primeiro, destacar essa abordagem superficial que é frequentemente multiplicada, inclusive por profissionais de renome no cenário artístico contemporâneo, em oposição a trabalhos como o de Lotierzo e, segundo, retomar a ideia da autonomia da obra de arte desenvolvida no primeiro capítulo. Como mencionamos, no ano 2000, nada foi lido a respeito de "A redenção de Can", bem como de seu autor. A própria passagem do "Genesis 9", que se refere à maldição de Noé, permaneceu ignorada por nós até o ano de 2009, momento em que assumimos uma disciplina introdutória referente a Arte Brasileira. O que queremos destacar desse raciocínio é a clareza e a considerável autonomia do "texto visual" elaborado por Modesto Brocos.

2.3.2 Modesto Brocos: reacionário ou expressão de seu tempo?

Lotierzo (2013) e, antes dela, Lilia Moritz Schwarcz (1993) no livro "O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930", depois ambas, em parceria no artigo "Raça, Gênero e projeto branqueador: "A Redenção de Cam", de Modesto Brocos", publicado em outubro de 2013 na revista Arteologie n.5, apontam o episódio em que João Batista de Lacerda, médico e diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, participa, como representante brasileiro, do I Congresso Internacional das Raças, realizado em julho de 1911 em Londres. Na ocasião Lacerda incorporou o quadro "A Redenção de Can" (1895) de Modesto Brocos como "evidência" de "seus argumentos científicos".

Lotierzo em sua dissertação (2013), depois Lotierzo e Schwarcz (2013) no artigo elaborado em comum apontam a antecedência da pintura em relação ao texto de Lacerda como um fato a ser considerado, indicando que o próprio Brocos estaria, por meio da tela, apresentando sua tese própria sobre o embranquecimento com uma antecedência de 16 anos do episódio que ajudaria a tornar a tela célebre e polêmica. Essa observação é importante porque, ao que tudo indica, o artista atua como um intérprete das teorias em voga no contexto europeu, transpondo suas próprias ideias para uma representação de caráter eugenista fundada nas teorias da degenerescência da espécie. Daniel Arasse, em outro contexto afirma o seguinte:

> Pois, considerada estilisticamente, a imagem do corpo é apenas um dos elementos do conjunto formal elaborado por este ou aquele estilo; ela é apenas um dos materiais manipulados pela configuração estilística, ao mesmo título que a arquitetura, o espaço, etc., e se, como tal, ela pode esclarecer alguns dados implícitos do estilo considerado, ela não poderia trazer informações particulares sobre o modo pelo qual esta ou aquela época pode elaborar uma construção particular do corpo, seja ela imaginária, social ou científica. (ARASSE, 2010, v. 1, p. 539)

A observação acima é importante na medida em que reforça a necessidade de encontrarmos vínculos entre as diversas representações, não nos limitando apenas às artes visuais. A moldura religiosa do quadro apontada por vários autores é evidente, não o é, no entanto, o contexto científico e social do final do século XIX. Se tal fato for desconsiderado, restará aos nossos olhos contemporâneos apenas a indignação diante de uma imagem de extrema violência. Não queremos dizer com isso que o deslocamento para o contexto do quadro irá neutralizar essa impressão sombria, porém, é imprescindível essa aproximação com o passado para entendermos os desdobramentos dessas representações em nosso presente.

Arasse (2010, v.1, p. 602) aponta, no final do antigo regime, o ressurgimento de teorias como a fisiognomonia, bem como seus desdobramentos no academismo do século XVIII, como elementos que forneceriam os primeiros "fundamentos" necessários a uma ideologia estético-racial na Europa.

> Por uma terrível e catastrófica virada, a ciência, que devia esclarecer as condições puramente mecânicas do funcionamento corporal, faz surgir a ideia de uma vida própria ao corpo que coloca em questão a supremacia que o espírito e a razão pensavam exercer sobre ele. (ARASSE, 2010, v. 1, p. 609)

Olivier Faure no texto "O Olhar dos médicos" descreve o desdobramento desse cenário. No final do século XIX o corpo

> [...] torna-se o receptáculo de todas as ameaças que pesam sobre a sociedade, o lugar de inscrição manifesta de todo desregramento presente ou passado. Nesse tempo que se reivindica como científico e positivista, essa representação amplamente metafórica do corpo nutre e revela a crença revitalizada no papel da hereditariedade. Reconhecida desde tempos imemoriais, assentada sobre constatações irrefutáveis, a hereditariedade é objeto de uma reconquista de interesse cuja principal razão não é a descoberta das leis de Mendel (1866), que continua nas sombras, mas sim a preocupação com a decadência. O fenômeno não atinge apenas o "grande público". [...] Somado ao medo do contágio, o espectro da hereditariedade justifica e aumenta os sonhos e as políticas de saúde pública. Entre estas, o eugenismo, que se pretende científico e protetor, é o menos isento de reticências e fantasias e o mais sujeito a desvios. (FAURE, 2009, v. 2, p. 53)

Em "O encontro dos corpos" Corbin (2009) tece uma série de reflexões importantes para o objeto de estudo abordado nesse item, em consonância com o pensamento expresso no parágrafo anterior. Citando Philippe Liotard, Corbin escreve: "As ficções do corpo "organizam um mundo imaginário que põe em cena as angústias e os desejos de uma coletividade. O corpo colonial o demonstra muito bem." (LIOTARD, 2000, p. 61 apud. CORBIN, 2009, v. 2, p. 239). Mais à frente lemos o seguinte: "A história, a cultura, a singularidade, escreve David Le Breton, são neutralizadas, apagadas em benefício da criação mental de um corpo coletivo, subsumido pelo nome da raça." (LE BRETON, 2000, p. 53 apud CORBIN, 2009, v. 2, p. 243)

Em relação ao corpo dos negros africanos Corbin afirma: –"Os ocidentais não se contentam em observar e classificar; eles fabricam arquiteturas corporais." (CORBIN, 2009, v. 2, p. 243) Dessa maneira subjugam as múltiplas diferenças classificando-os em três tipos gerais: um negro ordinário com traços grosseiros e abaixo desses, numa escala inferior da evolução, as populações pigméias com feições simiescas. Quando há menção à beleza, é nos seguintes termos que se formulam as considerações:

> Por outro lado, há os negros altos e delgados, de corpo bem proporcional e articulações sutis. Suas mãos são finas, como também seus lábios. Seu porte de cabeça, a forma do crânio, seu perfil, qualificado de aristocrático, sugerem nobreza. Eles são, de certo modo, como "Brancos enegrecidos", raças de contato. Eles são encontrados "em tons de cobre ou oliváceos, ou mesmo apenas bronzeados, mais que negros". Parecem, como os magrebinos, resultar de uma corrente branca. Suas mulheres são desejáveis, como o são as mulatas. (CORBIN, 2009, p. 244)

Começamos a perceber que tipo de alteridade predomina no século XIX. Esse olhar para o Outro formulado no período em questão, ao contrário do que podemos imaginar em uma análise superficial de nosso presente, toma novas formas no que Jeudy define como alteridade domesticada:

> O idealismo democrático, em sua perspectiva universal, impõe um igualitarismo baseado na reprodução do igual, sobre uma identidade da representação dos corpos. Não se trata de opor a essa regra ética da igualdade entre os homens o ponto de vista racista, que prega a desigualdade das raças, atribuindo-lhe uma origem genética, mas é preciso admitir que o igualitarismo acusa aquele que sente a menor diferença na percepção do corpo do Outro. Respeitar o outro é, segundo uma tal regra, considerá-lo igual a mim. [...] A luta contra o racismo baseia-se em um princípio ético falacioso, que consiste em me obrigar a crer que o Outro é semelhante a mim. (JEUDY, 2002, p. 105)

No final do século XIX e décadas seguintes constitui-se um olhar europeu de intensa violência marcado pela ausência completa de alteridade para com o negro africano, mesmo essa falsa alteridade descrita no parágrafo anterior e que nos conforta em nosso presente. Por exemplo, mediadas por uma construção sexual do corpo, as mulheres africanas são descritas como seres dominados por instintos animais. (CORBIN, 2009, v. 2, p. 244) Tal afirmação é confirmada na análise apresentada por Cristiana Schettini (2011) em "O que não se vê: corpos femininos nas páginas de um jornal malicioso". Nesse texto a autora analisa as diferenças entre as representações textuais e iconográficas do corpo feminino num periódico "alegre" que circulou no Rio de Janeiro entre 1898 e 1916. Em várias passagens fica evidente a elaboração estereotipa da mulher negra que se ia construindo no imaginário das classes dominantes no Brasil. Citando fragmentos de um conto rápido publicado em 26 de outubro de 1904 a autora conclui:

> Albertina, uma "mulatinha clara" de 19 anos que, assediada por um rapaz de "bigodes louros e sedosos", protestou até o seu limite, era exemplo de mulher vulnerável. Quando o moço estava por "forçar... a resistência final", apareceu um soldado da cavalaria de policia. O rapaz fugiu e o soldado tomou facilmente seu lugar, já que Albertina protestava cada vez menos. Moral da história para o leitor: "Tudo está nisto: chegar no momento psicológico, no instante propício e bem escolhido". A desigualdade que caracteriza a primeira situação é evidente pelo contraste entre a jovem mulata e o altivo dono de bigodes louros, mas termina substituída por uma segunda, em que um homem socialmente inferior, mas muito mais esperto, termina levando a melhor. (SCHETTINI, 2011, p. 331)

Ainda Segundo a autora "O Rio Nu" ratifica teorias estéticas fundadas em argumentos científicos em voga naquele contexto. Em outras palavras, a uniformidade das representações visuais, que tinham como modelo a mulher branca de corpo arredondado e provocativo, comum nas revistas francesas da época, contraria a diversidade de fantasias sexuais presentes nos textos que contemplam aventuras homossexuais[2] (fig. 1), relações com prostitutas, atrizes do teatro e em maior incidência, na configuração de um estereótipo que começaria a cristalizar a concepção da mulata como "um tipo bonito de mestiça nacional". (SCHETTINI, 2011)

> Embora apresentassem seu conteúdo como transgressor, crítico e independente, os redatores e colaboradores do jornal estabeleciam constante diálogo com as referências estéticas, políticas e científicas de seu tempo, e transladaram muitas das tensões sociais e políticas que tais referências carregavam a uma impossibilidade de representar certas imagens e de expressar certos desejos. (SCHETTINI, 2011, pag. 349)

Se, como a autora apontou ao citar Robert Darnton e Lynn Hunt, a pornografia tinha sido utilizada como gênero que permitia a veiculação de críticas mais violentas aos diversos estratos da sociedade na Europa desde o período anterior à Revolução Francesa (SCHETTINI, 2011, p. 317-318), no Brasil, ao contrário, parece que, pelo menos no aspecto iconográfico, "O Rio Nu" mantinha-se vinculado ao pensamento de uma classe privilegiada da sociedade, onde o único sujeito era um homem branco, assim como as representações femininas restringiam-se a padrões de uma estética importada, tendo na mulher branca, também concebida em formas estereotipas (fig. 2), a sua referência principal. (SCHETTINI, 2011)

Do que se desprende do texto "Nova percepção do corpo enfermo" de Henri-Jacques Stiker, teorias científicas como a degenerescência elaborada por Benedict-Augustin Morel (1809-1873) somada à conivência que lhe vão fornecer novos temas como a evolução das espécies e a hereditariedade – além, evidentemente, como podemos deduzir à parte das palavras desse autor, de uma já instituída distorção das escrituras (Genesis 9) – vão sustentar concepções etnocêntricas e racistas da humanidade. (STIKER, 2009, p. 366-367) Em outras palavras, a apropriação tendenciosa de conceitos

2 Em edição de 1914 "O Rio nu" publicaria o conto "O menino do Gouveia" assinado pelo pseudônimo Capadócio Maluco. Tal publicação, de temática rara na época, ainda tem a importância de trazer aquela que seria a primeira representação visual de uma relação homossexual no mercado editorial brasileiro (fig. 1). Um boa análise da imagem foi elaborada por Thiago Ianez Carbonel no texto "As representações da Homossexualidade: construções da memória na cultura brasileira" (2011). Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revlael/article/view/2001>. Acesso: 23 ago. 2013





1 *(alto)*

Ilustração sem autoria declarada presente no conto "O menino do Gouveia", 1914
O Rio Nu, Rio de Janeiro

2 *(acima)*

"Que desejo"
O Rio Nu, 17 fev. 1904, Num. 586

científicos deformam o pensamento e a isenção que deveria ser o objetivo da ciência, resultando numa teoria racial eugenista. Vemos o reflexo disso na Iconografia de "O Rio Nu" e na obra "A Redenção de Can", adotada por Lacerda, em 1911, como ilustração de suas teorias do branqueamento.

A ideia de degenerescência pertence a uma concepção do homem, espécie ou indivíduo ameaçado pelo risco da decadência; pouco importa que se trate de decair de uma origem perfeita ou de decair de um tipo médio. Ora, aquele que decai não está isento de toda responsabilidade: se decai porque é doente, que ele se cuide e que se cuide dele, se decai porque cometeu falta (consangüinidade, alcoolismo, etc.), que seja restabelecido pela assistência ou que seja punido, se representa um grau da evolução humana parado (os "negros"), que seja submetido ao filão mais feliz da humanidade (os "brancos"). Essa antropologia que vimos em ação através da noção de degenerescência, comandada por uma defesa contra todo o germe de imperfeição ou de desvio, que renova a separação dos bons e dos maus elementos da sociedade, que eleva o seu etnocentrismo à posição de universal, tem ecos íntimos com uma outra corrente: o darwinismo social." (STIKER, 2009, v. 2, p. 369)

Lotierzo e Schwarcz apontam a mesma teoria como provável base para o pensamento desenvolvido por Lacerda em sua conferencia de 1911:

À primeira vista, a cena parece a ilustração perfeita para a tese de Lacerda, sintetizada por ele na legenda da imagem : "O negro passando a branco, na terceira geração, por efeito do cruzamento de raças" (LACERDA, 2011 [1911]). O texto sugere que o cientista estaria traduzindo a tela em termos do darwinismo social e imprimindo-lhe o conceito de "evolução" da espécie que, nesse caso, seria resultante de uma "seleção sexual", a seu entender promotora do embranquecimento. A brancura, nesse contexto, era associada à ideia de perfectibilidade. (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013)

As mesmas autoras citam uma possível influência do pensamento determinista na formação de Modesto Brocos, particularmente em seu contato com o filósofo e historiador positivista Hippolyte Taine (1828-1893). (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013). Mesmo se houvesse dúvidas a respeito dessa influência direta, não há como negar o prolongado contado que o artista, nascido na Espanha em 1852 e naturalizado brasileiro na década de 1890, teria tido com o pensamento científico corrente em sua sólida formação européia, tendo estudado em Paris, Roma e Espanha.

Mais um argumento a respeito da disseminação dessas teorias científicas e seu alcance social no final do século XIX nos é fornecido por Richard Holt (2009, v. 3, p. 421). No texto "O corpo trabalhado: Ginastas e esportistas do século XIX" o autor aponta, também no cenário do esporte que começa a se desenvolver no século XIX – contrariando sua própria natureza fundada na competição e na igualdade de condições – um espaço de projeção deformada pelos significados definidos pelos termos da raça, da nação e do império. Também aqui se delineia a concepção do homem branco como superior às demais raças.

Antes de nos determos na leitura e análise da "Redenção de Can", parece-nos oportuno deixar falar a voz de alguns de seus contemporâneos, em

particular, aquele que vincularia seu nome definitivamente ao quadro e às polêmicas que sua "apreciação realista" podem gerar no presente.

2.3.3 Lacerda, uma sensibilidade injustiçada!

Em 19 de setembro de 1895, o cronista Henrique Maximiano Coelho Neto publicou um texto na "Gazeta de Notícias" do Rio de Janeiro, cujo título era "A redenção de Cham Fantasia Simbolista". Desse texto retiramos os seguintes excertos: "Tu, porque desrespeitasse o ancião, teu pai e teu salvador, caminhas pelas areias, sem abrigo, ao som tristonho dos cantores bárbaros, deixando uma esteira de lágrimas..." (COELHO NETO, 1895, p. 1-2) Em uma frase a síntese do episódio em que Noé amaldiçoara seu filho mais novo Can. Um pouco à frente o autor continua:

> Só poderás descansar no dia em que desaparecer da tua fronte o estigma da maldição, quando despires o negro burel de penitente, trocando-o pela cândida túnica de iniciado, na tua cabeça maldita resplandecerá a auréola dos cabelos louros, teus olhos penserosos refletirão a cor puríssima dos céus e o mundo, sem repelir-te, fará contigo, arrependido, o que com José fizeram os irmãos que o renderam. (COELHO NETO, 1895, p. 1-2)

Aqui o autor utiliza outro episódio bíblico citando os gestos dos irmãos arrependidos de José. O arrependimento é evocado como metáfora possível ao pecado de Can, quando este, perdoado, tiver o estigma – no caso específico desse contexto, a cor negra da pele – desaparecido da face de seus descendentes. Um pouco à frente o autor continua, agora fazendo referência direta à narrativa visual de Modesto Brocos, contemplada com a medalha de ouro na "Exposição Geral de Belas Artes" de 1895.

> Cham, toda a tua história aí está nessa tela: a negra, a tua mácula, mas também o teu primeiro passo no caminho do Perdão, a Mulata o dilúculo, a criança, a claridade resplandente. A tua raça, mãe negra, entrará pelo Futuro nobre e forte, perdoada do pecado de Cham, teu ancestral tenebroso, que vai baixar ao esquecimento, rendimento para o sempre, porque não há Redenção com o olvido e a Morte é uma substituição. (COELHO NETO, 1895, p. 1-2)

Assim como em outras passagens do Antigo Testamento já mencionadas em nosso primeiro capítulo, também no Genesis 9 não se faz qualquer referência à cor negra da pele como o estigma resultante da maldição de Noé aos descendentes de Can. Lotierzo afirma o mesmo, transcrevendo o trecho da Bíblia e enfatizando a ausência total de relação entre os descendentes de Can e os povos da África. (LOTIERZO, 2013, p. 61) Por fim, destacamos um último trecho de Coelho Neto: "Graças, mãe negra, olhos no céu, mãos postas, rende graças a Deus e ao que te fecundou o ventre para o primeiro fruto. Rende graças, figura de mártir, pela redenção da tua alma, alma que é o dote do teu maior: Chan." (COELHO NETO, 1895, p. 1-2)

O autor narra a tela interpretando, em tom de louvor, que a senhora negra rende graças duas vezes, primeiro a Deus, depois ao homem branco que, sabe-se lá em que condições, já que a senhora da pintura certamente era escrava, fecundou o seu ventre, resultando no primeiro fruto do perdão divino. É novamente Lotierzo quem aponta aspectos importantes a serem considerados:

> É preciso olhar com mais atenção o trajeto por meio do qual atrelou-se a cor da pele – e também a ideia de raça –, ao castigo de Cam. É digno de nota que a fixação da pele negra à ideia de maldição dependeu de uma indexação de imagens à algo que, na escritura, aludia à posição social de escravo, mas não a marcas corporais. Tal intuito parece prevalecer em meio a uma tradição que buscou prover consistência ao episódio bíblico ao inscrever a cor da pele e aspectos da aparência e comportamento numa lógica de exibição visual de assimetrias sociais. (LOTIERZO, 2013, p. 63)

Na mesma "Gazeta de Notícias" do Rio de Janeiro, no dia 5 de setembro de 1895, a tela de Modesto Brocos já havia sido contemplada pelos elogios de Olavo Bilac, sob o pseudônimo "Fantasio". O autor começa descrevendo a passagem bíblica da bebedeira de Noé, em seguida continua:

> Foi assim que a raça gerada por Cham, na terra adusta da África, ficou sendo preta e feia, maltratada e escrava. No grande quadro do meu amado Brocos, aquela admirável preta velha, de mãos erguidas ao céu, é a descendente daquele mau filho, que, tendo visto bêbado o pai, teve a ousadia de achar engraçada a sua patriarcal bebedeira. Ali está ela pagando o crime que não cometeu. (FANTASIO, 1895, p. 1)

No texto "O futuro era branco" Giralda Seyferth nos diz o seguinte:

> Desde os tempos medievais, vários estudiosos procuraram adequar a diversidade humana aos acontecimentos descritos no livro do Gênesis, interpretando e reinterpretando o repovoamento do mundo – depois do Dilúvio – de várias maneiras. E especularam sobre quais nações ou povos teriam derivado dos três irmãos. (SEYFERTH, 2011)

Ao se referir ao episódio de Noé Seyfert afirma:

> Tal episódio, contado no livro do Gênesis, do Antigo Testamento, resultou na posterior desqualificação racial dos negros. Por isso o teor religioso nos discursos sobre a desigualdade biológica da humanidade prevaleceu ao longo do século XIX, justificando a suposta inferioridade da "raça negra", inclusive no Brasil." (SEYFERTH, 2011)

Ainda a mesma autora aponta o caráter arbitrário dos critérios de classificação racial. Estes, no século XIX, passam do campo religioso para os domínios da ciência, inclusive no Brasil que, ao que ela indica, pode ter sofrido alguma influência direta do teórico racista francês Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882), pois este último viveu no Rio de Janeiro durante algum tempo em missão diplomática. O nome de Gobineau esta atrelado ao "Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas" (1853-1855). (SEYFERTH, 2011). Nesse momento, após termos apresentado a visão

contemporânea de alguns comentadores da pintura de Modesto Brocos, parece-nos apropriado trazer a tona o nome de João Batista de Lacerda, bem como uma explicação para o título com o qual nomeamos esse item.

Como vários autores já frisaram, o nome de Lacerda está vinculado a sua conferência "Sur les métis au Brésil" proferida em Londres no "I Congresso Internacional das Raças" em 1911. Como já mencionaram outros pesquisadores, o quadro "A Redenção de Can" (1895) foi utilizado como evidencia ou ilustração dos conceitos expressos pelo representante brasileiro na ocasião, fato que atribui um interesse cada vez maior para a pintura de Modesto Brocos. Da fala de Lacerda, já extensamente discutida, nos ateremos em transcrever e comentar rapidamente três de suas oito conclusões:

"1. A observação e a comparação dos fatos zoológicos, a respeito da função de reprodução, conduzem a reconhecer que o homem branco e o homem negro formam duas raças e não duas espécies." (LACERDA, 1911) Esse primeiro item expressa uma visão que deixa subentendido que, no campo da "ciência racial" do período, aventou-se a possibilidade de que o Homem negro representasse um ser de espécie diferente! Daí já se pode deduzir em que medida a alteridade se fundava naquele contexto: só reconheço o Outro na medida em que ele se pareça com o meu reflexo.

"6. A imigração constante de povos da raça branca, a seleção sexual e o desaparecimento dos preconceitos de raça cooperam no sentido da extinção em breve prazo dos mestiços no Brasil." (LACERDA, 1911) O sexto item seria contraditoriamente cômico, se não fosse trágico. O autor fala de ausência de preconceito, evidentemente a partir da observação da mestiçagem no Brasil, considerando que, justamente a partir disso e da superioridade da raça branca, em um século todos seriam de uma mesma raça.

"7. Antes de um século, provavelmente, a população do Brasil será representada, em sua maior parte, por indivíduos da raça branca, latina, e no mesmo período, o negro e o índio terão sem dúvida desaparecido desta parte da América." (LACERDA, 1911) O sétimo item de suas conclusões é uma espécie de síntese geral, na qual o autor ratifica a superioridade da raça branca, além de prever a extinção completa das raças africanas e indígenas do Brasil.

Então, pode-se perguntar o leitor angustiado: mas qual é a sensibilidade de Lacerda? Fizemos menção a "Sur les métis au Brésil" apenas pelo interesse em permitir ao leitor uma conexão clara entre esse evento e outro texto com o qual tivemos contato. Em 1912, Lacerda publicaria um livro, menos comentado entre os autores com os quais tivemos contato, mas que nos interessou de maneira particular. Tratasse de "O congresso Universal das Raças reunido em Londres (1911): apreciação e comentários." É ao conteúdo desse Livro a que nos referíamos ao definir o título "Lacerda, uma sensibilidade injustiçada". Já no primeiro item intitulado "Ao Leitor" Lacerda aponta sua indignação diante de algumas críticas que sua comunicação suscitou entre algumas pessoas da imprensa brasileira:

> Por dever de consciência sou obrigado a fechar a minha resenha das memórias apresentadas ao Congresso das Raças com uma réplica ás criticas e censuras, irrogadas ao meu trabalho – Sur lês Metis au Brésil. Não me ficaria bem pegar da Penna para defender-me daquelas increpações injustas senão depois de haver completado a minha missão. Chegado é agora o momento azado de tomar as contas aos meus censores. (LACERDA, 1912, p. IV)

Nesse momento da leitura imaginamos – como leitores contemporâneos – que representantes negros ou mestiços com destacado papel na sociedade do Rio de Janeiro daquele contexto pudessem ter questionado os argumentos expostos por Lacerda, mas, como veremos, não foi exatamente isso o que ocorreu.

No item "Inauguração do Congresso" Lacerda faz uma síntese geral a partir das impressões que teve nessa passagem do evento. Já nesse texto, mesmo quando se esforça para ser gentil, Lacerda deixa escapar os fundamentos de seu pensamento: "Dir-se-hia que os que ali estavam presentes pertenciam a uma só família, não obstante a diversidade da côr e da pele..." (LACERDA, 1912, p. 4). Um pouco a frente ele sintetiza o objetivo geral do congresso: "Discutir á luz da sciencia e da consciencia moderna as relações geraes entre os povos do Occidente e do Oriente..." (LACERDA, 1912, p. 6) A seguir o autor desenvolve em que termos se funda essa ideia de relação entre os povos:

> Passou como opinião geral do Congresso que não ha raças superiores e inferiores, sim raças adiantadas e atrazadas. [...] O contacto do Occidente tende a levantal-as a um nível superior, a mostrar-lhes o caminho da civilisação e o modo pelo qual ellas chegarão a realisar o ideal do progresso humano nas suas multíplices e variadas manifestações." (LACERDA, 1912, p. 7)

A alteridade desse contexto, como já vínhamos frisando, expressa uma visão de mundo de intensa violência. O **Outro** é referenciado como inferior porque se distingue de **Mim** (branco de descendência européia – Latina), patamar a que as nações devem alcançar para se tornarem civilizadas. Vê-se que essa concepção de civilização é muito pouco civilizada. Respeitarei você quando se igualar a mim. Aceitarei seu corpo quando for semelhante ao meu. Num determinado ponto Lacerda descreve uma fala que ouviu, proferida por um Sr. Inglês:

> Jamais se poderá conchegar do negro a nossa raça. Seria um opprobio ver, por exemplo, uma das nossas filhas casar com um homem de côr. A nossa educação, as nobres tradições de família, a nossa qualidade humana mais elevada repellem, quasi como uma monstruosidade, semelhante facto." (LACERDA, 1912, p. 9)

Surpreendentemente Lacerda conclui a esse respeito:

Não direi que estas prevenções não sejam de todo o ponto respeitáveis e até mesmo bem fundadas; cumpre porém, advertir que ha relações humanas possiveis de se estabelecer e estreitar entre pessoas de raças differentes por uma certa communidade de pensamento e de acções, que estão fóra dessas intimas ligações pelo sangue e mistura das raças. Visa-se o contacto das idéas, dos sentimentos e da acção, não o contacto corporeo, sexual entre indivíduos de raças differentes.
Não vejo em que possa melindrar os sentimentos elevados de um inglez, de um allemão ou de um francez a sua collaboração com o hindu, o negro, o mongol na realisação de uns tantos emprehendimentos materiais e intellectuaes que vão redundar em benefício geral da humanidade. (LACERDA, 1912, p. 9)

Para Lacerda, nitidamente adepto da teoria da degenerescência, a aproximação com outros povos não europeus só pode se dar por um viés material, de maneira que podem as nações superiores se beneficiarem comercialmente desse contato sem, contudo, terem qualquer tipo de relação prejudicial que possa fazer decair as "linhagens puras" das mesmas nações civilizadas. Citando o presidente do Congresso Lord Weardale, enfatiza o fato desse último acreditar em um destino de igualdade entre as raças quando chegar o dia "em que o horizonte intellectual e o destino social dos povos orientaes serão fundamentalmente idênticos ao dos povos do occidente..." (LACERDA, 1912, p. 10) A mensagem subliminar do congresso é uma tautologia: você será civilizado no dia em que for igual a mim. Um desdobramento "lógico" disso ocorre nas páginas seguintes:

Uma nação atrazada, que está ainda atravessando uma phase pela qual outras que conseguiram adiantar-se obedecendo ao influxo das condições do meio e ás qualidades hereditarias das raças, que entraram na sua formação. Ella tem forçosamente de receber auxilio e a educação da mais adiantada, sujeitando-se aos seus dictames, á sua direcção, á sua vontade. Assim justifica-se a expansão colonial das nações do Ocidente no continente africano e asiático. (LACERDA, 1912, p. 13)

Para ser igual a mim, você deve se submeter ao meu domínio. A intensidade da violência se reveste de uma crença fundada numa ciência de cunho fortemente racial. Até o final desse texto de apresentação do Congresso o autor ainda desenvolve argumentos que "justificam" a guerra promovida pelos europeus como forma de tornar a "África civilizada". A conclusão é aterradora e parece expressar reflexos do pensamento mundial que resultaria nas ações do período mais sombrio da história moderna[3], culminando nas duas grandes guerras na primeira metade do século XX:

Que se não lembrem, porém, os conquistadores de agora de applicar aos povos submetidos aquelle memorável veredictum dos Romanos que Virgilio consubstanciou nestes bellos versos latinos:
Tu regere império populos, Romane, memento,
Parcere subjectis et debellare superbos,
cujo sentido traduzido em vernaculo é – Escravisai os que se submettem, exterminai os que resistem. (LACERDA, 1912, p. 16)

Em consulta feita ao professor, poeta e tradutor Omar Khouri (2014), informou-nos o seguinte a respeito do texto traduzido acima:

Trata-se de versos da "Eneida", de Virgilio. Na tradução de Manuel Odorico Mendes (Sec. XIX) temos o seguinte:
O orto e sidério curso: tu, Romano,
Cuida o mundo em reger; terás por artes
A paz e a lei ditar, e os povos todos
Poupar submissos, debelar soberbos.

Ainda o professor Omar Khouri (2014) comenta: "O autor que você cita selecionou apenas o que lhe interessa. Porém, a tradução oferecida por ele conserva o sentido principal dos versos."

Resta-nos ainda abordar a "Réplica á critica da Memória – Sur Les Métis au Brésil". O autor começa por dizer que não esperava que algumas das suas declarações iriam provocar, no Brasil, veementes protestos, enfatizando o direito à crítica como sagrado. No entanto, sentiu-se magoado pelo que disseram seus compatriotas, os quais contrariavam o destaque positivo recebido por seu texto na Inglaterra, França e mesmo entre "mestiços esclarecidos". Termina por desqualificar os seus críticos por não possuírem o discernimento iluminado pela verdade, pela justiça e pela ciência. (LACERDA, 1912, p. 85 – 87).

[...] os meus argüidores não escaparam á influencia nefasta de alguns desses estultos preconceitos, que por desgraça do Brasil não foram ainda extirpados do nosso meio social. [...] eu obedeci ás suggestões da sciencia e da razão sem nenhuma outra preocupação de espírito [...] (LACERDA, 1912, p. 87)

Em vários trechos são evocadas estranhas noções de preconceitos de raça e em todos os momentos, é sob o jugo da ciência que Lacerda defende seu pensamento: "A que normas devera eu obedecer para ficar, bem ao sabor deles? Queriam porventura que a sciencia e a verdade fossem sacrificadas aos preconceitos de raça, ás susceptibilidades do caráter individual..." (LACERDA, 1912, p. 88)

Após constatar que a mistura entre as raças branca e negra no Brasil é uma evidência, afirma que a cor não deveria ser motivo de depreciação por parte de outros homens, ainda que considere, em seguida, essa mesma mistura como um acidente da natureza. Então, afirma de maneira surpreendente – se considerarmos o tom de seu discurso como um todo – que a cor não deveria ser motivo para julgamentos negativos, devendo o valor dos homens ser atribuído por suas qualidades e sua inteligência. "assim como o mulato e o mestiço podem a muitos respeitos revelar-se superiores a qualquer indivíduo da mais pura raça branca." (LACERDA, 1912, p. 90) Talvez Lacerda tivesse em conta em seu pensamento nomes

3 Nossa intuição parecia mais certa do que imaginávamos. Muitos meses após concluir o presente texto entramos em contato com: **Racismo: uma história. Impactos fatais**. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wYQr5P46vek>. Acesso: 30 mar. 2014; Recomendamos o presente filme para a melhor compreensão de nosso texto.

de destaque no cenário nacional, tais como Machado de Assis, um seu contemporâneo, mestiço e brilhante.

Expressando uma visão nitidamente influenciada pelas teorias do Darwinismo Social, defende "cientificamente" a existência de raças adiantadas e atrasadas como fruto das condições do meio físico e social. Afirma que o contato entre essas duas esferas faz com que a raça adiantada (branca) adquira muitos vícios e defeitos da raça atrasada (negra), particularmente quando essa relação se dá desde a mais tenra idade, como se verifica em países como o Brasil, fato que viria a prejudicar os dotes morais do homem branco. (LACERDA, 2012, p. 90)

Em seguida Lacerda aponta um dos motivos que motivaram a crítica que lhe fizeram: o fato dele ter constatado, em um dos itens de suas conclusões, que a população, naquele momento, era composta em sua maioria por negros, fala que, segundo seu detrator, rebaixava as condições do Brasil perante outros países. (LACERDA, 1012, p. 91) O que nos surpreendeu aqui é que não foram as noções implicadas na ideia de raça adiantada e atrasada o que motivou as mais ferozes críticas, mas a associação do país à raça atrasada, portanto, ao negro! Vê-se que, assim como Modesto Brocos traduziu visualmente concepções científicas de seu tempo, também o fizeram seus contemporâneos brasileiros, membros de uma dada elite sociocultural.

> Supunha eu haver de se dar a extinção do Negro e do Índio daqui a um século, devendo este facto coincidir com o predomínio da raça branca latina sobre outras raças brancas no Brasil. Aliás esta supposição era traçada com perfeita clareza e sem ambigüidades. A ninguem de claro entendimento e boa fé seria licito, porém, inferir daquela conclusão que o predomínio do branco sobre o negro, no Brasil, SÓ SE DARIA DAQUI A UM SECULO. (LACERDA, 1912, p. 93)

As conclusões a que chega Lacerda em sua intenção de rebater as críticas feitas são piores do que as proposições, já que, em todo o caso, qualquer raça diferente da branca seria extinta ou estaria sob o jugo dessa. Após citar a fala de seu crítico que deduzia de uma lógica simples que naquele momento a população de negros era maior do que a de brancos no Brasil, Lacerda faz a seguinte declaração:

> Esta falsa deducção com apparencia de lógica parece que offendeu os sentimentos ultra-patrioticos do censor e foi motivo para elle me irrogar a grave censura de querer dar á minha pátria a triste feição de um paiz, povoado mais por negros do que por brancos." (LACERDA, 1912, p. 94)

Defendendo-se das injustas acusações carregadas de má fé e imputadas a ele pelo renomado "publicista" que suprimiu a palavra LATINA ao transcrever sua conclusão, Lacerda se expressa no seguintes termos:

> Recorde-se o leitor de que a minha conclusão estava redigida nestes termos:
> Provavelmente antes de um século a população do Brasil será representada, na maior parte, por indivíduos da raça branca, latina, e para a mesma época o negro e o índio terão certamente desaparecido desta parte da America. (LACERDA, 1912, p. 94)

Lacerda vale-se da colaboração científica de Roquete Pinto para fundamentar suas teorias. A partir de uma tabela fornecida pelo médico referido a conclusão a que chegava Lacerda era a seguinte: em um século 80% da população seria formada por brancos; mestiços negroides somariam 3%; indígenas 17% e Negros 0%. Como se não bastasse a supressão do negro, Lacerda fala da absorção progressiva do indígena, incapaz de se adaptar ao mundo civilizado, concluindo o seguinte: "Quanto mais se diffundir a civilização no paiz, tanto mais intensa será a redução da raça indigena, a qual, estou certo, desapparecerá com os negros daqui a um século." (LACERDA, 1912, p. 98)

Lacerda conclui seu texto comparando a situação privilegiada do Brasil, onde a extinção do negro é certa, com relação aos Estados Unidos, pais no qual a segregação do negro após a Guerra de Secessão favoreceu o surgimento de um estado negro dentro dos EUA, ainda que esse não tivesse qualquer autonomia política. (LACERDA, 1912, p. 98 - 99) Lacerda conclui seu raciocínio descrevendo a situação particular dos negros:

> [...] perdidos por ínvios caminhos como os animaes extraviados de um rebanho, os negros não poderam achar até hoje no Brasil uma directriz, para se encaminharem a uma organização social qualquer. O abandono, o isolamento, a inação, a incúria a que se entregaram apos a abolição da escravidão, tem augmentado de mais em mais a sua decadência e estão concorrendo para a sua extinção. No Brasil o problema da raça negra resolve-se sem esforço e sem dificuldade, enquanto que nos Estados Unidos se afigura ainda hoje aos estadistas daquele paiz um problema insolúvel, cercado de dificuldades e perigos. (LACERDA, 1912, p. 99)

Em síntese, Lacerda, como um homem de "sensibilidade suscetível", defende-se de injustas acusações, afirmando tacitamente: infortúnio seria ainda termos negros na sociedade brasileira em um século, pois, tendo sua extinção como certa, que essa se dê o mais breve possível!

2.3.4 "A redenção de Can"

Como ficou evidente, no cenário mundial do final do século XIX e início do século XX confluem uma série de representações do corpo num desdobramento sombrio de teorias e práticas de fundo eugenista. O Brasil, por sua origem escravocrata, seria afetado de modo particular por essas concepções: religião e ciências, além de distinções sociais no cotidiano pós Lei Áurea, e até em manifestações da imprensa libertina do período, formam uma complexa trama de argumentos sobre a qual deve ser analisada uma pintura singular como a "A Redenção de Can" (1895) de Modesto Brocos. Investigar esse cenário de maneira crítica nos oferece possibilidades para entendermos alguns dos desdobramentos desse

contexto na sociedade e na arte contemporânea brasileiras.

Uma ressalva a ser feita em relação à clareza dessa pintura é que, hoje, por uma série de fatores, o discurso ao qual estamos nos referindo com grande naturalidade pode não ser tão claro assim. Na ocasião de nosso primeiro contato com a obra, era espanto e silêncio o que causava nossa interpretação em monitorias abertas ao público durante a "Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500". Outra prova contundente disso nos foi oferecida pela prática didática a partir do ano de 2010, quando passamos a ministrar disciplinas de História da Arte para os cursos de Artes Aplicadas e Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de São João del-Rei. Entre as atividades havia uma aula destinada à leitura e interpretação de obras de arte. Cada trabalho era projetado e permanecia na tela por doze minutos, enquanto as turmas (dez no total entre o primeiro semestre de 2010 e o segundo semestre de 2013) divididas em grupos de cinco pessoas, avaliavam os trabalhos, expondo suas impressões coletivamente ao final da exibição de cinco imagens. "A Redenção de Can" sempre esteve presente e nenhum dos grupos apontou o que, para nós, se configura como uma informação evidente.

Vários são os motivos que devem ser considerados para explicar esse fato: em primeiro lugar a distância temporal de um século que separa ambos os contextos; depois um enfraquecimento dos conteúdos transmitidos pelas religiões cristãs, em particular, pela religião católica. Não menos importante, é a permanência de uma espécie de estereótipo fundado na religiosidade popular e que prevalece nas interpretações da senhora negra na pintura. Por último, é necessário ainda mencionar a "alteridade média" que perpassa o contexto presente, impedindo, de certo modo, o reconhecimento evidente da violência implícita da imagem. Dessa maneira, sobrepõem-se à força icônica da "Virgem com o menino Jesus", construída desde antes do Renascimento, à figura da velha "negra benzedeira". Lotierzo cita interpretação similar elaborada por Schwarcz e que corrobora nossa descrição:

> A tela permite também outra leitura, quem sabe menos científica. Num contexto marcado pelo catolicismo popular, a representação ganha um tom 'milagreiro'. A velha negra olha para os céus e, com um gesto milenarmente repetido e expresso pelas mãos, parece agradecer pela graça divina recebida. Mãe e pai olham orgulhosos para o filho, o qual, colocado bem no centro da cena, parece com Cristo na manjedoura. Dessa maneira, o que a ciência não resolvia, a crendice dava conta. (SCHHWARCZ, 2011, p. 229 apud LOTIERZO, 2013, p. 27)

É apenas nesse momento, depois de termos nos apropriado do pensamento de uma série de autores que, acreditamos poder, de fato, trazer alguma colaboração para essa discussão. Partiremos de uma análise direta da obra comparando-a com alguns trabalhos de autores distintos, mas que, de algum modo reverberam conformações ou reações às concepções estético-sociais sintetizadas de maneira tão contundente na tela de Brocos.

2.3.5 Uma análise estrutural

Para não nos estendermos em demasia partiremos de algumas análises e descrições feitas do quadro. Emanoel Araujo faz referência à pintura como a expressão de um pensamento social e enfatiza o aspecto alegórico do quadro:

> [...] o famoso quadro *A Redenção de Cam*, do pintor Modesto Brocos, [...] representa de modo exemplar a postura ideológica característica do pensamento social que se difunde a partir do século XIX, ao aludir de forma alegórica ao branqueamento colocando três gerações distintas na tela onde uma avó negra contempla a filha mulata, ao lado do genro branco, e o pequeno neto já sem sinais de negritude. (ARAUJO, 2000, p. 46)

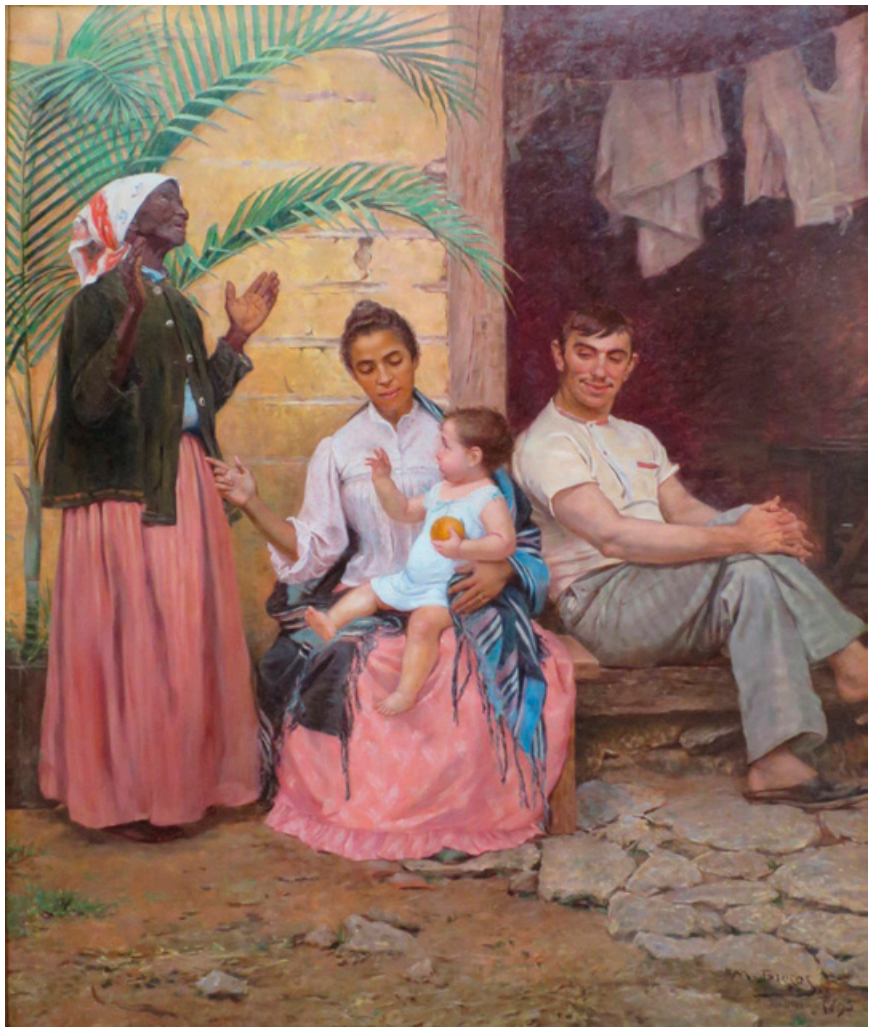
Já Montes aponta a força da iconografia cristã associada ao pensamento científico da época:

> A legitimar esse imaginário que sustenta a dominação, a religião trouxera a poderosa imagem do pecado e da redenção da culpa dos filhos de Cam, juntando-se-lhe, no século XIX, o discurso da ciência para acrescentar à representação do negro a imagem da inferioridade racial, de povos na escala mais primitiva da evolução da humanidade. (MONTES, 2000, p. 64)

Por último, a excelente análise de Lotierzo aponta uma dimensão mais sombria na biografia de Modesto Brocos, além de aspectos relacionados ao gênero, até então, neutralizados sobre o impacto das discussões em torno das relações raciais:

> É através do estilo, um realismo idealista em que as referências bíblicas se combinam a formas da vida prosaica, que A redenção de Cam pode exprimir uma gama de variações possíveis em torno da ideia de branqueamento – de um nível anedótico, em que este pode constituir um fenômeno isolado e aleatório, a um nível extremo, envolvendo as políticas de extermínio "racial", às quais o próprio Brocos demonstra ter aderido em seu Viaje a Marte. Seja como for, o preconceito da tela é marcado pela exaltação em torno do nascimento de uma criança de pele clara, do sexo masculino – como seu pai: tais atribuições racial e de gênero continuam alçadas ao horizonte desejável, por mais que a tela suscite dúvidas. (LOTIERZO, 2013, p. 257)

Como já dissemos, nossa intenção agora é colaborar com uma análise plástico-estrutural, permitindo a ampliação, refutação ou constatação das hipóteses levantadas pelos vários autores a respeito do quadro. Como afirma Zerner ao se referir ao termo realismo: "Apesar de tudo que esse termo possui de ambíguo e de problemático, ele continua sendo indispensável. A experiência do real, informe em si, não pode se fixar em imagem senão pela intermediação da imaginação." (ZERNER, 2009, v. 2, p. 118) É essa imaginação de Modesto Brocos que será analisada a partir do cruzamento da própria obra com alguns de seus intérpretes, aos quais nos juntaremos nessa trama de grande complexidade, indispensável para entendermos o nosso presente. March Bloch afirma a esse respeito que "[...] se a incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância



3

Modesto Brocos
"A Redenção de Can", 1895
Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

do passado, não é menos verdade que é preciso compreender o passado através do presente". (BLOCH Apud LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 32)

Comecemos por uma descrição geral dos elementos do quadro (fig. 3): temos da esquerda para a direita uma parede de pau a pique em tom de um intenso amarelo; uma pequena palmeira; uma senhora negra com lenço na cabeça intensamente branco com pequenos detalhes em azul e uma faixa grossa de vermelho saturado, blusa de mangas puídas em tom oliváceo escuro cobrindo outra roupa mais leve de um delicado azul, saia longa em variações dessaturadas de vermelho, pés descalços além de ter a cabeça, os olhos e as mãos alçados ao céu; na sequência vemos uma jovem mulata com uma delicada blusa branca tingida por sombras sutis em tons de azul e violeta, sua saia é da mesma gama cromática da saia da velha, porém mais luminosa. Em torno de seu corpo e sobre seu colo, como uma espécie de manto, um xale que vai de um negro acinzentado nos pontos mais sombrios até o azul celeste em seu lado esquerdo e que envolve o menino. Essa jovem aponta para o corpo da velha enquanto seu filho, de pele branca e cabelos castanhos claros, coberto por uma roupa muito fresca em tom branco azulado, atendendo à indicação da mãe observa e faz um gesto na direção da negra. Um grosso batente de madeira separa a parede iluminada do fundo mais sombrio do interior da residência onde podemos ver alguns móveis e um varal com roupas penduradas. Está área escura destaca a figura de um homem branco de cabelos castanhos sentado ao sopé da casa. Esse homem está parcialmente de costas para a cena, apesar de voltar a cabeça para observar de viés, mantendo as pernas e as mãos cruzadas. Ainda podemos destacar que a velha descalça pisa diretamente a terra, enquanto, do lado oposto, o homem branco tem os pés calçados sobre um chão de pedras assentadas. A jovem mãe parece ocupar um espaço intermediário, tendo um de seus pés escondido pela saia sobre a terra batida e o outro, o único que está visível, calçado e sobre as pedras.

A partir dessa descrição geral, podemos começar nosso aprofundamento por aquilo que é mais evidente, mesmo para o observador que não saiba nada a respeito do quadro, do artista e de seu contexto já comentado anteriormente, ou seja, a estrutura formal que remete à construção icônica da Virgem Maria e do Menino Jesus entronados. Essa tradição é muito antiga e poderíamos evocar Cimabue em pintura de 1280 (fig. 4). Dessa imagem, provavelmente descenderia o trabalho de Giotto realizado em 1310 (fig. 5). Dos séculos XIII e XIV para o Renascimento nas duas versões da "Virgem dos Rochedos" de Leonardo Da Vinci, a primeira realizada entre 1483 – 1486 (Louvre) e a segunda versão realizada entre os anos de 1495 – 1508 (National Gallery) (fig. 6 e 7). Dessas duas últimas pinturas interessa-nos particularmente a direção do rosto da virgem, bem como o perfil e a posição das mãos de Jesus, muito similares às figuras de Modesto Brocos. Poderíamos ainda relacionar "Diotalevi Madonna" de 1503 (Bode-Museum) de Rafael Sanzio (fig. 8), pintura na qual a posição do rosto da virgem, a disposição do manto, tanto quanto o modo como a criança está sentada se assemelham ao nosso objeto de estudo. Por fim, o próprio Rafael no belo retábulo de 1504 "Madona e Criança entronados com Santos" (fig. 9 e 10), pertencente à coleção do Metropolitan Museum of Art. Essa pintura tem estrutura equivalente à "A Redenção de Can" (fig. 3), bastando inverter sua posição. Além disso a Virgem tem suas pernas em uma disposição muito similar, incluindo a ponta de seu pé esquerdo aparecendo por baixo do tecido.

Dessa mais do que evidente ligação entre a pintura e a tradição das Virgens Entronadas com o menino Jesus, podemos passar para uma confrontação com algumas das interpretações atribuídas aos símbolos utilizados por Brocos, não esquecendo de considerá-los sobre esse pano de fundo religioso do qual a imagem descende. Em relação aos significados da palmeira Lotierzo (2013, p. 22) aponta duas possibilidades: primeiro







8 *(ao lado)*

Rafael Sanzio
"Diotalevi Madonna", 1503
Óleo sobre madeira
Bode-Museum, Berlim





4 *(alto, à esquerda)*

Cimabue
"Madona em majestade", c. 1280 - 1286
Têmpera sobre painel de madeira
Galleria degli Uffizi, Florença

5 *(alto)*

Giotto
"Madona em Majestade com Santos", c. 1310
Têmpera sobre painel de madeira
Galleria degli Uffizi, Florença

6 - 7 *(acima, esquerda p/ direita)*

Leonardo Da Vinci
"A virgem dos rochedos", 1483 - 1486
Óleo sobre painel transferido para tela. Musée du Louvre

Leonardo Da Vinci
"A virgem dos rochedos", 1495 - 1508
Óleo sobre painel. National Gallery, Londres





9 - 10 *(acima)*

Rafael Sanzio
"Madona e Criança entronados com Santos", 1504 e detalhe
Retábulo, óleo e ouro sobre madeira. The Metropolitan Museum of Art

vinculando-a à palmeira imperial de D. João, depois a uma espécie trazida pelos próprios africanos. Desse modo encara a planta como um signo disposto pelo pintor, para, juntamente com as mangas puídas e os pés descalços, reforçar a condição de ex-escrava para a senhora da cena. A observação é interessante e até mesmo possível, já que a imagem permanece como um texto aberto, por outro lado, como demonstraremos, é um outro sentido revelado pela composição o verdadeiro motivo de figurar a palmeira no quadro de Modesto Brocos. Ainda em relação aos símbolos a autora explica a presença da laranja, primeiro como um substituto tropical que anularia o significado direto da maçã (LOTIERZO, p. 21), depois cita autores que interpretaram a fruta em pinturas renascentistas como referências ao paraíso e também à fertilidade. (LOTIERZO. p. 247) Assim como a palmeira, demonstraremos que, ainda que esse símbolo carregue essa relação com a fertilidade, sua única função no quadro é alusiva ao conceito de pecado.

Das colocações referentes aos significados dos símbolos interpretados acima por essa autora, cujo trabalho já recomendamos na íntegra, um único ponto parece livre de questionamentos: "Pelo corpo se compreende a condição social de cada um, sua posição e status – pelas roupas que veste, pelo calçado, pelos pés descalços, marca inconfundível da escravidão." (MONTES, 2000, p. 65)

Em outra passagem Lotierzo mistura sensibilidade refinada a uma desnecessária reticência na interpretação do que é evidentemente óbvio:

> Um elemento é particularmente sugestivo: o indicador da mão direita da mãe que, estranhamente, aponta para a avó, ao mesmo tempo em que não aponta exatamente para ela. Do ponto de vista da crença, o gesto é análogo ao dos anjos que, na imagística cristã indicam algo que não se encontra na imagem – presença na ausência, ou uma dimensão invisível (e mesmo incrível ou fantástica), fora da moldura, que somente se torna plausível sob o prisma da fé. Do ponto de vista da tautologia, é o corpo, carnalidade, configuração racial da velha senhora, e nada mais, o que o indicador quer mostrar. Igualmente, o gesto da mão direita do bebê se assemelha à benção do menino Jesus em algumas imagens cristãs, mas também pode ser apenas um movimento aleatório em reconhecimento à avó. (LOTIERZO, 2013, p. 247)

É a avó o que indica a mãe, não há dúvidas. A posição de sua mão que avança do fundo para a frente, já que seu corpo está sentado e, portanto, mais afastado em relação à posição da senhora, comprova isso, mesmo considerando o leve avanço da saia da jovem em relação à saia da primeira. De modo similar, não há como, em hipótese alguma, atribuir qualquer aleatoriedade ao gesto decodificado do "menino Jesus", a simples comparação com as imagens que relacionamos anteriormente é, por si só, argumento muito difícil de refutar.

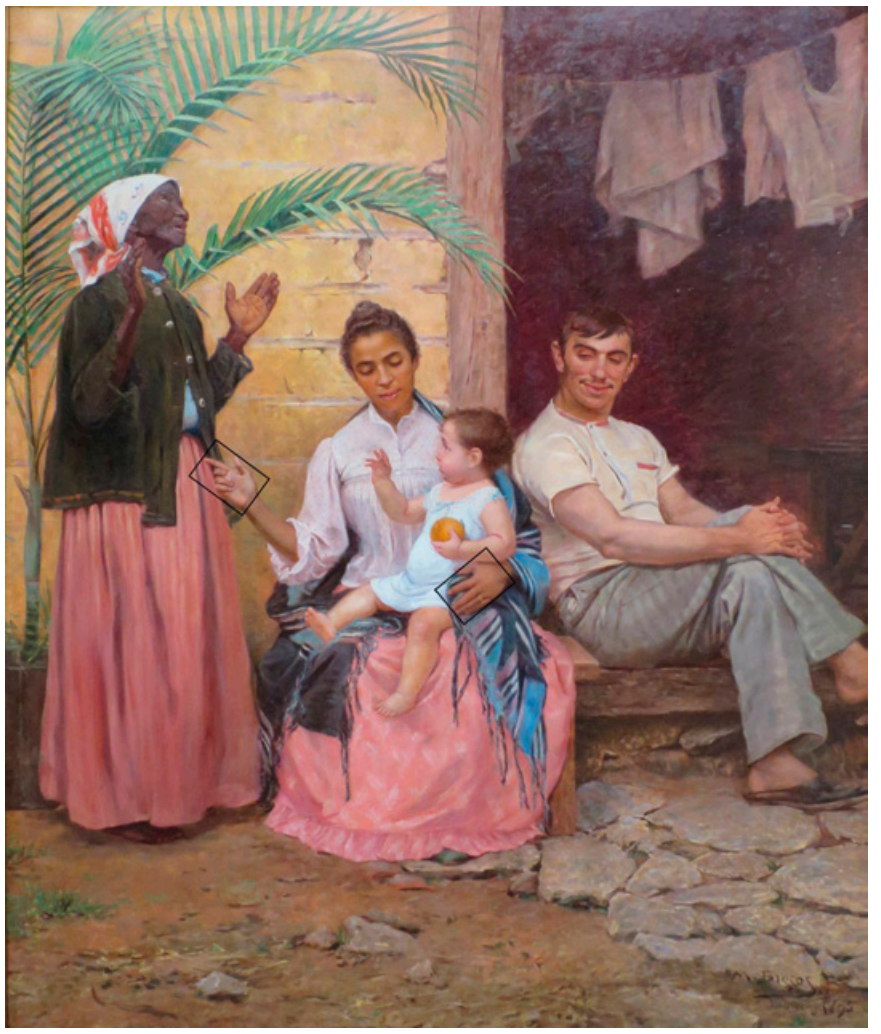
Um último ponto presente no texto de Lotierzo que gostaríamos de contestar, apesar de nos aproveitarmos de parte de sua argumentação é o seguinte:

> Mais um ponto a observar sobre a pintura é que, a despeito do cuidado extremo com o desenho do corpo e rosto da jovem – bastante simétrico e proporcional, ou seja, sem deformação –, sua mão esquerda é exageradamente maior que a direita e foge à justeza das medidas anatômicas. No dedo anular dessa mão, desenhada para ser vista, repousa uma aliança que indica tratar-se de uma mulher casada e, portanto, em conformidade com a moral sexual vigente." (LOTIERZO, 2013, p. 243)

A observação da autora é deformada pelo seu interesse inconsciente em encontrar argumentos visuais para suas suposições. É, por outro lado, fruto de uma prática reflexiva distante da prática artística no que se refere ao campo do fazer, e aqui, especificamente, ao campo da prática do desenho artístico. Como nossa intenção é apenas colaborar com pesquisadores sérios como a própria autora, já citada em vários trechos desse item, tomamos o cuidado de inserir um retângulo enquadrando a mão definida como "exageradamente maior" (fig. 11). Depois disso, tendo a atenção necessária para separar corretamente a mão do pulso, também aparente na imagem, duplicamos esse retângulo sem alterar as suas dimensões, rotacionando-o e sobrepondo-o na mão com o indicador que aponta para a mulher em pé. A escala das mãos é exatamente a mesma, tanto no que se refere à largura, quanto ao comprimento. Além disso, três outros fatores passaram despercebidos para Lotierzo: primeiro, o fato da mão espalmada que apóia o bebê estar mais adiantada em relação à mão suspensa sem qualquer tensão; segundo, o fato dessa mesma mão que apóia o peso do bebê tomar, naturalmente, um aspecto mais encorpado; por último, deixou de considerar que a maior distância da mão se dá entre o pulso e o dedo médio recolhido. Para além do erro na afirmação da autora – sem qualquer implicação para a qualidade do seu trabalho –, é a indicação da aliança e sua provável função no quadro o que realmente atribui interesse à passagem transcrita anteriormente, talvez mais até do que imaginava a autora como se pode deduzir de um texto que se refere ao período no qual a Igreja católica começava a definir o casamento como um lugar de controle do corpo:

> [...] a regulamentação do casamento pela Igreja irá exigir consentimento mútuo dos cônjuges e, embora essa prescrição nem sempre tenha sido respeitada, ela marca um avanço no estatuto da mulher. Do mesmo modo, se é possível afirmar que o grande impulso do culto da Virgem tem repercussões sobre uma promoção da mulher, a exaltação de uma figura feminina divina só pode reforçar uma certa dignidade da mulher, em particular da mãe e, através de Santa Ana, da avó. (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 54)

Consciente ou inconscientemente essas relações apontadas pelos autores estão presentes na "Redenção de Can", inclusive em uma mudança no modo de representar o corpo das mulheres negras nesse contexto, tanto na Europa, quanto no Brasil, como seres dominados por instintos animais. Mary Del Priore aponta a criação do casamento como um regulador social que começa a se instituir a partir do século XII:



11

Modesto Brocos
"A Redenção de Can", 1895
Análise da escala das mãos

O casamento monogâmico e indissolúvel, tal como foi instituído pela Igreja Católica no período, era tido como um remédio contra a concupiscência. Seu objetivo fundamental era a procriação e os filhos; a felicidade e o desejo eram secundários. (PRIORE, 2011, p. 110)

Matthews-Grieco aponta os desdobramentos desse controle iniciado entre os séculos XII e XIII e continuamente promovido pelas instituições religiosas do antigo regime, o que, certamente, refletiu no cenário do século XIX.

Não importa quais tenham sido os alívios físicos – ou sintomas – das paixões vividas pelos jovens durante o período cada vez mais longo entre a puberdade e a canalização legítima da sexualidade no leito conjugal, a instituição do casamento não passou de uma das soluções possíveis para responder ao desejo sensual. Mas o casamento era destinado, ao longo de todo este período, a permanecer o único locus oficialmente autorizado da sexualidade e o meio principal pelo qual a Igreja do Antigo Regime – tanto católica como protestante – buscaria controlar a consciência cristã através da disciplina do corpo e de seus instintos. (MATTHEWS-GRIECO, 2010, v. 1. p. 238)

A partir de agora, continuaremos nossa análise de modo mais independente, cruzando estudos da estrutura da composição com os argumentos já desenvolvidos até o momento. A primeira operação que realizamos foi traçar a linha mediana que corta verticalmente a tela (fig. 12). Daí já podemos deduzir uma série de coisas aparentemente banais, mas... A velha negra e a filha estão posicionadas do lado esquerdo do quadro, ainda que a jovem mãe também ultrapasse esse limite virtual com a parte de seu corpo que sustenta a criança. Essa última, assim como o pai, está disposta naqueles símbolos que o definem em sua humanidade – cabeça e coração – do lado direito da tela. Como já citamos no primeiro capítulo, a Idade Média definiu uma simbologia que vai estender sua influência até o presente e que vincula a positividade a tudo que estava à direita, ficando o lado esquerdo ligado aos aspectos sinistros ou funestos. Canhoto é sinônimo de diabo. Talvez, não por acaso, toda a extensão do solo do lado esquerdo da tela é formada por terra batida, enquanto o último terço em que está o homem, é de pedra assentada. Do que se desprende dos contemporâneos de Modesto Brocos, o lado esquerdo pode representar um estágio inferior no desenvolvimento. Essa mesma linha vertical corta a laranja que é segura pela mão esquerda da criança, o que nos faz suspeitar, desde já, que há algo mais nesse ponto do quadro.

A seguir fazemos o inverso encontrando a linha horizontal que divide a tela (fig. 13). A não ser pelo fato de enfatizar um harmonioso ritmo que se dá entre as mãos erguidas da mãe e da criança, bem como por passar pelas mãos cruzadas do homem, o fato mais importante a considerar é que temos o centro geométrico da tela tocando a fruta nas duas direções.

Cruzamos então a primeira linha diagonal (fig. 14). Nesse momento percebemos que não havia dúvidas por parte do artista na elaboração do seu trabalho. De baixo para cima essa diagonal toca o vértice (negativo) do banco de madeira, passando pela mão da jovem mãe em ângulo paralelo à aliança, depois pela mão e laranja que o bebê segura. A mesma linha ainda corta os dedos do alegórico "menino Jesus" em seu gesto canônico, passando pela palma da mão esquerda e pelo rosto da velha senhora. A diagonal toca o olho da mulher.

Fazemos agora o inverso cruzando a segunda diagonal (fig. 15). Essa linha toca os pés da senhora, passa pela face da criança além de se aproximar muito do olho direito do homem. Talvez seja uma mera coincidência, mas o posicionamento estratégico dos olhos desses dois personagens diametralmente opostos na composição nos chama a atenção.

Depois, instigados pela suposição de que poderia haver alguma chave nos olhos das figuras, percebemos que existe uma equidistância entre a parte direita do rosto, especificamente do olho direito do homem e a mão erguida da jovem mulher. Traçamos um círculo que irá englobar também a cabeça da mulher sentada e as pernas da criança (fig. 16). Nesse instante percebemos que o único ponto de contato entre o bloco central e a velha é











12 - 20 *(cima p/ baixo, esquerda p/ direita)*

Modesto Brocos
"A Redenção de Can", 1895
Análise estrutural

o indicador da mulher que avança na direção do seu ventre, além é claro, da cor de suas saias como já mencionamos anteriormente.

Então traçamos retas que partem do alto da linha mediana vertical, passando pelas intersecções entre o círculo e as linhas diagonais (fig. 17). As primeiras duas linhas obtidas utilizam os pontos de conexão dos quadrantes superiores cortando mais uma vez o olho do homem e a mão estendida com o polegar direito esticado. As outras duas linhas obtidas nos pontos de conexão dos quadrantes inferiores ajudam a evidenciar a estrutura piramidal da "virgem mulata" além de tocar seu olho direito. Sem que tivéssemos previsto, as distâncias resultantes entre as linhas dividem o seguimento da base em quatro partes exatas.

Inquietos com uma estrutura que vai revelando, gradativamente, um isolamento espacial da senhora negra, percebemos que há duas linhas que estabelecem uma conexão muito importante para a interpretação do quadro. Tais linhas referem-se à certeza que tínhamos ao questionar a interpretação simbólica dada por Lotierzo para a palmeira. A partir da linha mediana horizontal no ponto obtido pela reta que destaca o formato triangular do vestido da jovem, traçamos um círculo que passa exatamente no olho direito do homem (fig. 18). Do lado oposto esse círculo toca a mão direita da velha além de estar em consonância com uma forma arredondada do vestido da mulher sentada, fato não percebido antes. Tais "coincidências" são importantes, mas é uma quase perfeita conformação desse segundo círculo com o trajeto descrito pela folha da palmeira, desde o caule, o que mais nos intriga. Então, consultamos um dicionário de símbolos para confrontar a interpretação proposta pela autora citada acima.

PALMA

A palma, o ramo, o galho verde são universalmente considerados como símbolos de vitória, de ascensão, de regenerescência e de imortalidade. [...] As palmas de Ramos, que equivalem ao buxo europeu, prefiguram a Ressurreição de Cristo, após o drama do Calvário; a palma dos mártires tem a mesma significação." (CHEVALIER; GHEERBRANT p. 680)

Aqui, é importante lembrar que a intensa religiosidade presente ainda hoje cidade de São João Del-Rei favoreceu essa interpretação, quando, após ouvir a interpretação do quadro, um aluno[4], produtor de imagens sacras, mencionou esse sentido para a folha da palmeira. Ele tinha razão, como pudemos perceber acima, e nos ofereceu uma chave importante introduzida por Modesto Brocos de maneira subliminar no quadro, afinal, a Espanha sempre foi um pais intensamente religioso.

Confiantes no sentido que os estudos tomavam, traçamos uma parábola a partir do mesmo centro do segundo círculo (fig. 19). Mais uma vez a consonância das formas é impressionante, passando pela cabeça da mulher com relativo paralelismo com o lenço branco, seguindo pelo arco da palma mais alta e cortando o olho esquerdo do homem. Tal forma ainda encerra a cadeira e toca o pé da senhora envolvendo seu corpo de maneira quase completa.

Antes de redigirmos nossa interpretação, realizamos um sutil processamento na imagem afim de tornar mais claro o nosso raciocínio formal (fig. 20). Primeiro, ao clarearmos o círculo central fica evidente quais personagens formam o grupo principal. Como já havíamos dito o único ponto de contato visual entre a velha e a "Sagrada Família" é o indicador da jovem mãe. Escurecemos a parte intermediária tornando nossa observação mais evidente. Por último iluminamos a forma estabelecida pelos "arcos virtuais" da palmeira. Daí se desprende o sentido geral do quadro, o pensamento de Modesto Brocos aclamado por seus contemporâneos, inclusive João Batista de Lacerda.

Já é possível elaborarmos uma leitura mais precisa do quadro: uma senhora negra agradece a Deus porque sua filha mulata teve um filho branco. O milagre é a redenção de um pecado que "limpa" da pele os estigmas da "maldição". "Maria" aponta para sua mãe e o "Menino Jesus" abençoa a humildade da mártir (testemunha), descendente direta de "Can". Subliminarmente, Brocos traça o trajeto da vitória, da ascensão, e da regenerescência, ou seja, o caminho que permite a única conexão entre os dois opostos (mulher negra X homem branco). Modesto Brocos cristaliza a abnegação de uma identidade que assume, na negação da própria pele, a inferioridade de toda uma raça.

Aqui fica evidente que a laranja não é uma maçã, simplesmente porque não se trata do pecado original. Desse modo, a fruta, como já dissemos, é uma alusão estabelecida entre o conceito de pecado e a cena representada. Tal recurso é necessário para que a passagem do Genesis 9 seja reconhecida sem dificuldades. O menino que alude a esse pecado segurando a fruta é o mesmo que abençoa a mártir simbólica do quadro. Como indicamos, a linha diagonal (fig. 14) corta a fruta, passa pelos dedos do menino, pela palma da mão da velha, pela palmeira que descreve o arco virtual entre os opostos (fig. 19) e pelo olhar da senhora que agradece a Deus "pela benção recebida".

Não há dúvidas, não há margem para eufemismos. A pintura é a expressão do pensamento científico vigente na Europa do Século XIX. Pensamento revestido por justificações estabelecidas no seio do Cristianismo, em mais uma violenta e sombria deturpação das "Escrituras Sagradas". No Brasil, segunda pátria de Brocos, esse pensamento seria também a expressão verdadeira das classes dominantes menos de uma década após a promulgação da Lei Áurea de 1888. Os reflexos e desdobramentos dessas construções conceituas sobre o corpo do negro são visíveis ainda no presente[5], particularmente se não deixarmos de considerar que: "Esse movimento imenso e involuntário de transferência de populações da África para o território brasileiro veio provavelmente a constituir o maior deslocamento intercontinental de povos negros jamais visto na história." (ARAUJO, 2000, p. 44)

4 Trata-se de Carlos Calsavara, posteriormente, nosso primeiro orientando de TCC na UFSJ.

5 Hoje, 1,5 ano após termos concluído essa parte do texto foi divulgado um estudo que evidencia algumas das conseqüências de nossa origem escravocrata e o tipo de alteridade que predomina no Brasil. Em matéria da Agência Brasil publicada na página da Revista Carta Capital no dia 07/05/2015 Samira Bueno, diretora executiva do Fórum Brasileiro de Segurança Pública afirma: "Os jovens negros no Brasil são duas vezes e meia mais vítimas de homicídio do que o jovem branco." No mesmo parágrafo lemos: "Em algumas localidades, a proporção chega a 13 vezes, como é o caso da Paraíba, "que revela um quadro agudo e extremamente grave"." A matéria completa "**Jovens negros são mais vulneráveis à violência no Brasil**" pode ser lida em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/jovens-negros-sao-mais-vulneraveis-a-violencia-no-brasil-8328.html>. Acesso: 09 mai. 2015

Motivados pela ideia de oposição entre aqueles que seriam os personagens chave da narrativa, percebemos um outro aspecto que se revela nesse jogo de formas complexamente elaboradas. O formato das costas do homem se estende virtualmente pelo xale, vestido e banco onde a mulher está sentada. Essa continuidade virtual, além de dar maior estabilidade para a estrutura assimétrica do triangulo central em que estão a "virgem" e o menino, talvez por mais uma mera "coincidência", encaixa-se com grande semelhança ao perfil da figura da negra (fig. 21). Pode parecer ao leitor que a nossa especulação esta se perdendo, no entanto, não são poucos os exemplos em que o recurso de complementaridade formal é utilizado para reforçar a estrutura subliminar dos sentidos expressos nos quadros.



21

Modesto Brocos
"A Redenção de Can", 1895
Analise comparativa com pintura de Klimt



22

Gustav Klimt
"A dança da Morte e da Vida", 1916
Óleo sobre tela. Leopold Museum, Viena
Fotografia de Ricardo Coelho

"A dança da Morte e da Vida" (1916) de Gustav Klimt (fig. 22) parece-nos um bom exemplo a esse respeito. Duas formas monolíticas e opostas em seus sentidos são irreversivelmente complementares, como as duas faces de uma mesma moeda. Apenas um intervalo simbólico separa a Morte da Vida, ambos definidos por um contorno que se encaixa com grande poesia. Além das formas, há conexões sutis que se estabelecem entre as cores em ambos os grupos. Os azuis e roxos presentes no corpo da morte também envolvem a velha mulher do lado direito. De modo similar o laranja do cajado estabelece a permanente e delicada tensão que perpassa os tênues limites entre a vida e a morte em todas as fases de nossa existência. Além dessas relações, há ainda uma outra coincidência que merece ser destacada. Assim como em "A Redenção de Can", o lado esquerdo da pintura de Klimt corresponde ao aspecto negativo, à morte ou à dimensão "sombria" da realidade.

Para tornar essa última suposição de complementaridade formal visível recortamos e deslocamos a figura da senhora negra aproximando-a de seu oposto no quadro (fig. 23). É evidente que não há como provar isso, por outro lado, nossa intenção nunca foi encerrar a discussão, até porque seria impossível fazer isso.

Ainda analisando o trabalho percebe-se uma estrutura rítmica que perpassa o gestual das figuras relacionadas por pares, passando de uma exaltação total nas mãos da senhora até uma completa passividade nas mãos cruzadas do homem branco (fig. 24).

Por fim, aquilo que primeiro nos intrigou na observação direta do quadro no ano 2000: o olhar das figuras. É o olhar, desde a mera direção aos sentidos que nos transmitem durante uma observação prolongada a chave principal do quadro. Não sabemos explicar o porque, mas mesmo antes da decifração do quadro, sentíamos uma estranha sensação quando nos deparávamos com esse olhar de soslaio, acentuado por um sorriso que atribuía uma dimensão sombria para a figura do homem branco. A oposição formal e também diametral com a mulher negra intensificava esse olhar e o sorriso imprecisos daquele que expressava um sentimento entre o orgulho arrogante e a mera satisfação paterna. Quando a leitura se completou, não restou nada de bom a esse homem, aí sim, provavelmente influenciados pelo sentido geral do quadro, algo que nos ocorreu no ano de 1998 durante a visita na exposição Anual dos alunos da FAAP.

Observávamos um quadro de pequenas dimensões realizado pelo jovem Rodrigo Cunha, cujo detalhe reproduzimos a seguir (fig. 25). Aparentemente, não havia nada de mais na imagem, além de uma técnica muito elaborada no domínio da tinta acrílica. Poderíamos classificar o trabalho como a pintura de uma foto-tipo, queremos dizer, de uma imagem que é parte de uma espécie de convenção social, onde crianças eram dispostas nos degraus das escolas para o registro anual de uma determinada turma. De repente uma amiga apontou para as pequenas letras onde, normalmente, estaria registrado o nome da instituição ou de seu patrono (fig. 25). "Todos responderam: seja crucificado". O artista havia inserido parte do versículo 22, presente em São Mateus, 27, quando o povo responde à seguinte pergunta do governador Pôncio Pilatos: "Que farei então de Jesus, que é chamado o Cristo?" Talvez não faça sentido









23 - 24, 26 *(alto e ao lado)*

Modesto Brocos
"A Redenção de Can", 1895
Análise estrutural, oposição e ritmo

25 *(acima)*

Rodrigo Cunha
Detalhe da pintura "Todos responderam: seja crucificado", 1998
Acrílica sobre tela

nossa aproximação com o olhar do homem branco na tela de Brocos, mas ao olharmos novamente para os rostos das crianças revelava-se uma dimensão sombria e assustadora que não havíamos percebido antes, como se fossem eles próprios o povo que, com sarcasmo, condenou Jesus Cristo à cruz.

Nosso último estudo restringe-se aos prováveis caminhos desses olhares (fig. 26). O homem branco em seu olhar de viés, em oposição à mulher negra, parece observar o grupo central, expressando satisfação ao perceber os gestos de humilde gratidão da velha senhora. A filha observa a criança apontando para o corpo, especificamente, para o ventre de sua mãe, cujo velho e puído manto negro-oliváceo, parece já encobrir a "dignidade humana do branco", representada pela blusa no mesmo tom da roupa que protege o cândido bebê. Os gestos falam por si e o menino que abençoa olha atentamente para a mártir da representação. Essa última olha para o céu e agradece a benção recebida. Ainda pareceu-nos possível traçar uma linha que sai do fruto alusivo, passando pelo indicador da mulher até o ventre e braço direito da senhora em pé.

Ao articular a dimensão racial e de gênero/sexualidade na pintura, não se pode ignorar o racismo da imagem. É preciso ressaltar que, numa composição imbuída pelo mote do branqueamento, a mulher negra e a chamada mulata são postas a serviço de um projeto que, afinal, busca extinguir seu grupo étnico, como se houvesse voluntarismo de sua parte no processo de embranquecimento. [...] se a tela sinalizava a mistura como um "pecado" e propunha que o embranquecer era o caminho para a expiação, terminou convertida em emblema de uma época e de um tipo de pensamento racialista que deixou marcas indeléveis na tradição brasileira. Enquanto tal, ultrapassa o plano da moldura para espelhar práticas morais e discursivas presentes..." (LOTIERZO; SCHWARCZ, 2013)

O pensamento de Araujo (2000, p. 54) complementa o raciocínio das autoras: "É assim que a mestiçagem cultural que nos caracteriza encontra uma dolorosa contrapartida no apartheid, não racial, mas sobretudo social, que marca a condição de ser negro no Brasil." No mesmo texto o autor se refere às conseqüências que se desdobram do pensamento de uma "humanidade" como a expressa por Modesto Brocos que, assim como outros homens, desde a antiguidade clássica, subjugaram pela força e pela violência o corpo negro transformado em coisa na escravidão. A respeito desse povo, que também deve ser conhecido e reconhecido por sua coragem e dignidades singulares, Araujo afirma:

Aceitou o tenebroso fardo da encarnação do Mal imposto pelos que não compreendem a diferença, representado como o povo dos filhos de Cam, os que carregam consigo todas as culpas do mundo numa contrição de humildade perante um Deus imposto, que assiste impassível aos pecados do mundo. (ARAUJO, 2000, p. 54)

Uma alegoria religiosa de fundo eugenista, não há outra definição possível para os olhos que se lançam ao entendimento desse quadro no presente. Racismo e violência em uma representação estranha à menor noção de alteridade. Religião como trama ou suporte para a expressão medíocre de uma ciência que procurava justificar-se na noção de superioridade das raças, das raças brancas e latinas, inferindo à toda e qualquer diferença um espaço propício para a projeção deformada de si mesmo.

2.3.6 Hoje, a alteridade como pura invenção

Se alteridade é um "ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro." (ABBAGNANO, 2000, p. 34) A ideia negativa expressa no título acima em que se estende ao presente a realidade de um olhar que nega o Outro advém do pensamento de Henry-Pierre Jeudy (2002, p. 106).: "Ante o imperativo da equivalência idealizada como princípio de uma comunidade universal, a alteridade está destinada a se tornar pura invenção." Montes raciocina na mesma direção ao definir a representação do mundo como um reflexo do corpo daquele que olha, negando às diferenças a sua simples condição de diferença.

> Re-presentar: apresentar de novo diante de si, através da imagem, construção do imaginário que assim se dá a ver, entregando-se ao olhar. Olhar que sobre si mesmo se volta, quando confrontado a um outro, pois só o outro coloca como interrogação nossa própria identidade. Do fundo dos tempos, esta foi sempre nossa humana condição. Do fundo do mundo, cada sociedade e cada cultura sempre se definiu a si mesma como modelo exclusivo da verdadeira humanidade, relegando a diferença ao domínio da natureza, onde campeia o inumano, seres bestiais ou monstruosos, ou então ao reino sobrenatural de espíritos e anjos, demônios ou deuses. (MONTES, 2000, p. 64)

Esse olhar que funda o mundo a partir de si mesmo, atribuindo uma dimensão do inumano a toda diferença, tem em relação à cor da pele uma origem antiga, mas que irá tomar "corpo" num reforço que se estabelece no âmbito da Idade Média Cristã. "Se a mistura dos sexos resulta em andróginos encarnando os fantasmas sexuais dos cristãos medievais, as cores julgadas anormais, em particular a da pele negra, permitem entrever as tendências racistas ligadas à cor da pele." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 148)

O que reforça essa supressão do outro é a definição das elites ao construírem ideologicamente a imagem do corpo em suas representações. Vimos isso no pensamento visual expresso em "A Redenção de Can", bem como nas representações mentais dos contemporâneos de Modesto Brocos, de Olavo Bilac a João Batista de Lacerda. "O teórico acadêmico não leva em consideração o corpo humano (e sua expressão) fora de sua versão mais civilizada, isto é, culturalmente refinada e socialmente dominante." (ARASSE, 2010, v. 1, p. 598) A história das representações como reflexo desse corpo dominante é uma violenta evidência:

27 *(página ao lado)*

Diego Velázquez
"Las Meninas", 1656
Óleo sobre tela. Museo Nacional del Pradro, Madri

28 *(abaixo)*

Diego Velázquez
"El niño de Vallecas", 1643 - 1645
Óleo sobre tela. Museo Nacional del Pradro, Madri



> A presença dos anões nas cortes européias – e nos retratos da corte – é bem conhecida: como os objetos ou produtos acumulados nos laboratórios de curiosidade, eles realçam (da mesma forma que o pajem ou o criado negros) o prestígio de seus donos e fazem parte de mais ostentação do poder ainda, quanto mais sua deformidade reforça a beleza nobre do príncipe ou de sua linhagem. (ARASSE, 2010, v. 1, p. 607)

Bastaria uma imagem para ilustrar o exposto no parágrafo anterior. "Las meninas" (1656) de Diego Velázquez (fig. 27) evidência o que o autor cita como uma contraposição ao reforçar a positividade daquele que determina a representação em relação à diferença tomada como seu negativo. Por outro lado, talvez seja redutor interpretar a pintura de anões como Mari Bárbola e Nicolasito Pertusato, presentes na obra prima do mestre espanhol, apenas por esse viés negativo, pois, assim como em outros quadros em que o autor representa anões ou bufões da corte espanhola, não é a diferença como inferioridade o que nos revela o pintor, ao contrário, é uma dimensão humana singular, intensa e comovente[6] (fig. 28).

6 "Quando Velázquez pinta Sebastián, o anão de Filipe IV, empresta ao bobo um olhar tão emocionante





29 *(à esquerda)*

José Conrado Roza
"Retrato dos anões da Rainha D. Maria I de Portugal", 1788
Óleo sobre tela. Musée du Nouveau Monde, La Rochelle

30 *(à direita)*

Albert Eckhout
"Negro", 1641
Óleo sobre tela. National Museum of Denmark



Fato a considerar é a ideia de que a diferença, mesmo em seu aspecto mais monstruoso, apenas reforça o ideal do corpo clássico, ou do corpo religioso criado à imagem de Deus (ARASSE, 2010, v. 1, p. 608 – 609). É essa uma das três vertentes que Emanoel Araujo, durante a exposição "Negro de corpo e alma" (2000), apresentou. Em "olhar o corpo" o curador reuniu imagens de como o outro vê o negro, expressando uma incapacidade de aceitá-lo em sua diferença.

> Um imaginário que, antes de ser brasileiro, é essencialmente europeu, e que ganha forma através de um olhar exotizador. Este se expressa, por exemplo, no *Retrato dos anões da rainha D. Maria I de Portugal* pintado por José Conrado Roza no século XVIII..." (ARAUJO, 2000, p. 48) (fig. 29)

Ao contrário de Velázquez que subverte, ainda que parcialmente, a violência de um código social que utiliza a diferença como reforço da própria identidade, José Conrado Roza expressa um olhar servil e degradante ao anular a singularidade das pessoas na construção de uma patética representação[7]. É verdade que a mediocridade de seus meios colabora com o resultado, por outro lado, parece demasiado delicado apontar essa incapacidade técnica e estética como atenuantes para a mensagem do quadro. É novamente a imagem negativa do negro e também do índio – associados a uma construção exótica, intensificada pela utilização de anões em estereotipadas identidades culturais aludidas nas vestes das "personagens" – o que se destaca no quadro.

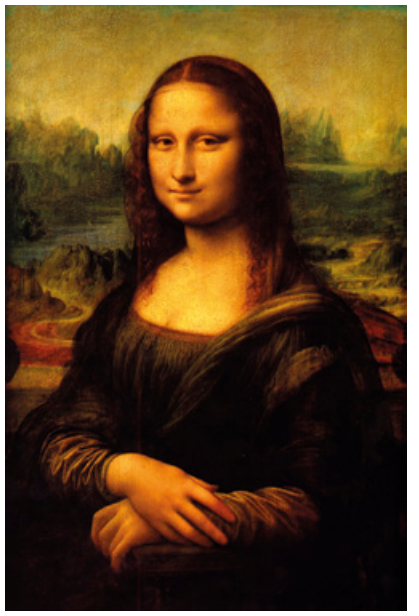
Antes disso, os artistas holandeses trazidos pelo Conde Mauricio de Nassau, em particular Franz Post (1612-1680), que se dedicou à formulação de uma paisagem como um cenário paradisíaco, mas, principalmente, Albert Eckhout (1610-1666), na elaboração de retratos exóticos das raças no Brasil. Nessas pinturas dos "tipos brasileiros", também o negro, foi representado de maneira idealizada[8] como podemos ver no quadro de 1641 (fig. 30). Aqui o autor cria um "tipo brasileiro" fundindo o imaginário da cultura africana, representada pelo homem e pelo chifre de elefante – inexistente em nossas florestas – aos guerreiros mouros na presença da característica cimitarra. Além disso, ainda inclui uma estranha veste xadrez presa à cintura e que esconde o pênis do homem, evidentemente, um recurso que previa prováveis censuras para seus quadros no contexto europeu. Um dado curioso é que o artista cria um falo gigante do lado direito da pintura ao representar uma estranha palmeira. Tal planta, ao contrário das espécies representadas cuidadosamente nos quadros dedicados às demais raças, parece não ter outra função, a não ser aludir, subliminarmente, ao membro sexual do homem representado.

Também o modernismo no Brasil, segundo Araujo (2000, p. 50) e Montes (2000, p. 208) mesmo em seus representantes mais ilustres como Tarsila do Amaral, Portinari ou Lasar Segall, será responsável pela elaboração de um novo construto da identidade brasileira, onde a imagem do negro reforça estereótipos a partir de um olhar exotizador. Forja-se uma nova

que nele lemos, imediatamente, o segredo doloroso desse homem deformado, forçado, para sobreviver, a alienar sua dignidade humana, a tornar-se um joguete, uma bugiganga viva. E quanto mais pungente o martírio da consciência alojada nesse corpo monstruoso, mais bela é a obra do artista." (RODIN, 1990, p. 32)

7 Enquanto pesquisávamos esse quadro encontramos um site que expõe o que seria a primeira versão dessa pintura com algumas diferenças. O titulo é "Farsa nupcial" (1788), pertencente ao "Musée Du Nouveau Monde La Rochelle". Essa fonte apresenta algumas divergências em relação à legenda do Catálogo "Negro de corpo e alma" de onde retiramos as informações transcritas em nosso texto. Um fato curioso dessa primeira versão é que em detalhes das vestes das oito figuras há uma pequena biografia de cada personagem com a idade, procedência, ano de chegada à Corte Portuguesa, bem como o nome da pessoa que "ofereceu o presente". Como nosso interesse é voltado aos aspectos estético-ideológicos não aprofundaremos estas questões. Para os interessados: <http://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/>. Acesso: 23 ago. 2013

8 Segundo José Roberto Teixeira Leite em "Os pintores de Nassau" (1983, v.1, p. 368), o artista amador Zacharias Wagener, autor do "Livro dos animais" que continha 110 aquarelas, pode ter sido a fonte para as grandes pinturas etnográficas de Eckhout. Diga-se de passagem que as imagens criadas por Wagener parecem-se muito mais com a mistura das raças, um tanto suavizadas, ou mesmo idealizadas pelo pintor profissional, talvez na intenção de construir uma imagem ideal que lembrasse o "paraíso".



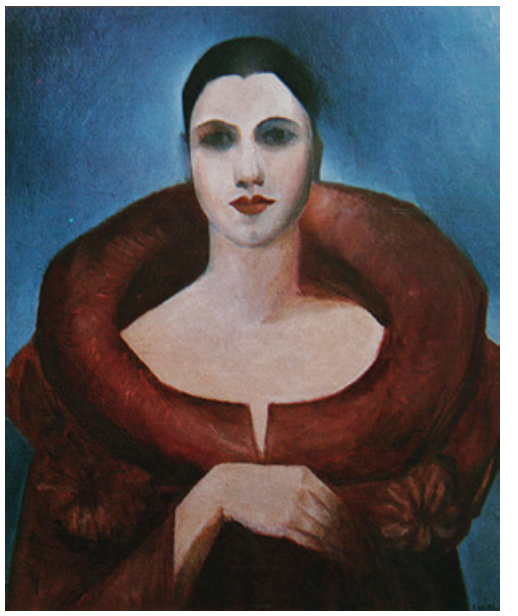




imagem da identidade nacional, porém como espelho do branco que projeta sua imagem e seus ideais de humanidade sobre a superfície do negro e, especialmente, do mulato. A simples disposição lado a lado da "Monalisa (1504) de Leonardo da Vinci, de um autorretrato de Tarsila do Amaral (1923) e da "iconoclasta" pintura "A negra" (1923) não deixam dúvidas em relação a isso. Na verdade, o ícone cultural permanece subjacente (fig. 31 – 33)

Em 1980, num contexto completamente distinto, Robert Mapplethorpe criaria uma desconcertante imagem (fig. 34) que inverte a abordagem dissimulada que Eckhout fez do corpo do negro no quadro comentado. O fotógrafo evidência o enorme falo e a potencia sexual/virtual como um signo identificador. Dessa maneira coloca em xeque e em crise o "revestimento" simbólico que envolve duplamente esse corpo que se rebela/revela contra os signos do Ocidente, aqui representados pela constrição do elegante terno de poliéster. Mapplethorpe inverte a violência para o campo reservado daquele que observa o outro, preservando a identidade pessoal do retratado – algo como o que ocorre em "A origem do Mundo" de Courbet. Torna o corpo negro desse homem um objeto opaco, impenetrável, mantendo-se como superfície ideal para as projeções e fantasias sexuais que perturbam o observador. Vale ainda destacar a qualidade formal do trabalho, nas texturas e cor do tecido escolhido, muito similares às texturas e cor da pele do homem, além do ritmo sutil na repetição das formas do pênis no polegar esquerdo e nas costuras do próprio terno que dialogam com as formas e a veia mais evidente do falo.

Segundo Montes (2000, p. 64) o corpo negro que interpretamos acima como objeto de desejo foi antes tornado coisa, objeto de lucro no tráfico negreiro que subvertia um direito de guerra ao tornar esse corpo uma mercadoria. Ainda a mesma autora entende esse corpo como suporte de signos que

31 - 33 *(esquerda p/ direita)*

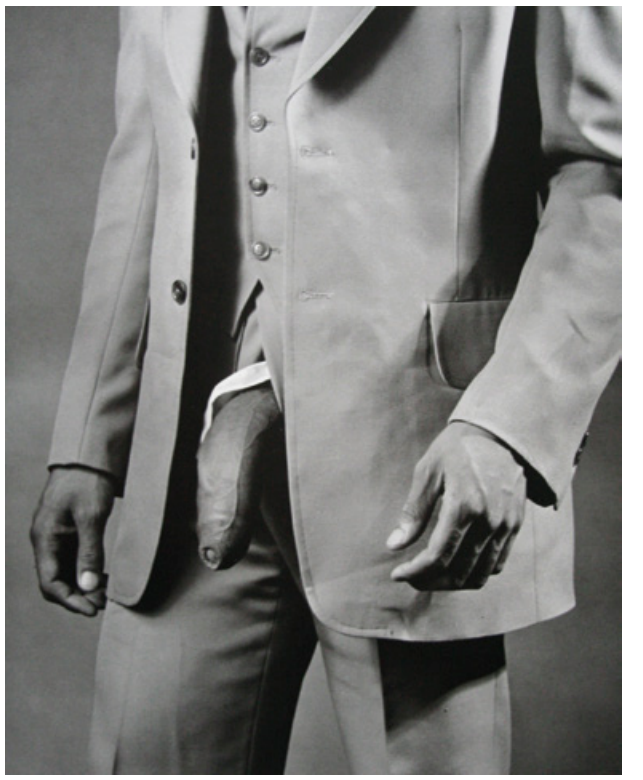
Leonardo Da Vinci
"Monalisa", 1503 - 1507
Óleo sobre madeira. Musée du Louvre

Tarsila do Amaral
"Autorretrato", 1923
Óleo sobre tela. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Tarsila do Amaral
"A negra", 1923
Óleo sobre tela. Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo

34 *(abaixo)*

Robert Mapplethorp
"Man in polyester suit", 1980
Fotografia









35 - 37

Peter de Brito
"Loja de Darcy Dias", 2011
Solar da Baronesa, São João del-Rei
Fotografias de Ricardo Coelho

deve ser interpretado em suas polaridades, em um espaço social (branco) que subjuga a identidade daquele que não é o reflexo das suas próprias crenças e concepções. Nesse corpo

> [...] se lêem escarificações, penteados e adornos, marcas africanas de humanidade e pertencimento, como sinais de barbárie, enquanto marcas de propriedade, gravadas a ferro sobre o corpo do escravo, e as roupas que se vê obrigado a cobrir-se, são assinaladas como marcas da civilização. (MONTES, 2000, p. 65)

Num surpreendente discurso proferido no Congresso Nacional no dia 13 de maio de 2013, data em que se comemora a "Libertação dos escravos", o senador da República Roberto Requião enfatizou aspectos relacionados à herança deixada pela escravidão, pelos quais deveríamos nos envergonhar. Primeiro lembrou que fomos o último país do mundo a reconhecer os negros como seres humanos. Citou duas vezes, com sarcástica ironia, a alva redentora, destacando, na segunda passagem, a especial sensibilidade da Princesa Isabel para o capitalismo. Ainda fez menção a maldição de Noé e aos descendentes de Can, além de registrar o aspecto dissimulado do homem branco, ao qual denominamos aqui, como alteridade média. (Roberto Requião, 2013) Em outra passagem disse o seguinte:

> A história brasileira da infâmia, pinçada na verdade dos fatos, talvez pudesse começar com a chegada dos africano aos portos brasileiros. Assim que desembarcados, eram submetidos a dois rituais, a duas sinalizações: eram ferrados e marcados em brasa e, batizados. Marcados na pele e marcados na alma, estavam aptos para serem admitidos nas senzalas e na bem-aventurada comunidade cristã, estavam habilitados ao cativeiro e aos reinos dos céus. (REQUIÃO, 2013)

A partir desses dois autores que fazem referências às marcas no corpo do homem negro – primeiro na expressão de sua liberdade como símbolo identitário, depois, como signo infligido numa supressão dessa mesma identidade –, vem-nos à mente o nome de Peter de Brito, artista negro com o qual mantemos contato regular desde o ano de 1996. Natural da pequena cidade de Gastão Vidigal no interior de São Paulo, formado em biologia, educação física e artes plásticas, o corpo parece ter sempre feito parte de suas escolhas profissionais, e, de modo muito contundente, no fortalecimento de sua linguagem visual apresentada em 2008, durante uma individual realizada na Galeria Emma Thomas em São Paulo. Com todo o respeito pela referida Galeria, as restrições espaciais e a configuração cenográfica diluíam a potencia dos trabalhos que não eram percebidos como parte de uma instalação, ainda assim surpreendentes em suas significações individuais.

Em função do impacto que essa mostra nos causou, convidamos Peter de Brito para exibir novamente "From Gastão to The World", como um dos sete artistas presentes na exposição "Sentidos do Corpo" durante o 23º Inverno Cultural da UFSJ (2011), ocasião em que fazíamos a curadoria e também dividíamos a cenografia com a arquiteta e designer Phamela

Dadamo. Projetamos um espaço especifico para os trabalhos como uma verdadeira loja sem divisórias e que mesclava a neutralidade modernista das grandes grifes com a arquitetura colonial do Solar da Baronesa de Itaverava, prédio histórico do início do século XIX, hoje, Centro Cultural da Universidade Federal de São João del-Rei. Dessa exposição, nesse momento, interessa-nos dois trabalhos exibidos de maneira estratégica na "loja de Darcy Dias" (fig. 35 - 37). O primeiro é um objeto de elegante design inteiramente cromado com a marca desenvolvida para representar a grife "Darcy Dias" (fig. 38). O duplo D invertido vinculado a uma linha de produtos impecavelmente produzidos por Peter de Brito nos

38 e 40 *(abaixo, à esquerda)*

Peter de Brito
Objeto com o ícone de Darcy Dias
Fotografia de Peter de Brito

Peter de Brito
Detalhe da loja de Darcy Dias
com vídeo "A criação"
Solar da Baronesa, São João del-Rei
Fotografia de Ricardo Coelho

39, 41 - 42 *(abaixo, à direita)*

Logotipo Gucci

Logotipo e produtos de luxo da
Marca Dolce&Gabbana

43 - 44 *(à direita)*

Marcadores de gado











faz pensar em marcas italianas como GUCCI (fig. 39) e, principalmente, Dolce&Gabbana em sua linha de produtos de luxo. Esse é o sentido mais evidente, veremos, no entanto, que há outros significados que se desprendem desse trabalho. A segunda peça é um vídeo (programado em *looping*) intitulado "A criação" e que, como já dissemos, foi apresentado sobre o próprio objeto, intensificando a relação entre ambos (fig. 40).

Comecemos nossa análise pela escolha do nome: Darcy é um desses nomes que apresenta ambigüidade de gênero, nomeando homens ou mulheres. Um exemplo curioso do aproveitamento dessa ambiguidade foi descrito por Cícero Moraes, profissional que presta serviços de reconstituição digital 3D para o "Museu da História da Medicina do Rio Grande do Sul". Moraes afirma que os especialistas não conseguiram identificar com precisão o sexo de um crânio a partir dos parâmetros utilizados, passando, a partir de então, a chamá-lo de "Darcy", isso pelo caráter unissex desse nome. Podemos ainda citar Darcy Sarmanho Vargas, esposa de Getúlio Vargas, ou Darcy Holman Kenedy, namorada de Bart Simpson no episódio "Pequena Grande Garota". No uso masculino, o nome do antropólogo Darcy Ribeiro parece-nos o suficiente.

Pois bem, tal observação pode soar banal ao leitor, no entanto, é indispensável para Peter de Brito, já que o artista joga intencionalmente com essa dubiedade: Darcy Dias é mulher na revista "Boa Fôrma" e homem na revista "Hiper Treno"; mulher em "Craudia", "Vogui" e "Madeixas" e homem em "Brabo!", "Culta" e "Você Ltda", apenas para citar algumas de suas apropriações. A mistura ou o limite entre os gêneros parece ser um dos pontos que o artista, negro de 1,90m, discute permanentemente em seu trabalho.

Voltemos agora para o símbolo e o objeto em si mesmo. O duplo D invertido parece descender da forma sintética que a marca Dolce&Gabbana tomou em alguns produtos (fig. 41 e 42). Ao observarmos o objeto com mais atenção, percebemos que o design do instrumento cromado com perfeição, parece encobrir uma outra função muito mais antiga. Nunca havíamos visto um marcador de gado (fig. 43 e 44), mas desde o primeiro momento, tivemos certeza dessa associação, isso porque o objeto possui uma espécie de prolongamento que se alarga, sutilmente, no lado oposto

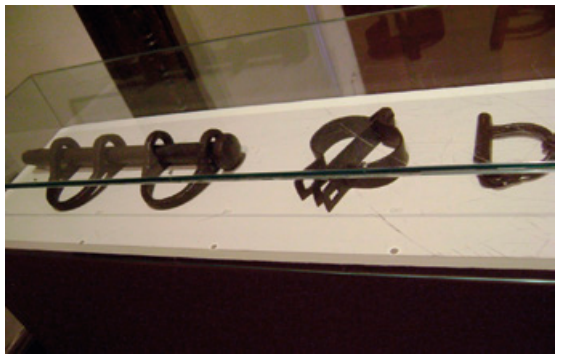




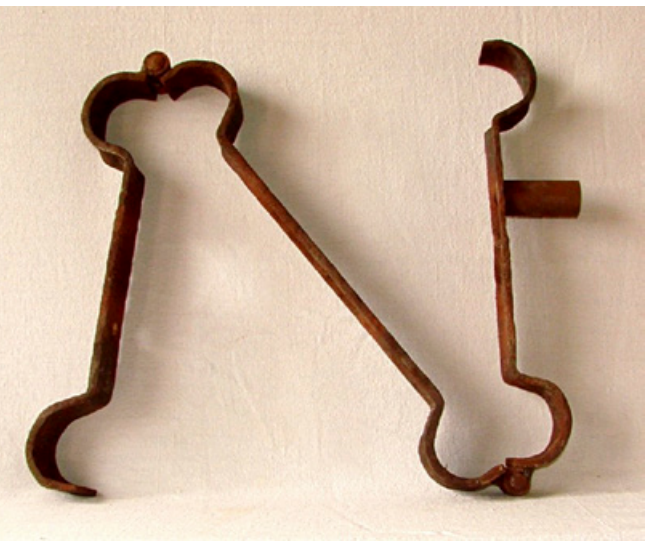


45 *(acima)*

Peter de Brito
Objeto/marcador em metal cromado com a marca Darcy Dias
Fotografia de Ricardo Coelho







46 - 48 *(ao lado, à direita)*

Instrumentos de contenção física e tortura (Vira-Mundo

ao ícone, como uma espécie de cabo distante o suficiente da extremidade para proteger a mão do usuário (fig. 45). Por uma associação relativamente óbvia, estendemos a tradição de marcar o gado como uma ação de registro de propriedade, à marcação, também a ferro e fogo, feita no corpo dos escravos, seja na própria África pelas companhias de escravos ou por seus futuros proprietários na América, inclusive no Brasil.

Além disso, talvez por uma sombria coincidência, há no formato dessa letra D, escolhida como módulo na duplicação que gera um elo fechado sobre si mesmo, o eco angustiante de formas presentes em instrumentos de contenção física utilizados no transporte dos negros da África para o Brasil (fig. 46), bem como instrumentos como o vira-mundo (fig. 47 – 48), utilizados para impingir violentas e ultrajantes torturas ao corpo do homem negro.

Aos signos do luxo e do consumo que marcam o corpo por uma ilusória distinção material, sobrepõem-se os signos da violência que marcam o corpo como coisa, como mercadoria ou como um simples animal. Essa pesada reflexão nos levou para o trabalho de outro artista, pouco conhecido entre os brasileiros. Estamos falando do fotógrafo moçambicano Ricardo Rangel (1924-2009), cujo trabalho é testemunho da "humanidade colonial portuguesa" que se estendeu até 1975 nesse pais africano. Em 1973, o fotógrafo realizou um retrato que expressa uma violência irracional e sem limites, mostrando um jovem com o resultado de uma queimadura feita pelo mesmo marcador que o proprietário colonial usava para registrar seu gado (fig. 49). O motivo de tal ato: a perda de um boi sob a guarda do jovem guardador de rebanho. O mesmo autor já teria antecipado essa violência extrema no registro silencioso da incompreensão ideológica. A fotografia de 1957 dispensa até mesmo o título que apareceu com diferentes versões em publicações distintas: "Sanitários: Onde só o negro podia ser servente e só o branco era homem" (fig. 50).

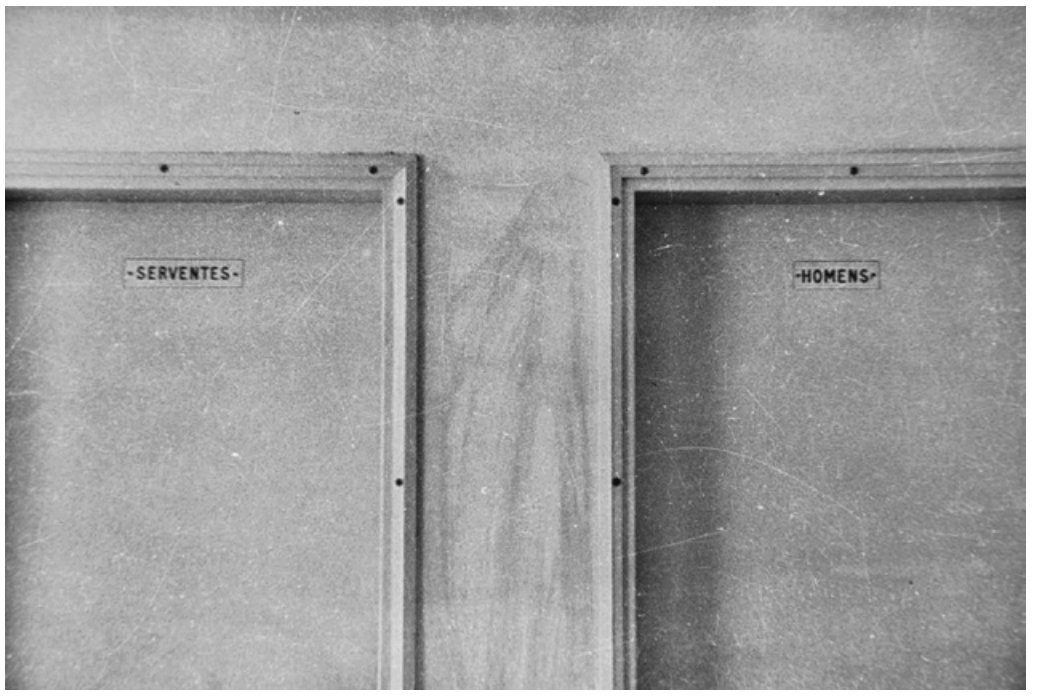
A respeito do vídeo "A criação" (2008), o que se vê são as mãos e braços fortes de um homem negro, cujo rosto aparece sem nitidez por apenas dois segundos, o que impede a sua identificação: um ferreiro que ainda trabalha com ferramentas rudimentares como o testemunho de técnicas ancestrais pertencentes a um ofício fadado à extinção. Não há fala, não há qualquer identidade revelada, apenas os braços ágeis e os ruídos

dos diversos instrumentos manipulados no processo por um mestre que, surpreendentemente, dá forma precisa para o ícone híbrido que será encarnado por Darcy Dias. Entre 3mim33s e 3min40s o marcador incandescente é testado, queimando o duplo D invertido na superfície de uma velha madeira.

Uma revelação do artista nos causou um estranho desconforto, o ferreiro é o pai de Peter de Brito, este aprendeu o ofício com o avô. A inquietação adveio dessa constatação do próprio vídeo: a face do homem não aparece? Talvez aqui nosso pensamente tenha ido longe demais; a ausência de identidade pode ser apenas uma opção estética, já que interessava mais a ação da forja em si. O fato é que novamente Emanoel Araujo e Maria Lucia Montes parecem ter encontrado uma resposta que nos oferece a possibilidade de um argumento para a leitura dessa opção expressa no vídeo, talvez, até mesmo de maneira inconsciente por parte do próprio artista. Como disse Jorge Coli (2010), isso não importa.

Quando na segunda vertente da mostra "Negro de Corpo e Alma" (2000) intitulada "Olhar a si mesmo" Araujo enfatiza a dificuldade do negro em ver e retratar o próprio negro, fica subentendido que a pior violência é aquela que é absorvida como um hábito, como algo natural. O olhar violento do outro (branco) que se lança sobre mim (negro) suprime as possibilidades para a minha própria auto-representação. Na palavras do próprio autor: "Foi preciso, pois, antes de tudo, vencer as barreiras da escravidão, rompendo as amarras que reduziam o negro a coisa e mercadoria, confinado nos limites de seu próprio corpo." (ARAUJO, 2000, p. 50) Mas em que medida esses limites foram, de fato, transpostos no presente? Montes vai além na interpretação da violência que se processa, inconscientemente, nessa auto-negação, isso porque a imagem do negro é construída pelo branco como a negação do que é verdadeiramente humano.





Então, no reverso do espelho, o olhar sobre si mesmo se volta, quando confrontado a um outro, pois só o outro coloca como interrogação nossa identidade. Toda identidade é contrastiva. Como, porém, construir uma representação de si, quando o olhar que identifica através da imagem do corpo é puro não, recusa, reificação daquele, que, humano, é visto como coisa? Insuportável, essa imagem de si como negação de humanidade se torna também insustentável. (MONTES, 2000, p. 174)

Um pouco à frente, nesse mesmo texto citado acima, a autora indica um possível caminho para essa auto-construção da identidade do negro que, de algum modo, também nos oferece um contraponto como alternativa na leitura do vídeo "A criação":

49 *(acima)*

Ricardo Rangel
"Oito", 1973
Fotografia

50 *(à direita)*

Ricardo Rangel
"Sanitários: onde só o negro podia ser servente e só o branco era homem, 1957
Fotografia

Por isso também, um passo adiante, será possível – ou preciso – ao negro incorporar essa representação de si construída pelo outro, mas para manejá-la pelo avesso. **Para permitir-lhe usar como instrumento de seu próprio poder as insígnias do mal que a imagem do outro sobre ele projeta, como uma segunda pele**. (MONTES, 2000, p. 175, grifo nosso)

No Dicionário de Símbolos lemos o seguinte em relação ao termo Ferreiro:

Dos ofícios ligados à transformação dos metais, o de ferreiro é o mais significativo quanto à importância e à ambivalência dos símbolos que implica. A forja comporta uma aspecto cosmogônico e criador. [...] O ferreiro primordial não é o Criador; ele é seu assistente, seu instrumento, o fabricante da ferramenta divina, ou o organizador do mundo criado. (CHEVALIER; GHEERBRANT, p. 423)

Se tomarmos metaforicamente o campo da representação como o equivalente a esse mundo criado de que nos fala a passagem acima, podemos dizer que Peter de Brito, como o criador, parece forjar, no duplo sentido da palavra, possibilidades inesperadas para a construção da identidade do negro. Na criação de Darcy Dias, o velho e verdadeiro pai, ferreiro de mãos negras, em seu poder de Demiurgo, forja o ícone real de uma identidade inventada pelo filho de todas as cores, num olhar que constrói a si mesmo a partir do olhar do outro. A partir de seu belo corpo tomado como suporte híbrido em suas identidades e significados, questiona os limites entre o ser negro ou branco, feminino ou masculino. Explora os estigmas da cor, a desigualdade dos gêneros e a liberdade sexual nos padrões estratificados pelo branco em uma imprevista reversão da violência. O que resta a muitos diante do seu trabalho é a diversão, mas, como nos disseram Adorno e Horkheimer:

Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado. (ADORNO; HORKHEIMER, 2002 p. 41)

Voltando ao "Retrato dos anões da Rainha D. Maria I de Portugal" (1787), percebemos que um corpo negro se destaca nesse conjunto, como expressão máxima da violência desse olhar que se lança sobre o Outro e nega a possibilidade de qualquer diferença (fig. 29). Aqui, esse corpo já é encarado como coisa, como objeto de curiosidade e, evidentemente, como ilustração de um pensamento científico que considerava a mistura das raças degenerante. Esta "espécie rara" que agrega um valor particular para o seu detentor, como já indicamos ao falar da presença dos anões nas cortes européias, já havia sido retrata e depois traduzida em iconografia estereotipada para uma gravura publicada na "História Natural" de M. Le Comte de Buffon em 1777 (fig. 51).

A mesma criança com vitiligo (fig. 52), já tinha sido retratada em 1786 por Joaquim Manuel da Rocha, pintor de qualidades técnicas superiores a José Conrado Roza. Na primeira versão da pirâmide de anões ou "Farsa Nupcial" pode-se ler sem muito esforço no lado direito da veste de Siríaco o seguinte:

Siríaco natural de Continginba donde passou a Bahia e dahi o mandou de presente ao Príncipe N. S. o Governador e Capitão General que então era D. Rodrigo José de Menezes e Noronha. Tem 12 anos de idade e chegou a esta corte em julho de 1786. **Os raros e célebres accidentes deste preto se descobrem no seu retrato**. (ROSA, detalhe do quadro "Farsa Nupcial", grifo nosso)

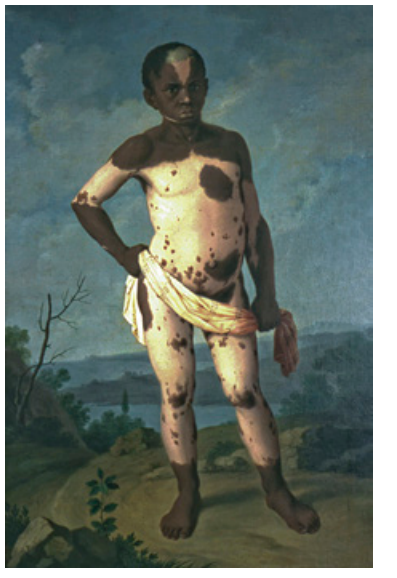
A diferença de seres humanos raptados em diversas partes do mundo e oferecidos como presentes. A diferença encarada como acidente, como inferioridade degenerante. A humanidade transformada em coisa, curiosidade que permitia enfatizar a beleza e a pureza dos membros da Corte, não apenas portuguesa. Os amaldiçoados pelas deturpações do cristianismo, agora investigados pela ciência racista como eminente decadência da espécie. O olhar que não consegue ver qualquer coisa que não seja o próprio reflexo. E agora, aos olhos do presente, momento no qual tais constatações podem parecer aterradoras, como encaramos o corpo do Outro?

É o corpo estranho que impõe sua soberania, tal qual um "existir", sem distinção preliminar entre o sujeito e o objeto. Quer seja por razões éticas (em nome do igualitarismo anti-racial), quer seja por motivos estéticos (em nome da universalidade do Belo), a transformação do corpo estranho em parte de si mesmo, pelo simples jogo de identificações, conduz a uma resolução da alteridade, ao seu aniquilamento. [...] Eis



51

African American Vitiligo
L'Histoire Naturalle, de M. Le Comte de Buffon, 1777
Paris



52

Joaquim Manuel da Rocha
"Siríaco", 1786
Óleo sobre tela. Musée d'Histoire de La Médécine, Paris

onde conduz a moralização de uma "alteridade media": à violência da alteridade opõe-se a miséria universal de uma comiseração que permite conservar as crenças em uma similitude da representação corporal. (JEUDY, 2002, p. 108).

Se, de fato, como aponta Jeudy e pelo que verificamos no dia a dia, a alteridade tende a ser anulada na ilusão do igualitarismo anti-racial, espécie de eufemismo que ainda mantém o negro no Brasil, assim como todas as raças do mundo que não sejam "brancas e latinas", sob o jugo dissimulado da violência dessa imagem ideal, que se humaniza piedosamente ao atribuir ao Outro a condição de igual, de mero reflexo de si própria, mantendo-se incapaz de, simplesmente, considerar e respeitar o outro em suas diferenças, então, que espaço resta ao homem negro, ao artista negro para sua auto-representação no cenário contemporâneo brasileiro?

É novamente Peter de Brito, num trabalho produzido em 2005, ou seja, antes da "Criação" de Darcy Dias, quem nos oferece uma possibilidade de olhar crítico para o contexto do Homem negro no presente. O trabalho intitulado "Mimese" (fig. 53 - 55) compõe-se de 3 fotografias e foi publicado/exibido pela primeira vez em 2011 na "Revista Artéria X", edição da qual o autor do presente texto também participara com o trabalho "Davi e Narciso" de 2008. A relação com o "Retrato de Siríaco" (fig. 51) é imediata e, mesmo sabendo que o artista contemporâneo desconhecia[9] o trabalho do século XVIII, a associação entre ambas as imagens permite uma análise perturbadora do olhar que permeia todo esse período e que se lança sobre o Corpo Negro no presente. "Fantasio", ou melhor, Olavo Bilac, em seu texto dedicado à "Redenção de Can", pode ser evocado novamente para nos ajudar a entender o nosso presente:

Na sua grande tela belíssima, já **a filha da velha preta está meio lavada da maldição secular**: já não tem na pele a lúgubre cor da noite, mais a cor indecisa de um crepúsculo. E vede agora aquele latagão que ali está, ao lado dela, branco como o dia: é um Semita puro, que se encarregou de completar a obra da redenção, transformando o crepúsculo numa aurora radiante. Vede a aurora-criança como sorri e fulgura, no colo da mulata, – aurora filha do dilúculo, neta da noite... Cham está redimido! Está gorada a praga de Noé! (FANTASIO, 1895, grifo nosso)

Nas palavras de Bilac a ideia de limpeza é evocada na alusão à superfície do corpo como purgação ou purificação da alma: a limpeza do pecado de Can. Já Peter de Brito, ao preservar a identidade pessoal, mostrando

9 O próprio artista nos revelou desconhecer o trabalho. Posteriormente Peter de Brito "visitaria" Siríaco no Musée d'Histoire de La Médécine em Paris.

53 - 55

Peter de Brito
"Mimese", 2005
Fotografia



apenas os braços e mãos do homem negro, evoca uma imagem coletiva. Ao fazer isso, na assepsia cirúrgica das imagens, o ato de lavar traz consigo os estigmas impostos à pela negra. Como disse Montes (2000, p. 175), "... as insígnias do mal que a imagem do outro sobre ele projeta, como uma segunda pele". Pele lavada, imitação e mimetismo como adaptação servem de alerta para a consciência crítica do Homem negro que anula sua identidade na medida em que aceita a alteridade lhe é imposta. Mais uma vez, em uma sutil e surpreendente inversão da violência, o artista cria a imagem do negro, de si próprio, como o reflexo do olhar do outro.

O artista baiano Caetano Dias, com ascendentes africanos, judeus e portugueses é mais um nome que tem traduzido o "ser negro" circunscrito nesse universo imagético contemporâneo sob o domínio do homem branco. Também presente na já referida mostra "Sentidos do corpo" de 2011, o artista apresentou dois trabalhos que nos interessam de maneira particular no contexto da presente "reflexão". O primeiro trabalho faz parte de uma série de "Cabeças" de açúcar realizadas a partir de 2007 e que teve sua última exibição em fotografias reunidas em sua individual "Inverta – Caetano Dias", na Caixa Cultural de Salvador, nos meses de dezembro de 2012 e fevereiro de 2013. O segundo trabalho é o vídeo "O mundo de Janiele" de 2007.

A curadora Claudia Pôssa afirma que Caetano Dias tem no corpo humano uma fonte de reflexão que vai além dos seus limites físicos, estendendo-se para

> [...] o corpo da cidade, o corpo em transformação, o corpo imerso em um espaço e em uma cultura, assim como na história. Um corpo em constante processo de constituição e dissolução que, assim como a memória, outra das grandes questões recorrentes nos trabalhos de Caetano, é feito de marcas e esquecimentos. (PÔSSA, 2012, p. 2)

Moldadas com silicone sobre faces de pessoas negras, depois estruturadas por contra-moldes de fibra de vidro, a versão física das cabeças de açúcar, com as quais tivemos o primeiro contato no museu Afro Brasil em 2007 (fig. 56), depois na mostra de São João del-Rei em 2011 (fig. 57), não nos permite o menor esquecimento em relação à nossa "brilhante" Era Colonial, período mantido pelo regime escravocrata em todos os seus ciclos exploratórios, da cana-de-açúcar do nordeste ao ouro e diamantes de Minas Gerais.

Por rostos angustiados, que, de maneira surpreendente, tomam as cores vivas e intensas dos homens negros, escorre um liquido espesso como o sangue, mas de cheiro doce num processo natural de deterioração (fig. 58). Tal característica intensifica a presença viva das faces inertes que, a todo momento nos remetem à crueldade e ao que nos legou esse contexto histórico de tamanha violência: uma estrutura social de grandes contrastes, onde a maioria de negros, mestiços e, hoje, mais do que nunca, pobres, indiscriminadamente, continuam privados do acesso pleno às principais condições de desenvolvimento social e intelectual. O doce amargo do





56 *(alto)*

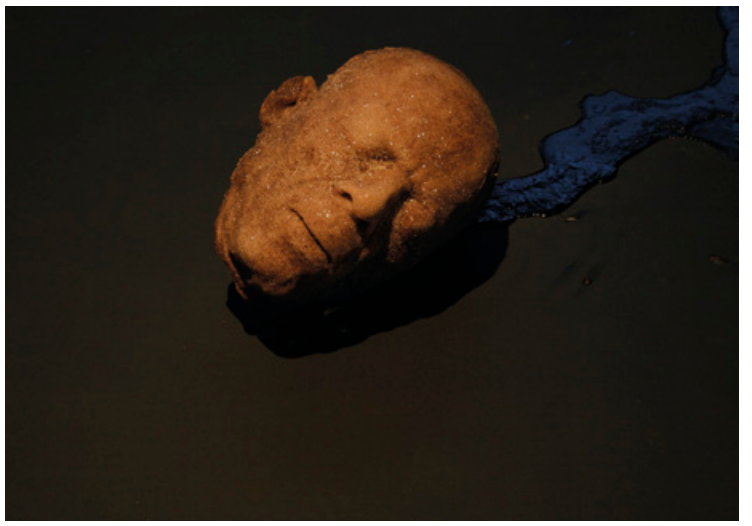
Caetano Dias
"Cabeças", 2007
Açúcar mascavo. Museu Afro Brasil, Parque Ibirapuera, São Paulo
Fotografia de Ricardo Coelho

57 *(acima)*

Caetano Dias
"Cabeça", 2011 e "O Mundo de Janiele", 2007
Mostra "Sentidos do corpo", São João del-Rei, 2011
Fotografia de Ricardo Coelho

açúcar, que já tinha sido tema da provocativa série "Retratos de Açúcar" (fig. 59 - 60), realizada em 1996 pelo fotógrafo Vik Muniz, toma uma versão ainda mais dramática nas fotos dessas mesmas cabeças apresentadas na individual de Caetano Dias. (fig. 61 - 64)

O vídeo "O mundo de Janiele" (2007) se inicia com alguns ruídos ambientes e uma suave rotação que nos deixa ver apenas poucas e iluminadas nuvens. A música de uma caixinha de ninar se inicia aos 15s, momento no qual percebemos a parte superior de algumas casas. Aos 44s entra em cena o rosto de uma menina negra com o olhar distante. Ela realiza movimentos compassados enquanto a câmera circula lentamente



58 *(acima)*

Caetano Dias
"Cabeça", 2011
Mostra "Sentidos do corpo", São João del-Rei, 2011
Fotografia de Ricardo Coelho



59 - 60 *(acima)*

Vik Muniz
"Retratos de açúcar", 1996
Fotografia



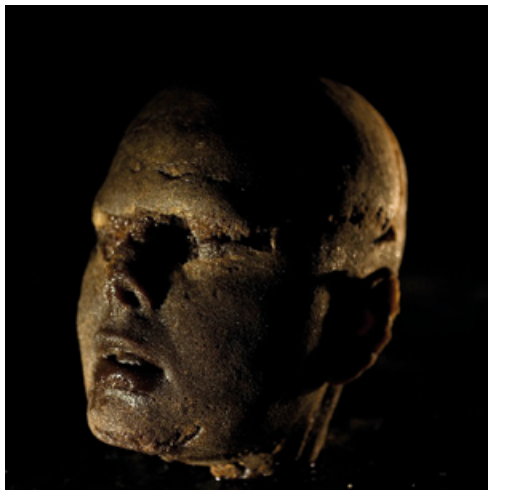
61 - 64 *(abaixo)*

Caetano Dias
Livro Cabeças 2004/2012
Fotografias













65 - 66

Caetano Dias
"O Mundo de Janiele", 2007
Frames do vídeo

o seu rosto iluminado pelo sol. Por alguns segundos, mesmo com a delicadeza da música e seus significados vinculados a uma imagem de pureza infantil, têm-se a incomoda e contraditória impressão de que se tratam de movimentos sexuais. Com pouco mais de 1min 20s passamos a ver o corpo da menina da cintura para cima (fig. 65). O bambolê em cor de rosa intenso entra em cena a 1min 40s. A exatos 2min ocorre outro corte para um enquadramento distante e que mostra a menina quase inteiramente (fig. 66). Também é nesse momento que percebemos o cenário que em torno dela gravita. Sim, é essa a impressão que Caetano Dias nos transmite: casas simples e inacabadas de uma favela num vale da periferia de Salvador, como planetas distantes que giram em torno de um corpo fixo, circunscrevendo os limites de um sistema. O bambolê, em rotação mais acelerada, é uma espécie de satélite que reforça essa estrutura fechada. Aos 3min 24s há um novo corte para posição similar ao primeiro enquadramento do rosto, seguido de uma última passagem que retoma a posição inicial com os telhados e as nuvens iluminadas. Um ciclo, como um ano que nunca/sempre se repete como uma metáfora da vida. André Parente, em 2010, referiu-se a esse trabalho do seguinte modo:

> Poucos trabalhos nos sensibilizaram tanto ultimamente, pela sutileza como miséria e beleza se misturam em uma realidade que é a nossa, quando nós nos dispomos a vê-la como se a víssemos pela primeira vez. Em "O Mundo de Janiele" [...] a beleza do gesto banal e cotidiano da dança de bambolê se transforma, pouco a pouco, naquele intolerável da realidade dura que é o mundo das periferias brasileiras. (PARENTE, 2010, p. 59)

Mais do que isso, naquela intolerável e violenta constatação a que chegamos ao final dessas reflexões: Ainda não fomos capazes de nos colocarmos como o Outro, como o Negro, mantendo ilusoriamente a projeção de sua identidade como um reflexo distorcido de nós mesmos. Ainda não fomos capazes de ver o Outro, simplesmente como Outro, reconhecendo e respeitando as suas diferenças.

2.3.7 O Homem invisível[10]

Quando chegamos a Barcelona[11] no dia 15 de junho de 2014, fomos surpresos por uma rica e bem elaborada campanha publicitária que se espalhava em *display's* pela área de desembarque do aeroporto dessa cidade. Poucos dias depois, a mesma campanha tomaria grandes muros de prédios em reforma numa das principais áreas comerciais da cidade além, é claro, das próprias vitrines da marca "Desigual"[12]. A campanha foi um sucesso[13] e três meses depois, quando retornávamos de uma breve estadia em Paris, o mesmo aeroporto continuava tomado por novas imagens como o desdobramento natural da coleção e das ações de propaganda e *marketing*. Nesse momento, o autor do presente texto, já de posse de alguns conhecimentos e impressões que se foram adquirindo na

10 O título desse item é uma tradução literal de "El hombre Invisible", entrevista concedida por Ibrahima Seydi a Marcello Lega, jornalista da revista cultural e independente "BCN MÉS", publicada no dia 03 de julho de 2014.

11 O autor do presente texto foi contemplado com uma bolsa de estudos concedida pela CAPES para complementar o presente doutorado com uma estância de sete meses na Universitat de Barcelona.

12 A marca Desigual foi fundada em 1984 na cidade de Ibiza pelos irmãos Christian e Thomas Meyer. Hoje possui sede em Barcelona e atua em mais de cem países, com um faturamento estimado em torno dos oitocentos milhões de Euros no ano de 2013. Disponível em: <http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2014/01/desigual.html>. Acesso: 10 mar. 2015

13 A jovem modelo cujo nome artístico é Winnie Harlow tornou-se conhecida a partir do Reality Show "America's next top model". O sucesso mencionado acima foi tão grande que a modelo estrela a nova campanha da coleção da marca "Desigual" para a primavera de 2015.











67 - 71 *(esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Desigual
Campanha Publicitária no Aeroporto de Barcelona, 2014
Fotografias de Ricardo Coelho

cidade catalã, realizou uma série de registros dessa "bela" campanha na certeza de sua presente utilização (fig. 67 - 71).

Trata-se, como se pode ver nas imagens, de uma modelo negra portadora da doença não-infectocontagiosa conhecida como Vitiligo. Essa doença se caracteriza por áreas de despigmentação da pele distribuindo-se, na maior parte dos casos, com relativa simetria em partes do corpo do portador, tais como a face, o dorso das mãos, os joelhos e os tornozelos (COHEN, 2012).

Em uma breve busca na internet encontramos dezenas de matérias destacando a "superação da jovem modelo canadense Chantelle Brown-Young, que mesmo tendo sido vítima de preconceitos, nos dá uma lição de superação conquistando o mundo da moda..." Bem, não há dúvidas de que a jovem tem seus méritos, até mesmo porque, sua beleza e talento são evidentes em seu desempenho profissional nas campanhas que já emplacou desde que apareceu em 2014, no entanto, talvez seja interessante refletirmos um pouco mais.

Em primeiro lugar cabe apontar que se trata de uma modelo cujas características estão em relativa conformidade com alguns dos principais requisitos solicitados pela cobiçada indústria da moda, na qual predominam mulheres esguias e magras. Vale lembrar que esse é um mercado com uma predominância esmagadora de mulheres brancas. A isso somam-se traços particulares de seu perfil físico, os quais lhe permitem, com simples alterações de maquiagem e de penteado, transitar num limiar entre as tradicionais e arbitrárias categorias dos grupos humanos[14], aspecto duplamente reforçado pelo "exotismo" que a sua pele negra/branca carrega em harmônica simetria[15].

Ainda assim, pode-se argumentar que o sucesso da modelo e, particularmente, da campanha da marca espanhola são um exemplo de tolerância e diversidade no mundo contemporâneo e que, a indústria da moda, sem qualquer outra intenção, entende essa singularidade como a própria essência da natureza humana! Podemos acreditar em qualquer coisa... Porém, um fato que não pode ser contestado é a habilidade do

14 Referimo-nos aqui ao conceito de raça relacionado aos caracteres físicos.

15 O belo ensaio de Matt Barnes, nas evidentes evocações ao gestual de Marilyn Monroe é um exemplo dos aspectos mencionados acima: Disponível em: <http://mattbarnesphoto.tumblr.com/post/84216085186/chantelleyoung>. Acesso: 10 mar. 2015

responsável por essa campanha da grife "Desigual" ao antepor o corpo da jovem modelo como índice do que a marca carrega em seu significado simbólico. Em outros termos, é a imagem de um corpo singular designado[16] para representar os aspectos positivos de um signo arbitrário como o é o eventual sentido do nome de uma marca comercial definido trinta anos atrás. Siríaco parece ainda muito presente entre nós.

Pode o leitor julgar nossa interpretação como limitada pelo próprio cenário social brasileiro, ao qual nos baseamos para fundamentar boa parte de nossa argumentação anterior. Pode ainda insistir que a campanha da grife espanhola é um índice de um cenário mais amplo de tolerância e de alteridade que não vivenciamos no Brasil, isso porque, talvez, essa tolerância e alteridade comecem a existir, de fato, nas terras de além-mar. Bem, voltemos então ao início de nossa viagem.

Enquanto ainda percebíamos a cidade por seus cheiros, gostos, formas e cores, pelos sons e por suas texturas; quando ainda nos surpreendíamos com a complexidade urbanística de Barcelona, onde uma orgânica cidade velha, com ruas labirínticas que, em alguns pontos, não ultrapassavam os dois metros de largura, de repente encontrava-se circundada por uma outra cidade de vias largas e uniformes como parte do plano racional ideado em meados do século XIX por Ildefons Cerdà, notamos um movimento estranho em horários e períodos isolados da semana em várias estações do metrô.

Homens negros – sobretudo homens –, espalhavam-se por plataformas em algumas estações da excelente malha metroviária de Barcelona. Com certa freqüência, essa "presença negra"[17] se dava nas horas finais do dia (no verão, entre 19 e 21h), inclusive nos finais de semana. O que chamava a atenção, na verdade, não era essa presença, depois entendida como um encontro efetivo, mas o fato de todos eles, sem exceção, carregarem imensas trouxas de um branco sujo, tão grandes que pareciam conter todos os seus pertences, como se tivessem acabado de emigrar de seus países de origem.

Alguns dias após esses primeiros e inquietantes encontros começamos a entender o que se passava, graças à Revista Cultural e independente BCN MÉS. Tratavam-se de homens, em geral, de países da África subsaariana (termo que nos acostumamos a ver em diversas matérias), que haviam imigrado, alguns há vários anos, à procura de oportunidades de trabalho ou, simplesmente, fugindo dos violentos confrontos que se instauraram em muitas regiões desde que as metrópoles européias, após desintegrarem os equilibrados sistemas sociais dessas regiões, as abandonaram à própria sorte.

Os lindos homens negros desses encontros efêmeros, alguns com 2 m de altura, vagavam silenciosamente pela cidade depois de terem sido despejados de um assentamento irregular localizado no galpão de uma fábrica abandonada na Rua Puigcerdà, nº 127, no bairro de Poblenou, antiga zona industrial da cidade. Nessa mesma área da cidade existiam muitas outras fábricas abandonadas, concentrando, alguns anos antes, em torno de 700 pessoas que sobreviviam basicamente da coleta e venda de sucata.

Essa matéria mencionada acima, na verdade, era uma boa entrevista realizada por Marcello Lega com Ibrahima Seydi, ativista dos direitos dos imigrantes, defensor do pan-africanismo, artista e cidadão de Barcelona desde 1997. Seydi expõe com grande clareza a atual situação, afirmando que, antes da crise, os imigrantes eram visto como uma fonte de mão de obra barata. "[...] te contratavam e tramitavam seus papéis para a residência, agora que não há trabalho já não servimos para nada e nos querem expulsar do país."(SEYDI, 2014, tradução nossa) Seydi ainda compara a ação oficial na qual ele e mais de 400 africanos foram expulsos como criminosos a uma ação similar ao regime do Apartheid, concluindo seu raciocínio com uma revelação surpreendente:

> Você sabia que o galpão pertence à família Iglesias Baciana e que esta família mantém uma fundação dedicada à ajuda humanitária na África? Foram eles que pediram o desalojamento, não me ocorre algo mais hipócrita que isto. (SEYDI, 2014)

Em outra matéria publicada em 14 de julho de 2014, ou seja, um mês após nossa chegada a Barcelona, o senegalês Mane Attabe, um dos primeiros a buscar oportunidades de trabalho em território espanhol[18], ainda no ano de 2003, afirma que, por volta de 2006, haviam muitos assentamentos na cidade, mas que esses eram invisíveis. Com a crise entre os anos de

16 Designar v. (s. XIII) *1 t.d.bit* indicar (alguém ou algo) de maneira a distingui-lo dos demais; apontar, mostrar 2. *T.d. p.ext.* ser marca ou índice de; representar, significar, simbolizar ... (HOUAISS, 2009, p. 654)

17 A expressão "**presença negra**" foi emprestada de uma ação que está ocorrendo em São Paulo desde outubro de 2014, por iniciativa dos artistas visuais Peter de Brito e Moisés Patrício. Nessa ações, incorretamente definidas como **performance** pelo jornalista Silas Martí da "Folha de São Paulo", os artistas, ativistas e, antes de tudo, cidadãos negros, simplesmente encontram-se para prestigiar exposições de arte contemporânea em algumas das principais galerias comerciais de São Paulo. Também, ao contrário do que afirma Martí, parece-nos que a questão principal não é chamar a atenção das galerias, aumentando a visibilidade dos artistas negros. O que deve ser observado com mais atenção é apontado pela antropóloga Lilia Moritz Schwarcz, quando esta última afirma: "É um fato que pessoas negras convivendo num mesmo lugar chama a atenção. Isso ilustra a modalidade de racismo silencioso e perverso que nós praticamos no país." O que implica a afirmação da antropóloga escapa da própria consciência de seu discurso: não é o fato de pessoas negras conviverem num mesmo lugar o que chama a atenção, mas o fato de pessoas negras conviverem e freqüentarem um espaço social interpretado inconsciente pela própria sociedade como um espaço destinado a pessoas brancas. Da mesma maneira que Tula Pilar, citada na entrevista, diz não se incomodar com os olhares, apesar de perceber o impacto que sua presença gera, o uso dos aparatos culturais pelo homem negro fará com que, lenta e gradualmente, essa mesma presença não seja mais notada como desestabilizadora! A fraca matéria de Silas Martí em um dos mais influentes jornais de São Paulo mantém seu interesse apenas pelo registro público da ação. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolezinhos-da-arte-ativistas-negros-vao-em-grupo-a-vernissages.shtml>. Acesso: 26 fev. 2014

18 Mane Attabe encontrou oportunidade de trabalho em 2006 na Cepaim, justamente uma Fundação cuja missão é descrita nos seguintes termos: "Promover um modelo de sociedade inclusiva e intercultural que facilite o acesso pleno aos direitos de cidadania das pessoas mais vulneráveis de nossa sociedade e, de forma especial, das pessoas migrantes, desenvolvendo políticas de luta contra qualquer forma de exclusão social e colaborando no desenvolvimento dos territórios locais e dos países de origem dos Migrantes." Disponível em: <http://cepaim.org>. Acesso: 22 fev. 2015 (tradução nossa)

2007 e 2008, muitos imigrantes perdem seus empregos, suas casas e seus trabalhos, o que os impedia de seguir acolhendo os recém chegados, restando como única alternativa a ocupação de fábricas abandonadas.

Foi diante dessa crise econômica que agravou ainda mais as condições do imigrante africano que o próprio Mane Attabe passou a incentivar a visibilidade desses corpos e de sua degradante situação de vida, como podemos ler em seu depoimento: "Eu lhes dizia: **Eu não posso mudar as políticas, nem sequer votar, a verdade é que nós não importamos muito**, porém temos que buscar o apoio daqueles que escutam quando lhes pedem." (ATTABE, 2014, tradução nossa. grifo nosso)

A partir de uma matéria feita pela TV3, a sociedade como um todo tomou consciência do problema e das condições precárias dessas pessoas na, cada vez mais, **cosmética Barcelona**! Em janeiro de 2013, o relator da ONU sobre racismo e xenofobia, Mutuma Ruteere visitou ocupações no bairro referido anteriormente, inclusive o da Rua Puigcerdà, 127, concluindo o seguinte: "A situação dos imigrantes das fábricas de Poblenou é abominável".

Também em relação à mesma ocupação o jovem Cissé de 29 anos, que vivia nesse lugar antes de ser desalojado desabafa: "Este lugar é um desastre, as pessoas sofrem aqui, e ninguém sabe disso. Se ao menos tivéssemos água…" Manel Andreu (2014), homem branco, morador do bairro de Poblenou e membro da "Assembléia Solidária contra os Desalojamentos", afirma em outra passagem da matéria que a prefeitura, ainda que possa ter boas intenções, realizou uma série de ações oficiais de efeito paliativo e ineficaz, as quais resultaram em uma onda de desalojamentos, além da consequente dispersão do movimento coletivo.

Segundo a mesma matéria com a qual tomamos contato nos primeiros meses de estadia em Barcelona, apesar de não haver nenhum grande ponto de referência onde vivam muitos imigrantes, o problema permanece inalterado, ainda que, agora, evidencie-se cada vez mais em movimentos efêmeros que sequer são percebidos pela maioria das pessoas. É na forma de uma grande decepção que o mesmo Mane Attabe (2014), responsável por tornar esses homens visíveis conclui seu raciocínio: "Eu não posso dizer quantos assentamentos há agora, a mobilidade é mais elevada e como a tendência é desalojar, **eles decidiram que querem voltar à invisibilidade.**"

Diante desse triste cenário, o episódio ocorrido no Campeonato Espanhol no dia 27 de abril de 2014, durante o jogo entre Barcelona e Villarreal, no qual o jogador brasileiro Daniel Alves foi agredido com uma banana, comendo-a tranquilamente antes de cobrar o escanteio, chega a parecer uma simples anedota. Por outro lado, **estar atento ao mundo das imagens**, não apenas produzidas no universo artístico, irá sempre nos permitir perceber o que há de **DESIGUAL** entre a sua superfície e os sentidos que se desprendem dela a partir de uma análise crítica da realidade[19].

19 O abandono, a repressão e a discriminação aos imigrantes nos principais países da União Européia, infelizmente, não afetam apenas os homens da África Negra. A simples, porém, complexa adaptação necessária aos filhos de imigrantes em âmbito escolar é um dos problemas mais graves ao qual se tem que enfrentar imediatamente como foi apontado pelo "Instituto de Política e Gestão da Lituânia" em estudo solicitado pela Comissão Européia. Pudemos perceber isso em nossa breve estadia na cidade de Barcelona. À exceção de países como Dinamarca e Suécia, onde se aplica um modelo de "apoio integral" a esses estudantes: lingüístico, acadêmico, participação parental, educação intercultural e entorno propício à aprendizagem, parte significativa da União Européia ainda apresenta planos parciais, equivocados ou ineficazes, o que, a curto prazo resultará em uma exclusão às melhores condições de formação e, por conseguinte, às melhores oportunidades profissionais. Disponível em: <http://www.vozbcn.com/2013/04/12/139631/inmigrantes-riesgo-escuelas-peores/>. Acesso: 22 fev. 2015

2.3.8 Corpo, quem me pode ensinar a te ver?

A situação de extrema precariedade dos imigrantes africanos em território espanhol expõe uma nova faceta da "Aldeia Global", evidenciando os verdadeiros limites ideológicos da globalização, como um conjunto de ações políticas com o único intuito de ampliar as zonas de atuação e o mercado consumidor. O problema é que, com o acesso crescente à informação, mesmo nos países mais pobres, há um significativo aumento no trânsito de pessoas e, em conseqüência disso, a inevitável fuga de homens e mulheres de países em permanentes conflitos ou assolados por graves crises sociais[20] para os países mais desenvolvidos, sobretudo no velho continente[21].

Exemplo patente desse novo cenário nos foi oferecido por um excelente e, porque não, perturbador cartaz registrado num ônibus do transporte público na cidade italiana de Firenze, em novembro de 2014 (fig. 72). A surpresa, no entanto, não está relacionada a uma ação nobre de caráter humanitário, mas ao sucesso de uma empresa criada em 1996 e que, hoje, atua por meio de uma rede de franquias. Em outras palavras, estamos diante de um escritório de negócios especializado[22] na assistência legal a imigrantes e empresas estrangeiras em território italiano, além de outros serviços oferecidos a italianos que se encontram em situação similar em outros países, ou mesmo, no simples trânsito em viagens pessoais e profissionais. "A nova face da imigração em Firenze" é, sem dúvida alguma, uma nova realidade no mundo contemporâneo, apresentando-se também como uma promissora e lucrativa área para a atuação profissional.

Ante esse complexo cenário social, no qual se evidenciarão, para além dos grandes interesses econômicos, sobretudo, atritos de caráter cultural, mais do que nunca, serão necessárias mudanças na postura política dos governantes, incluindo programas efetivos para a reestruturação da educação, afim de que esta se baseie no respeito e no reconhecimento

20 Nesse exato instante em que escrevemos essas linhas ocorre uma das mais graves crises de imigração clandestina no Mar Mediterrâneo, com milhares de pessoas tentando fugir da Líbia para a Itália, o que já resultou na tragédia de centenas de mortos nos naufrágios das precárias embarcações comandadas por traficantes de pessoas.

21 Essa imigração clandestina é também uma realidade brasileira. Em São Paulo há milhares de pessoas na mais absoluta clandestinidade, como no caso recorrente de trabalhadores bolivianos que são "descobertos" em regime de escravidão imposto por seus próprios compatriotas estabelecidos comercialmente na grande metrópole.

22 <http://www.gruppoeuropa.net/it/>. Acesso: 28 abr. 2015.



72 *(acima)*

Il nuovo volto dell'immigrazione, a Firenze
Gruppo Europa, 2014
Fotografia de Ricardo Coelho

elementar das diferenças, ou simplesmente, na alteridade. O problema que se impõe é: como construir uma sociedade que seja capaz de extrapolar os limites e coerções específicos de cada cultura, sedimentados pela repetição e pelo hábito ao longo de séculos de história?

Bem, uma postura conformista nos levaria à conclusão de que se trata de uma empreitada destinada ao fracasso! Por outro lado, aceitar uma situação que mantenha o outro na condição de uma projeção deformada de mim mesmo, tratem-se dos negros ou índios no Brasil, ou dos imigrantes africanos e asiáticos no continente europeu, é abandonar irracionalmente a capacidade humana mais extraordinária, ou seja, o seu poder de adaptação às condições mais adversas. Se somos o resultado de um conjunto de condicionamentos culturais, é apenas por meio de uma revisão crítica desses alicerces que fundam nossa condição humana a forma pela qual chegaremos à respostas para a construção de um futuro distinto.

Em "Auschwitz: a fábrica da morte do império nazista" (2005), produzida pela BBC, para além de mencionar documentos inéditos que só reforçavam a violência que já conhecíamos desde a série "1939 – 1945: Anos de Chumbo"[23], o que mais nos impressionou foram algumas entrevistas com soldados e ex-combatentes da SS. Não havia arrependimento, não havia dor e essa aparente frieza era sustentada por uma crença, num sentido quase religioso, de que eles estavam fazendo a coisa certa. Por exemplo, Hans Friedrich, da primeira brigada da infantaria da SS, após afirmar que o fuzilamento de inocentes era encarado como uma obrigação, refere-se aos seus sentimentos pelos civis nos quais atirava do seguinte modo:

> Eu não sentia nada. Porque meu ódio pelos judeus **é grande demais**. Admito que meu modo de pensar é injusto. Mas, desde a infância, quando eu morava numa fazenda, o que os judeus faziam conosco... Bem, isso nunca mudará. É minha convicção inabalável. (HANS FRIEDRICH, 2005, grifo nosso)

Questionado, não soube explicar racionalmente as motivações desse ódio, justificando apenas que "eram Judeus", opção cultural e religiosa que ofereceu o único argumento para a morte de milhões de inocentes em toda a Europa, inclusive, milhares de mulheres e crianças. Essa menção pode parecer fora de lugar, mas é justamente a análise dos motivos da manutenção desse ódio, expresso no olhar e na fala dessas pessoas, o que pode indicar caminhos para a implantação de uma cultura da alteridade.

Na verdade, não é muito difícil compreender o vazio que se interpõe na ausência de sentido nas palavras sinceras do ex-combatente alemão: os fundamentos desse ódio advém de um conjunto de ações de "propaganda" disseminadas desde um passado muito distante[24], no seio da própria religião cristã, como nos sugere Carlo Ginzburg (2001, p. 132) e Jacques Gélis (2010, p. 47 – 49) em várias passagens de "O corpo, A Igreja e o sagrado". A isso podemos incluir o fenômeno da submissão popular à mensagem ideológica expressa no Panorama da Batalha de Sedan (1883), o que levaria os alemães à Primeira Guerra Mundial (GRAU, 2007, p. 118; p. 137). A derrota na Grande Guerra gera uma crise social que assolou a Alemanha, momento no qual ocorre uma violenta propaganda anti-semita. Os judeus eram acusados de articularem uma conspiração mundial e de serem os responsáveis pela derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial.

É nesse contexto que o jovem Adolf Hitler cresceria e estruturaria os fundamentos obsessivos de seu credo racista, disseminado profissionalmente nos anos da propaganda nazista[25], sob o comando de Joseph Goebbels e de nomes como a talentosa cineasta Leni Riefenstahl. Em síntese, temos o cenário social e uma confluência intelectual muito favorável para aquele que parece ter sido o mais eficiente e violento condicionamento coletivo na história da humanidade.

23 Essa excelente série de programas foi exibida pela TV Cultura de São Paulo em meados dos anos 1990 e, além de apresentar a complexidade dos cenários políticos e imagens de um massacre impressionante, expunha ao final de cada programa, a análise crítica de historiadores brasileiros atuantes nas principais universidades do país.

24 "Do século XII ao século XVIII, num clima de anti-semitismo exacerbado, dezenas de casos explodem na França, na Inglaterra, na Alemanha, na Áustria, na Espanha e no norte da Itália, onde judeus são falsamente acusados de ter martirizado e sacrificado um menino cristão." (GÉLIS, 2010, p. 48)

25 Para o próprio Hitler a propaganda tinha uma função muito clara: "Sua tarefa deve consistir, [...] como manifesto publicitário, em captar a atenção da massa [...] a ação da massa deve sempre voltar-se muito mais para o sentimento, e só secundariamente para o chamado intelecto [...]. Quem quiser conquistar a grande massa deve conhecer a chave que abre a porta do seu coração. Ela não se chama objetividade, isto é, fraqueza, e sim vontade e energia." (HITLER, 1941 apud GINZBURG, 2001, p. 81)

Imaginemos esse cenário: famílias alemãs passando dificuldades reais, em alguns momentos fome; pais desempregados, desesperados, enquanto parte dos judeus (porque certamente não eram todos), nascidos e criados na mesma Alemanha, com suas indústrias, seus negócios, seu talento e, sobretudo, sua digna força de trabalho, mantinham-se em certa estabilidade em meio a esse cenário cada vez mais hostil. Imaginemos então o reflexo dessa propaganda na estrutura psicológica de pessoas simples[26] que incorporavam e transmitiam em suas casas, para seus filhos o ódio de raízes cristãs, disseminado inconscientemente como fonte dos sofrimentos da nação. Imaginemos o impacto dessa repetição na formação de milhares de crianças alemãs e depois, quando essa mensagem passou de uma corrente subterrânea no início do século para o sistema oficial de propaganda em escala massiva.

Nossa observação pode parecer banal, mas acreditamos que o sucesso da propaganda anti-semita durante esses anos de crise forneceu bases para um condicionamento subliminar estruturado no seio da própria família alemã: a construção simbólica de um perigo iminente, sob a insígnia de uma mera diferença religiosa forneceu as bases da catástrofe. As diferenças culturais ganham a encarnação de uma raça, sendo o sangue, ignorado em suas características biológicas universais, o símbolo abstrato dessa mitificação[27] negativa do Homem judeu.

No Brasil ocorre algo similar num sentido mais amplo, quando os negros "libertos", antes encarados como objetos e parte de um lucrativo negócio, agora se vêem à margem de uma sociedade preconceituosa que, mesmo entre seus ilustres representantes, encaram a diferença superficial da pele como as insígnias do pecado de Can, como analisamos detalhadamente. Os resultados dessa violência são evidentes nas desigualdades sociais de nosso presente, no qual a maior parte da população negra, mestiça ou simplesmente pobre, permanece distante das melhores condições de acesso aos aparatos culturais e à formação educacional de qualidade[28].

A triste análise desses cenários sucessivos, no qual a menor diferença impõe-se como um entrave absoluto, parece, de fato, impossibilitar a mudança desse quadro mundial, no qual o espelho continua sendo a referência fundamental. Há, no entanto, artistas que nos indicam a mediocridade de nossos fundamentos culturais a partir de imagens de beleza e sentidos desconcertantes, ironicamente, através da publicidade

73 - 77

"The eyes of a child"
Frames do vídeo produzido pela Association Noémi, 2014



26 "[...] a maioria dos homens, dominada pelas paixões e pela ignorância, só pode ser mantida sob controle em nome da religião ou dos mitos introduzidos pelos poucos sábios "para impor a obediência à lei e por motivos de utilidade" (Aristóteles)." (GINZBURG, 2001, p. 65)

27 "Foi o patriotismo, e não a religião, que mobilizou as massas que anos a fio mataram e deixaram matar nos campos de batalha europeus." (GINZBURG, 2001, p. 80)

28 Em nossa atuação na educação complementar no Projeto Vida Nova nos tornamos testemunhas da catástrofe em que a Escola Pública da cidade de São Paulo chegou, com muitas crianças entre 9 e 14 anos completamente analfabetas, mesmo estando nas séries escolares correspondentes à sua idade!

de massa. Comecemos pelo vídeo "The eyes of a child"[29] (os olhos de uma criança) publicado em dezembro de 2014 e que, certamente, não possuiu qualquer intenção artística. Na verdade, trata-se de um "mero" jogo educativo no qual pais e filhos participaram simultaneamente. A estrutura espacial é muito simples: uma tela de projeção e uma pequena lousa separando visualmente adultos e crianças durante a atividade, a qual consistia em, simplesmente, imitar as caretas realizadas pelas pessoas da projeção (fig. 73). Tudo é divertido e transcorre como um momento de plena descontração (fig. 74 – 78) até que uma criança "diferente" apareça no vídeo.

Nesse instante ocorre um desconcerto absoluto na expressão facial e corporal dos adultos! Uma verdadeira paralisia física e emocional (fig. 82 – 85), enquanto as crianças, todas, sem exceção, seguem sua atividade com o mesmo afinco e prazer, imitando a face da criança que, evidentemente, diverte-se em produzir a engraçada expressão (fig. 79 – 80) . Um dos pais, que havia produzido uma das mais impressionantes expressões (fig. 81), está atônito (fig. 82), então avança seu corpo e seu rosto para "espionar" a reação da filha (fig. 83). Ela está imitando a menina e isso parece deixá-lo ainda mais desconfortável.

Trata-se de um vídeo da "Association Noémi"[30] dedicada a pacientes portadores de múltiplas deficiências, o que pode levar o leitor ao descrédito absoluto em relação ao autor do presente texto, já que estamos diante de diferenças evidenciadas por meio de um jogo que contrapõe adultos com percepções e experiências complexas a crianças nos estágios iniciais de seu desenvolvimento humano. O vídeo termina com um convite "**Vamos ver a diferença com os olhos de uma criança**".

Bem, caro leitor, é justamente esse o ponto que gostaríamos de tocar: o estágio cultural ao qual chegaram esses adultos faz com que sua experiência do mundo – modelada pelos condicionamentos comportamentais e intelectuais aos quais somos submetidos desde nossa infância – impeça-os de olhar uma criança com limitações além das próprias limitações. Parece-lhes um crime imitar alguém que não seja uma projeção de si mesmos. É o sentimento de comiseração que prevalece na morte da alteridade, pois, para eles, inconscientemente, a menina do vídeo nunca poderá ser o que eles próprios são. Quanto às crianças, não é a diferença o que importa, mas a sensação de prazer e felicidade que emana de cada personagem da projeção, inclusive, da menina que imobiliza seus pais.



78 - 86 *(cima p/ baixo, por coluna)*

"The eyes of a child"
Frames do vídeo produzido pela Association Noémi, 2014

29 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WB9UvjnYO90>. Acesso: 24 dez. 2014.

30 Disponível em: <http://www.assonoemi.fr>. Acesso: 29 de abr. 2015











Muito antes disso, em 1989, Oliviero Toscani[31] apontou, de forma simples e contundente, as mesmas restrições que a sociedade se impõe na incompreensão das diferenças. Primeiro com uma mulher negra – cuja identidade suprimida enfatizava a dimensão simbólica e o alcance de seu gesto – amamentando um bebê branco, também com a identidade delicadamente oculta (fig. 87). Representantes de dois grupos humanos, cujos primeiros conflitos remetem a um passado de exploração e violências atrozes, justificadas por um fundo religioso ou pelas restrições científicas que forneciam os frágeis argumentos da superioridade do homem branco.

A escravidão no Brasil é o melhor exemplo dessa relação conflituosa, onde se anulou qualquer alteridade, mas que, contraditoriamente, permitiu aos "nhonhôs" brancos receber "nos afagos da mucama a revelação de uma bondade porventura maior que a dos brancos; de uma ternura como não a conhecem igual os europeus." (FREYRE, 2013, p. 438) Também Gilberto Freyre (2013, p. 443) refere-se a essa relação entre as amas de leite negras e as crianças brancas por um viés de uma tradição advinda de Portugal, no qual as mães ricas não amamentavam os filhos, complementando seu raciocínio com o argumento mais plausível da impossibilidade física das mães brasileiras, em sua grande maioria, meninas obrigadas a se casar antes que o corpo estivesse plenamente desenvolvido.

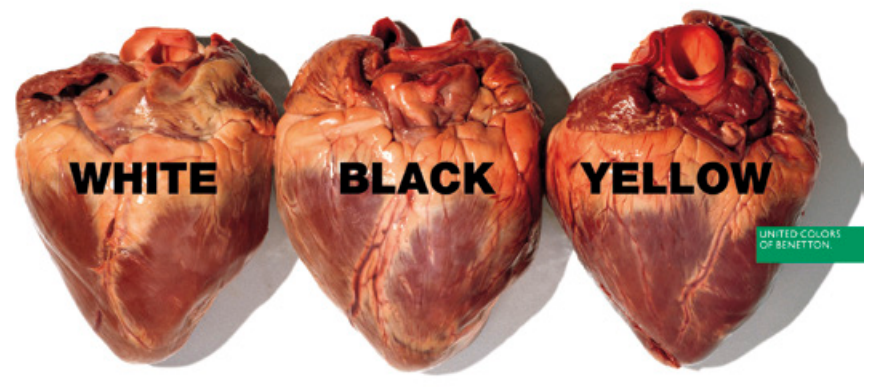
Sejam quais forem as relações que a foto suscite, é importante lembrar, estamos diante de uma representação contemporânea. Assim, antes de mais nada, o que se desprende da imagem é a evidência de um gesto que expõe os estúpidos limites dos fundamentos humanos, os quais tornaram a epiderme uma matriz sobre a qual se inscreveu a violência e a intolerância. Na bela fotografia de Toscani a amorosa conexão entre dois seres distintos indica um caminho singelo para a alteridade.

Depois disso, em campanha de 1991, o artista italiano reuniria três meninos faceiros – um negro, um europeu e um asiático – na fase mais intensa da infância, período no qual a aparência se revela como a última coisa a ser considerada. Os três, como representantes simbólicos de alguns dos grandes grupos humanos, espalhados em outdoors por todo o mundo, unidos, duplamente, pela **língua** universal da brincadeira (fig. 88). Onde está a incompatibilidade das diferenças? No aspecto nocivo das culturas que tomam a si mesmas como o ponto de referência primordial.

31 Em janeiro de 1995 o fotógrafo italiano expressou, naquele que foi, para nós, a melhor entrevista do programa "Roda Viva" da TV Cultura, uma visão distinta da publicidade corrente como um espaço privilegiado para a reflexão crítica. Nessa ocasião Toscani refere-se às distintas culturas por aquilo que as iguala e mediocriza, ou seja, julgar as outras culturas a partir dos próprios parâmetros. De modo similar aproxima a homogeneidade da publicidade à crença dogmática das religiões. Violentamente questionado por vários componentes da mesa redonda, entre eles Francesc Petit, diretor sócio da poderosa DPZ. Esse último, completamente descontrolado, desencadeia uma das mais estúpidas sequências de argumentos que já ouvimos em rede nacional. Toscani, entre outras coisas, responde que apenas propõe uma forma diferente de fazer publicidade. "A polêmica dos publicitários não fui eu quem inventei, foram os publicitários, ao criticar o que faço." E ainda. "Não sejam intolerantes como são em sua comunicação publicitária, porque a publicidade é apenas racismo e intolerância, do tipo tradicional." Nessa curta, inesperada e excitante batalha intelectual, revelou-se, uma vez mais, a inexplicável face da resistência humana às diferenças.







87 - 89 *(cima p/ baixo)*

Oliviero Toscani
Campanha publicitária para a Benetton, 1989

Oliviero Toscani
Campanha publicitária para a Benetton, 1991

Oliviero Toscani
Campanha publicitária para a Benetton, 1996

Por último e ainda mais contundente foi a campanha "heart", disseminada pelas grandes capitais mundiais no ano de 1996, inclusive na cidade de São Paulo, como pudemos testemunhar em nosso trajeto diário até o Instituo de Artes da Unesp, quase vinte anos atrás (fig. 89). Três corações distintos e, evidentemente, similares, sobrepostos pelas designações genéricas usadas para a diferenciação superficial das raças, as mesmas retratadas na campanha dos serelepes meninos. Toscani poderia utilizar qualquer órgão, mas o coração, além de sua função vital no bombeamento do sangue, possui implicações simbólicas que vão da metáfora mais banal, metamorfoseado como signo abstrato da honra e fonte de dor na poesia, à fervorosa devoção cristã do Sagrado Coração[32] (GÉLIS, 2010, p. 36).

É evidente: não somos iguais. Também é explicito que as diferenças vão muito além dos aspectos superficiais de nossas características físicas, envolvendo um complexo sistema de representações mentais, as quais moldam e condicionam, através de nosso corpo, de nossa percepção, a nossa própria apreensão e concepção do mundo: as crenças ou a ausência delas; os costumes sociais distintos, desde um simples modo de cumprimentar ou dizer adeus; a representação figurativa do corpo no ocidente ou a abstração que seduz os sentidos em parte do oriente; a alimentação e seus significados; as vestimentas e os ritos sociais; a medicina e a ciência; os sexos e o sexo; as simples manifestações de afeto...

É evidente: não somos iguais. Mas deveria ser evidente também os severos limites que a alteridade média nos impõe; que a apreensão constrangedora do outro bloqueia um universo infinito e excitante, ou restrito e decepcionante, mas sempre, sempre distinto de nosso próprio modo de ver o mundo. Não somos iguais, mas o homem, em toda a sua história, não percebeu a sua maior cegueira, talvez porque ainda permaneça de costas

32 Se consideramos a violenta justificação que a Igreja forneceu, por exemplo, à perseguição dos judeus, bem como sua conivência com regimes de escravidão, nada pode ser mais contraditório do que a noção de um só corpo proclamada e disseminada por São Paulo! Sobre os aspectos metafóricos: "O coração absorveu tudo o que há de espiritual no homem." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 158); "[...] o coração é, no Novo Testamento, "o lugar das forças vitais", mas geralmente empregado em um sentido metafórico, ele designa igualmente a vida afetiva e a interioridade, "a fonte dos pensamentos intelectuais, da fé, da compreensão"." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 159)

na caverna de Platão, onde não consegue ver nada além de uma extensão opaca de si mesmo. Não somos iguais, mas permanecemos do mesmo modo, no mesmo lugar! Não somos iguais, mas não conseguimos sentir a riqueza dessa evidência, como a própria singularidade de nossa espécie. Pelo contrário, sempre interpretamos as diferenças como insígnias, físicas ou simbólicas, que distinguem os outros de nossa própria sombra.

Se, como demonstrou o singular Oliviero Toscani, as respostas para uma mudança nesse cenário estão implícitas em nosso próprio corpo, ou de forma explícita, no olhar e na postura de uma criança, num estágio em que os condicionamentos sócio-culturais ainda não se enraizaram plenamente. Se, como nos disse Paulo Freire em "Pedagogia da autonomia" (1996), somos atores de nossa própria história, com a liberdade para atuarmos no contexto ao qual estamos inevitavelmente ligados, cabe a nós, de algum modo, agir em nosso presente.

O caminho imprevisto foi apresentado ao autor do presente texto durante quatro anos e meio, num convívio diário com um total de mais de trezentas crianças e adolescentes de uma favela na periferia leste da cidade de São Paulo[33]: negros, mas, sobretudo, mestiços, de todos os tipos que se pode imaginar, brancos, bolivianos... crianças que através da construção da autonomia expressiva fortaleceram a própria identidade, enquanto desfaziam todas as certezas e convicções do professor[34].

Seres de todas as cores, às vezes tão pequenos, mas tão sensíveis e singulares em cada gesto, em cada expressão; nas recusas ou no enfrentamento, no choro ou no sorriso, na rigidez do corpo ou na leveza do movimento; na brincadeira e na cumplicidade da arte que reunia a todos, evidenciando, mais do que em qualquer situação, a beleza da diferença e a rica possibilidade de seu reconhecimento como o signo de nosso convívio. Crianças que nos ensinaram pela sensibilidade do olhar o verdadeiro sentido da alteridade. Não somos iguais e o melhor de tudo é: nunca seremos iguais.

33 A experiência de ensino aprendizagem vivenciada no Projeto Vida Nova entre janeiro de 2005 e julho de 2009 foi compartilhada em "A construção da autonomia expressiva através da prática artística" (2012). Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/educacaoemrevista/article/view/2810>. Acesso: 20 jun. 2015

34 O professor, filho de um eletricista e de uma dona de casa, pais extraordinários, nasceu e cresceu na periferia leste da cidade de São Paulo, inclusive residindo num bairro vizinho a Engenheiro Goulart, onde se localiza o Projeto Vida Nova. Foi um menino muito mais do que serelepe e desde cedo conviveu com as desigualdades sociais e as diferenças, ainda que sua consciência sobre essa realidade excludente tenha amadurecido anos depois. O seu primeiro contato com um artista profissional, o professor sergipano Mateus José dos Santos, foi aos 11 anos num projeto mantido pela Prefeitura de São Paulo nas dependências do "Centro de Promoção Humana Lar Vicentino", um lar de idosos no Bairro de Ermelino Matarazzo. O trabalho desenvolvido bem como os resultados obtidos no Projeto Vida Nova é, sem qualquer sombra de dúvidas, a maior realização profissional do autor do presente texto.

2.4 Ready-made: O corpo subjacente

Em 1967 Pierre Cabanne publica as entrevistas realizadas com Marcel Duchamp no ano anterior. Duchamp ainda vive e Cabanne enfatiza, no prefácio dessa primeira edição, que faltava a fala do próprio artista em relação a ele mesmo e ao seu trabalho. Assim como outros comentadores, nosso entrevistador afirma: "...Duchamp se fechou em uma inatividade quase total." (CABANNE, 2008, p. 11). Ainda nesse mesmo prefácio há o seguinte trecho: "Relendo estas entrevistas declarou-me: "Cela coule de source" (DUCHAMP, 2008, p. 13). Segundo nota do tradutor está é uma expressão idiomática francesa e literalmente significa: "Isto vem da fonte".

Ao que nos parece, após uma atenta análise dessas conversações, ao usar essa expressão idiomática, Duchamp talvez estivesse falando algo mais que escapa em uma leitura superficial de sua obra, a "coincidência" com o título do urinol será "fonte" de uma nova especulação, já que o próprio Pierre Cabanne e todos os demais especialistas seriam surpreendidos por "Etant Donné" (1946-1966), trabalho revelado apenas após a morte do artista em 1968.

Dez anos depois, em 1976, Cabanne escreveria um segundo prefácio, começando por destacar algumas reações indignadas que as declarações de Duchamp provocaram entre seus especialistas, como se o próprio entrevistador tivesse induzido àquelas declarações. (CABANNE, 2008, p. 15) Para Cabanne o motivo dessas reações se deve ao fato de que cada comentador acreditava deter o seu próprio Duchamp para uso exclusivo, muitas vezes definido por linhas obscuras e tortuosas. Um pouco à frente Cabanne escreve: "Duchamp não confirma a opinião que se tem a seu respeito, ele a desconcerta; também agiu assim com a arte, com a linguagem, e também com ele próprio..." (CABANNE, 2008, p. 21)

Partiremos das declarações de Duchamp, tentando identificar as armadilhas e ironias que Cabanne menciona em seu segundo prefácio, ou talvez seja melhor dizer, os jogos de sentidos e significações aparentes ou subjacentes em um trabalho que parece, a todo momento, ter no corpo ou nas alusões ao corpo sua "fonte" primeira de produção e reflexão. Como afirmou Um Berto Eco: "Há na base dessas operações de seleção um propósito provocatório, é verdade, mas também a persuasão de que **cada objeto (mesmo o mais vil) manifesta aspectos formais aos quais raramente se dá atenção**." (ECO, 2004, p. 406, grifo nosso)

Sua importância no cenário contemporâneo vai muito além dos limites que encerram sua produção, tendo apontado em suas atitudes aspectos de um novo cenário que se configurava, onde a arte se liga à vida e o artista atua como meio num processo de comunicação que se completa no observador. Suas experiências voltarão a ser mencionadas em outros itens desse capítulo, quando tratarmos das relações que se estabelecem entre o corpo da obra e o corpo do observador, aqui, no entanto, interessa-nos os trabalhos do período que vai de 1912 a 1923, principalmente os *ready-mades*. A "Fonte" de 1917 receberá nossa atenção especial, a partir de uma análise comparativa com um vaso grego de aproximadamente 700 a.C. e depois, com uma gravura realizada no século XVIII.

2.4.1 Duchamp: corpo e arte além do que se pode ver

Duchamp expressa em suas respostas, desde o início das entrevistas concedidas a Pierre Cabanne, uma aguçada percepção para os sistemas econômicos que submetem o indivíduo a uma prática alienadora. Essa mesma consciência será reforçada na parte final dessas conversações, momento no qual ele aponta as formas violentas que o capitalismo adquiriu após o *crack* da bolsa em 1929 (DUCHAMP, 2008, p. 142). Em relação à atividade artística encara com desconfiança a ideia de expressão como fonte indispensável para a existência ou como uma qualidade excepcional pertinente aos artistas. Pensa a arte como um fazer e prefere o termo artesão, estendido às pessoas em todos os âmbitos da vida.

Nessas primeiras declarações sintetizadas acima há um ponto importante e que parece oferecer argumentos para relativizarmos a fala de Duchamp referente ao que motivou a escolha do objeto produzido em série, primeiro, como mera distração e nenhuma intenção artística e, principalmente, quando, a partir de 1915, tais objetos receberiam o nome *ready-made*, numa escolha determinada pela "indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto." (DUCHAMP, 2008, p. 80)

Se um fazer qualquer, no sentido sugerido pelo próprio Duchamp, já poderia ser considerado arte, como acreditar nessa indiferença? Ele propõe algo impossível, ainda que levemos em consideração sua ideia de gosto como "**um hábito**". Quando Cabanne, na parte final de suas entrevistas, pergunta: O que é a novidade para você? O artista responde – formulando mais uma contradição, ou, talvez, jogando com o entrevistador – que só percebe o novo pelo reflexo de si mesmo: "Você acumula uma tal linguagem de gostos, maus e bons, dentro de si mesmo que, se esta coisa não é um eco de você mesmo, você nem mesmo a vê." (DUCHAMP, 2008, p. 160) Se suas palavras são contraditórias a si mesmo, não o é o seu gosto que percebe as qualidades da Pop Art, movimento com muitas afinidades com o seu trabalho.

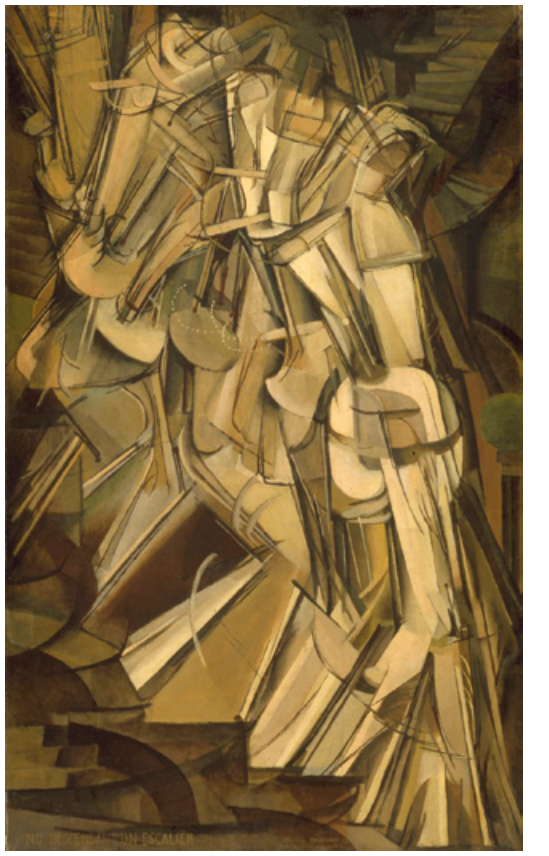
O que nos leva a esse importante questionamento é o fato de estar claro que Duchamp possuía gosto refinado, além do mais, ele sabia emitir

julgamentos de valor fundados na tradição da pintura, os mesmos que execrava, como podemos verificar em algumas passagens, por exemplo, ao avaliar as qualidades pictóricas de seu "Nu descendo uma escada" (1912) (2008, p. 76) ou a técnica dos jovens que, em 1965, expuseram na Galeria Creuze uma série de telas intituladas "O fim trágico de Marcel Duchamp": "Era péssimo como pintura, mas não importa; tinha que ser assim mesmo para o que queriam provar; era pessimamente pintado, mas era bem claro. Tiveram um trabalho danado." (DUCHAMP, 2008, p. 173)

Para nós, a escolha desses objetos justifica-se mais pelos jogos de significação que as formas adquirem quando alteradas em sua função, incluindo os títulos que redirecionam seus sentidos, do que a uma indiferença, qualquer que fosse. Não é apenas a designação e sua ressignificação no contexto artístico que fazia do objeto ordinário uma impertinente obra arte, mas os múltiplos sentidos que essas mudanças implicam, como veremos depois.



1 *(à esquerda)*
Marcel Duchamp
"O grande Vidro", 1912 - 1923
Philadelphia Museum of Art, EUA



2 *(à direita)*
Marcel Duchamp
"Nu descendo uma escada", 1912 Óleo sobre tela. Philadelphia Museum of Art, EUA

Os *ready-mades* não podem ser entendidos como objetos sem vínculo com os demais trabalhos de Duchamp. Na verdade, podemos entendê-los como ações que estão intimamente vinculadas à produção do Grande Vidro (fig. 1). "Eu colecionava idéias diferentes para depois juntá-las." (DUCHAMP, 2008, p. 60) Além do mais, já entre 1912 e 1913 Duchamp produziu uma série considerável de trabalhos ligados ao corpo e, especificamente, relativos ou alusivos ao sexo/erotismo, temática que irá permear toda a sua produção.

Antes de continuarmos nossa reflexão em relação aos *ready-mades*, vale a pena nos determos em um fato ocorrido em 1912. O "Nu Descendo uma Escada" (fig. 2) é rejeitado pelos Independentes, particularmente por Albert Gleizes (1881-1953), artista que juntamente com Jean Metzinger (1883-1956) faria parte do grupo dos "Cubistas de Salão", termo cunhado por David Cottington e utilizado por Neil Cox (2000, p. 136). Os principais artistas desse grupo além de Gleizes e Metzinger são Fernand Léger, Robert Delaunay (1885-1941) e Henri Le Fauconnier (1881-1946), "ironicamente, até onde o interessado público parisiense sabia ao redor de 1912, os artistas agora chamados Cubistas de Salão eram realmente os verdadeiros, os únicos cubistas." (COX, 2000, p. 137, tradução nossa). A produção destes artistas era muito distinta do que Braque e Picasso, em sua estreita e silenciosa colaboração produziriam, resultando no melhor desse movimento chave para a arte do século XX. Nas palavras do próprio Duchamp, Metzinger sucumbiu, por algum motivo falhou:

> Havia uma espécie de concorrência, se assim posso dizer, mental, entre Picasso e Metzinger. Quando o cubismo começou a tomar uma forma social, falava-se sobretudo de Metzinger. Ele explicou o cubismo, enquanto Picasso nunca explicou nada. Levou-se alguns anos para se dar conta de que não falar era melhor do que falar demais. (DUCHAMP, 2008, p. 40)

O importante a destacar aqui é o que resulta do fato da rejeição do "Nu" e que seria determinante para a mudança de postura de Marcel Duchamp: a percepção decepcionante dos valores pré-definidos no âmbito artístico, mesmo no meio que se autodenominava independente. Episódio similar voltaria a ocorrer em 1917, quando "A Fonte" de **R. Mutt** foi suprimida, discretamente, atrás de uma divisória na primeira exposição da "Sociedade dos Independentes", da qual Duchamp era membro fundador e parte júri. Vê-se que os independentes, na Europa ou nos Estados Unidos, não eram tão independentes assim! No fundo o que parece se configurar é a formação de grupos diferentes do estabelecimento, mas que, na realidade, desejavam apenas assumir a vanguarda desse confortável cenário. Algo demasiado provocativo era sutilmente suprimido.

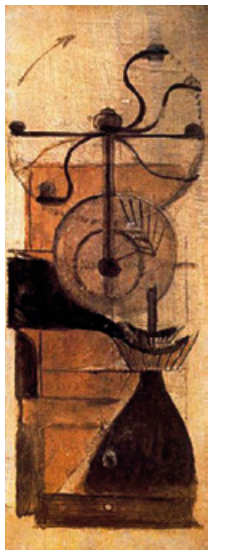
Parece que há uma crescente conscientização por parte de Marcel Duchamp em relação ao sistema que regia o universo artístico. A publicação de "The Blind Man n.2" seria a "jogada de mestre" que ainda ecoa na arte do nosso presente. Já na década de 1960 Duchamp aponta mais uma mudança, talvez para pior: o mercado dominado pelos negociantes profissionais de arte, ou *marchands*, determina, há algum tempo, as regras do sistema, influenciando, inclusive, as instituições oficiais, ou seja, os museus. A boa análise de Anne Cauquelin (2005) – citada no primeiro capítulo – e que relaciona Duchamp como um "embreante" para a arte contemporânea, aborda os desdobramentos recentes desse sistema no regime da comunicação.

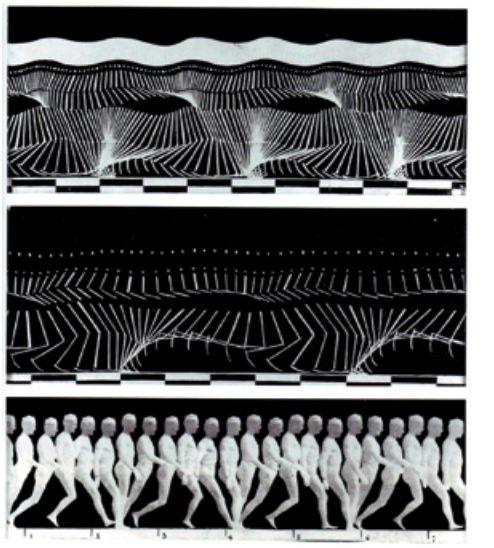
Apaixonado por xadrez, Duchamp percebe, no movimento desse jogo, qualidades que o aproximam de uma obra como a de Calder[1]. "Imaginar o movimento ou o gesto é que faz a beleza neste caso. Está completamente dentro da massa cinzenta." (DUCHAMP, 2008, p. 28) Parece-nos interessante apontar aqui em que medida pode se desdobrar o ato da imaginação nesse jogo tradicional: hoje, um jogador profissional consegue prever em média dezesseis jogadas. O jovem enxadrista Magnus Carlsen, atual líder do ranking mundial e também atual campeão mundial, consegue prever incríveis vinte jogadas. Ainda que Duchamp, mesmo tendo sido membro da equipe francesa de xadrez em Olimpíadas Internacionais, não tenha alcançado um patamar desse nível, é evidente que o jogo em todas as suas implicações, em particular, nessa possibilidade de imaginar o movimento, será parte constante em sua vida e obra. Quando Cabanne pergunta sobre a origem do "Nu..." Duchamp responde:

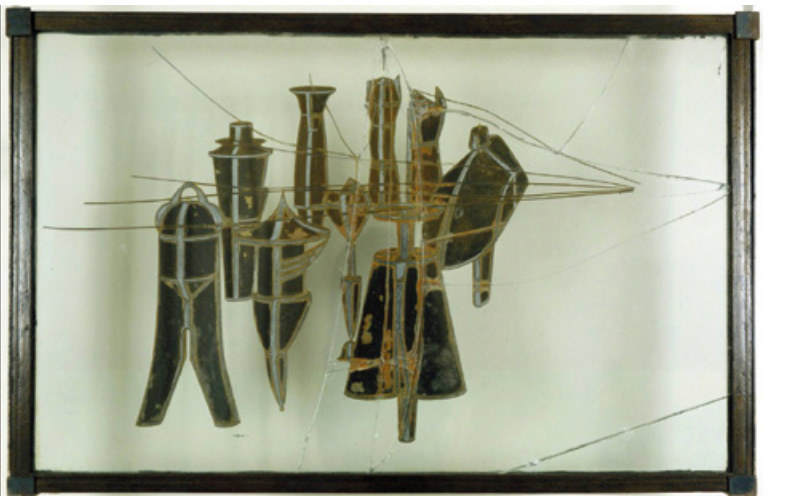
> A origem é o nu em si mesmo. Fazer um nu diferente do clássico, deitado, em pé, e colocá-lo em movimento. [...] No *Nu descendo uma escada* eu queria criar uma imagem estática do movimento: o movimento é uma abstração, uma dedução articulada no interior da pintura, sem que se saiba se uma personagem real desce ou não uma escada igualmente real. No fundo, o movimento é o olho do espectador que o incorpora ao quadro. (DUCHAMP, 2008, p. 50)

O nu como tema e o movimento aparecem como motivação, mais do que isso, a ideia ou conceituação plástica de movimento num sentido que o torna dependente do observador. Ao falar do "Moedor de café" de 1911 (fig. 3) aponta um interesse especial pelo diagrama que se desdobraria no "Grande Vidro", como um recurso gráfico com forte teor conceitual desvinculado da expressividade característica da pintura tradicional. (DUCHAMP, 2008, p. 51)

Esse aspecto diagramático ou conceitual que tanto passou a interessar Duchamp já estava presente nas experiências da cronofotografia realizadas anos antes por Étienne-Jules Marey (1830 - 1904) (fig. 4). Tais







3 e 5 *(alto à esquerda e acima)*

Marcel Duchamp
"Moedor de café", 1911
Óleo sobre tela. TATE, Londres

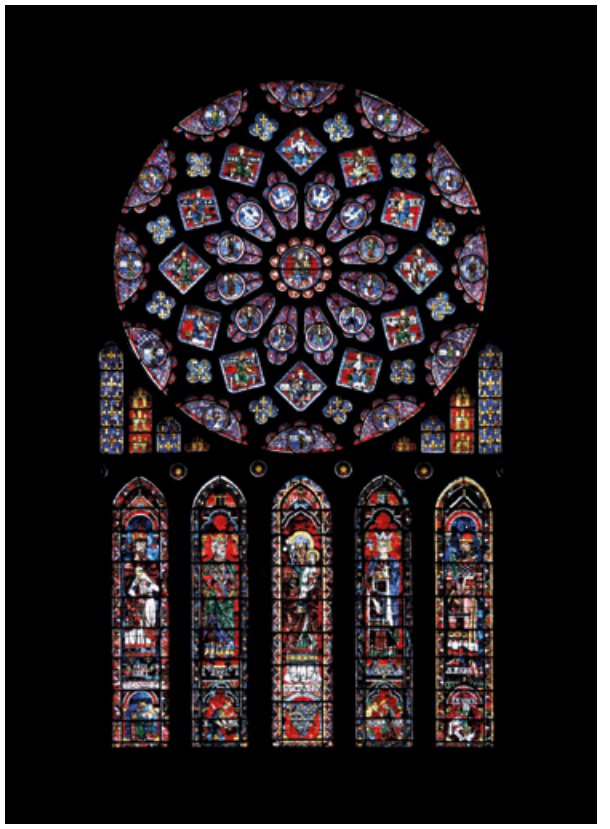
Marcel Duchamp
"Nove moldes machos", 1914 - 1915
Centre Pompidou, Paris

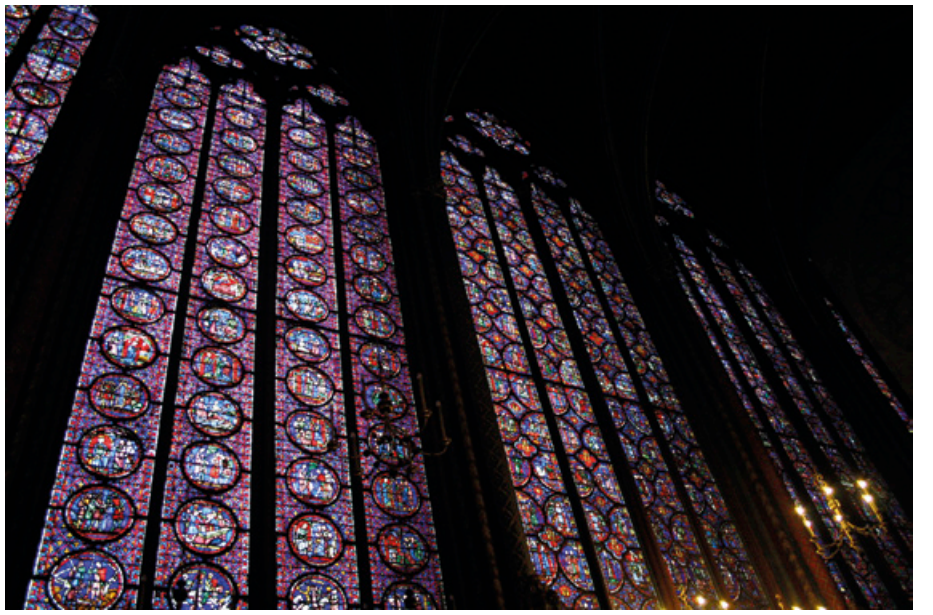
4 *(alto à direita)*

Étienne-Jules Marey
Movimento humano, 1880
Cromofotografia

imagens fotográficas, que eram conhecidas por Duchamp, revelavam uma configuração mecânica de nosso movimento não perceptível a olho nu, fato que o deve ter atraído, pois a imagem resultante permitia uma reflexão dilatada, estendendo os limites do nosso conhecimento do mundo visível. Em síntese, o mundo que interessava a Duchamp ia além do que se poderia ver. Isso se evidencia em outra passagem, quando ele menciona sua intenção na elaboração de "Nove moldes Machos" (1914-1915) (fig. 5): "O Lado do molde é invisível. Evito sempre fazer qualquer coisa tangível, mas um molde me era indiferente, e é o interior que eu não queria mostrar." (DUCHAMP, 2008, p. 81)

1 Em 1932 Duchamp cunha o termo móbile para as esculturas de Calder. (CABANNE, 2008, p. 188)





6 - 7 *(esquerda p/ direita)*

Vitral da Catedral de Chartres, Paris

Vitral da Catedral de Sainte Chapelle, Paris, 2014
Fotografia de Ricardo Coelho

A palavra indiferente reaparece, Duchamp também fala de algo intangível e da importância do interior, aqui no caso, a parte negativa dos moldes. Parece que ele tinha atração por esse espaço que deveria ser preenchido virtualmente pelo observador, é nesse sentido que os *ready-mades* assemelham-se ao processo e ao pensamento que se está desenvolvendo em paralelo no "Grande Vidro". São formas que possuem uma espécie de hibridismo entre o orgânico e o industrial, ou se preferirmos, extensões do homem como projeções mecânicas de nossos desejos orgânicos.

Quando Cabanne pergunta sobre o conceito que norteou a produção do "Grande Vidro", Duchamp enfatiza, em mais de uma passagem, uma certa indeterminação que guiou o processo de trabalho em torno, muitas vezes, de problemas de ordem técnica. "O vidro me interessava muito como suporte, por causa de sua transparência. Também a reabilitação da perspectiva que havia sido desacreditada." (DUCHAMP, 2008, p. 64)

Ainda que o próprio Duchamp tenha afirmado que a escolha do vidro como suporte não tinha qualquer outra significação, a passagem anterior nos fez lembrar que se trata de um artista francês, país que produziu algumas das grandes maravilhas da arte gótica como os vitrais das catedrais de Chartres (fig. 6) e Sainte Chapelle (fig. 7). A lembrança pode parecer descabida, mas há aspectos que, guardadas as devidas proporções, aproximam o pensamento de Duchamp da produção desse período histórico, em especial a dimensão conceitual da arte (no sentido em que a expôs Gombrich, 2007) elaborada em função de concepções religiosas e filosóficas que regiam o mundo naquele contexto. "Antes, a pintura tinha outras funções, podia ser religiosa, filosófica, moral." (DUCHAMP, 2008, p. 73)

Outro possível ponto de contato com o pensamento de Duchamp está relacionado ao que já citamos anteriormente, ou seja, a figura do artista como um ser especial ainda não tinha sido delineada. Na Idade Média figuram os artesãos e as corporações de ofícios se sobrepunham à individualidade que irá se fortalecer com o Renascimento. Já o fato de Duchamp destacar a importância da perspectiva na elaboração do "Grande Vidro" nos dá uma pista de seu interesse pelo tema que se manteve em seu foco na realização de "Etant Donné". Neste último trabalho, é necessário olhar com um único olho, assim como na concepção do mundo materializada no ponto de fuga na perspectiva renascentista.

A tradição não é negada, nem a artesania, fonte de seu trabalho. Era uma arte destituída de reflexão o que o incomodava – ainda que essa concepção de "arte puramente retiniana" seja, a nosso ver, bastante questionável. "Toda arte tem origem na mente humana, em nossas reações ao mundo mais do que no mundo visível em si, e é exatamente por ser toda arte "conceitual" que todas as representações são reconhecíveis pelo seu estilo." (GOMBRICH, 2007, p. 76)

Em um determinado momento da entrevista Pierre Cabanne (2008, p. 73) afirma que, entre os anos de 1915 e 1923, "vários projetos cujo espírito, formação e destinação são completamente opostos" ao "Grande Vidro",

apesar de terem sido realizados em paralelo a esse trabalho principal. Cabanne refere-se à "Caixa verde" e aos *ready-mades*, objetos e atitudes que, certamente, estão entre as influências mais importantes para parte significativa da produção de arte contemporânea. Ao contrário de Pierre Cabanne, acreditamos que a Caixa Verde e, em particular, os *ready-mades* não são opostos ao "Grande Vidro", mas parecem descender e dialogar com esse trabalho.

Formas presentes em "A noiva" (1912), bem como em "Nove moldes machos" (1914-1915), tornados depois os celibatários no "Grande Vidro" estão em sintonia com *ready-mades* feitos no período, incluindo "a roda de bicicleta" (1913) pela alusão ao movimento, a "pá de neve" (1915) como extensão do corpo, a fonte (1917) como alusão direta ao corpo da mulher e o "porta garrafas" (1914) por sua estrutura formal similar a uma armadura poli-fálica. Como já tínhamos dito, há algo de mecânico ou industrial nessas figuras alusivas, tanto no que se refere ao corpo dos homens quanto ao corpo das mulheres. Em relação à caixa, seria inspirada em catálogos comerciais e deveria ser consultada durante a observação do Grande Vidro.

Antes de nossa análise comparativa entre a Fonte e o vaso grego é preciso lembrar que Duchamp era leitor e admirador de Mallarmé. Apreciava a "função poética" da linguagem (JAKOBSON, 2001) presente na obra desse autor fundamental para a poesia do século XX. Esse aspecto da linguagem irá permear seus jogos de palavras presentes em seus títulos, funcionando como espécies de chaves sígnicas para a interpretação de seus trabalhos.

Em 1957, antecipando conceitos que seriam desenvolvidos por Marshal MacLuhan na década de 1960, Duchamp, em um discurso realizado em uma Universidade de Houston, define o artista como meio (DUCHAMP, 2008, p. 152). Em outro momento destaca a profusão de novos meios de expressão à disposição dos artistas e, novamente, afirma a ideia de arte como parte de um processo comunicativo que se estabelece entre os trabalhos e o público: "A arte está tomando mais a forma de um signo, se você quiser; não está mais reduzida ao nível de decoração; é o sentimento que me dirigiu durante minha vida." (DUCHAMP, 2008, p. 158)

2.4.2 Duchamp – Dipylon: escolha e deslocamento

Seria possível propor, ainda que a título de mera especulação, comparações entre um vaso grego realizado entre 760 e 750 a.C (fig. 8) e a Fonte (1917) (fig. 9) de Marcel Duchamp? Seria possível encontrar alguma semelhança nos procedimentos de artistas tão distantes no espaço e no tempo? Por fim, seria possível vislumbrar alguma referência ao corpo, em particular no trabalho de Duchamp, já que na cerâmica grega em questão há a representação de um funeral?





8 - 9 *(cima p/ baixo)*

Mestre Dipylon
Vaso cerâmico grego utilizado como marcador grave no túmulo de uma mulher, c. 760 750 a.C.

Marcel Duchamp
"A fonte", 1917 - 1964
Centre Pompidou, Paris

Para respondermos a essas questões iremos recorrer ao registro de uma proposta didática realizada pela primeira vez no ano de 2007. Durante uma aula baseada na leitura e interpretação de imagens, o autor do presente texto apresentou ambos os trabalhos de maneira sucessiva, primeiro o urinol e depois o vaso grego, perguntando: isto é arte?

Todos aqueles que conheciam o urinol e sua história disseram que sim! Os argumentos eram similares: o artista havia determinado com seu ato, com sua escolha que aquilo era arte, enfatizando aspectos conceituais. Já os que desconheciam o contexto em que o trabalho foi produzido tinham dificuldade, alguns expressavam certa aversão pelo objeto em si e sua função primária (recipiente com um ralo para homens urinarem com maior praticidade como em uma linha de produção), o que dificultava a compreensão do mesmo como um objeto artístico. Havia ainda a concepção da arte como trabalho produzido artesanalmente pelas mãos do próprio artista, o que impossibilitava a aceitação do urinol como arte por alguns presentes que se mostravam indignados.

Em relação ao vaso grego, com rigorosa decoração geométrica e representação de um ritual funerário no centro do seu bojo, denominado por Gombrich como "A lamentação pelo morto" (fig. 10), a reação foi um pouco diferente: aqueles que automaticamente responderam sim para o urinol disseram que a cerâmica não era arte, interpretação motivada pela identificação da provável função utilitária do objeto. Já aqueles que se negaram a aceitar a primeira imagem como arte responderam que o vaso era arte, que era um objeto belo e ricamente decorado. Então, o professor questionou o primeiro grupo:

"Mas "A fonte", não tinha uma função?" Ao que ouviu como resposta imediata: "Tinha, mas Duchamp destitui o objeto de sua função mudando sua posição, recontextualizando-o no cenário artístico." Na sequência o professor também questionou o segundo grupo: "Mas o mictório, não é um objeto belo?" A resposta também foi feita em tom taxativo: "Não, não. Só de pensar me dá aversão!"

"Ok, vocês tem razão. São coisas de naturezas distintas... Ou será que não totalmente distintas?" Se olharmos com atenção a anatomia do vaso grego, será fácil deduzir que se trata de um objeto cuja tradição formal advém (exceto pela escala) daqueles utilitários adequados para armazenar algum líquido como água, óleo ou vinho[2]. De modo similar o urinol ou como é conhecido popularmente, mictório, também um objeto cerâmico (porcelana) parecia atender bem a sua função original[3].





10 - 11 *(cima p/ baixo)*

Mestre Dipylon
"Detalhe pela lamentação do morto"
e obra no espaço expositivo
National Archeological Museum, Atenas

Ambas as peças são/eram recipientes para receber líquidos, ou seja, ambas possuíam uma função primária; ambos os objetos são simétricos e sinuosos, o que implica uma agradável harmonia para nossos olhos, cujas formas e texturas incitam também nosso tato; ambos são fruto do trabalho de um artista, artesão ou designer refinado. Se olharmos com mais atenção podemos até notar certo parentesco formal em suas estruturas negativas confeccionadas para o preenchimento, como espécies de úteros.

Por fim a função poderia ainda se apresentar como um entrave nessa improvável aproximação. Não há dúvida de que a ação de Duchamp tornou o objeto ordinário uma obra de arte e, o fato do mictório, antes de sua escolha, já constituir um objeto harmonicamente elaborado pela indústria de vasos sanitários, não implica, pelo menos a princípio, qualquer mudança para esse cenário. Então poderíamos deduzir disso: é o aspecto conceitual do ato de Duchamp, e que tanto influenciou a arte do século XX, o que torna mais descabida nossa associação, principalmente quando recordamos a "anatomia" e a função de nosso antecedente grego. Aqui, porém, constatamos que algo escapou de

2 Encontramos a seguinte definição para essa anatomia específica: **ânfora** *s.f.* **1** vaso cerâmico, bojudo, de gargalo estreito e base pontiaguda, com um par de asas simétricas para facilitar o transporte, us. pelos antigos gregos e romanos para conservar líquidos (vinho, azeite, água etc.) e cereais. (HOUAISS, 2009, p. 133)

3 **mictório** *s.m.* **2** local próprio para urinar; **urinol** *s.m.* **1** vaso apropriado para nele se urinar..." (HOUAISS, 2009, p. 1289)

nossa análise, talvez porque o exemplar grego seja sempre apresentado em pequenas ilustrações (fig. 8) isoladas de seu contexto físico (fig. 11) (Museu Arqueológico Nacional, Atenas) em páginas de livros como "A história da Arte" de Gombrich.

O vaso cerâmico, como já dissemos, formalmente similar a uma ânfora[4] grega – certamente pertence a uma longa tradição técnica e cultural, o que implica também um conhecimento funcional acumulado – possui a impressionante altura de 155 cm, o que o torna um tanto quanto complexo para o manuseio cotidiano. Daí deduzimos[5] que houve uma mudança na tradição da qual advém a forma do objeto alterado em sua escala e no seu uso, fato que é fortalecido pela decoração, cujo centro é ocupado por uma cena de um ritual funerário e pela existência de um furo na base dessa peça.

Referindo-se às tribos gregas que produziram essas peças Gombrich nos diz o seguinte: "Sua cerâmica era decorada com padrões geométricos simples, e, quando queriam representar uma cena, esta fazia parte do desenho austero e rigoroso." (GOMBRICH, 1999, p. 75). Descrevendo a cena da lamentação do morto presente na peça que escolhemos para a associação com o urinol Gombrich continua: "Este jaz em seu esquife, enquanto as carpideiras à direita e à esquerda levam as mãos à cabeça no pranto ritual que é um costume de quase todas as sociedade primitivas." (GOMBRICH, 1999, p. 75).

Em leituras paralelas constatamos que houve uma série de mudanças nas práticas funerárias na Grécia a partir do ano 800 a.C.

Inumação torna-se a maneira normal de se dispor do morto adulto, e os artefatos colocados junto ao túmulo decaem em quantidade e qualidade, o ouro é limitado a poucos túmulos e as cerâmicas possuem formatos mais limitados, sem evidências de que eram realizadas de acordo com pedidos específicos. Ao mesmo tempo, no cemitério de Dipylon, as jarras utilizadas para marcar túmulos se tornaram mais elaboradas e atingiram tamanhos monumentais, representando mulheres ou homens e com cenas representando funerais, barcos ou esforços comunais. Não há dúvidas de que estas jarras foram feitas especificamente para os túmulos. (ARCHANGELO, 2013, p. 8)

4 O objeto cerâmico de escala impressionante é apresentado pelo próprio National Archaeological Museum como uma ânfora do estilo geométrico, realizada pelo mestre/pintor de Dyphylon entre 760 e 750 a.C. Informação disponível em: <http://www.namuseum.gr/collections/vases/geom/geometrical03-en.html>. Acesso: 22 mar. 2013. No site do Ministério da cultura e dos esportes da Grécia o vaso também é referido como uma ânfora, fazendo-se menção ao furo da base, o que evidencia uma função distinta das ânforas clássicas, tendo sido utilizado como marcador fúnebre e como um veículo para libações (espécie de oferendas em que se aspergia líquidos em intenção do morto). Disponível em: <http://odysseus.culture.gr/h/4/eh430.jsp?obj_id=5161>. Acesso: 23 mar. 2013; Em "The place of the Dipylon Máster in Attic Late Geometric pottery of the mid-8th century B.C." Konstantino Galanakis (2013, p. 35 – 36, síntese nossa) refere-se à singularidade do mestre Dipylon, apontando a utilidade dos vasos como marcadores fúnebres. O autor menciona a existência de um furo na base desses grandes vasos usados para libações. Ainda distingue o formato de cratera para o túmulos de homens e o formato similar às ânforas de cremações femininas para o túmulos de mulheres.

5 O termo dedução refere-se à experiência didática com a qual iniciamos esse texto, no entanto, já havíamos sido informados em nossa qualificação pelo historiador José Leonardo do Nascimento que se tratava de um marcador grave com um furo na base, o que pressupõe o seu uso para as libações mencionadas nas notas anteriores.



12

Mestre Dipylon
Vaso cerâmico grego de cratera, utilizado como marcador grave no túmulo de um homem, c. 750 - 735
The Metropolitan Museum of Art

Nos arquivos do "Archaeologies of the Greek Past" verificamos que o exemplar cerâmico em questão foi encontrado, assim como outras peças de qualidades similares, no cemitério de *Kerameikos* em Atenas. "Vale lembrar, ainda, que o *Kerameikos* era um bairro de oficinas, residência de oleiros e outros artesãos, concentrando diversas atividades, do comércio à prostituição, entre a ágora e a necrópole extramuros." (ANDRADE, 2010, p. 56) Tal local era flanqueado por um portão constituído por dois grandes pilares, daí o nome Dipylon, termo atribuído ao provável autor de perto de cinquenta peças que passou a ser chamado de "Mestre Dipylon", cuja oficina teria produzido esses exemplares entre 760 e 735 a.C.

Nos mesmos arquivos citados no parágrafo anterior confirmarmos que as impressionantes cerâmicas eram utilizadas como marcadores tumulares com uma distinção formal para indicar homens e mulheres. Vasos de cratera (fig. 12) (com uma abertura quase na mesma largura do bojo) serviam para referenciar a presença de um homem e os vasos com formas similares às ânforas (fig. 8) – caso de nosso objeto de comparação – mulheres. A mesma fonte reforça a utilização de tais objetos como recipientes para libação.

Resta-nos tratar especificamente da "representação conceitual" presente no bojo do vaso. Como já vimos o grande marcador fúnebre foi realizado em homenagem a uma mulher entre 760 e 750 a.C. Tal fato amplia o interesse de nossa associação com a "A Fonte" de Duchamp como veremos mais adiante. Esta cerâmica é um exemplar do estilo conhecido como "geométrico" e, como já indicamos em nosso primeiro capítulo, a Grécia, nesse período, ainda não tinha passado pelo que se convencionou chamar de "o milagre grego". "O que é normal para o homem e para a criança no mundo inteiro é ficar com a *schemata*, com aquilo que se chama de "arte conceitual." (GOMBRICH, 2007, p. 101)

Gombrich destaca um aspecto da arte que interessava particularmente a Duchamp, ou seja, sua dimensão conceitual livre das amarras daquilo que ele chamaria de arte meramente retiniana. A representação do funeral é objetiva em sua estrutura esquemática, não há qualquer sugestão de perspectiva ou volume nas figuras representadas. O corpo e a mortalha sobre a qual ele está depositado são representados como se estivéssemos observando-os do alto, enquanto as figuras em pé tem forma similar a arte egípcia, sem qualquer sugestão de contraposto, misturando vista frontal no tórax e lateral a partir dos quadris, sem variações significativas entre as figuras. Ainda segundo Gombrich:

> A força da gravidade que os inventores gregos tiveram de superar foi a tração psicológica para a imagem "conceitual" distintiva que dominara a representação até então e a que todos temos de nos contrapor quando aprendemos as artes da mimese. (GOMBRICH, 2007, p. 119)

À semelhança de Marcel Duchamp, o artesão grego, hoje chamado de Mestre Dipylon, provavelmente responsável por uma oficina cerâmica nos arredores do "pequeno e aristocrático cemitério de Kerameikos" (GALANAKIS, 2013, p. 35), teria produzido uma série de objetos altamente refinados durante um curto período de tempo. Essa tradição funerária não perdurou e esses objetos não encontram paralelos em outros locais da própria Grécia. Daí podemos deduzir que o artista se apropriou de uma tradição técnico-formal vinculada à cerâmica, ressignificando seus sentidos ao alterar a escala do objeto, sua estética e, principalmente, a sua função no contexto funerário.

Guardadas as devidas e evidentes diferenças, é uma nova atitude dos artistas o que ressignifica objetos de uso ordinário, num intencional deslocamento do espaço comum para cenários de culto e veneração, seja no contexto funerário ou no contexto artístico-social das exposições modernas do início do século XX.

2.4.3 A Fonte: líquidos significantes

Resta-nos abordar as possíveis relações entre o corpo humano e "A Fonte" de Duchamp. Como já dissemos acima, do que se deduz das palavras do próprio artista, não faz sentido algum encarar a produção dos *ready-mades* como algo desvinculado da realização do "Grande Vidro". Há uma série de aproximações formais e conceituais que tornam nossa hipótese coerente. É o próprio Duchamp, quando confirma a importância do erotismo em sua obra como algo subjacente, quem nos oferece o primeiro argumento: "O erotismo era um tema, e antes mesmo, um "ismo", que era a base de tudo que eu fazia no momento do Grande Vidro." (DUCHAMP, 2008, p. 151)

Se observarmos "A Noiva" (1912) (fig. 13) e compararmos com o que foi transposto dessa pintura para o Grande Vidro (fig. 14), perceberemos uma forte relação formal entre o corpo mecânico dessa mulher e as formas que o urinol "tomaria" quando Duchamp alterou sua posição. De modo similar, a "pá de neve", mesmo em seu título "In Advance of the broken Arm" (fig. 15) de 1914 (Em avanço do braço quebrado) parece, de fato, uma extensão tridimensional das formas dessa mesma pintura (fig. 13). De maneira menos evidente podemos perceber semelhança entre a forma de um dos "noves moldes machos" (fig. 16) e a estrutura do "Porta garrafas" (fig. 17) de 1914. A dimensão fálica de ambos os objetos, a partir do título do primeiro amplia essa possibilidade de relação.

Por último, como uma associação de caráter mais conceitual, parece haver uma ligação, ainda que inconsciente, por parte de Duchamp, entre a "roda de bicicleta" (fig. 18) e "os mecanismos" que o mesmo desenvolveria para a região dos celibatários no "Grande Vidro" (fig. 19). Em ambos os trabalhos, como o próprio Duchamp disse do "Nu descendo uma escada", o artista cria uma imagem estática do movimento que é acionado de maneira virtual pelo observador. Queremos dizer que, mesmo sendo possível manipular a "Roda de bicicleta", é essa virtualidade independente da ação física o que interessava a Duchamp.

Podemos agora nos deter em uma análise mais detalhada da "Fonte" (fig. 9). Duchamp altera duplamente os sentidos do mictório: ao anular sua função primária, faz com que o objeto vertical e passivo que absorve urina masculina (resíduo eliminado no processo de excreção), passe, no momento em que lhe é acrescido o título e a assinatura, a uma nova posição, agora horizontal e ativa, na medida em que essa espécie de útero conceitual torna-se vertente de líquidos significantes com forte teor simbólico.

No dicionário de símbolos "**fonte**" aparece sempre vinculada à geração da vida. Em relação à memória esse símbolo é interpretado como fonte do conhecimento. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 445 – 446) De modo similar a simbologia da água está vinculada à fonte de vida, meio de purificação e regenerescência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997,





13 - 14 *(esquerda p/ direita)*

Marcel Duchamp
"A Noiva", 1912
Óleo sobre tela. Philadelphia Museum of Art, EUA

Marcel Duchamp
Detalhe do grande vidro



15 *(acima)*

Marcel Duchamp
"A pá de neve - Em avanço do braço quebrado", 1914
réplica realizada em 1964)
MoMA, Nova York



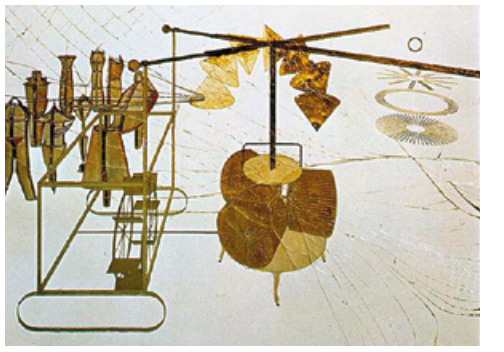
16 - 17 *(esquerda p/ direita)*

Marcel Duchamp
Detalhe de Nove Moldes Machos

Marcel Duchamp
"O porta garrafas", 1914
Réplica realizada em 1964 pela
Gallery Schwarz, Milão







18 - 19 *(esquerda p/ direita)*

Marcel Duchamp
"A roda de bicicleta", 1913

Marcel Duchamp
Detalhe da região dos celibatários
no Grande Vidro

p.15) "Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. O Mem (M) hebraico simboliza a água sensível: ela é mãe e matriz (útero)." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 16). E ainda em 1976, em pesquisa realizada por Jules Gritti: "As mulheres acima de 25 anos e, sobretudo, as mães, sentem uma relação particular entre a mulher e a água." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 22)

Em "Rapports de Duchamp à Vinci", texto publicado em 2012 e com o qual tivemos contato recentemente, Olivier Jullien propõe algumas instigantes relações entre Marcel Duchamp e Leonardo da Vinci. O autor começa por encontrar semelhanças entre as posturas de Duchamp no cultivo

que Leonardo faria nas suas pinturas em uma espécie de ambigüidade de gênero presente em Duchamp e manifesta em "Rrose Sélavy" (fig. 20). Na sequência, o autor aponta o duplo interesse de Da Vinci pelo corpo humano, tanto nos mistérios da aparência, quanto na complexidade de seus mecanismos de funcionamento, visão que teria sido "herdada" por Duchamp, também em relação ao modo de Leonardo encarar o desenho como ferramenta do conhecimento.

Na parte final do texto o autor passa da especulação lúcida para o puro delírio, realizando operações completamente sem cabimento: primeiro sobrepõe estranhamente a "Fonte" à figura da Monalisa, depois duplica e espelha a forma da pintura "A Noiva" (1912) superpondo-a em transparência a um desenho anatômico que Leonardo realizou do útero feminino. Então realiza uma terceira ação ainda mais absurda ao simular uma penetração de um desenho de Da Vinci sobre a pintura "Passagem da Virgem à Noiva" de 1912. Alucinações à parte, o que nos interessa deste texto é a proposição que Julliem faz ao interpretar a "Fonte" (fig. 9) como uma versão de "A Noiva" (fig. 13).

Ainda que nossa interpretação e os métodos que escolhemos para a análise da obra sejam distintos, há uma confluência nessa aproximação feita por Jullien que merece nossa atenção, particularmente no momento em que o autor do artigo apresenta um desenho do sexo feminino realizado por Da



20

Man Ray
"Marcel Duchamp como Rrose Sélavy", 1921
Fotografia



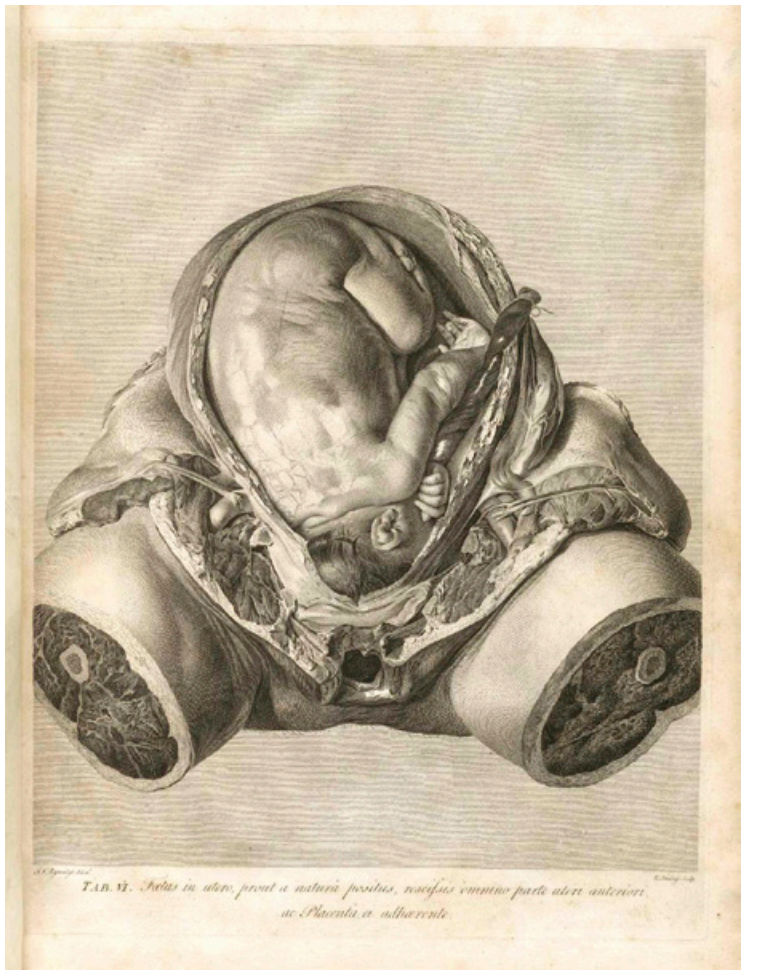


21 - 23 *(esquerda p/ direita)*

Leonardo Da Vinci
Desenho do sexo feminino

Marcel Duchamp
"A fonte", 1917 - 1964
Centre Pompidou, Paris

Jan van Rymsdyk
Willian Hunter, "Anatomia Uteri Humani gravidi tabulis ilustrata", publicado em 1774



Vinci. "Uma origem do mundo, porém, muito mais próxima da "Fonte" de Marcel Duchamp." (JULLIEN, 2012, tradução nossa) O autor pede que observemos os buracos do desenho (fig. 21) comparando com a fonte (fig. 22) depois especula que o branco da porcelana poderia muito bem sugerir o véu da noiva, transformada em mãe potencial.

Com todo o respeito pela interpretação sugerida acima, é a partir desse momento que sua leitura começa a se enfraquecer gradativamente até o final do texto, como já mencionamos antes. Dos argumentos desse autor é a aproximação anatômica entre o mictório que se torna, por associação formal e de conteúdo sugerido pelo título, virtualmente uma bacia para o parto o que nos interessa.

O desenho de Da Vinci comparado ao urinol propicia uma sensação de coerente inquietação, no entanto, foi o encontro com uma gravura publicada em 1774, o que ofereceu um "corpo" mais consistente para nossa intuição. Trata-se da dissecação de uma mulher que morreu no estágio final da gestação (fig. 23), parte de uma série dedicada à descrição anatômica e à análise do útero feminino. Willian Hunter (1718-1783), médico e anatomista escocês se tornaria conhecido por essa investigação intitulada "Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata [The anatomy of the human gravid uterus exhibited in figures]. Segundo o site "Historical Anatomies on The Web", a maior parte dos desenhos foi executada por Jan van Rymsdyk (1750-1788) sob a supervisão de Hunter. A gravação envolveu uma série de profissionais, sendo uma das últimas publicações da excelente gráfica Birmingham, coordenada por John Baskerville. Os textos de Willian Hunter para a série de ilustrações foram publicados em 1794, alguns anos após sua morte.

Quando as imagens são observadas lado a lado a associação toma uma surpreendente dimensão. Se por um lado é evidente que não há como provar tal suposição, mesmo considerando o peso simbólico que é agregado à forma pelo título[6]. Por outro lado, também parece evidente que o corpo sempre fez parte das inquietações que motivaram Duchamp, inclusive na série de *ready-mades* produzidos em paralelo ao "Grande Vidro". Respondendo sobre o significado pessoal que atribuía ao erotismo o artista declara:

> Não dou uma significação pessoal, mas, basicamente, é um meio de trazer à luz coisas que são constantemente escondidas – e que não são necessariamente do erotismo – por causa da religião católica, por causa das regras sociais. Poder revelar estas coisas, e colocá-las voluntariamente à disposição de todo mundo, considero importante, porque são a base de tudo sobre o que se fala. (DUCHAMP, 2008, p. 151)

Se, partindo dessa fala que se refere à religião católica, tomarmos o sentido figurado da palavra *fonte* como *origem*, considerando também uma gravura linear que Duchamp realizaria em 1967 (fig. 24) a partir de "Mulher com meias brancas" (1861) (fig. 25) , pintura de Courbet pertencente à "Barnes Foundation" na Filadélfia, bem como a relação que há entre a "Origem do mundo" de 1866 (fig. 26) do mesmo autor e "Etant Donné" (fig. 27), a conexão entre a "Fonte" e o ventre feminino torna-se ainda mais patente.

Como todo objeto cultural será sempre afetado pela interrogação daquele que formula o problema, parece-nos tentador encerrarmos essa reflexão voltando às palavras transcritas no início desse texto, quando, logo após ler as entrevistas concedidas a Pierre Cabanne, Duchamp respondeu: "**Isto vem da fonte**".



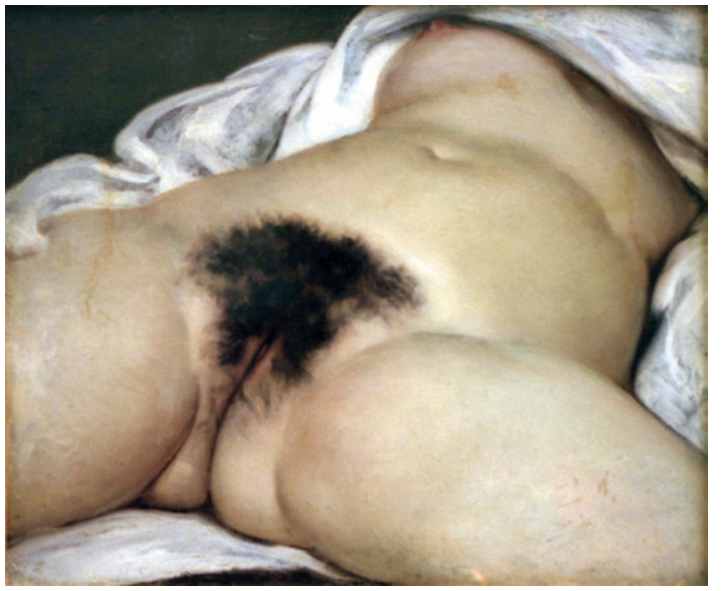
24

Marcel Duchamp
Gravura a partir de "Mulher com meias brancas" de Courbet, 1967
Goldmark Gallery, Uppingham, Rutland, Inglaterra

6 Segundo o dicionário Houaiss, fonte no sentido figurado é o mesmo que origem.







25 *(alto)*

Gustave Courbet
"Mulher com meias brancas", 1861
Óleo sobre tela. Barnes Foundation, Pennsylvania, EUA

26 *(à esquerda)*

Marcel Duchamp
"Étant Donnés", 1946 - 1966
Instalação multimídia. Philadelphia Museum of Art, EUA

27 *(à direita)*

Gustave Courbet
"A Origem do Mundo", 1866
Óleo sobre tela. Musée d'Orsay, Paris

2.5 O corpo e a conquista de sua autonomia nas artes do século XX

Se como dissemos no primeiro capítulo: não há corpo autônomo até o século XX, como se deu a conquista dessa autonomia no âmbito das artes visuais? Partiremos do questionamento do espaço ilusório da representação, para formas de expressão artística que se aproximam dos fluxos irreversíveis da vida, desembocando nas experimentações radicais dos anos 1960. Nesse momento de ebulição artístico-cultural surgem as primeiras instalações, manifestação que permanece sem uma definição precisa até os dias de hoje, mas que se estrutura em meio e como parte de movimentos fundamentais para o século XX, tais como o Minimalismo, a Arte Povera, a Land Art e a Performance, desdobrando-se até os dias do presente. Após uma breve análise das mudanças nas relações que se estabelecem entre o corpo da obra e o corpo do observador entre 1907 e os anos 1970, dedicaremos espaço para a abordagem de um grupo significativo de instalações.

2.5.1 O Bordel Filosófico: Um novo corpo como ruptura da tradição

Em nossa dissertação de mestrado (COELHO, 2003, p. 85 – 95) dedicamos algumas páginas na análise desse quadro emblemático que nomeia a entrada desse item. Tal pintura de Pablo Picasso (fig. 1), segundo Neil Cox (2000, p. 78), seria rebatizada em julho de 1916 (durante sua primeira exibição pública) por André Salmon no catálogo da exposição do "Salon d'Antin" como "Les Demoiselles d'Avgnon" (1907). Naquela ocasião, apontamos o quadro como uma das obras mais importantes para a arte do século XX, primeiro por abalar as estruturas da representação fundadas na perspectiva Renascentista; segundo, por estilhaçar a noção de contraposto utilizada na representação da figura humana. Recurso inventado na Grécia antiga e retomado durante o renascimento, o contraposto definido por nós como a suspensão do tempo na tensão do movimento, mantêm-se como referência principal na arte do Ocidente até as rupturas promovidas pelo modernismo europeu.

Também nesse item referido citamos passagens contraditórias nas quais dois grandes especialistas procuravam classificar o quadro de Picasso segundo os termos definidores dos estilos: primeiro Meyer Shapiro definia o trabalho como Fauvista, depois Argan o interpretava justamente como uma contestação da poética dos *fauves*. Essa passagem é importante porque, já naquela ocasião, os termos classificatórios nos pareciam favorecer interpretações fundadas em falsas ou tênues diferenças, sem resultar em qualquer acréscimo para a leitura e interpretação da obra.



1

Pablo Picasso
"Les Demoselles d'Avignon", 1907
Óleo sobre tela. MoMA, Nova York

Sem as restrições circunscritas pelas denominações instituídas, cruzamos informações que nos permitiram perceber em que medida a pintura seria, de fato, fundamental para a arte do século XX. Argan apontou algo relevante quando fez referência à escultura negra como uma das principais fontes para a realização do quadro: "a escultura negra é inteiramente objeto, um objeto que não admite relações com o ambiente, cria ao seu redor o vazio absoluto."(ARGAN, 1992, p. 302) A leitura de Argan faz sentido na medida em que nos damos conta da autonomia dos artefatos africanos em relação ao conceito de representação concebido no ocidente. Além disso, é importante notar que a imagem – um tanto quanto estereotipada – de um corpo e de uma cultura em estado primitivo irão fascinar boa parte dos artistas do modernismo, servindo como justificativa para muitas manifestações artísticas ao longo do século XX, inclusive do próprio Picasso, que resistia a essa ideia em 1907[1]. Tal fascínio por esse

1 Em 1930, ou seja, mais de vinte anos após a criação de "Les Demoiselles d'Avgnon" Picasso se refere à sua visita ao Trocadéro Ethnographical Museum em 1907 do seguinte modo:
"As máscaras não eram exatamente iguais a outros pedaços de escultura. De forma alguma. Elas eram objetos mágicos... Os pedaços negros eram intercessões, os mediadores... Eles eram contra tudo – contra espíritos ameaçadores, desconhecidos. Eu sempre olhei para fetiches. Eu compreendi; eu também sou contra tudo. Eu também creio que tudo é desconhecido, que tudo é um inimigo!... todos os fetiches foram

corpo "originário" chegaria aos discursos dos artistas de performance a partir do final da década de 1960, como veremos em item que se refere ao corpo nessa linguagem expressiva.

A ausência de perspectiva como primeiro elemento diferencial neste quadro abala o conceito de espaço usado como paradigma desde o Renascimento. Não há linhas de fuga e tudo se dá na superfície do quadro. As figuras, por sua vez, tem o tradicional tratamento volumétrico fundado na técnica do *chiaroscuro* eliminado em quase toda a superfície. Desse modo, o quadro "apresenta" uma outra realidade, a realidade do próprio quadro que faz referência antes de mais nada à sua própria superfície destituída de uma relação com a representação do espaço e dos objetos reais. (COELHO, 2003, p. 93)

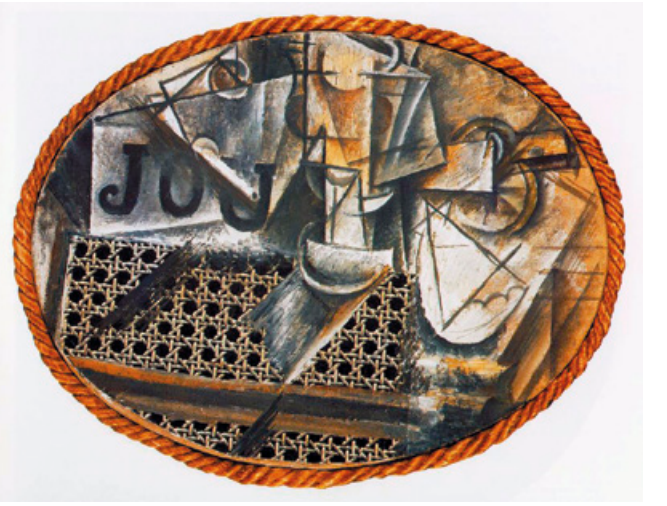
Lendo essa passagem dez anos depois, parece-nos oportuno trazer a imagem original que Foucault elabora no final do ensaio sobre "Las Meninas" (1656) de Velázquez.

Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda – daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo – que é o mesmo – foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação. (FOUCAULT, 1999, p. 20)

Há nessa passagem a percepção de uma autonomia do quadro em relação ao referente externo. De maneira semelhante podemos interpretar a pintura de Picasso como um desdobramento radical dessa autonomia que seria levada às ultimas consequências durante o século XX. Cox (2000, p. 73) considera esse trabalho como a primeira pintura verdadeiramente pertencente ao século XX e Argan corrobora esse pensamento:

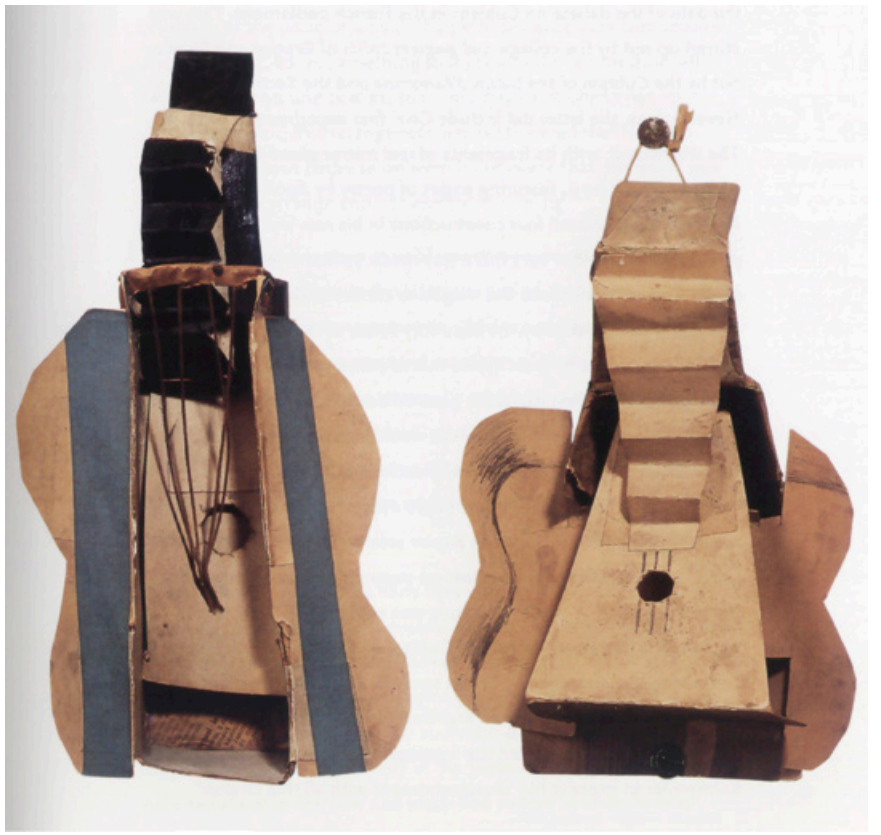
Lembre-se Les demoiselles d'Avignon: pela primeira vez, um quadro não representava um espaço em que ocorria alguma coisa, mas era um espaço em que estava ocorrendo alguma coisa. Com este quadro Picasso detonava, desintegrava a linguagem tradicional da pintura. (ARGAN, 1992, p. 476)

O novo corpo do qual nos referíamos no título, responsável pela ruptura com a tradição, é o próprio corpo da obra, a superfície plana da pintura que, daquele momento em diante, iria se libertar, ainda que parcialmente, do universo referencial da representação que direcionou a arte ocidental até o modernismo.





usados para os mesmos propósitos. Eles eram armas. Para ajudar pessoas a evitar cair sob a influência dos espíritos novamente, ajudá-los a ficar independentes. Eles são ferramentas. Se nós dermos forma ao espírito, nós ficaremos independentes. Espíritos, a emoção inconsciente (pessoas ainda não estavam falando muito sobre isto) – todos são a mesma coisa. Eu entendi porque sou um pintor. Sozinho naquele terrível museu, com máscaras, com bonecas feitas pelos peles-vermelhas, manequins empoeirados. 'Les Demoiselles D'Avgnon' deve ter vindo a mim naquele dia mesmo, mas não - por causa das formas; porque era minha primeira pintura de exorcismo – sim absolutamente! (PICASSO, 1930 apud COX, 2000, p. 81, tradução nossa)



2 - 3 *(página ao lado, cima p/ baixo)*

Pablo Picasso
"Still life with Chair Caning", 1912
Técnica mista. Musée Picasso, Paris

Georges Braque
"Fruit Dish and Glass", 1912
Carvão e papel colado. Coleção particular

4 - 5 *(acima)*

Pablo Picasso
"Violão", 1912
Papel colado, tecido, cordão, óleo e crayon. Musée Picasso, Paris

Pablo Picasso
"Violão", 1912
Cartão, Papel colado, tecido, cordão, óleo e crayon. Musée Picasso, Paris

2.5.2 O corpo da obra como os fluxos do corpo

Parece que uma das características fundamentais da arte contemporânea, e que pode ser analisada tanto de um ponto de vista ontológico como de uma perspectiva existencial, é a da provisoriedade do estético. Enquanto que, numa estética clássica, a tendência seria considerar o objeto artístico sub *specie aeternitatis*, a arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser. (CAMPOS, 1971, p.15)

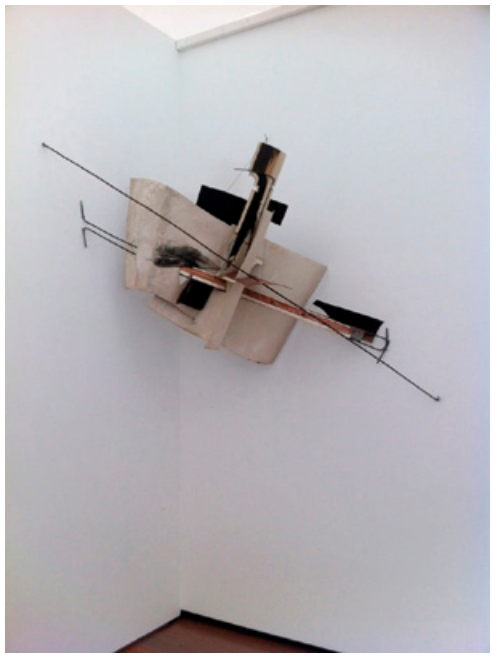
Quando, na década de 1960, Haroldo de campos escreve esse texto, certamente estava pensando em procedimentos que descendem das experiências e colaborações entre Braque e Picasso, as quais teriam seus desdobramentos mais radicais a partir de 1912, ano de realização das primeiras colagens e *papier collés* (fig. 2 e 3). Segundo COX (2000, p. 262) a construção cubista com materiais ordinários como jornal e papelão, bem como a atenção especial que estes artistas dão para a natureza morta (fig. 4 e 5), podem ser considerados como os gestos mais radicais no campo da escultura, até então reservado à representação do corpo humano em materiais nobres e perenes como o mármore e o bronze.

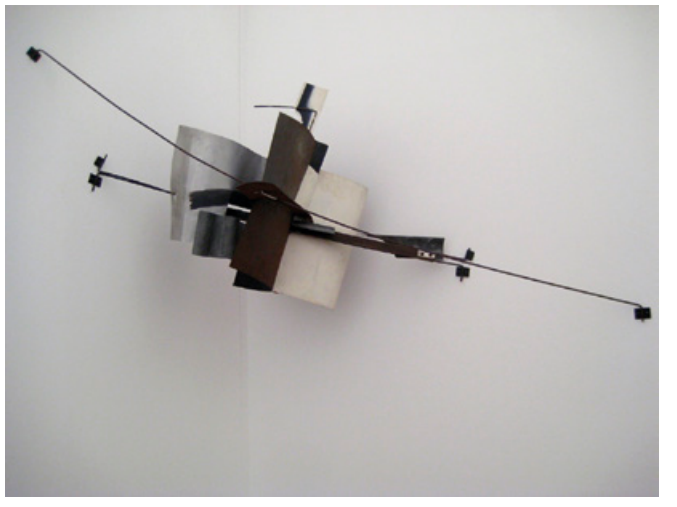
Francisco Javier San Martín (2004) aponta o início do século XX como um período de dissolução das categorias artísticas. Particularmente pintura e escultura se intercomunicam, produzindo inflexões nos procedimentos tradicionais que, de agora em diante passam a não ter seus contornos definidos tão nitidamente. Josu Larrañaga (2006, p. 10) frisa os procedimentos de acréscimos de materiais comuns do cotidiano por parte de Picasso e Braque, realizados a partir de 1912, como uma primeira alteração da condição plana da pintura, anunciando a ruptura com a própria bidimensionalidade. Daí, certamente, decorrem as experiências futuristas que, pelo menos no discurso, já se referem a uma escultura ambiente – o que nos interessa de maneira especial – seguidos pelos Produtivistas e Construtivistas na Rússia.

Aqui, utilizamos uma interessante distinção feita por Martín (2004, p. 28) entre Construtivismo e Produtivismo: o primeiro, com representantes como os irmãos Naum Gabo e Anton Pevsner, atuava no campo da forma, sem alterar a estrutura tradicional da escultura; o segundo, um tanto quanto idealista, com nomes como Vladmir Tatlin e Rodchenko, desejava fazer com que a arte, o estético passasse a abarcar todos os âmbitos da vida comum. Um desejo que antecipa consideravelmente os questionamentos da segunda metade do século XX e mesmo a própria Bauhaus: o estético como um elemento de construção ou reconstrução social.

Ironicamente, o ápice desse momento de experimentação foi alcançado pelo jovem que, poucos meses antes, tinha sido recusado pelo próprio Picasso como ajudante em seu ateliê. (SAN MARTÍN, 2004, p. 28) Estamos falando de Vladimir Tatlin e seus contrarelevos exibidos em Moscou pela primeira vez em 1915. Para Larranãga (2006, p. 11, tradução nossa), "algo que sem ser uma variante da escultura, como poderiam ser os tradicionais baixo-relevos, tampouco poderia ser considerado como pinturas." (fig. 6 – 8)

Os contra relevos se situam no ângulo de noventa graus de uma quina arquitetônica real, cujos planos delimitam o espaço no qual se produz a peça e servem simultaneamente como pontos de fixação. Abandonando a análise de objetos reais que tinha desenvolvido Picasso, e também o caráter de baixo relevo de suas peças, que se instalaram na parede como um quadro, Tatlin leva a cabo um revolucionário trabalho em que materiais como a chapa metálica, o cartão e o arame, organizam formas puras no espaço real da arquitetura. A ausência de base não é produto de uma especulação interna sobre o objeto, na maneira em que, por estes mesmos anos estava realizando Brancusi, mas sim uma experiência da condição de *realidade* do objeto escultórico no contexto arquitetônico da sala de exposições. (SAN MARTÍN, 2004, p. 28, tradução nossa)







6 - 8 *(esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Vladimir Tatlin
"Contrarelevo", 1915
Reconstruído por Dimitrji N. Dimakov
Staatliche Tretjakov Galerie, Moscou

Vladimir Tatlin
"Corner counter-Relief", c. 1915

Vladimir Tatlin
"Contrarelevo", 1914 - 1915
State Russian Museum, St. Petersburg



9 *(acima)*

Johannes Baader
"Plasto-Dio-Dada-Drama", 1920
Trabalho destruído. Erste Internationale
Dada Messe, Berlim

Para nós, em consonância com ambos os autores, os contra relevos não são entendidos nem como escultura nem como pintura, nem sequer como obras que se adequavam passivamente ao espaço, tomando-o, de maneira inesperada, como se questionassem a sua lógica cartesiana. Tais objetos ganham uma autonomia em relação à própria tradição da escultura, tanto no que diz respeito aos procedimentos de fabricação, quanto no modo de disposição no espaço. Não se trata mais de um adorno da arquitetura, nem um objeto tridimensional a ser observado no interior do espaço arquitetônico. Tatlin vale-se da arquitetura como suporte de uma nova e radical experiência no campo tridimensional. A escultura ou, se preferirmos, a construção tridimensional não está condicionada pelo espaço arquitetônico e, ao contrário, vale-se dele, subjugando a sua lógica racionalista.

Nesse período há o aprofundamento do conceito de arte como linguagem plástica e a dilatação do campo que extrapolava as tradicionais definições de pictórico e escultórico. Além disso, o modernismo coloca em xeque, como já dissemos anteriormente, o universo referencial no qual a arte e nossa própria percepção se fundam. O objeto deixa de fazer referência a algo exterior, passando, assim, a ter uma existência e uma autonomia próprias no mundo. Como objeto autônomo o plano do quadro mostra-se insuficiente e os trabalhos passam a se dilatar em todas as três dimensões, exigindo dos observadores uma apreensão estendida no fluxo do tempo. Parece-nos que, gradativamente, é o espaço ilusório da representação quem vai sofrer os principais questionamentos. Brancusi elimina a base[2] ou o pedestal, de modo que as suas esculturas compartilhem do mesmo espaço do observador. Fontana rompe o aspecto ilusório ao criar uma profundidade real a partir dos cortes em suas telas. A arte, de algum modo, caminha em direção ao campo que era específico da arquitetura e isso, a partir de aproximações com a própria arquitetura (fig. 9).

Sobre uma metáfora arquitetônica foi construindo-se, desde 1918, o monumental *Plasto-dio-dada-drama (Grandeza e decadência da Alemanha ou a História fantástica do Super-Dadá),* apresentado como uma das estrelas da mostra em uma sala isolada da *Erste Internationale Dada Messe* (Primeira feira internacional Dadá) celebrada no verão de 1920 na Galeria Burchardt de Berlim. Correspondendo a sua concepção militante de uma arte ligada estreitamente à existência, não sobreviveu ao final da exposição. Esta peça de Baader, arquiteto de profissão, o mais radical dos artistas berlinenses em identificar a criação artística com o fluxo da vida, se viu influenciada nesse momento por Hausmann no ponto de sua concretização material. Além disso, sua *Grandeza e*

2 Em "A escultura no campo ampliado", publicado pela primeira vez em 1979, Rosalind Krauss sugere nessa perda da base, da qual resulta na autorreferencialidade da escultura modernista, como um dos fatores que põe em crise a tradição de sua lógica de representação como marco ou monumento.

miséria de Alemanha, organizada como coluna, se converteu no modelo imediato da construção *Merz* de Schwitters, uma da peças chave do período e, em última análise, uma das peças que mais tem influenciado, desde os anos setenta, no surgimento e desenvolvimento da prática da instalação." (SAN MARTÍN, 2004, p. 37, tradução nossa)

Kurt Schwitters, artista que assumiu desde cedo a colagem como um de seus principais procedimentos (fig. 10), no seu "Merzbau" (fig. 11) construído num quarto de sua casa em Hanôver a partir de 1933,

(...) oblitera a distinção entre parede e colagem ou chão e escultura. Se a sua armação estrutural deriva das armações em rede do Cubismo, é um Cubismo transformado pelo impulso futurista (e depois Dadá) para eliminar a distinção entre o campo pictorial e o mundo 'real' fora do quadro. Na verdade, as pilhas de 'lixo' livres de suportes que constituem a assemblage arquitetural de Schwitters estavam em constante fluxo, desde que o artista acrescentava ou subtraía itens e criava novas configurações com o uso de madeira, papelão, pedaços de ferro, mobília quebrada, impressos, tíquetes de trens, cartas de jogar e assim por diante. (PERLOFF, 1993, p. 148)

Um pouco à frente, Perloff (1993, p. 149) continua: "Aspirando a um espaço adicional, Schwitters fez um buraco no teto e estendeu o seu Merzbau para o piso acima." A respeito do mesmo trabalho, San Martín escreve o seguinte:

Merzbau é muitas coisas: a obra que um artista identifica com sua biografia, a materialização da ideia de projeto, e também um mausoléu de recordações. É sabido que o *Merzbau* surgiu de uma "coluna", a base arquitetônica sobre a que Schwitters organizava todo tipo de materiais não artísticos e imagens, impressos, objetos e esculturas. A acumulação em torno de um centro que expressa o tempo se converteu em seguida, desde inícios dos anos vinte, quando Schwitters começou a realizá-las, em um sistema chave de seu trabalho. Em um princípio se organizaram como irrisórios monumentos dadaístas, à maneira da coluna de Johannes Baader, que teria um aspecto provisório e provocativo, com sua acumulação em vertical de objetos de todo tipo. Imediatamente depois, Schwitters dá o passo à arquitetura ou, mais exatamente, à transformação *in progress* de um interior arquitetônico, seu próprio lugar de trabalho, sua vida, seu cárcere ou sua couraça. O *Merzbau* [...] representa sobretudo a mudança que se produz a partir do espaço público da escultura que, em definitivo, é pontual e comemorativa, quer dizer, preso no tempo de uma celebração ou um acontecimento, ao fluir contínuo da vida em um lugar de proteção e exibição, à definição de uma distância nula entre o artista e a obra. *Merzbau* é o estúdio do século XX. (SAN MARTÍN, 2004, p. 39, tradução nossa)

Em 2003, tomamos esse trabalho e seu destino, ironicamente, como a materialização de uma dupla metáfora criada por Marinetti, isso porque, em 1943, "A Casa em Construção" desapareceu perante a força e a beleza do motor e da guerra, única higiene do mundo[3]. Também Martín destaca essa característica do provisório do estético que perpassa o presente texto desde a citação de Haroldo de Campos:

3 A casa de Kurt Schwitters e, evidentemente, o "Merzbau" foram destruídos durante um bombardeio na Segunda Guerra Mundial.

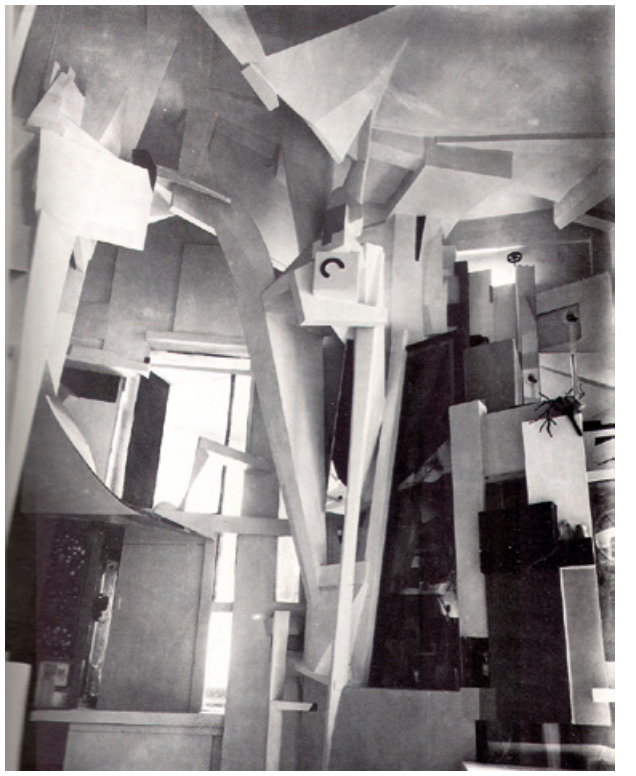
10 *(ao lado)*

Kurt Schwitters
"Merzbild 32A", 1921
Tecido, madeira, metal, guache, óleo, papel cortado e colado e tinta sobre cartão.
Museum of Modern Art, New York



11 *(abaixo)*

Kurt Schwitters
"Merzbau", 1933 - 1943
Instalação/intervenção destruída na Segunda Guerra Mundial



Assim, frente à valorização plástica dos ocos e do cheios dos escultores, Baader e Schwitters propuseram um conjunto de materiais encontrados da vida, e enquanto os monumentos sugeriam a fantasia de uma permanência, estas obras se conceberam como uma utopia instantânea, um fulgor condenado a desaparecer imediatamente. Pouco resta da escultura em todas estas operações. (SAN MARTÍN, 2004, p. 41, tradução nossa)

O corpo da obra como os fluxos do corpo já tinha sido abordado em nossa referida dissertação há pouco mais de dez anos:

As colagens na pintura situam a obra em seu contexto real, a escultura se expande e se confunde com os espaços onde os limites tornam-se indefinidos; os materiais mais diversos, orgânicos como a madeira, unem-se à materiais industrializados como

chapas de ferro e placas de vidro; o tempo está próximo de tornar-se uma função determinante na estrutura da obra e, pela primeira vez, a arte ocidental se aproxima dos fluxos da vida ao incorporar materiais que podem desaparecer com um simples descuido. (COELHO, 2003, p. 134)

Nesse instante de nossa reflexão configurou-se uma possibilidade que ainda não havíamos considerado com clareza: a escultura que era vinculada à arquitetura ou que funcionava como monumento comemorativo entra em crise a partir de Rodin (KRAUSS, 2007), período no qual a própria arquitetura passa a expressar uma nova autonomia plástica, principalmente no modernismo, dispensando adornos de qualquer natureza. Por ironia, a escultura parece reencontrar seu novo lugar ao se apropriar do que sempre foi próprio à arquitetura, ou seja, o espaço que envolve o observador. Gradativamente teremos desdobramentos nessa direção, até o momento em que o objeto escultórico, passivo ao olhar do observador além de circunscrito pelo espaço arquitetônico, passe a configurar uma inversão fundamental para a Arte Contemporânea. Queremos dizer que a arquitetura, de Tatlin até o Minimalismo, tornada ela própria uma espécie de escultura negativa, inverte a relação clássica com o observador. Nesse momento surgem as instalações e aquele observador externo passa a perceber o espaço a partir de seus próprios sentidos num fluxo contínuo de tempo, agora, envolvido por novas estruturas espaciais de representação.

2.5.3 A percepção do corpo em um novo espaço de representação

As primeiras exposições Minimalistas ocorrem em galerias de Nova York num contexto dominado pela Pop Art e pelo Expressionismo Abstrato. O termo Minimal art, ao qual seriam atrelados os nomes dos jovens americanos Carl Andre, Dan Falvin, Donald Judd, Sol LeWitt e Robert Morris é criado em 1965, quando Richard Wolheim se refere a artistas neo-dadaístas. Como em outros momentos, os próprios artistas nunca se autodenominam como minimalistas, o que reforça uma vez mais a pouca eficácia dos termos artísticos, na medida em que restringem as obras a certas características genéricas e superficiais, mais do que ampliam as possibilidades para nossa análise e percepção delas. (MARZONA, 2005) Sol LeWitt comenta esse aspecto em um interessante, para não dizer, cômico depoimento:

Recentemente tem-se escrito muito sobre a Minimal Art, mas ainda não descobri ninguém que admitisse fazer este tipo de coisas. Por isso concluo que faz parte de uma linguagem secreta que os críticos de arte utilizam quando comunicam uns com os outros através das revistas de arte. (LEWITTE apud MARZONA, 2005, p. 20)

Ainda segundo Marzona (2005, p. 9) e também Archer (2001, p. 42) as origens do Minimalismo se encontram em experiências executadas anos antes na pintura, entre elas os "Combine Paitings" de Rauschenberg e "Targets" e "Flag Paintings" de Johns que assumiam a pintura não como representação, mas como objetos autônomos, assim como as grandes pinturas sem moldura de Frank Stella e Barnet Newman. "What you see is what you see", era a famosa tautologia com que Stella resumiu as suas preocupações enquanto pintor." (STELLA apud MARZONA, 2005, p. 10) Lucie-Smith (2006, p. 138) afirma ainda que o Minimalismo remonta aos experimentos dos construtivistas russos, ao Suprematismo de Malevich, sobretudo ao seu "Branco sobre branco" de 1917. Archer (2001, p. 42) também menciona a posição da crítica Barbara Rose que aponta na designação de Duchamp de um objeto *ready-made* e, novamente, as pinturas de Malevich como as fontes históricas desse movimento. No ensaio "A escultura no campo ampliado" (1984) Rosalind Krauss refere-se a essas filiações como fruto de um viés historicista da arte: "O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado." (KRAUSS, 1984, p. 129) Um pouco à frente a autora continua:

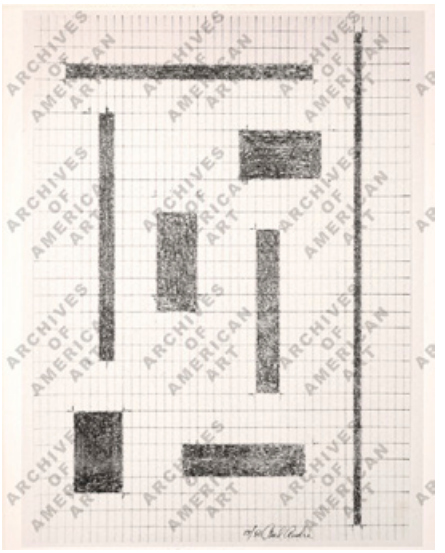
A crítica perfilhou a escultura minimalista logo que esta apareceu no horizonte da experiência estética nos anos 60 — um conjunto de pais construtivistas que podiam legitimar, e portanto autenticar, o insólito desses objetos. Plástico? geometrias inertes? produção industrial? — os fantasmas de Gabo, Tatlin e Lissitzky poderiam ser convocados para atestar que nada disso era realmente estranho. Não importava que o conteúdo de um não tivesse nada a ver com o conteúdo do outro e fosse de fato o seu oposto. (KRAUSS, 1984, p. 129)

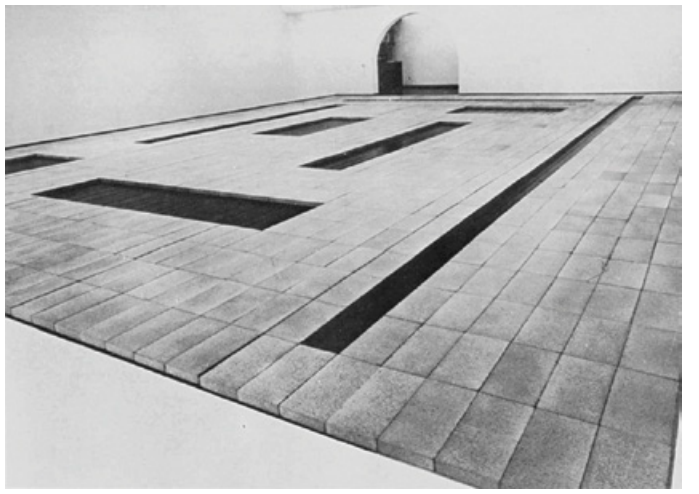
Para além da imprecisão dos termos e dessa relação de influências, sempre relativa à experiência e às crenças daquele que formula o problema, o que nos interessa é relembrar que a idéia de autonomia do quadro já havia sido conquistada muito tempo antes na pintura européia. A novidade aqui parece ser o conceito de inexpressividade deliberada (LUCIE-SMITH, 2006, p. 141) tão caro aos artistas denominados como minimalistas. Por volta de 1963 começam as experiências tridimensionais, de modo que essa inexpressividade dos objetos, em grande parte industriais ou executados por terceiros sob rígidas especificações técnicas, passe a ativar a expressividade do espaço real.

Há vários desafios ao *status quo* nestas obras. O fato de Flavin comprar tubos de néon e acessórios comuns significava que a evidência de seu toque individual sobre os materiais nunca seria um ponto crucial. Esta "ausência" do artista é corroborada pela decisão de Judd, LeWitt e outros de ter seus trabalhos fabricados por outros segundo especificações fornecidas pelo artista. (ARCHER, 2001, p. 52)

A esse respeito Marzona registra uma ingênua resistência:

A utilização de técnicas de produção industrial por um artista, ou por outras palavras, a transferência da criação de um trabalho artístico do estúdio para a fábrica, não era de





12 - 13

Carl Andre
Projeto e instalação: "Cuts at the Dwan Gallery", 1967
Los Angeles

forma alguma uma prática usual ou geralmente bem aceite em meados dos anos 1960. (MARZONA, 2005, p. 18)

Ingênua resistência se considerarmos que a própria arquitetura, ou seja, a arte espaçotemporal por excelência, fornece-nos um argumento irrefutável a esse respeito. No Minimalismo não há a transferência da criação, há a transferência da execução, ou seja, o artista continua sendo o responsável pelo trabalho ainda que não o execute. O que persiste é uma imagem que se fortaleceu a partir do Renascimento e, principalmente, no século XIX, do artista genial dotado de um talento excepcional, quase que divino. Seu toque, revestido por essa aura romântica conferia um significado irrepetível e extraordinário a cada obra. O que se esquece de considerar nesse contexto dos anos 1960 e mesmo muito antes disso é o fato de que em arquitetura isso nunca foi considerado como um problema. Não foram Gaudi, Le Corbusier ou Niemeyer que executaram fisicamente suas obras, no entanto, ninguém questiona a autoria de seus projetos. Estranho perceber que a obra se dilata da pintura e da escultura, de objetos observados para ambientes em que a percepção do observador se dá no tempo e no deslocamento no espaço real, mas que, ao contrário do que ocorre na arquitetura, movimentos como o Minimalismo são questionados em um dos pontos que o singulariza, ou seja, sua aparente inexpressividade subjetiva (fig. 12 e 13).

Por outro lado, se partirmos desse raciocínio, podemos analisar a outra face da ingenuidade, agora pertinente aos artistas e, principalmente, aos críticos do movimento: essa inexpressividade só existe na medida em que continuarmos considerando a arte a partir dessa ótica subjetiva que reveste o toque singular do artista. Qualquer objeto, por mais regular que seja é carregado de significados, particularmente a partir do momento em que tais objetos são especificados para uma configuração num dado espaço. A simples existência desses objetos irá alterar completamente nossa percepção do espaço real, o que, de modo algum, poderia se dar de forma inexpressiva.

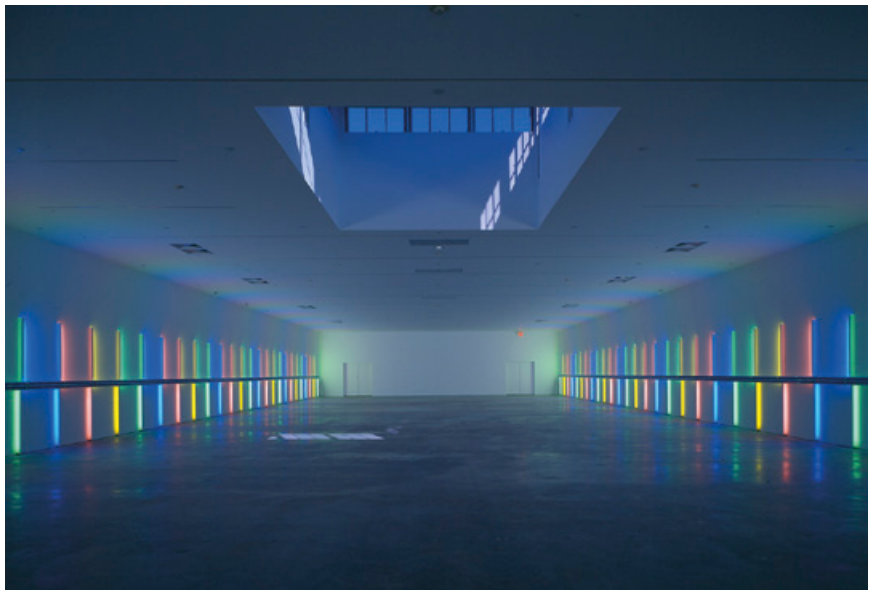
> Através de uma enfatizada concentração na experiência concreta e percepção do trabalho em questão, no seu contexto específico, a Minimal Art rejeitou as metafísicas da arte e assim alterou o papel do observador, que deixou de ser requisitado, num acto de contemplação silenciosa, de forma a refletir sobre a significância imutável da obra de arte pendurada ou colocada à sua frente, para passar a refletir sobre o processo da sua percepção, carregando-a assim com significado. (MARZONA, 2005, p. 11)

Nessa abordagem, um tanto quanto idealista, Marzona, apesar de considerar toda produção artística anterior como passível de uma reflexão estável e unívoca, identifica, por outro lado, aquela que é a principal conquista desse movimento: uma mudança no procedimento do artista que ativa o espaço real, alterando as possibilidades do corpo do observador, solicitado em todos os seus sentidos, numa relação que se dá no fluxo do tempo de sua percepção. Vários são os autores que compartilham dessa interpretação, por exemplo, Sonia Salcedo Del Castillo afirma em sintonia com Marzona:

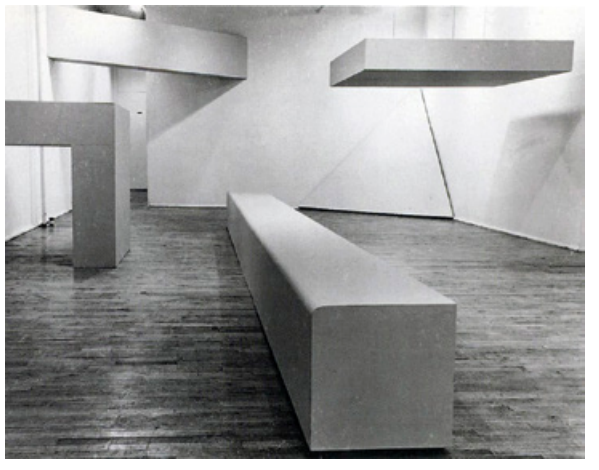
> [...] a obra minimalista torna-se interdependente do contexto em que se insere e, assim, exige a presença física e experimental do espectador que, no ato de sua fruição, assume a realidade espacial sem intermediação e não mais contemplando, mas vivenciando o objeto [...] (CASTILLO, 2008, p. 157)

Quando Marzona, ao interpretar o trabalho "Wall Structure – Five Models with one cube" (1965) de Sol LeWitt, refere-se ao papel do observador afirma: "O observador deve estar consciente de si próprio durante o ato da percepção, um componente importante do próprio trabalho." (MARZONA, 2005, p. 64) De modo similar poderíamos interpretar as instalações luminosas de Dan Flavin, pois essas luzes redefinem nossas possibilidades perceptivas ao diluírem os limites claros e racionais do espaço arquitetônico (fig. 14 e 15). "De maneira que Flavin não só introduzia aspectos experienciais em suas propostas, mas que os situava como eixo fundamental desta ao incluir o espectador como tela de projeção." (LARRAÑAGA, 2006, p. 30, tradução nossa)

Do que se desprende da leitura de alguns interpretes do minimalismo, tais como o próprio Donald Judd, obras como as "esculturas" de Robert Morris presentes na exposição "Plywood Show" (fig. 16), na Green Galery de Nova







14 - 15 *(cima p/ baixo)*

Dan Flavin
Instalação no Richmond Hall, 2013
Houston
Fotografia - The Menil Collection

Dan Flavin
Instalação no LACMA, 2007
Los Angeles

16 *(acima)*

Robert Morris
"Plywood Show", 1964
Green Galery, New York

York em 1964, pareciam, intencionalmente, remeter para algo exterior aos objetos, enfatizando as relações que se estabelecem no espaço ativado da galeria, reconfigurada pelas peças que alteram a percepção do observador. "Então, qualquer significado que essa espécie de arte tivesse dependia da experiência da pessoa que a via. Tal significado era contingente, um aspecto do fluxo da vida cotidiana." (ARCHER, 2001, p. 58) Não existe mais relações internas como o contraposto clássico e sim uma reformulação dos intervalos e superfícies experimentados pelo observador "[...] a quem se convida a entrar no lugar da representação para passear por entre os signos disperso nela." (LARRAÑAGA, 2006, p. 30, tradução nossa)

> Não resta dúvida de que as peças dos minimalistas colocaram boa parte dos problemas modernos da obra tridimensional: seu sentido de realidade, na qual a escultura comparte o mesmo espaço com o espectador, assim como sua relação com a arquitetura. (SAN MARTÍN, 2004, p. 49, tradução nossa)

Como dissemos no item anterior é o espaço ilusório da representação quem vai sofrer os principais questionamentos, assim como os caminhos da arte tridimensional vão ser apontados por uma nova relação com a arquitetura nos fluxos contínuos da vida.

2.5.4 Art Povera e os tempos do corpo

Se o Minimalismo altera as relações estáveis definidas em torno do objeto artístico, permitindo a possibilidade de conquista do espaço integral que envolve o observador, por outro lado, sua assepsia formal configura-se como principal entrave para o envolvimento efetivo/afetivo desse mesmo observador. São os artistas do movimento Italiano denominado como Art Povera quem, de fato, reduzem as distâncias entre a arte e a vida.

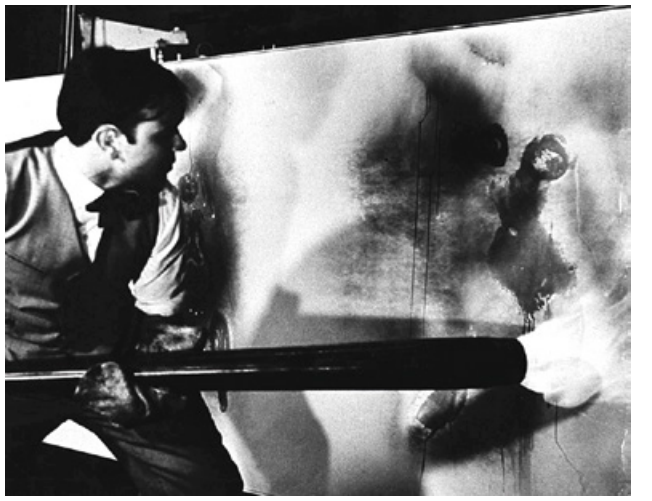
Movimento abordado em nossa dissertação de mestrado (COELHO, 2003) e em artigo complementado recentemente para o congresso "Arte Pesquisa: Inter-relacões" (COELHO, 2012) o termo Art Povera, que numa tradução literal seria o mesmo que arte pobre, assim como o Minimalismo, anteriormente analisado, não encerra a complexidade dos artistas e abordagens que foram abarcadas historicamente pelo nome cunhado por Germano Celant em 1967. O próprio Celant abandonaria essa denominação em 1971.

Carolyn Christov-Bakargiev (1999), além de alguns artistas já mencionados no item 1.2, relaciona uma série de nomes e movimentos que teriam influenciado a nova atitude dos artistas italianos: entre eles Duchamp no uso de materiais diários e objetos de design; o grupo japonês Gutai pelo uso de materiais naturais, Yves Klein e Piero Manzoni. Klein "[...] adotou diversos métodos heterodoxos para produzir obras de arte. Por exemplo, usou um lança-chamas (fig. 17 e 18) e a ação da chuva sobre a tela preparada.

17 - 18 *(ao lado)*

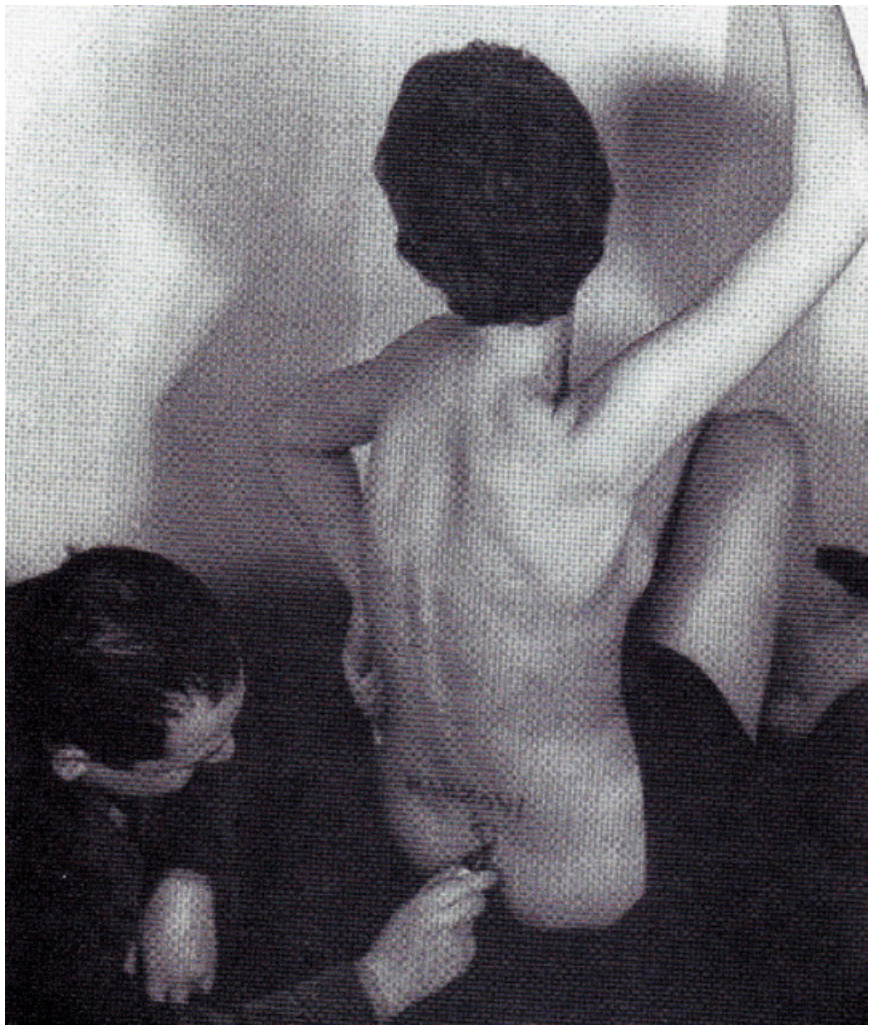
Yves Klein
Registros de pintura com fogo, 1961
La Plaine Saint-Denis





19 *(abaixo)*

Piero Manzoni assina uma modelo, 1961









20 *(alto à esquerda)*

Piero Manzoni
"Merda d'Artista", 1961

21 - 22 *(alto à direita e acima)*

Piero Manzoni
"Fiato d'artista", 1960



23

Alberto Burri "pinta" com fogo
Città di Castello, 1976
Fotografia de Aurelio Amendola



24

Alberto Burri
"Rosso plastica L.A.", 1963
Acrílico e plástico queimado sobre tela. Coleção particular

(Denominou *Cosmogonies* [Cosmogonias] as pinturas produzidas pela ação das intempéries." (LUCIE-SMITH, 2006, p. 99) Já o jovem italiano Piero Manzoni (1933-63)

[...] assinou uma modelo, fazendo dela obra de arte (fig. 19,). Enlatando suas próprias fezes, colocou-as à venda, com o preço estipulado pelo valor do peso delas em ouro (fig. 20). Inflando um balão, ele fez *O Fôlego do artista* (1961) (fig. 21 e 22), um reflexo perecível do pequeno frasco de vidro de Duchamp *50cc air de Paris* (1919). (ARCHER, 2001, p. 30)

Outra influência para a jovem geração da Art Povera é Alberto Burri, artista que nos interessa de modo particular por estar a um passo de incorporar o tempo como uma das funções principais da estrutura das obras de arte. Burri altera a natureza da matéria, queimando com um maçarico materiais como papel, madeira e depois plástico, utilizando-os como obra ou incluindo essas modificações na superfície de seus trabalhos, ainda que estes permaneçam estáveis como os vestígios de uma ação do passado (fig. 23 e 24).

A novidade da Arte Povera será a incorporação das qualidades fluídas dos materiais. O gelo, utilizado nas esculturas de Pier Paolo Calzolari, por exemplo, se desfaz em pouco tempo, trazendo uma nova instabilidade para o já abalado universo dos objetos eternos da arte. Lucie-Smith aponta ainda a importância da relação que se estabelecia entre os trabalhos da Art Povera e o corpo do observador, de modo que este último tinha sua percepção voltada para a totalidade do ambiente. (LUCIE-SMITH, 2006, p. 165)

No cenário dos anos 1960 não apenas o espaço, mas também o tempo e o processo adquirem novas e variadas dimensões nos trabalhos dos artistas da Art Povera, bem como de outros movimentos contemporâneos que se utilizaram de materiais orgânicos, naturais e do próprio corpo do artista como sujeito e objeto de arte. Numa lógica que contestava o conceito de arte até então em voga, bem como o próprio sistema/mercado de arte, o processo passa a ser a preocupação principal para muitos artistas. Um depoimento de Giovanni Anselmo é esclarecedor a esse respeito: "Eu, o mundo, as coisas, vida, nós somos situações de energia e o ponto não é cristalizar tais situações, mas mantê-las abertas e vivas é uma função de nosso viver." (ANSELMO apud, CELANT, 1969, p. 109, tradução nossa)

Quem parece responder bem a essa função do viver em vários de seus trabalhos é Giuseppe Penone que, por exemplo, entre 16 e 20 de dezembro de 1968, realiza ações/intervenções que alteraram o crescimento natural de árvores e arbustos, atrelando metaforicamente a existência dos vegetais à vida do próprio artista como em "Continuará a crescer exceto naquele ponto" (1968 –) (fig. 25 - 28). Quando tinha 22 anos e realizou seu primeiro "Albero" (fig. 29), Penone escavou uma árvore, a partir de uma tora já processada pelo homem, até localizar o anel que correspondia à sua idade na ocasião. (CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999, p. 40)

Este trabalho parece-nos uma síntese dos ideais da Arte Povera no que tange às novas relações que os artistas buscavam estabelecer com o corpo, criando em outras dimensões distantes dos elementos representativos, sendo por isso mesmo muito mais representativo como uma nova realidade a respeito da própria realidade e do artista que se identifica e se estende como parte da natureza. Este primeiro "*Albero*" é literalmente o mais poético auto-retrato que já conhecemos, revela um profundo entendimento da matéria e do trabalho artesanal, sem o qual não seria possível sua realização, além de ser uma reflexão diferenciada a respeito do tempo, do tempo da própria existência que é identificada num elemento estranho ao corpo ao mesmo tempo extremamente intimo dele. (COELHO, 2003, p. 147)

Celant, um dos principais intérpretes desse movimento funda seu entendimento da arte numa concepção um tanto quanto mística da realidade, estabelecendo relação direta com a natureza e com os fenômenos mágicos mediados por materiais simples.

Animais, vegetais e minerais tomam parte no mundo das artes. O artista sente-se atraído por usar possibilidades físicas, químicas e biológicas, e ele começa novamente a sentir a necessidades de fazer coisas no mundo, não só como seres animados, mas como produtores de ações mágicas e maravilhosas. (...) O que o interessa na verdade é a descoberta, a exposição, a insurreição do valor mágico e maravilhoso dos elementos naturais. Como um organismo de estrutura simples, o artista mistura a si mesmo com o ambiente, camufla-se, alarga o limiar das coisas. (CELANT, 1969, p. 225, tradução nossa)

A arte dos anos 1960 e, em especial, a Arte Povera, surge como uma possibilidade real – ainda que isso não ocorra de fato[4] – para a expansão

4 Por mais radicais que tenham sido os trabalhos da Arte Povera, no sentido de combater a idéia de Arte como um produto cultural, ela não conseguiu liberar-se a si própria dos sistemas de produção e distribuição baseados em conceitos de valor e mercadoria. (COELHO, 2003; 2012) Miwon Kwon em "Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity" também aponta esse aspecto da superestrutura circunscrito pelas instituições: "Os aspectos arquitetônicos aparentemente benignos de um museu/galeria, em outras palavras, eram considerados mecanismos codificados que ativamente dissociam o espaço de arte do mundo externo, potencializando o imperativo idealista da instituição que definia a











25 - 28 *(cima p/ baixo)*

Giuseppe Penone
"Alpi Maritime - Continuará a crescer exceto naquele ponto", 1968 - 2003
Intervenção no Parque Natural dos Alpes Marítimos, Itália

29 *(alto à direita)*

Giuseppe Penone
"Albero di 12 metri", 1970
MAMbo - Museo d'Arte Moderna, Bologna

do mundo sensível e não codificado da cultura manifesto também no mercado de arte.

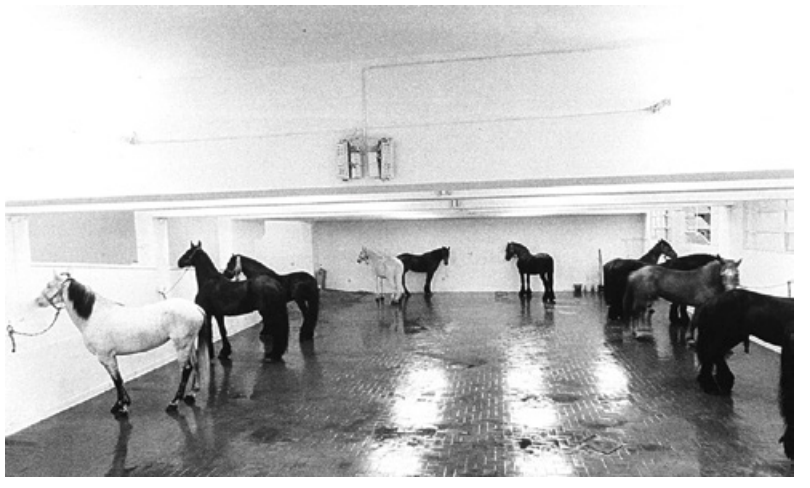
As alternativas dos anos sessenta à consideração formal de uma arte acomodada em um produto icônico determinado vinham acompanhadas da crítica à manipulação da obra de arte por parte da instituição cultural, e seu caráter de mercadoria e objeto de prestígio ao serviço da transmissão da ideologia social dominante. (LARRAÑAGA, 2006, p. 53, tradução nossa)

A identificação entre arte e vida configura-se como posicionamento ético e alternativa para burlar o sistema que codifica a arte como mercadoria:

As primeiras descobertas da não possessão são os momentos finitos e infinitos da vida; o trabalho de arte e o trabalho que se identifica com a vida; a dimensão da vida durando sem fim; imobilidade como a possibilidade de abandonar circunstâncias contingentes a fim de mergulhar no tempo. (CELANT, 1969, p. 227, tradução nossa)

Em relação a certos trabalhos como a instalação "Sem Título" (1969) de Jannis Kounellis (fig. 30), composta por 12 cavalos vivos, restam apenas depoimentos e algumas fotografias que registram fragmentos do processo, sempre pobres instrumentos em vista da realidade física dos trabalhos

si e aos seus valores hierárquicos como "objetivos", "desinteressados", e "verdadeiros"." (2008, p. 169)



30 *(ao lado)*

Jannis Kounellis
Sem título, 1969
Galleria l'Attico, Roma

31 - 33 *(página ao lado, cima p/ baixo)*

Robert Smithson
Spiral Gety, 1970 -
Salt Lake City, EUA
Foto atribuída a Gianfranco Gorgoni, 1970

Robert Smithson
Spiral Gety, 1970 -
Salt Lake City, EUA
Foto de George Steinmetz

Robert Smithson
Spiral Gety, 1970 -
Salt Lake City, EUA
Fotografia de Ben Steiner, 2010

em permanente transformação e dos quais, em última instância, não se pode ter a posse.

Para Kounellis, isso representou uma união entre o formal (os cavalos posicionados a intervalos regulares) e o imprevisível (o movimento real dos animais) quanto uma forma de transformar a obra numa experiência sensorial completa que atraía não só a visão, mas também a audição, o tato e o olfato do espectador. (LUCIE-SMITH, 2006, p. 163)

Nos exemplos mais radicais a matéria da obra passa a ser efêmera como uma metáfora da vida; esta efemeridade determinada pela escolha prévia do artista é o próprio testemunho do movimento e do tempo nos fluxos naturais. Ironicamente, esses processos tornam-se latentes para nós na sua própria ausência física, presentes apenas nas descrições e registros parciais como uma espécie de testamento da sua existência no passado.

A Arte Povera propôs uma nova relação fenomenológica com o mundo, mais direta, perceptual em sentido amplo, ou melhor, em todos os nossos sentidos, de forma que pudéssemos nos aproximar de nós mesmos numa íntima relação com a vida. Ao utilizar os produtos criados pelo próprio homem, inclusive instrumentos tecnológicos como câmeras fotográficas[5], fazia uma crítica velada à sociedade de consumo que consome a si própria num movimento eterno de alienação e esvaziamento. O tempo entra pela primeira vez na estrutura da arte como possibilidade para refletirmos a respeito de nossa própria constituição efêmera, como parte de um fenômeno complexo que, para a Ciência da Termodinâmica, consiste de tempos múltiplos que englobam todas as relações da vida na terra. Como disse Ilya Prigogine alguns anos depois da Arte Povera:

A natureza não foi feita para nós, e não foi entregue à nossa vontade. Como Jaques Monod nos anunciava, chegou o tempo de assumir os riscos da aventura dos homens; mas se podemos fazê-lo, é porque, doravante, é esse o modo da nossa participação no devir cultural e natural, é essa a lição que a natureza enuncia quando a escutamos. O saber científico, extraído dos sonhos de uma revelação inspirada, quer dizer, sobrenatural, pode descobrir-se hoje simultaneamente como 'escuta poética' da natureza e processo natural nela, processo aberto de produção e invenção, num mundo aberto, produtivo e inventivo. Chegou o tempo de novas alianças, desde sempre firmadas, durante muito tempo ignoradas, entre a história dos homens, de suas sociedades, de seus saberes, e a aventura exploradora da natureza. (PRIGOGINE; STENGERS, 1991, p. 226)

Guardadas as devidas diferenças, é inegável a semelhança entre o pensamento da ciência contemporânea, que se volta para uma observação mais especulativa em torno da complexidade natural, e alguns dos ideais do movimento italiano que gira em torno de um conhecimento sensível propiciado nessa relação direta com a própria natureza. O parentesco dos discursos pode ainda ser intensificado, no que diz respeito à intuição que Giuseppe Penone tinha em relação ao tempo em 1973 e a certeza para a ciência contemporânea da existência de tempos múltiplos: "O que mais me intriga, uma preocupação constante em minha visão poética, é a relação entre o tempo real de crescimento e o tempo pessoal." (PENONE, 1973 apud CHRISTOV-BAKARGIEV 1999, p. 226, tradução nossa)

2.5.5 Land Art, aquém e além do corpo

Apesar de nomes como Richard Long e Luciano Fabro terem realizado alguns trabalhos na natureza ainda no início dos anos 1960, é só no final dessa década que se pode falar de artistas que seriam agrupados sob mais uma denominação genérica, nesse caso, a Land Art. Tal movimento parece reforçar certas características presentes no Minimalismo e na Art Povera, acrescentando uma importância ainda maior à identidade espacial, ou se preferirmos, ao *site-specificity*. Em "Sobre as ruínas do Museu" Douglas Grimp escreveu:

5 Emilio Prini, em 1968, realizava um trabalho em processo no qual uma câmera deveria tirar duas mil fotos por dia durante dez anos, ou seja, o tempo de vida do aparelho estabelecido pelo próprio fabricante.

O idealismo da arte moderna na qual o objeto em si e por si mesmo era visto como tendo significado definitivo e trans-histórico, determinava a falta de lugar do objeto, sua pertença a nenhum lugar particular… A especificidade de lugar [*site specificity*] opôs-se a esse idealismo – desvendando o sistema material que ele ocultava – com a recusa da mobilidade de circulação e com a pertença a um espaço específico [*site specific*].” (GRIMP, 2005, p. 18)

Em “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity”, Miwon Kwon aborda vários aspectos do conceito de site na Arte Contemporânea. Sobre esse contexto dos anos 1960 a autora destaca uma importante mudança na relação que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador:

[…] o espaço estéril e idealista puro dos modernismos dominantes foi radicalmente deslocado pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço da arte não era mais percebido como lacuna, *tabula rasa*, mas como espaço *real*. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal…” (KWON, 2008, p. 167)

Ainda a mesma autora relaciona aquelas que seriam as principais motivações da arte *site-specific* no contexto das décadas de 1960 e 1970: exceder às limitações das linguagens tradicionais; escapar às limitações institucionais; revalorização do objeto em seu contexto; racionalismo é substituído pelo modelo fenomenológico da experiência corporal vivenciada; questionamento ao sistema capitalista que transformava as obras em mercadorias. (KWON, 2008)

Algumas das características citadas já estão presentes no Minimalismo e na Art Povera e mesmo antes, como já descrevemos em alguns exemplos. Em relação aos questionamentos institucionais e ao sistema do mercado de arte, também apontamos em nossa dissertação de mestrado que, assim como na Art Povera, esses ideais anti-institucionais permaneceram, em grande parte, apenas no campo conceitual, já que o sistema encontra formas de apropriação e de valorização de qualquer vestígio produzido pelo artista, ainda que nos melhores trabalhos desse movimento, permaneça impossível a posse do objeto no seu sentido tradicional. (COELHO, 2003, p. 150 – 151)

Alan Sonfist (1983) caracteriza a Land Art como um movimento que surgiu nos EUA, favorecido pela existência de grandes extensões de terra e pela própria importância que essa terra teria, historicamente, na formação da consciência Americana. Já Iwona Blazmick e Simon Wilson (2000) apontam a rejeição dos artistas americanos em relação aos museus, relacionando a geometria de suas intervenções à estética do minimalismo, distintas, porém, nos seus aspectos efêmeros e em sua escala exaltada em íntimo diálogo com as especificidades do lugar. A preocupação com o *site-specificity* parece, de fato, ser um dos aspectos mais importantes da Land art e o que, de certo modo, preservava o essencial do trabalho fora do













alcance do mercado e do sistema capitalista. "No contexto da Land Art, a obra perde novamente sua mobilidade, para situar-se em um lugar preciso de que obtém seu significado." (SAN MARTÍN, 2004, p. 51, tradução nossa)

Ainda que muitas intervenções da Land Art americana tenham sofrido graves críticas como ações devastadoras, nomes como Robert Smithson enfatizavam, por exemplo, quando da realização de "Spiral Gety" (1970), a idéia de uma arte em íntima relação com o ambiente como se o próprio lugar determinasse a estrutura final da obra numa estrita relação (fig. 31 – 33). Ele também trabalhou a idéia de dar uma nova função artística para paisagens onde a devastação do homem havia sido marcante. De maneira similar interpretamos "Double Negative" (1969) de Michael Heizer a partir das próprias impossibilidades impostas ao sistema pela estrutura física de escala incomum deste trabalho (fig. 34 – 36):

> Tentar visualizar uma escavação de 15 metros de profundidade e 450 metros entre suas extremidades através de uma pequena reprodução é extremamente frustrante, assim como, extremamente instigante, afinal, a obra permanece lá "aberta ao público" e não podemos afirmar até quando por causa das instabilidades do suporte. Apesar da agressividade da intervenção de Heizer a partir de uma visão de uma foto aérea, "*Double Negative*" parece integrar-se ao ambiente ao mesmo tempo em que denuncia a racionalidade da erosão humana. (COELHO, 2003, p. 154)

Estranhamente, ao contrário do que ocorria com a resistência em aceitar o Minimalismo em sua inexpressividade deliberada, a Land Art parece não ter sido alvo de críticas nesse sentido. Isso se dá, certamente, porque as restrições ideológicas do aparato cultural que se configuram no cenário artístico nas figuras dos contentores neutros, ou seja, museus e galerias, determinam, antecipadamente, uma expectativa que, bem ou mal, mantêm-se vinculada à tradição da arte como objeto resultante de uma dada ação expressiva realizada por um artista com habilidades singulares. A escala parece ser o determinante histórico que relativiza a ação física do artista. É como se, de certo modo, a Land Art fosse tomada como uma espécie de obra arquitetônica – o que de fato ocorre – de modo que, assim como Gaudi e Le Corbusier, Robeth Smithson e Michael Heizer, por exemplo, desfrutam de uma isonomia no âmbito geral da Arte.

> Obras como "*Double Negative*" e "*Spiral Jetty*" envolveram grandes equipes e equipamentos pesados de escavação e transporte, grandes patrocínios e ampla cobertura em construções, que excediam a escala humana de forma esmagadora como uma dupla metáfora da Terra em sua imensidão e em sua instabilidade tornada função da estrutura da obra ao assumir a própria Terra e seu tempo como suporte para seus trabalhos. (COELHO, 2003, p. 156)

Em nossa dissertação de mestrado o interesse principal era estudar a manifestação do tempo na estrutura da própria obra. Não era tão claro, naquela ocasião, que essa inclusão do tempo como parte dos fenômenos artísticos implicasse, simultaneamente, o corpo do observador como elemento indispensável para que a obra se completasse. Não estamos querendo dizer que isso não ocorra na apreciação de uma pintura, por outro lado, está última permanecerá em relativa estabilidade, ao contrário, por exemplo, dos trabalhos já citados ou de "The Lightining Field" (1974) de Walter de Maria (fig. 37 e 38):

> Este trabalho é fascinante pela própria simplicidade de sua natureza física e sua estrutura formal: o aço inoxidável como um material perene em uma forma marcadamente atemporal, cortando verticalmente o deserto de modo quase imperceptível durante a maior parte do tempo até que, no tempo, ou, numa condição específica do tempo, o trabalho se efetive realmente, talvez por um segundo, talvez menos. Os registros que vemos indicam que este trabalho existe apenas em direção ao





34 - 36 *(página ao lado)*

Michael Heizer
"Double negative", 1969
Nevada, EUA

37 - 38 *(acima)*

Walter de Maria
"The Lighting Field", 1974
Deserto do Novo México, EUA

futuro e não podemos apreendê-lo totalmente porque ele está sempre para ocorrer de um modo diferente. (COELHO, 2003, p. 158)

Outro aspecto presente na Land Art, talvez, ainda mais do que a Art Povera, – além da implicação do corpo do observador, cuja presença estabelece a conexão indispensável para que o trabalho se efetive – remete a uma percepção complexa de tempo que nos escapa na medida em que sobrepõe o nosso sistema perceptivo aos movimentos do Sistema Solar. Desse modo, ocorre a superposição de uma experiência marcadamente afastada da natureza à tradições culturais que tinham na observação dos ciclos solares a fonte indispensável para sua sobrevivência na Terra, além de serem a base para sua própria constituição simbólica. "Sun Tunnels" (1976) de Nancy Holt (fig. 39, 40) é um ótimo exemplo de trabalho que recorre a uma percepção dilatada do tempo, isso porque sua estrutura está atrelada ao movimento da terra em torno de si no decorrer de um dia e no deslocamento da terra em torno do sol durante o ano. "Sun Tunnels é uma dignificada e ainda humana escala na qual experimenta-se a enorme complexidade da paisagem circundante." (BEARDSLEY, 1998, p. 34, tradução nossa)

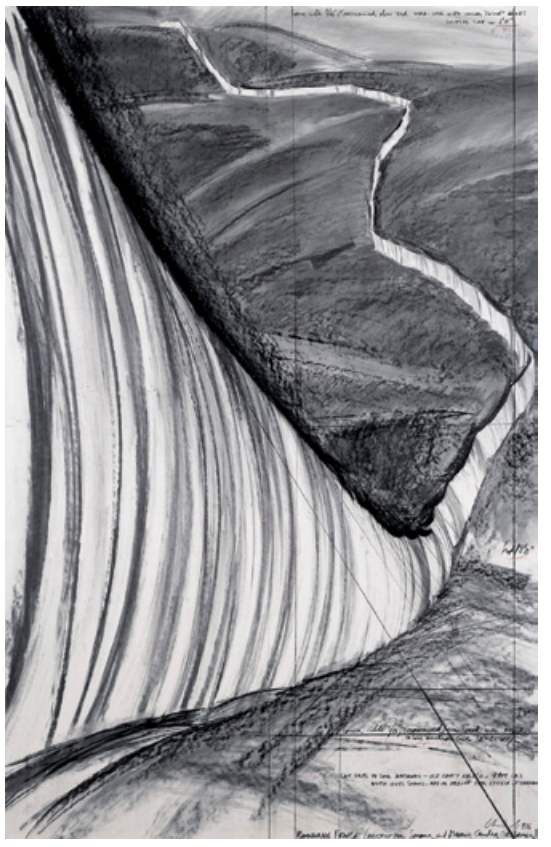
"Running Fence" (1976) de Chirsto e Jeane Claude (fig. 41 - 43), em seus 39,4 quilômetros de extensão, para além da complexidade que envolveu seu projeto e execução, inclusive no campo jurídico, alterava-se em suas formas ao longo do dia em função do vento, da luz do sol ou da noite, sendo impossível para um observador comum apreender a complexidade do trabalho que envolvia uma percepção contínua no tempo em uma dilatada extensão do espaço. A terra como suporte para um desenho gigantesco e, ao contrário da Muralha da China, erguida para a eternidade e a proteção do império, "Running Fence", em seus quatorze dias, parecia gritar a fragilidade e a ilusão das fronteiras contemporâneas.

Na Europa, artistas como Richard Long, Hamish Fulton e David Nash, irão realizar intervenções mais sutis e, em alguns casos, sem sequer interferirem na paisagem. Tendo na caminhada a principal forma de atividade artística, o que resulta desse trabalho, além de uma transformação interior por parte dos próprios artistas, são suas marcas intencionais, caso de Long ao deslocar materiais locais, os vestígios ainda mais efêmeros como as pegadas de Fulton e a manipulação de elementos naturais de Nash (fig. 44). Nas fotografias de paisagens de Fulton (fig. 45) pessoas aparecem apenas onde o artista sentiu que os homens viviam em harmonia com o meio ambiente. (BEARDSLEY, 1998, p. 44)

Em 2003, além da já tradicional relação que críticos estabeleceram entre os trabalhos desses artistas, em particular, as intervenções de Richard Long e "Stonehenge" (BEARDSLEY, 1998) ou, vendo nessas ações uma radical reinterpretação da paisagem tradicional britânica (BLAZMICK; WILSON, 2000, p. 191), e ainda uma extensão do paisagismo romântico na











39 - 40 *(alto)*

Nancy Holt
"Sun Tunnels", 1976
Deserto de Utah, EUA

41 - 43 *(ao lado)*

Christo e Jeane Claude
"Running Fence", 1976
Projeto e registros da Intervenção





44 *(abaixo, à esquerda)*

David Nash
"Ash Dome", 1977 -
Snowdonia National Park, Reino Unido

45 *(ao lado, à direita)*

Hamish Fulton
"Nun Kun"
Fotografia

arte britânica (LUCIE-SMITH, 2006, p. 150), propusemos uma aproximação entre o trabalho de Long com geoglifos existentes no deserto de Atacama no Chile. Nesses sítios arqueológicos os artistas primitivos realizaram intervenções na superfície da paisagem e Richard Long, mesmo quando acumula pedras maiores ainda mantém esta característica de proximidade com o solo, diferentemente de Stonehenge com seu caráter mais monumental. Dez anos depois essa sugestão continua nos interessando, particularmente pela proximidade nos procedimentos já mencionados naquela ocasião, mas descritos de maneira mais clara na passagem seguinte:





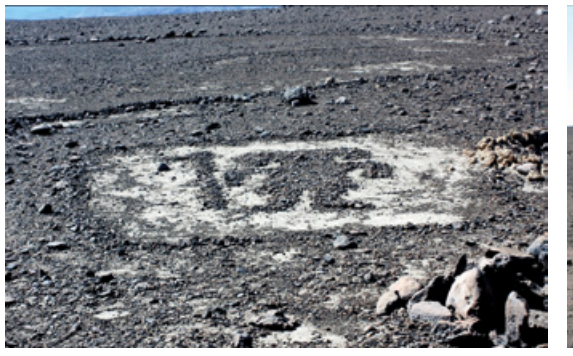
A maioria destas figuras são confeccionadas pela técnica de extração, que consiste em extrair o material de superfície que cobrem as figuras traçadas nos cerros do deserto. Este material deslocado sublinha e destaca por sua vez uma área de cor clara, do geoglifo, que contrasta com o fundo natural cinza escuro. Os sítios mais representativos desta técnica são "Cerros Pintados", "Unita", "Ex Aura", etc.. (fig. 46 e 47) No sítios "Lluta", "Azapa", "Tiliviche", "Chiza", "Tarapacá", etc., a técnica é diferente. A denominamos como "técnica de adição", consistindo em agregar ou acumular pedras de cor cinza escuro, para definir a figura do geoglifo, a que contrasta sobre um fundo claro característico. (fig. 48 e 49)
Também existe uma técnica mista, que é a soma dos dois processos indicados anteriormente. Mediante a extração definem uma área ou figura por adição, a complementam até um realismo original; tal é o caso de alguns dos geoglifos de Unita, Ex Aura e Cerros Pintados, especificamente assim estão definidas as figuras "felino" e "camélido moteado"." (fig. 50 e 51) (BRIONES; ALVAREZ; 1984, p. 226, tradução nossa)[6]

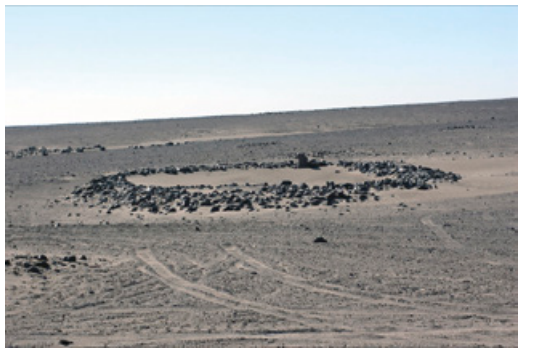




Naquela ocasião, nossa aproximação entre esses procedimentos e o trabalho de Long se fez nos seguintes termos:

Uma linha na Bolívia" (fig. 52) de 1972 ou "Linha de Sahara" (fig. 53) de 1988 são bons exemplos do procedimento extrativo. O artista não acrescenta nada e não faz nenhum sulco na superfície, apenas remove o material como pequenas pedras. Já "Uma linha no Himalaia" (fig. 54) de 1975 ou "Pedras sobre um Marco" (fig. 55) de 1992 feito na Inglaterra são ótimos exemplos do procedimento cumulativo. A própria imagem não deixa dúvidas e ainda que guardem relações fortes com o sentido religioso e contemplativo de Stonehenge, os procedimentos, como já afirmamos, estão muito mais próximos dos artistas que fizeram seus trabalhos no deserto de Atacama no Chile. Estes procedimentos se repetem no decorrer de sua trajetória e em alguns trabalhos parecem levar ao terceiro exemplo como um modo



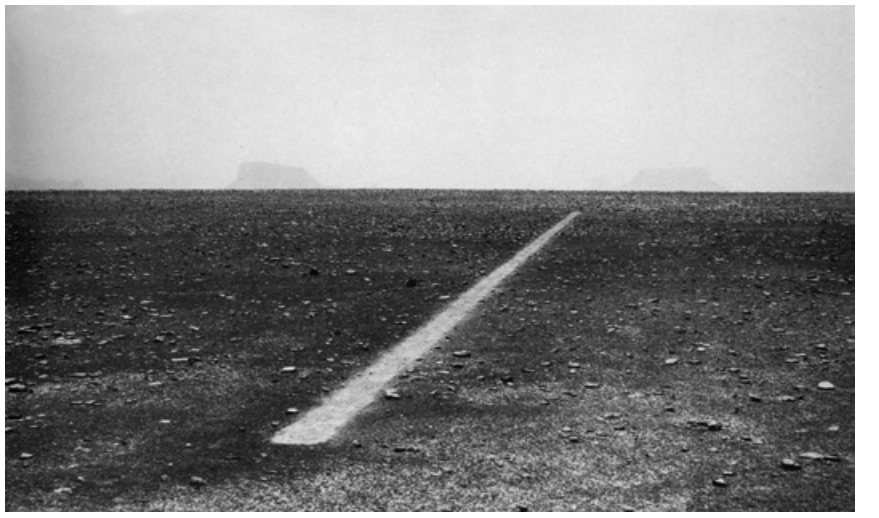


47 - 51

Geoglifos no deserto de Atacama, Chile

6 A inclusão do termo (fig.) e das imagens são nossas na intenção óbvia de ilustrar melhor a relação proposta e a fala dos especialistas.

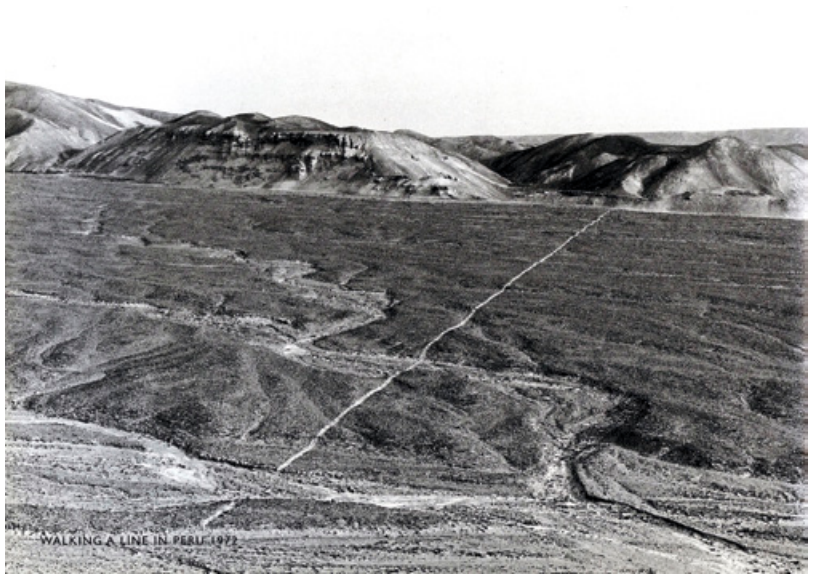












52 - 57 *(cima p/ baixo, esquerda p/ direita)*

Richard Long
"Uma linha na bolívia", 1972

Richard Long
"Uma linha no Imalaia", 1975

Richard Long
"Círculo do silêncio", 1990
Texas

Richard Long
"Linha de Sahara", 1988

Richard Long
"Pedras sobre um marco", 1992
Inglaterra

"Walking a Line in Peru"
Fotografia de Richard Long

misto, porque Long em obras como "Círculo de Silêncio" (fig. 56) feito no Texas em 1990, retira material do centro do círculo e o acumula em sua própria borda criando uma frágil e delicada impressão de relevo. (COELHO, 2003, p. 164)

Após listar uma especulativa série de motivações a respeito do que teria levado os povos pré-hispânicos a realizarem as intervenções extraordinárias em suas dimensões e originalidade de suas formas, Briones e Alvarez (1984, p. 225) sugerem uma interpretação que pode ser estendida, sem qualquer constrangimento, ao trabalho de Long e seus conterrâneos, **como simples "demonstrações do comportamento humano frente ao meio ambiente em que eles viviam**". Como encontrar uma definição mais honesta para o trabalho dos artistas ingleses se o próprio Richard Long afirmou:

Meu trabalho é na realidade, um auto-retrato, sob todos os aspectos. Assim, por exemplo, caminhar através de um país é tanto a mensuração do próprio país (seu tamanho, forma e terreno) quanto de mim mesmo (quanto tempo eu levo, e não outra pessoa). (LONG, 1994, p. 6)

Essa forma metafórica de autorreferenciação encontra eco no trabalho contemporâneo já mencionado de Giusepe Penone (fig. 29), mais do que qualquer proximidade com a Land Art americana. As palavras do próprio artista confirmam essa impressão: "Na minha opinião talvez tenha mais a ver com a Art Povera italiana (meios e procedimentos simples e modestos) ou com a Arte Conceptual (a importância das idéias)." (LONG, 1994, p. 5)

Além dessa proximidade com a Art Povera e com a Arte Conceitual, acreditamos que a relação sugerida com os procedimentos primitivos se sedimente no percurso de Long numa conscientização dos sentidos que uma tradição assume na repetição dos atos mais banais. A bela "Walking a Line in Peru" (fig. 57), fotografia realizada em 1972, é uma apropriação literal das marcas feitas pelos índios "Nazca" do Peru em suas constantes migrações, provavelmente, determinadas por variações climáticas e pelas necessidades locais de acordo com as estações do ano. Uma linha, em condições normais, é o menor caminho entre dois pontos e isso, num contexto distante do nosso, poderia determinar à sobrevivência de uma comunidade. Poderia ainda representar a manutenção de um aspecto menos evidente, já que percorrer os mesmos caminhos de nossos ancestrais é acrescentar, simbolicamente, novas camadas ao tempo e adquirir parte de sua sabedoria no presente. A linha, tantas vezes usada por Long, pode ser interpretada como uma bela metáfora da vida, assim como as tradições orais ou corporais das culturas primitivas não significam apenas repetição, mas singularização cultural, acúmulo e transmissão de conhecimento.

O tempo em seu constante devir passava a se manifestar na escolha da matéria das obras, na inclusão física e conceitual dos movimentos do nosso próprio planeta como parte intrínseca dos trabalhos, nas energias e na transformação dos materiais, na efemeridade de certos procedimentos como os de Long, que simplesmente retira material da superfície da Terra; enfim, do tempo irreversível e imprevisível imposto, ou melhor, incorporado como função principal da estrutura desta nova arte que assumiu a própria Terra como suporte. (COELHO, 2003, p. 169)

Como já dissemos anteriormente, a incorporação do tempo na estrutura das manifestações artísticas nas décadas de 1960 e 1970 implica uma nova relação com o corpo do observador. Todos os movimentos comentados nesse item ajudaram a reduzir a distância entre arte e realidade, ainda que a arte permanecesse – como sempre ocorreu no Ocidente – paralela, como uma espécie de representação num campo ampliado que, daqueles anos em diante, envolve o observador como personagem principal da encenação.

2.5.6 Instalações: o corpo é o limite da obra

No texto "Los limites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad" (2004) Mónica Sánchez Argilés tenta definir o termo instalação. Desde o início a autora registra a dificuldade nessa empreitada: "Não existe unanimidade entre os especialistas e com frequência nós tropeçamos em leituras contraditórias." (SÁNCHES ARGILÉS, 2004, p. 199, tradução nossa) A seguir ela relaciona algumas definições que, ao que nos parece, tornam, de fato, ainda mais difícil a caracterização do seu objeto: Julie H. Reiss (1999, p. XII-XIII) define a instalação como *site-specific* e espaço para a crítica institucional, abordando a temporalidade e o sentido efêmero como temas comuns. Afirma que a instalação pode ser abstrata ou pictórica, espontânea ou controlada. O único elemento que não aparece dilatado em um espectro infinito de possibilidades é a presença de relações recíprocas de diferentes tipos entre o espectador e a obra, a obra e o espaço, e o espaço e o espectador. Ainda menciona Miguel Cereceda (2002) em sua constatação de que as instalações são geralmente trabalhos interiores onde há uma justaposição de elementos.

Algumas páginas depois a autora transcreve a definição do "The Oxford Dictionay of Art" (1988) e que não traz qualquer colaboração, a não ser mencionar o uso corrente desse termo na arte dos anos 1960, para, em seguida concluir: "A definição, por tanto, deveria ser constantemente reconstruída exatamente como o mundo no qual interage." (SÁNCHES ARGILÉS, 2004, p. 207, tradução nossa) Pouco à frente, quando dávamos o assunto por encerrado, ou melhor, indefinido dada a sua complexidade, a autora dificulta ainda mais a discussão ao citar o curador inglês Jonathan Watkins:

A instalação apaga as linhas de separação das diferentes formas de fazer arte, entre pintura, escultura, arquitetura, fotografia, cinema e vídeo, *ready-mades*, teatro e *live art*, música, etc. [...] confunde o papel do artista com o do espectador. Funde arte e vida. Em poucas palavras, a instalação pode ser qualquer coisa – pode ser todas as coisas – [...] Não é só outra forma de fazer arte. Instalação é o que se converteu toda a arte [...] por tanto instalação é uma tautologia. (WATKINS, 1997, p. 26 apud SÁNCHES ARGILÉS, 2004, p. 207, tradução nossa)

Dessa (in)definição de Watkins interessa-nos a constatação do crescente prestígio da instalação no cenário contemporâneo, ainda que o seu comentário seja um tanto quanto exagerado e restritivo em relação às demais linguagens ou categorias artísticas. Do texto de Sánches Argilés (2004), o qual ainda se estende por algumas páginas, retiramos o seguinte: A instalação contém sua própria explicação em permanente transformação no contexto em que foi produzida ou no qual será interpretada anos depois e isso, de maneira independente das intenções do próprio autor. A demanda de mercado ou o espaço disponível também vão influenciar na configuração final de uma instalação, podendo esta ser de parede, ocupar um ambiente (sala de galeria ou museu) ou até um espaço público.

Com todo o respeito pela tentativa da autora, parece-nos que nossa apreensão do texto resulta numa interpretação de grande obviedade, principalmente porque poderia se aplicar a qualquer manifestação artístico-cultural produzida no Ocidente. Talvez isso deva ser tomado como mais um sinal de que os termos definidores são, em sua maioria, restritivos como os próprios conceitos elencados por especialistas para conformar o seu objeto de investigação.

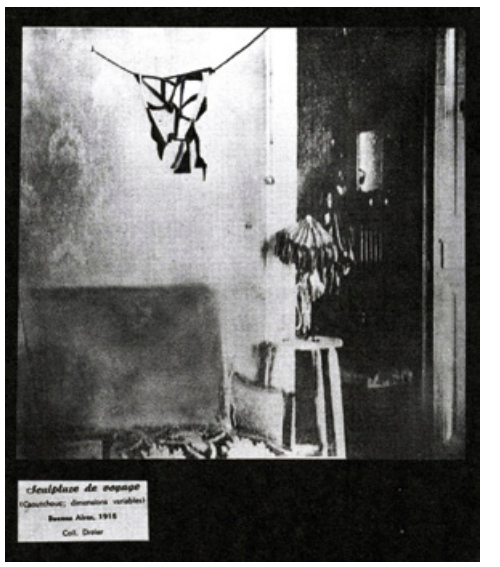
Quando San Martín (2004, p. 51 – 52) menciona às dificuldades de reposicionamento que a linguagem da escultura tem encontrado desde o modernismo, refere-se a dois motivos que intensificam a problemática desse cenário de desprestígio e indefinição na era pós-moderna: a produção e estandardização estética de objetos de design no uso cotidiano e a instalação, definida como:

> [...] uma prática mista e multimídia em que objetos, imagens, sons e espaço real conformam uma imitação da vida, através de práticas híbridas de tipo cenográfico. A instalação, com sua desinibida distribuição de objetos no espaço, tem reduzido enormemente as possibilidades expressivas da velha estátua. (SAN MARTÍN, 2004, p. 51, tradução nossa)

Dos autores com os quais tivemos contato é Josu Larrañaga, no livro "Instalaciones" (2006), quem dedica especial atenção para essa prática artística, oferecendo-nos argumentos consistentes, além de utilizar uma linguagem muito objetiva e sensível em sua abordagem[7].

Segundo Larrañaga o termo instalação surgiu no mundo artístico na década 1960 como tentativa para nomear certas obras produzidas por artistas da América e da Europa, mantendo-se como conceito referência em nossos dias, apesar das dificuldades (já mencionadas anteriormente) em sua própria caracterização. Definida em alguns momentos como um gênero, a instalação também foi relacionada com manifestações de caráter cenográfico ou como estrutura híbrida entre arquitetura, escultura e pintura. De maneira ainda mais imprecisa definiram-na como a mistura de diversas linguagens artísticas num mesmo espaço. (LARRAÑAGA, 2006)

Para esse autor a instalação é uma nova proposição artística que se vale do espaço em que podem colaborar diferentes linguagens e procedimentos midiáticos, incorporando estratégias de apropriação e montagem, sem excluir qualquer possibilidade de diálogo com outras formas de experimentação desenvolvidas no mundo do pós-guerra. O espaço real passa a ser elemento constituinte do fenômeno artístico em âmbito social, reconfigurando os limites entre arte e vida. Em síntese, as instalações são obras que, agora, mais do que nunca, são mediadas pelo contexto cultural e pela relação direta que se estabelece com o público. (LARRAÑAGA, 2006)









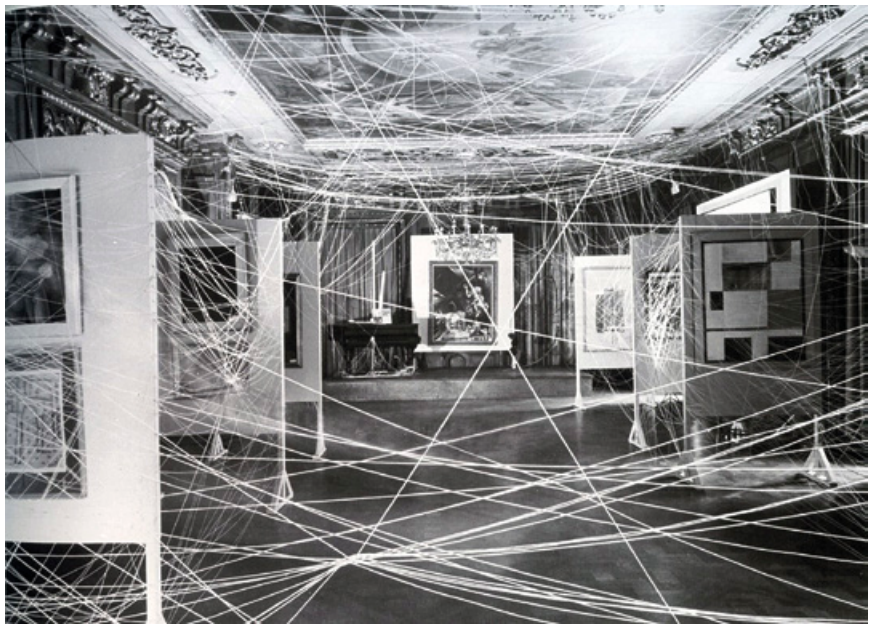
58 - 59 *(alto)*

Marcel Duchamp
"Sculpture de Voyage", 1918

60 - 61 *(acima)*

Marcel Duchamp
"1200 sacos de carvão", 1938
Intervenção realizada na Galeria Wildenstein

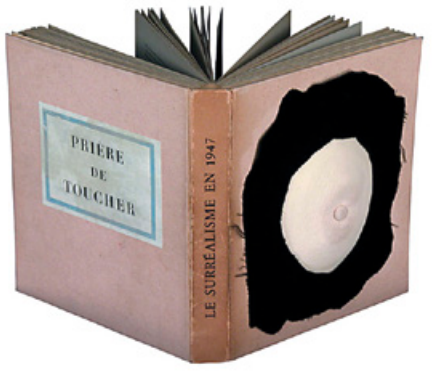
7 O contato mais recente com autores de línguas latinas (espanhol e italiano) tem nos deixado com a forte impressão de que, no âmbito acadêmico, o ensino de arte contemporânea está perdendo muito conteúdo de qualidade refinada ao manter-se restrito fundamentalmente a referências produzidas por autores de língua inglesa. O pequeno volume dedicado à prática da instalação do qual nos valemos no momento é um bom exemplo, outro texto sem comparações é "Las Lecciones del Dibujo", compendio organizado por Juan José Gómez Molina.





62 - 63

Marcel Duchamp
"First Papers of Surrealism", 1942
Intervenção com barbante de algodão pólvora. Whitelaw Red Mansion



64 *(ao lado)*

Marcel Duchamp
Catálogo para exposição Surrealista na Galeria Maeght, 1947

65 *(abaixo)*

Yves Klein
"Teatro Gelsenkirchen", 1958
Fotografia



Entre os antecedentes históricos, além de alguns nomes já citados em nosso texto, Larrañaga enfatiza a importância de Marcel Duchamp em suas experimentações com o Surrealismo. O próprio Duchamp, abordado em outro item de nosso trabalho, expressa, nas conversações com Pierre Cabanne (2008), um interesse particular pelas relações que se estabelecem entre o corpo do observador e o espaço real a partir de intervenções simples em sua estrutura funcional. Isso ocorre a primeira vez em âmbito particular, no ano de 1918, com "Sculpture de voyage" que Duchamp leva para Buenos Aires ao fugir da Guerra (fig. 58 e 59). Pedaços de touca de banho de látex eram articulados entre si por conexões feitas com cola e barbantes presos nos cantos do quarto, impedindo uma circulação normal. Sua primeira intervenção em espaço aberto ao público ocorre em 1938 na Galeria Wildenstein (fig. 60 e 61):

> Em 1938, foi muito divertido. Eu tive a ideia de uma gruta central com os 1200 sacos de carvão suspensos acima de um braseiro. Era um aparelho elétrico, mas a seguradora recusou. Nós fizemos assim mesmo, e então aceitaram. Além do mais, os sacos estavam vazios. [...] Dentro, havia papéis, jornal, que faziam o volume. (DUCHAMP, 2008, p. 139)

Pouco à frente, ainda referindo-se a essa instalação, Duchamp menciona, informalmente, outro interesse que já anunciava as mudanças radicais que ocorreriam na arte dos anos 1960 e 1970 em movimentos como a Art Povera:

> Havia também um detalhe divertido, o odor de café. Tínhamos, num canto, um fogareiro elétrico sobre o qual grãos de café eram torrados. Isto produzia um odor maravilhoso em toda a sala, e fazia parte da exposição. Era bem surrealista. (DUCHAMP, 2008, p. 140)

Primeiro a ocupação do espaço tornando-o uma verdadeira instalação que, ademais, ainda apelava para sentidos que, até então, tinham apenas sido tratados de maneira alusiva nas artes visuais. Queremos dizer, o odor podia ser imaginado a partir de uma pintura, escultura ou até fotografia, com essa mostra do Surrealismo o cheiro preenchia virtualmente o espaço da sala e envolvia o corpo do observador/usuário. Sobre a exposição "First Papers of Surrealism" em 1942 na Whitelaw Reid Mansion (fig. 62 e 63), Duchamp comenta algo que nos escapa, já que nosso olhar e nossa interpretação são afetados pelas imagens e pelas leituras sucessivas sobre essa instalação:

> Imagine você que esses barbantes na realidade eram de algodão-pólvora, quase sempre amarrados a um lustre, e não sei como, em dado momento, o barbante queimou. Como o algodão-pólvora queima sem produzir chamas, foi bastante perigoso, Mas, na verdade, funcionou. Foi muito engraçado. (DUCHAMP, 2008, p. 147)

Surpreendente é nos darmos conta de que a intenção de Duchamp com a espécie de teia previa, no uso de um tipo específico de barbante, uma arriscada alteração na própria estrutura física do material. Infelizmente

não há registros do momento em que isso ocorreu e o que nos resta, como já foi dito, são as interpretações e depoimentos que se fizeram a partir de poucas fotos históricas do evento, particularmente uma de John Schiff e que dá margem à construção de uma leitura que enfatiza a ideia de barreira criada por Duchamp, o que parece não ter ocorrido de fato[8].

Em 1947, Duchamp coordena uma grande exposição Surrealista na Galeria Maeght. Nessa ocasião pede que façam chuva sobre bancos de grama artificial e sobre uma mesa de bilhar. Para o catálogo da mostra produz uma capa com um seio de borracha (fig. 64). (CABANNE, 2008, p. 147). Na contra-capa está a frase "Prière de Toucher" que seria algo como, "por favor, toque". Não há como discutir a antecipação que Duchamp faz de vários aspectos que se tornariam o foco das ações e discussões nos anos subsequentes à Segunda Guerra Mundial. A ocupação do espaço real, o apelo a outros sentidos além da visão e, principalmente, a importância conferida ao observador no fenômeno artístico: "há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que a vê. Dou tanta importância àquele que a vê quanto àquele que a faz." (DUCHAMP, 2008, p. 122) É também nesse contexto que se inicia aquela que seria sua última jogada de mestre, a instalação multimídia "Étant donnés" (1946 - 1966) revelada apenas após a sua morte em 1968.

Larrañaga aborda a instalação como um novo lugar que implica os observadores no espaço da representação. Cita o nome da Alan Kaprow e seu texto "A forma de arte do environment" publicado em 1968 como um dos primeiros a se referir aos aspectos que seriam atrelados ao universo das instalações (LARRAÑAGA, 2006, p. 19). O autor ainda menciona a visão antecipadora de Yves Klein em uma obra menos conhecida, mas que, no entanto, pode ser interpretada como chave para as mudanças que ocorreriam nos anos 1960 (fig. 65).

> [...] em 1958, Klein aparece como *diretor de orquestra* no interior do teatro Gelsenkirchen na Alemanha, de costas para um palco de assentos vazios, uma instituição cultural sem público, sem espectadores, dando o compasso inicial àqueles que se situam do outro lado da imagem, quer dizer, aos novos espectadores que observam a representação fotográfica, a encenação de um acontecimento iminente. O artista chama a atenção e convoca aqueles que vão interpretar a obra, aos espectadores que já não estão dentro do teatro. (LARRAÑAGA, 2006, p. 22, tradução nossa)

Essa imagem, que desconhecíamos, pode muito bem ser utilizada como ilustração de um novo paradigma: **o público, na verdade, é quem irá, daquele momento em diante, tocar uma nova relação com a arte**[9]. Se, para a leitura de Foucault, diante do quadro "Las Meninas" ocupamos o lugar do rei – portanto do suposto modelo –, na fotografia de Klein há uma diferença fundamental, pois estamos no lugar da orquestra, do ator, do artista, algo similar à leitura proposta pelo autor no ensaio "Las Meninas - uma fissura no tempo" (COELHO, 2003), texto retomado e ampliado no item "O corpo e o lugar do observador em "Las Meninas". Yves Klein, em sua imobilidade, indica uma inversão no que toca à posição e ao envolvimento do observador: do campo estável do olhar e da reflexão distanciada para o espaço ativo da representação que se completa com a ação, aqui, virtual do observador, o qual divide com o artista uma nova responsabilidade no fenômeno artístico.

Larrañaga (2006, p. 25) ainda cita as proposições inovadoras de Hélio Oitica, Lygya Clark e até Glauber Rocha no cinema. Artistas interpretados como produtores de signos que funcionavam como objetos transacionais, abrindo possibilidades aos espectadores para uma experiência participativa que se construía no próprio fluxo da percepção.

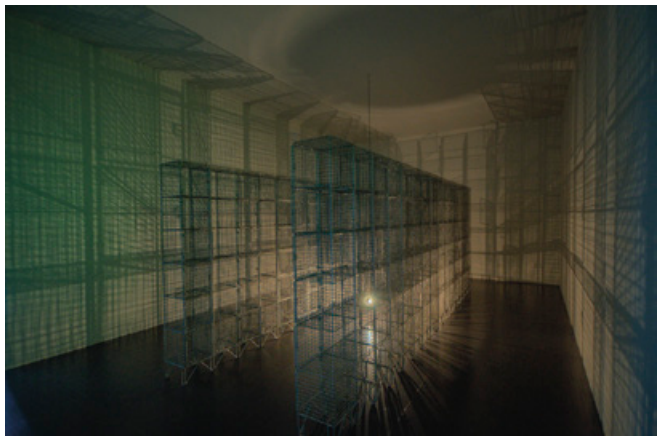
Espaço relacional de representação que não apenas inclui o observador, agora encarado como usuário e responsável por ativar o processo artístico, a instalação é tomada como lugar de ação e, nesse sentido, como um tipo de manifestação expressiva que pode remeter aos tempos mais remotos. As cavernas de Lascaux e Altamira, por exemplo, podem servir para ilustrar esse raciocínio, já que aquelas intervenções espaciais tinham funções vinculadas a rituais mágicos, os quais davam sentido à própria existência de comunidades no momento mesmo em que esses lugares eram utilizados.

> A incorporação do corpo, do percurso e da experiência física, sensorial e psicológica coloca diversos problemas de valorização e interpretação da nova relação apresentativa ou representativa do usuário/espectador com o conjunto de dispositivos, instrumentos e estruturas, quando não odores, sons e obstáculos que o artista dispõe na obra de arte. O mesmo apelo ao percurso indica já uma representação temporal ou, se quiser, uma incorporação do tempo e do movimento experimentados no processo de construção de sentido da obra. A inclusão de novas formas espaço/temporais do sentir, do movimento ou do perceber no mundo da arte supõe a incorporação de novos modos de representar e, ao mesmo tempo, a saturação do próprio mecanismo representativo, ou sua distorção ao serviço de um discurso alegórico só veiculável através do trabalho, da intervenção do usuário." (LARRAÑAGA, 2006, p. 36, tradução nossa)

Larrañaga (2006, p. 54 – 59) também aponta os quatro tipos mais frequentes de instalações – como criação de espaço – e suas relações com os espaços que recebem esses trabalhos. O autor analisa estes aspectos como parte integrante dos mecanismos de controle e institucionalização dessa forma de expressão artística, em particular pela figura dos museus que, ao contrário do que ocorreu em relação a outros movimentos como Art

8 O artigo de John Vick "A New Look: Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition" aborda esse aspecto de maneira mais detalhada. Disponível em: <http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245>. Acesso: 24 fev. 2014

9 No ensaio "Manet e a pintura nova" Jorge Coli (2010, p. 180) faz uma leitura original de "A música nas Tulherias" de 1862, o que nos permite aproximar seu raciocínio ao de Larrañaga, assim como poderíamos, no que concerne à relação com o observador, encontrar no trabalho de Manet um antecessor direto da fotografia de Ives Klein. Nas palavras de Coli: "Ele dá, portanto, ao observador, o lugar dos executantes. [...] A tela nos envolve, nos toma como personagem e testemunha, é armadilha que define o lugar de nosso olhar, e confere a ele uma cumplicidade à qual não pode se furtar."











66 - 67 *(ao lado)*

Mona Hatoum
"Light Sentence", 1992
Instalação. Centre Pompidou, Paris

68 - 69 *(abaixo, centro)*

Christian Boltanski
"The Missing House", 1990
Grosse Hambuerguer Strasse, Berlin

70 *(abaixo, à esquerda)*

Louise Bourgeois
"Cell, Twelve oval mirrors", 1998
Fondation Beyeler, Riehen/Basel
- Art Basel Miami Beach

71 *(abaixo, à direita)*

Bruce Nauman
"Get out of my mind, get out of this room", 1968

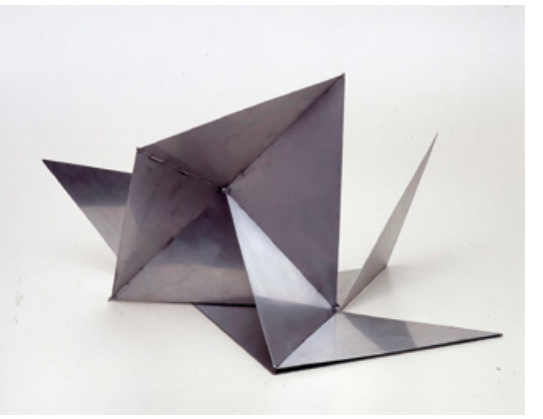
Povera e *Perfomance*, desde os anos 1960, adaptaram-se para absorver as instalações em suas especificidades de recepção e distribuição, mesmo em suas manifestações mais efêmeras:

1- A instalação é independente do lugar, ou seja, não necessita de dimensões e formatos especificados previamente pelo artista. Como exemplo o autor usa "Light Sentence" (Sentença de luz) (1992) de Mona Hatoun (fig. 66 e 67), trabalho que mantém certa autonomia, bastando ao espaço que a recebe atender a certas especificações básicas para a sua instalação.

2- O lugar é parte indispensável do conteúdo do trabalho. Nesse caso a instalação se aproxima conceitualmente das intervenções artísticas, o que não implica uma simples sobreposição entre as duas categorias, impossível em muitos casos. "The Missing House" (A casa ausente) (1990) de Christian Boltanski realizado em Grosse Hamburguer Strasse é um bom exemplo (fig. 68 e 69). Obra constituída de duas partes, uma composta por documentação instalada nos jardins de um Museu em Berlin e a outra no vazio de um conjunto habitacional deixado por um prédio bombardeado na segunda Guerra Mundial. Nessa instalação, tornada obra permanente depois da exposição, foram fixadas placas com as profissões, período da morada, além dos nomes das pessoas que habitaram o prédio e que foram exterminadas nos campos de concentração nazista.

3- Instalações compostas por dispositivos independentes e indiferentes à configuração do espaço. Basta à instituição atender às exigências mínimas de circulação e segurança para que o trabalho seja instalado. "Cell" (Twelve oval mirrors de Louise Bourgeois) (1998) é um dos exemplos citados e se compõe de um grupo de dispositivos/objetos colocados no centro de um outro







72 - 73 *(acima)*

Lygia Clark
"Bichos"
Aluminio e dobradiças

74 *(acima, à direita)*

Helio Oiticica
"Bólide"
Criança utiliza o Bólide

75 *(ao lado)*

Helio Oiticica
"B33 Bólide Caixa 18 "Homenagem a Cara-de-Cavalo", 1965
Madeira, fotografia, tela de nylon, acrílico, plástico e pigmentos. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

76 *(abaixo)*

Helio Oiticica
"Grande núcleo", 1960
Helio Oiticica: The Great Labyrinth. MMK Museu für Modern Kunst Frankfurt/ Main, Germany - 2013 - 2014
Fotografia de César Oiticica Filho



77 *(abaixo)*

Helio Oiticica
Bólides exibidos como esculturas tradicionais

espaço qualquer – sala de galeria ou museu, galpão industrial, teatro, etc. (fig. 70).

4- Instalações cuja relação com o espaço em que se encontra é indiferente porque seu exterior é irrelevante. Para experimentar essa instalação basta entrar e apenas no seu interior ela funciona como obra de arte. A instalação sonoro-visual de Bruce Nauman "Get out of my mind, Get out of this room" (Saia da minha mente, saia deste quarto) (1968) é usada como exemplo (fig. 71).

Apesar de uma certa dificuldade para distinguirmos as sutilezas da divisão proposta pelo autor, parece-nos que o importante a considerar é: na maior parte do tempo, a instalação se configura como uma estrutura com relativa independência em relação ao contentor onde foi instalada, exceto quando é elaborada para um espaço específico, levando em consideração, por exemplo, conformações ou restrições físicas particulares ou, cujo significado relacional com o lugar é elemento determinante para os significados da obra.

Como já dissemos, para que a instalação se efetive o observador ou usuário deve ativar o espaço e seus elementos, colocando a si próprio em representação. A instalação, afirma Larrañaga "trabalha na relação com a experiência perceptiva e a experiência linguística, o que a faz especialmente vulnerável às formas de apresentação e aos contextos de interpretação." (LARRAÑAGA, 2006, p. 63, tradução nossa)





Sua existência irrepetível se dá precisamente vinculada a cada espaço e a cada tempo, de maneira que o "aqui e agora da obra de arte" não depende de sua estrutura física ao longo do tempo, de sua duração material, de seu testemunho histórico, mas de sua contextualização. (LARRAÑAGA, 2006, p. 64, tradução nossa)

A instalação tornada objeto cultural, portanto, portador de um valor único revestido por uma aura especial, muitas vezes sofre com o seu condicionamento institucional, por exemplo, quando o público não pode adentrar a um espaço que foi projetado para isso, ou não pode manusear o que foi pensado exclusivamente para esse fim. O que temos nesse caso é uma deturpação das intenções do artista em função de uma conservação nos moldes do objeto único. O lixo reunido pelo artista e mitificado pelas instituições adquire valor similar aos quais se julga uma escultura em mármore, uma aquarela, etc.. Nesses casos lamentáveis, por exemplo, com os "Bichos" de Lygia Clark (fig. 72 e 73), os "Bólides" (fig. 74 e 75) ou instalações de Helio Oiticica (fig. 76), o público deve contentar-se em admirar e imaginar o que sentiria se pudesse, de fato, experimentar as peças ou realizar um percurso que lhe permitisse outras possibilidades perceptivas (fig. 77).

Na instalação o corpo é o limite da obra e, é em função dessa singularidade eminente num dado contexto sócio-cultural que se pode determinar os sentidos da representação, sempre relativa aos deslocamentos do observador/usuário no transcorrer do tempo de sua vivência estética.

2.5.7 Análises de instalações

Como dissemos na introdução geral desse item, após apresentar e analisar algumas das mudanças que ocorreram nas relações entre o corpo da obra e o corpo do observador ao longo do século XX, abordaremos de maneira mais detalhada uma série de instalações. Tentaremos, na medida do possível, não nos restringirmos a nenhuma classificação histórica, priorizando obras com as quais tivemos contato físico, já que essa presença é determinante para o fenômeno artístico que se completa no uso que o corpo do observador faz desse espaço no momento da experimentação estética. Entre os trabalhos incluiremos alguns projetos pessoais, isso porque parece-nos um espaço interessante para apresentar concepções e resultados, nem sempre satisfatórios, mas pelo ângulo daquele que vivência e, consciente ou inconscientemente, determina as etapas do processo criativo. Comecemos pelo início, quer dizer, por Adão e Eva.

2.5.7.1 No Paraíso

Damien Hirst, mencionado em nosso primeiro capítulo, bem como em rápida referência por seu polêmico Leilão na Sotheby's, de fato, é um caso excepcional, não apenas porque demonstra ser um especialista na análise crítica do sistema da arte contemporânea, do qual ele próprio se beneficia em todos os aspectos, inclusive econômicos, mas porque se trata de um artista com muito talento na manipulação[10] dos signos que escolhe com

10 A manipulação aqui refere-se aos aspectos conceituais e a uma habilidade de empresário que sabe



78 - 80

Damien Hirst
"Adão e Eva expostos", 2004
Instalação. Vitrine de vidro e aço inoxidável, instrumentos cirúrgicos, baldes, objetos pessoais e lençóis
Fotografias de Ricardo Coelho







81 - 85 *(acima)*

Damien Hirst
"Adão e Eva expostos", 2004
Fotografias de Ricardo Coelho

"precisão cirúrgica". Esse é o caso, literalmente, de um trabalho muito menos polêmico do que seus tubarões, vacas ou bezerros em tanques de formol ou de seu crânio de platina[11] recoberto por milhares de diamantes. Na verdade, foi uma grata surpresa nos deparamos com "Adão e Eva expostos" (2004) na mostra "Em Nome dos Artistas"[12] no Pavilhão da Bienal de São Paulo, em 2011.

Tratava-se de uma discreta, porém, perturbadora instalação posicionada em uma sala lateral, devidamente isolada de seus trabalhos mais conhecidos. Uma vitrine com uma divisória opaca coberta por vidro de ambos os lados separava, simetricamente, duas camas cirúrgicas, ainda que por um momento, essa superfície refletora sugerisse uma ilusória transparência e a continuidade da segunda maca (fig. 78 e 79). Ao nos posicionarmos frontalmente percebemos que a reflexão não era acidental, reforçando virtualmente o espelhamento físico que havia entre os dois corpos em oposição a partir de suas cabeças (fig. 80).

Circulamos o trabalho e nos aproximamos do corpo que era o primeiro a ser visto na entrada da sala. Estávamos diante de um homem completamente coberto por um lençol cirúrgico, exceto por um corte no tecido que permitia ver a região genital do paciente, como se tivesse sido preparado para uma intervenção (fig. 81). Sobre seus pés uma bandeja cirúrgica com instrumentos: bisturis, um relógio, um anel de aliança e um par de óculos (fig. 82). A estranha presença do relógio talvez fosse uma alusão à transitoriedade da vida e ao trabalho "penoso" ao qual fomos condenados no pecado original; de modo similar o anel de aliança poderia ser tomado como símbolo da "união fiel, livremente aceita" no cristianismo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 54); já o par de óculos pareceu-nos uma mera prótese usada na correção de uma deficiência visual. Ao erguermos nossa cabeça percebemos que a superfície reflexiva nos incluía como parte da representação e, por alguns instantes, chegamos a crer que o observador, que nesse instante éramos nós, doava ao paciente de face oculta uma identidade passageira (fig. 83).

Continuamos nosso trajeto perceptivo, agora ante o corpo de uma mulher, cujo volume dos seios podia ser percebido sob o lençol cirúrgico. Tal qual o homem apenas a região genital era visível, graças a uma abertura realizada no tecido (fig. 84). O realismo da escultura, suas texturas e cores tornavam a visão incomodamente excitante, estimulando, de modo inevitável, a passageira associação com "A origem do Mundo" de Courbet.

escolher os melhores profissionais para cada execução efetiva, já que o artista possui uma considerável equipe de produção.

11 Em "Triste e sorridente metafísica" Coli (2011) refere-se a "For the Love of God" (2007) como parte da obsessão de Damien Hirst "perante as angustias mais fundas, ou seja, a ignorância do destino humano e o medo da morte."

12 Agradeço à Fundação Bienal e à curadoria da exposição por ter aceitado minha solicitação formal para realizar as fotografias da obra de Damien Hirst, utilizadas unicamente para o presente fim.





86 - 87 *(ao lado)*

Albrecht Dürer
"Adão e Eva", 1504
Art Gallery of Ontario, Canada

Albrecht Dürer
"Adão e Eva", 1504
Desenho a pincel e pena com estrato de nogueira. The Morgan Library e Museum

88 - 89 *(abaixo)*

Albrecht Dürer
"Adão e Eva", 1507
Óleo sobre painel de madeira. Museo Nacional del Prado, Madri

Talvez pelo contraste mais evidente com os pelos pubianos, percebemos uma forma inesperada nesse corte do tecido, porém, continuamos nossa leitura mais geral... Mais uma vez a bandeja cirúrgica tinha dois bisturis, além de um espéculo vaginal, instrumento comum em exames femininos. Um anel de brilhante, possível alusão à vaidade ou símbolo da solidez de um relacionamento era reforçado pela presença da aliança (fig. 85).

Como a atração pela figura feminina foi maior permanecemos mais tempo observando aquele corpo, até que nos demos conta de algo extraordinário, pelo menos se pensarmos na expectativa regular diante de uma escultura: o diafragma da mulher se movia, subia e descia com a alteração de ritmo em momentos de inspiração mais profunda, como ocorre com qualquer pessoa enquanto respira. Voltamos ao homem e então nos demos conta de que ele também respirava lentamente, às vezes de maneira profunda. Dois corpos realizados com a precisão técnica e com os recurso tecnológicos[13] de um Ron Mueck, ainda que víssemos apenas a região genital de cada um, expandindo e contraindo seus diafragmas. Dois seres humanos encobertos, mas "vivos" naquela estranha e angustiante situação, aguardando algum tipo de intervenção em suas partes mais íntimas.

Só nesse instante, completamente intrigados, recorremos ao título para verificar se havia alguma pista: "Adão e Eva expostos". Quando se trata do primeiro homem e da primeira mulher é impossível não recordarmos





13 A execução era extraordinariamente realista, os poros, os pelos, a umidade, a flacidez e a maciez da pele, além do movimento com um ritmo verdadeiramente humano. Borracha de silicone previamente tingida, material utilizado por Ron Mueck, era uma das tecnologias contemporâneas que tornou possível tal realismo. Tentamos, através da fotografia, registrar o movimento contínuo dos diafragmas, mas o resultado com um leve desfoque pontual é muito pobre diante da incomoda sensação que vivenciamos.





88 *(acima, à esquerda)*

Man Ray
"Adão e Eva segundo Lucas Cranach", 1924
(Marcel Duchamp e Bronia Perlmutter). Fotografia

89 *(acima, à direita)*

Lucas Cranach
"Adrão e Eva", c. 1510 - 1520
Óleo sobre painel de madeira.
Kunsthistorisches Museum, Viena
Fotografia de Ricardo Coelho





90 - 91 *(acima)*

Detalhe da obra de Damien Hirst
"Folhas de Videira", de Ricardo Coelho, 2011

a belíssima gravura de Albrecht Dürer, uma verdadeira maravilha num uso incomparável do buril (fig. 86). Nessa imagem do Paraíso Adão e Eva estão prestes a consumar o pecado original, sendo a construção final anterior à aceitação de Adão – expressa no belo estudo preparatório[14] no qual as personagens estão nuas (fig. 87) –, mas com o acréscimo dos indícios de suas consequências, já que ambos tem as genitálias cobertas por folhas, ao que parece, de videira cobrindo o homem e de figueira – tomada nessa representação como a árvore do conhecimento – cobrindo a mulher.

A comparação da gravura com os dois painéis realizados por Dürer em 1507[15], hoje no Museo Nacional del Prado, demonstram um amadurecimento do artista que suaviza a estrutura anatômica, aumentando o realismo dos corpos (fig. 88 e 89). Por outro lado, as figuras retratadas em escala real expressam uma nítida idealização por meio de deliberadas distorções, o que parece comprovar o impacto que o Renascimento italiano causou na obra de Dürer, após a segunda viagem do artista à Itália em 1505. Como podemos ler no site do próprio museu[16], o tema bíblico parece um simples pretexto para a busca dessa perfeição ideal do corpo.

Como na gravura, "presenciamos" o momento imediatamente anterior ao pecado de Adão e Eva, também com os índices de suas consequências sugeridos na cobertura das genitálias pelas folhas da macieira. Nos painéis, no entanto, percebemos, de maneira muito mais evidente, as influências da igreja cristã que, como dissemos no primeiro capítulo, durante a Idade Média, transformou o pecado original em pecado sexual. Com lábios entreabertos e a língua prestes a escapar-lhe da boca, o olhar lascivo de Adão em direção à bela e delicada Eva, oferecendo simbolicamente o próprio corpo, é a expressão mais evidente dessa transformação ideológica, que teria consequências muitos sombrias na história do corpo feminino.

O quê, então, há de comum entre as representações clássicas, desses que seriam os primeiros corpos da humanidade e os corpos do trabalho contemporâneo, aos quais o título "Adão e Eva expostos" faz referência direta? Voltemos um momento atrás, no instante ao qual o recorte orgânico realizado no lençol cirúrgico, na excitação ou no profissionalismo anterior a uma intervenção, pareceu-nos revelar outra coisa. Voltemos

14 Pela tonalidade é muito provável que se trate de um desenho realizado a pena e pincel com **extrato de nogueira,** material disponível e ainda utilizado em aulas de desenho em nossos dias.

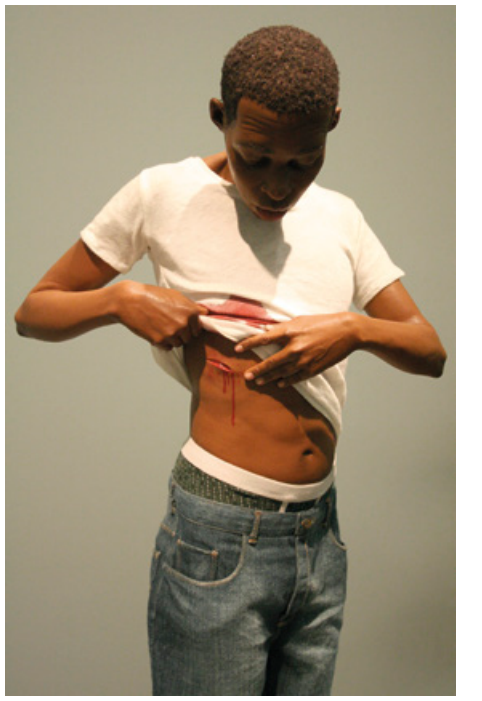
15 Os painéis são verdadeiras obras primas e passaram por um minucioso restauro coordenado pelo próprio Museo Nacional del Pradro em colaboração com uma equipe internacional que trabalhou entre os anos de 2004 e 2009.

16 Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/adan/>. Acesso: 14 mai. 2015

ainda mais, quando nosso reflexo parecia emprestar identidade ao paciente masculino. Ora, estamos diante da mesma tradição na qual Adão e Eva representam a própria humanidade e aqui, de modo mais direto, nos é imposto essa evidência pela operação que subsume a identidade particular à essencialidade dos gêneros. Ante o trabalho de Damien Hirst, Ricardo Coelho, de fato, era Adão, Phamela Dadamo[17], Eva, assim como o foram o ateu[18] Marcel Duchamp e Bronia Perlmutter (fig. 88), registrados por Man Ray em 1924, durante a única apresentação de "Relâche" de Francis Picabia e Érik Satie, encenação que citou a versão de Lucas Cranach (c. 1510–1520), fotografada pelo autor do presente texto no Kunsthistorisches Museum (fig. 89). Os recortes nos lençóis são negativos de folhas de videira[19] e, ao contrário das representações clássicas, expõem apenas os elementos que designam genericamente a operação realizada pela igreja católica ao transformar o pecado original em pecado sexual (fig. 90 e 91).









92 - 94 *(alto)*

Ron Mueck
"Juventude", 2009
Escultura em técnica mista. Coleção particular
Fotografias de Ricardo Coelho - exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015

95 *(acima)*

Caravaggio
"A incredulidade de São Tomé", 1602
Óleo sobre tela. Palais von Sans-Souci, Potsdam

Aos signos tradicionais são acrescidos índices contemporâneos[20] da aliança entre o homem e a mulher e, seja pelo viés sexual através da reinterpretação religiosa processada pela Igreja Católica na Idade Média, seja pela leitura fiel das escrituras, que interpreta o pecado original como um ato de orgulho do homem perante Deus, a humanidade parece hoje, mais do que nunca, em busca de sua própria identidade, talvez, aguardando uma intervenção que esterilize os germes simbólicos transmitidos ao corpo pelo peso da tradição cristã.

2.5.7.2 Observador, o incrédulo

Pode uma escultura adquirir as características de uma instalação, atraindo e envolvendo o corpo do observador de forma irresistível? Em nossa breve

17 Phamela Dadamo e Ricardo Coelho são casados desde 2010.

18 Cabanne (2008, p. 179), na parte final de suas entrevistas com Duchamp pergunta: " – Você acredita em Deus?" Duchamp (2008, p. 179) responde: "– Não, absolutamente. Não me pergunte isto! Para mim, a questão não existe. É uma invenção do homem. Porque falar de tal utopia?"

19 Um conhecimento mais sutil, inexistente na experiência do autor do presente texto, permitirá identificar o tipo de videira que serviu como base para o negativo. A Confraria de Vinho de Bento Gonçalves apresenta algumas das "castas" mais conhecidas.
Disponível em: <http://www.confrariadovinho-bg.com.br/artigos.php?action=mostrar&id=34>. Acesso: 23 mai. 2015

20 "Ao lado do homem condenado ao trabalho manual, a mulher do Genesis dará à luz "na dor" (III, 16-19), será condenada aos trabalhos do parto. Nas maternidades de hoje, pode-se observar que as salas de parto às vezes ainda são chamadas de "salas de trabalho", sobrevivência dessa queda original cristã reinterpretada na época medieval." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 66)

análise do Barroco, vimos que essa implicação não só é possível como se tornou um dos recursos mais fascinantes na obra de artistas como Bernini, em particular na sua versão do combate entre Davi e Golias. O observador completa a obra de tal maneira que ela, longe de solicitar apenas a nossa contemplação, parece sugerir-nos a esquiva física de que não foi capaz o seu gigante oponente.

Algo similar nos ocorreu diante de uma pequena, mas impressionante escultura contemporânea, exibida em mostra individual entre o final de 2014 e início de 2015, na Pinacoteca do Estado de São Paulo[21]. Estamos falando de "Juventude" (2009), do escultor australiano Ron Mueck (fig. 92 – 94). Diante dessa obra, imediatamente recordamos a polêmica versão de Caravaggio para "A incredulidade de São Tomás" (fig. 95), ou Tomé, como costumamos chamar o santo que se tornou parte de uma das mais usadas expressões populares no Brasil: "Sou como São Tomé, só acredito vendo". Robert Storr refere-se à escultura como um retrato da violência com armas brancas e que alcançou índices alarmantes entre jovens na Inglaterra, mencionando também o ferimento no peito de Jesus, ao qual Tomás, "o discípulo cético, meteu seus dedos quando Cristo se apresentou ante seus discípulos depois da ressurreição." (STORR, 2014, p. 25)

Apesar de apontar aspectos interessantes[22], Storr não destaca aquela que nos pareceu a característica mais fascinante nessa obra: em seu precioso e inacreditável realismo, "que se aproxima quase religiosamente à superfície" (PATON, 2014, p. 13), a pequena escultura suscita um intenso apelo tátil à percepção do observador, sobrepondo esse desejo ao ceticismo de Tomé, representado na presença de outros discípulos que olham a ferida de Jesus, oito dias depois da ressurreição na pintura de Caravaggio.

> Depois disse a Tomé: Põe aqui o teu dedo, e vê as minhas mãos; e chega a tua mão, e põe-na no meu lado; e não sejas incrédulo, mas crente.
> E Tomé respondeu, e disse-lhe: Senhor meu, e Deus meu!
> Disse-lhe Jesus: Porque me viste, Tomé, creste; bem-aventurados os que não viram e creram. (João 20: 27-29)

Como celebração da morte e ressurreição de Cristo a Eucaristia opera uma transubstanciação simbólica do corpo e do sangue de Jesus, revelando-se a chave para a manutenção do cristianismo[23], ou se quisermos, dessa crença independente da visão, a ponto de imagens como a criada por Ron Mueck, remeterem o observador direta ou indiretamente para essa tradição. O mais impressionante, no entanto, é percebermos a força da retórica visual que Caravaggio concentrou em sua pintura ao interpretar de modo tão eloquente os evangelhos, colocando-nos, através de uma composição fechada e sem referentes espaciais, diante de uma encenação teatral, como testemunhas oculares do milagre da ressurreição em ato.

Além dos aspectos já destacados, a grande inovação de Caravaggio é tomar as palavras céticas de Tomé, após a primeira aparição de Cristo – na qual ele não estava presente – como o limite para a composição, ignorando o seu posterior estremecimento diante da segunda manifestação do Messias: "Se eu não vir o sinal dos cravos em suas mãos, e não puser o meu dedo no lugar dos cravos, e não puser a minha mão no seu lado, de maneira nenhuma o crerei." (JOÃO, 20:25) A evidência visual é o suficiente para Tomé, o arrependido, mas o gesto, ou melhor, o índice, mesmo antes da fotografia, possui o poder de uma evidência incontestável e, além disso, um forte teor pedagógico.

Essa opção estética tomada como radical na época do próprio Caravaggio, ao contrário do que imaginávamos, possui antecedentes muito anteriores e, assim como no Barroco, elaborados por artistas extraordinários num momento crucial para o fortalecimento das bases do Cristianismo, em meio ao domínio mulçumano na Península Ibérica[24]. Estamos falando de um mestre que atuou nos últimos anos do século XI, sendo o responsável por parte da galeria térrea do maravilhoso Claustro do Monastério de Santo Domingo de Silos, na província de Burgos na Espanha. Nesse edifício religioso encontra-se a imagem que nos interessa, na face interior da pilastra no ângulo noroeste em uma das quinas da galeria. Trata-se do mesmo tema de a "Dúvida de São Tomás" (fig. 96), porém, plasmado com a clareza conceitual que caracteriza o surpreendente Românico Espanhol[25].

A um certo esquematismo no tratamento da figura humana é sobreposto um minucioso trabalho de diferenciação física e iconográfica que exige a atenção detida do observador. A composição é extraordinariamente simples e possui a clareza de uma iluminura medieval, sendo que a estrutura geral da cena permite uma identificação precisa da passagem bíblica com a mesma objetividade desconcertante que Caravaggio executaria cinco séculos depois (fig. 97).

21 Agradecemos à Pinacoteca por permitir nossa visita à mostra de Ron Mueck com 45 minutos de antecedência do horário de abertura oficial, o que nos possibilitou a realização das fotografias utilizadas para o presente fim.

22 Storr menciona o status de mártir da representação ou possíveis aspectos raciais contemporâneos, o que, de um modo ou outro, traz o contexto conturbado da época de Jesus, bem como os desdobramentos para o povo judeu. Um artigo aborda algumas das controvérsias que envolvem a condenação de Jesus a partir de três especialistas que dedicaram longos estudos ao tema: Disponível em: <http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/251202/religiao_1995.html>. Acesso: 03 mai. 2015.

23 "Os sacramentos santificam os corpos, do batismo à extrema-unção. A eucaristia, centro do culto cristão, é o corpo e o sangue de Cristo. A comunhão é uma refeição." (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 13)

24 Sobre este tema recomendamos a excelente série produzida e exibida pela TVE "Las Claves del Románico", cujo primeiro episódio foi publicado em 03 de novembro de 2012 e o último em 29 de junho de 2014. Tomamos contato com "A dúvida de Tomás" no episódio "La ciência, el saber y la espiritualidad". A série completa está disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/las-claves-del-romanico/>. Acesso: 23 jan. 2015
Sobre o Monastério a uma página sintética disponícel em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Santo_Domingo_de_Silos>. Acesso: 12 abr. 2015

25 O Românico Espanhol foi a grande surpresa de nossa estadia na cidade de Barcelona. Graças ao subsídio da CAPES, residimos durante 6 meses a poucos minutos do MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya, cuja coleção de Arte Românica está entre as principais do mundo.

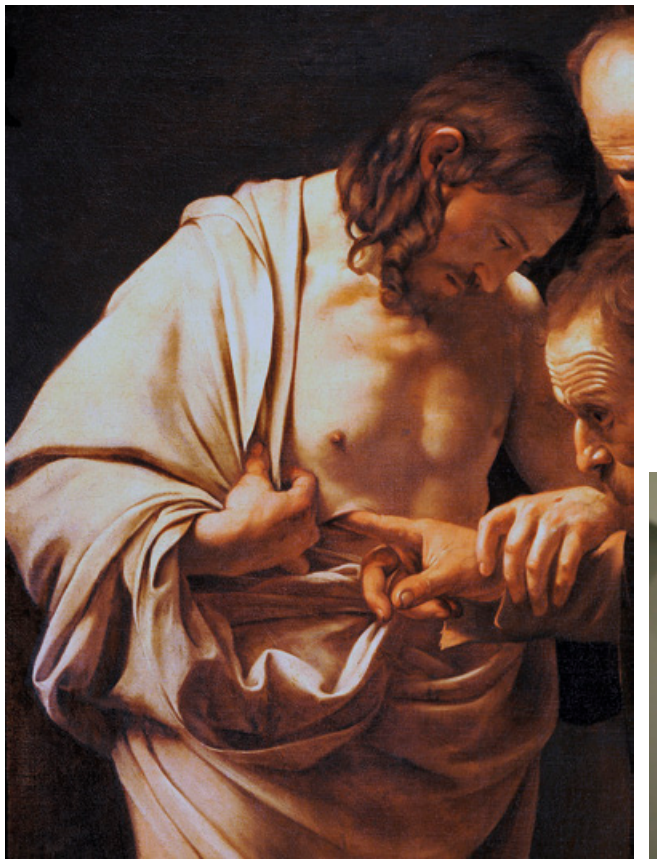




96 - 97 *(ao lado)*

"Dúvida de São Tomé", *último quarto do século XI*
Escultura em pedra
Claustro do Monastério de Santo Domingo de
Silos. Província de Burgos, Espanha





98 e 100 *(à esquerda e à direita)*

Detalhes de "Juventude"
Fotografias de Ricardo Coelho

99 *(ao lado, centro)*

Detalhes de "A incredulidade de São Tomé"



O fascínio da arte é a sobreposição de presentes que a apreensão de qualquer obra nos permite. Da abordagem direta do artista medieval, mantendo-nos como leitores distanciados, à condição de testemunhas ante a epifania da ressurreição pelo ato insolente de Caravaggio, que, por sua vez, sequer intuía a existência de um antecessor tão distante, ao trabalho de Ron Mueck, que leva além alguns dos recursos expressivos utilizados no Barroco. A ausência de um referente físico, mais precisamente, de um cenário, fora o próprio corpo representado, aliados ao intenso realismo, quebram, destroem, literalmente, os limites claros entre a realidade e a representação.

Se Ron Mueck tem dificuldades para contar histórias (STORR, 2014, p. 25), consegue, por outro lado, implicar o observador a elaborar sua própria narrativa, a partir de uma relação de atração e contato que vai muito além do distanciamento na arte clássica e da condição de testemunha nas manifestações barrocas. Diante do jovem negro somos incrédulos como Tomé e, mesmo que não sejamos religiosos, nossa crença perceptiva é posta em jogo, tornando-nos personagens reais de uma situação virtual, de uma instalação que se efetiva no momento singular da fruição através da linguagem de nosso corpo. Instigados pelo olhar da personagem que repete o gesto do Cristo ressuscitado (fig. 98), levamos a mão às chagas dessa tradição (fig. 99 e 100).

2.5.7.3 À deriva

Após uma estadia de seis meses em Barcelona, o que nos permitiu passagens por outras oito cidades num total de quatro países, dezenas de museus, monumentos e espaços culturais, ao chegarmos em São Paulo no final de 2014, por incrível que possa parecer, só pensávamos na exposição de Ron Mueck, em cartaz na Pinacoteca do Estado. Tal descrição, de aparente banalidade, deve-se ao fato de, na primeira visita, termos passado por um verdadeiro calvário de 5 horas e meia de espera numa fila interminável com sol, chuva e vento. Quando a entrada se aproximava já nos encontrávamos esgotados fisicamente e com dúvidas se havia sentido em nossa espera quase religiosa.

Depois das últimas orientações de um monitor sobre como deveríamos proceder, qual caminho tínhamos que seguir... Entramos na sala que dava acesso à exposição. O cansaço desapareceu diante da primeira escultura intitulada "Drift" (2009), ou seria melhor dizer, na primeira instalação, já que havia apenas um trabalho em uma imensa parede pintada num azul profundo com iluminação pontual. Estávamos parados no meio do espaço em uma espécie de contemplação devocional, quando tivemos esse momento de prazer estético interrompido, isso porque não havíamos seguido o caminho pré-determinado. Nos afastamos com a sensação de que havíamos passado por uma revelação profunda.



101 - 102 *(acima e página ao lado)*

Ron Mueck
"À deriva", 2009 (detalhe acima)
Escultura em técnica mista. Coleção particular
Fotografia de Ricardo Coelho - Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015

Ainda que em relação à "Woman with Sticks" Storr (2014, p. 26) refere-se à sensação que experimentamos diante dessa pequena escultura, a qual parece dominar o espaço da sala e o corpo do observador. Quando menciona "Drift" o faz nos seguintes termos:

> [...] por que [...] o homem parece estar se levantando verticalmente mais do que flutuando horizontalmente? Por acaso sua posição reclinada é de fato uma provocativa pantomima da Crucificação, e sua elevação uma alusão à Ascensão? Estamos novamente na Bíblia ou em um SPA? (STORR, 2014, p. 26)

Independentemente de onde estejamos, não há dúvidas que a referência gestual advém da leitura e interpretação visual da bíblia e isso é intensificado pela posição da obra na sala, pela maneira como dispõe as partes do corpo, além, é claro, da iluminação. Na segunda visita, alguns dias depois, acompanhávamos uma pessoa com mais de 60 anos, o que reduziu drasticamente o tempo de espera. Ao entrar na sala sentimo-nos completamente envolvidos, assim como os demais visitantes em devoção diante da imagem, como se estivéssemos em um templo religioso, onde as pessoas falam baixo ou ao ouvido umas das outras. Duas semanas depois realizaríamos uma terceira visita à individual do escultor australiano, mas dessa vez, graças à gentileza profissional da Pinacoteca, antes que o espaço fosse aberto ao público.

Ao entrarmos na instalação vazia como numa igreja nas primeiras horas da manhã, em absoluto silêncio, não tivemos dúvidas: estávamos diante



103 - 104 *(acima, à direita)*

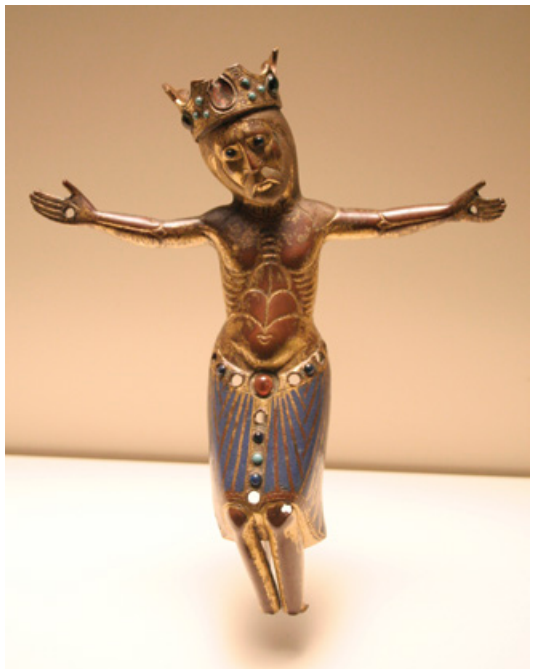
"Majestade Batló", *meados do séc. XII*
Madeira policromada. Museu
Nacional d'Art de Catalunya

"Cristo", *por volta de 1200 -*
1220 - Limoges, França
Cobre dourado com aplicação de
esmalte e pérolas de vidro. Museu
Nacional d'Art de Catalunya
Fotografia de Ricardo Coelho



105 *(ao lado)*

"Descida da Cruz" (incompleto),
séc. XIII - Itália central
Madeira policromada.
Musée du Louvre
Fotografia de Ricardo Coelho







106 *(acima)*

"Descida da Cruz", *c. 1250*
Madeira policromada. Catedral de
San Lorenzo de Tivoli, Itália

de uma obra contemporânea com tratamento técnico de um realismo incomparável (fig. 101), mas que, estranhamente, evocava a força icônica de uma antiga tradição relacionada à representação do corpo de Jesus Cristo[26] (fig. 102). A frontalidade solene das esculturas do românico espanhol presentes na coleção do Museu Nacional d`Art de Catalunya (MNAC) se sobrepunham à imagem do banhista, inclusive em aspectos cuja semelhança é mera e absoluta coincidência, como por exemplo, a existência de estampas na bermuda e na túnica de "Majestad Batlló"[27] (fig. 103), escultura espanhola em madeira policromada de meados do século XII, ou na bela escultura em cobre dourado com aplicação de esmalte e perolas de vidro, realizada em Limoges por volta de 1200 – 1220 (fig. 104).

Apesar de certa semelhança a postura do corpo contemporâneo era distinta dessas peças da coleção do MNAC, assemelhando-se a outra tradição estética que havíamos registrado no museu do Louvre em Paris, não por

26 "Antes de qualquer contribuição da memória, aquilo que é visto deve presentemente organizar-se de modo a oferecer-me um quadro em que eu possa reconhecer minhas experiências anteriores." (MRLEAU-PONTY, 2011, p. 44)

27 Segundo o site do Museu essa imagem teria sido influenciada pela obra "Volto Santo de Lucca" (Toscana, Itália), objeto de culto extraordinário desde finais do século XI. (tradução nossa) Informação disponível em: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/majestad-batllo/anonim/015937-000>. Acesso: 10 mai. 2015.

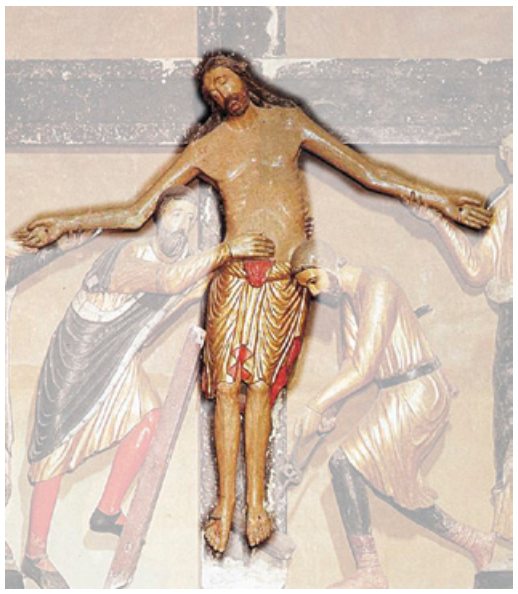
107 *(abaixo)*

Descida da Cruz, *c. 1228*
Madeira policromada. Catedral de Santa Maria Assunta, Comuna de Volterra, Itália













108 *(acima, centro)*

"Cristo" - *Borgonha, França*
Madeira policromada. Musée du Louvre

109 *(acima, à direita)*

"Descida da Cruz", *entre a segunda metáde do século XII e o século XIII*
Grupo proveniente da Igreja de Santa Maria de Taüll, Vale de Boí, Espanha
Madeira policromada. Museu Nacional d'Art de Catalunya
Fotografia de Ricardo Coelho

110 - 112 *(ao lado)*

Análise comparativa

acaso, pertencente ao mesmo período histórico, no qual a narrativa era transmitida com uma clareza conceitual e plástica impressionantes. Essas características do Românico e mesmo do Gótico seriam progressivamente substituídas no caminho tomado pela Arte Ocidental rumo ao realismo, culminando em nomes como Rembrandt, José de Ribera e Velázquez.

No grande museu francês há um belíssimo grupo (incompleto) de esculturas italianas que, pela incidência de obras similares, parece refletir uma manifestação estética comum na Itália central durante o século XIII, no qual se representava o momento da "Descida da cruz"[28] com uma estrutura específica (fig. 105). Na catedral de San Lorenzo de Tivoli repete-se o mesmo conjunto, mas com a presença de Maria Madalena, realizado por volta de 1250. Exceto pela policromia, em piores condições, parece estarmos diante de uma cópia ou até mesmo de uma obra executada pelo mesmo ateliê (fig. 106).

De mesma tradição formal, mas com diferenças mais evidentes na talha e na suntuosa policromia, é o grupo de esculturas representando a "Descida da cruz" da catedral de Santa Maria Assunta, na Comuna de Volterra, realizada por volta de 1228 (fig. 107). Pouco anterior é o Cristo realizado

28 Informações disponíveis sobre a obra no próprio site do Louvre. Disponível em: <http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=2368&langue=fr>. Acesso: 10 mai. 2015.

por um escultor borgonhês do século XII (fig. 108), também pertencente à coleção do Louvre[29] e que, por sua vez, segundo o próprio site do museu, remete a uma tradição espanhola na qual a figura de Cristo aparece com o braço direito móvel, levando-nos de volta à coleção do MNAC, especificamente, a um belíssimo conjunto da segunda metade do século XII – século XIII, proveniente da Igreja de Santa Maria de Taüll (fig. 109), localizada no belíssimo Vale de Boí.

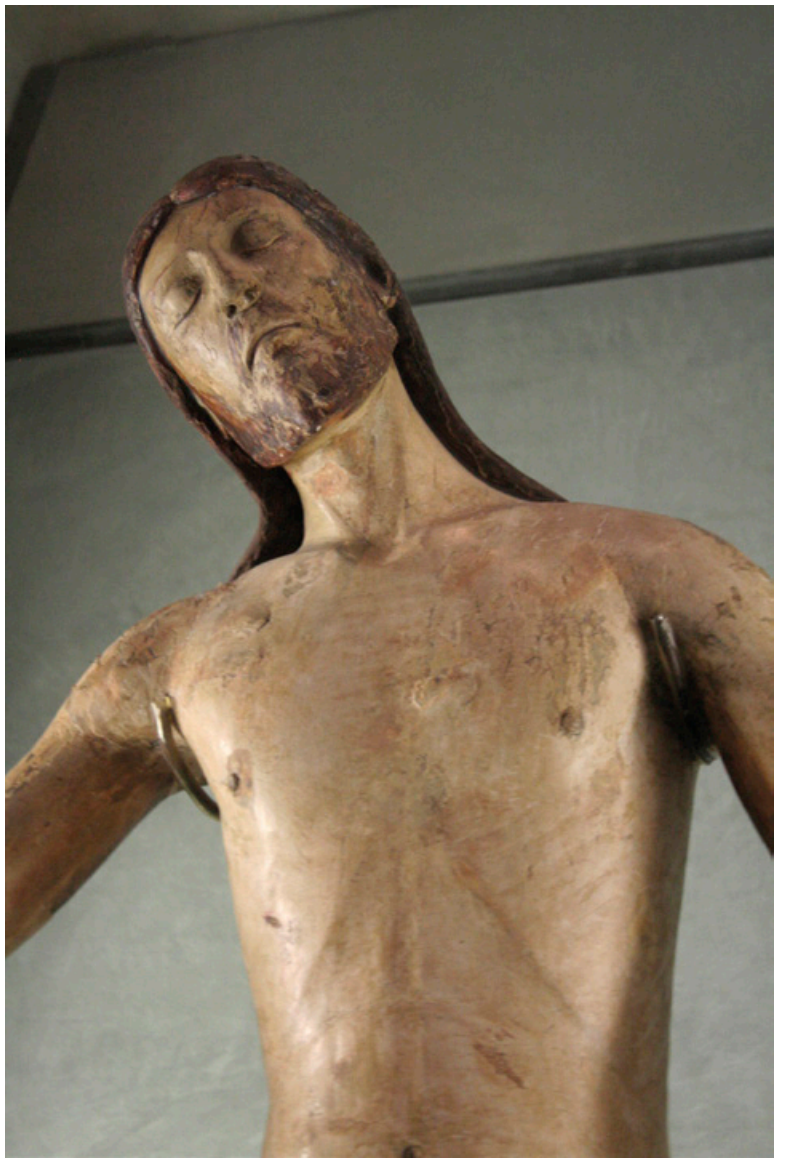
Guardadas as devidas diferenças, são impressionantes as semelhanças na pose e na estrutura corporal, principalmente quando comparamos a obra de Ron Mueck com as esculturas italianas, o que é reforçado pelo posicionamento da peça contemporânea numa parede vertical, intensificando seu caráter icônico de forte teor religioso (fig. 110 – 112). Pode parecer absurda nossa comparação, dada a caracterização contemporânea de nosso personagem, ainda assim, parece-nos haver mais motivos para nossas suposições, e isso, desde o próprio titulo escolhido para o trabalho.

"Drift" no inglês britânico pode significar "ficar à deriva"; "deixar-se levar por algo/alguma força ou influência exterior" (CAMBRIDGE DICTONARY, 2013, p. 253). Em português há algumas acepções para "à deriva", tradução que foi utilizada para nomear o trabalho nas publicações em nossa língua. Delas a que nos interessa é o sentido figurado: "sem governo; ao sabor dos acontecimentos" (HOUAISS, 2009, p 618). Mesmo considerando a opinião de críticos que tiveram dificuldades para conviver com Ron Mueck, graças ao seu temperamento introspectivo, pouco afeito ao diálogo – fato que pudemos comprovar em "Still Life: Ron Mueck at work" (2013) de Gautier Deblonde[30] – parece-nos que a escolha do título esconde uma relação mais sutil entre o significado e a representação.

O banhista de Ron Mueck não se encontra efetivamente em uma situação de deriva, não estamos no mar e a imagem não recorda sequer uma piscina. Também em relação ao significado figurado na língua portuguesa, não parece haver qualquer ausência de controle por parte de nosso impávido personagem, fatos que nos levam mais uma vez para a direção da história das representações de Cristo (fig. 113 e 114). Talvez, há mais de dois mil anos, ninguém pudesse imaginar a disseminação que esse corpo "glorificado no cristianismo medieval" (LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 12) teria ao longo da história no Ocidente. "O acontecimento capital da história – a encarnação de Jesus – foi o resgate da humanidade pelo gesto salvador de Deus, do filho de Deus, tomando um corpo de homem."

Esse corpo excepcional, mesmo considerado em sua condição messiânica,





113 - 114 *(acima)*

Detalhes de "À deriva" e "Cristo" do grupo escultórico do Louvre
Fotografias de Ricardo Coelho

29 Informações sobre a obra disponíveis no próprio site do Louvre. Disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-christ-detache-de-la-croix>. Acesso: 11 mai. 2015

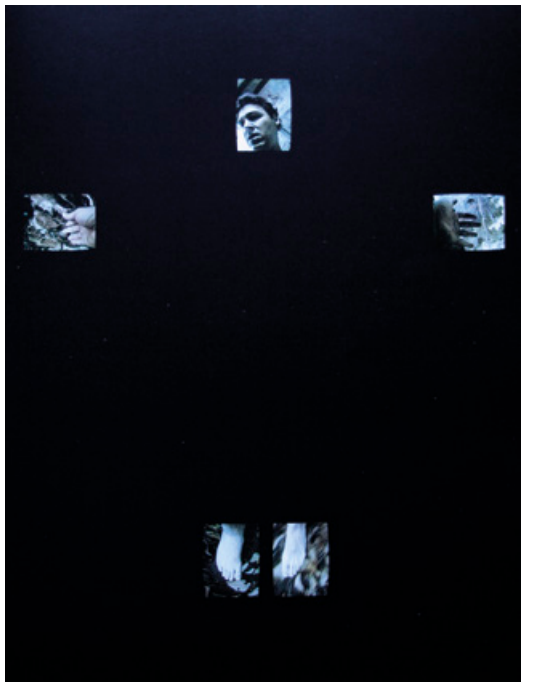
30 Não recomendamos o título, a não ser pela curiosidade de ver fases isoladas do processo de Ron Mueck. O artista parece isolado em um mundo que está fora de seu próprio ateliê. Mesmo na presença de alguns assistentes o silêncio absoluto é quebrado apenas duas vezes, mas sem qualquer implicação para quem assiste ao filme!

parece sempre ter estado à deriva e isso se torna explícito nas esculturas medievais que escolhemos para a comparação, as quais representam Jesus no exato momento em que se instaura uma dupla dependência em relação à humanidade: a do seu corpo físico após a morte – pelo menos até a ressurreição[31] – e a posterior celebração de seu corpo místico através do estabelecimento e transmissão da eucaristia no seio da Igreja Católica, responsável direta por disseminar a crença fervorosa e independente da visão[32], como mencionamos na Incredulidade de São Tomé.

Foram os artistas os responsáveis por criarem uma conexão palpável, ainda que virtual, entre as escrituras e a fé humana. É a isso que se deve a manutenção subliminar dessa presença, mesmo ao sabor dos acontecimentos contemporâneos. "À deriva" de Ron Mueck, ainda que indiretamente, traz consigo essa longa tradição, explicitando a força dessa presença mística.



Algo similar ocorre na videoinstalação "Crux" (1983 – 1987) de Gary Hill, artista que voltaremos a tratar no último capítulo do presente trabalho. Lynne Cooke (1993, p. 108, tradução nossa) considera essa obra como "[...] o primeiro trabalho importante de Hill, que tomava a imagem do





115 - 116 *(ao lado à esquerda e acima)*

Gary Hill
"Crux", 1983 - 1987
Videoinstalação com 5 monitores

117 *(ao lado)*

Registro da realização de Crux
Sistema e a carapaça desenvolvidas
pelo próprio Gary Hill

118 - 119 *(abaixo)*

Os pés de Gary Hill
Frames dos monitores inferiores





31 "A ressurreição de Cristo funda o dogma cristão da ressurreição dos corpos, crença desconhecida no mundo das religiões."(LE GOFF; TRUONG, 2012, p. 12)

32 Em "O visível e o invisível" Merleau-Ponty (2012, p. 37) dá uma definição geral de fé como " [...] uma adesão que se sabe além das provas [...]".

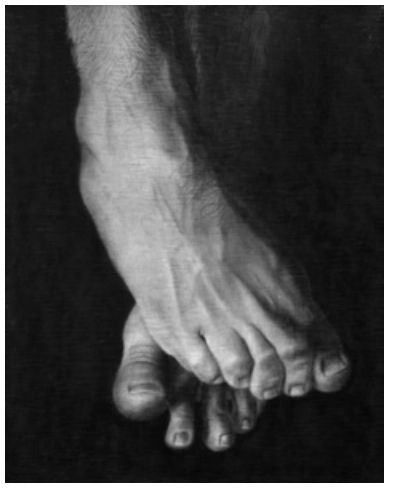
















homem como tema principal e que constituía, ao usar seu próprio corpo, um prólogo necessário para abordar a imagem do outro." Já em 1993 Hill (p. 15) expressava uma clara intenção de integrar o espectador na obra, considerando as instalações como espaço potencial para o próprio despertar da consciência a partir de uma vivência essencialmente fenomenológica.

Em 1997, naquela que seria a primeira exposição de Gary Hill no Brasil – "O lugar do outro"[33] – o curador Marcelo Dantas destacava essa relação dinâmica entre o observador e a obra, como um campo propício para o nosso próprio reconhecimento através da imagem do outro. (DANTAS, 1997) Doze anos depois[34], Dantas (2009, p. 8) reforçaria a exploração diferenciada do vídeo na obra de Hill, aproximando este meio da escultura e da instalação, graças aos aspectos imersivos possibilitados pelo espaço da representação. Nas palavras do próprio Hill (2009, p. 18) o tempo em alguns de seu trabalhos o aproximaria da linguagem da performance, enquanto essa presença física em suas dimensões fenomenológicas o aproximava da escultura. É isso que presenciamos em "Crux", trabalho

120 *(acima, à esquerda)*

Rogério Bortolini
"A cruz de cada um", 2002
Instalação com desenhos. Trabalho apresentado uma única vez em mostra coletiva no DAMAE de Porto Alegre, 2003 (não há registros fotográficos da mostra)

121 *(acima)*

Caravaggio
"Davi com a cabeça de Golias", 1609 - 1610
Óleo sobre tela. Galleria Borguese, Roma

122 - 125 *(ao lado)*

Rogério Bortolini
"A cruz de cada um", 2002
Grafite sobre tela

33 Exposição ocorrida no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna – MAM, em são Paulo.

34 "O lugar sem o tempo", também com curadoria de Marcelo Dantas, foi a segunda individual de Gary Hill no Brasil e ocorreu no espaço Oi Futuro no Rio de Janeiro no ano de 2009.

estrategicamente apresentado em locais com um forte teor dramático, tais como a capela de uma igreja medieval e o palco de um auditório (fig. 115 e 116). (COOKE, 1993, p. 108)

Hill atou cinco câmeras de vídeo ao seu corpo, de maneira que os gestos de cada um de seus membros e de sua cabeça fossem registrados, e então se empreendeu em uma viagem solitária por um terreno meio selvagem, cujo destino parecia ser, num primeiro momento, a extensão da água na qual penetra ao final e que o mantém suspenso. Esta suspensão da imersão fornece uma conclusão provocadoramente ambígua, que recorda o curso da dissolução e da desconstrução e/ou as premissas de um processo de renascimento e restituição. Na instalação, que dispõe cinco monitores em forma de cruz, esta imagem do indivíduo solitário iniciando-se em uma sorte de experiência primitiva/primordial se transforma na do mártir-peregrino. (COOKE, 1993, p. 108, tradução nossa)

A dimensão simbólica do trabalho se evidencia não apenas no título, mas, sobretudo, nessa configuração espacial dos monitores que reconstituem virtualmente a forma das esculturas medievais com os pés separados (fig. 116), cabendo ao observador a tentativa de integrar esse corpo que vaga por um espaço cuja referencialidade nos escapa. Essa incongruência estrutural abala qualquer certeza perceptiva e isso se deve ao recurso utilizado por Hill durante as filmagens: com câmeras fixas diretamente apontadas para as extremidades de seu corpo (fig. 117), Hill provoca uma espécie de inversão desestabilizadora na estética cinematográfica das câmeras subjetivas. O corpo em constante deslocamento (fig. 118 e 119) permanece crucificado na configuração icônica da instalação, enquanto sons, texturas, luminosidades e movimentos distintos não nos permitem sequer uma parcial reintegração espaço-temporal. Em "Crux" são as certezas perceptivas do observador que estão à deriva.

Sem conhecimento da instalação de Gary Hill[35], quinze anos depois, o artista gaúcho Rogério Bortolini realizaria o grupo de desenhos que compõem o trabalho "A cruz de cada um" (2002), apresentado nessa estrutura icônica numa única ocasião, em coletiva no DAMAE de Porto Alegre no ano de 2003 (fig. 120). Assim como Gary Hill, Bortolini utilizou suas próprias mãos e pés como referente para o trabalho. Já a cabeça é uma apropriação de Golias de uma das versões feitas por Caravaggio em 1609 – 1610, hoje na coleção da Galleria Borghese em Roma (fig. 121). Nas palavras do próprio artista em entrevista concedida ao autor do presente texto:

O que me motivou, foi a vida dramática e controversa de Caravaggio e claro, a dificuldade que é ser artista. Não falo só financeiramente, mas intelectualmente: estamos sempre pensando em como desfazer este ou aquele nó, seja em nós ou na sociedade, o tensionamento e o tencionamento são constantes. (Bortolini, 2015)

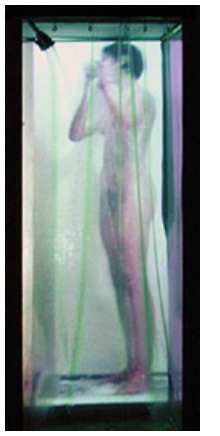
Graças a uma técnica refinada no uso do grafite, Bortolini alcança um efeito

35 Informação confirmada pelo próprio Rogério Bortolini. O artista gaúcho tomou a escala de seu próprio corpo como referência para a montagem, ou seja, um homem com 1,75 m de altura.



126 *(ao lado)*

José Roberto Aguilar
"Chuveiro", 2003
Videoinstalação. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo





127 - 128 *(acima)*

Robert Whitman
"Shower", 1963
Off Limits: Rutgers University and the Avant Garde, 1957 - 1963
Newark Museum, 1999
Coleção Robert Rauschenberg

dramático de intenso realismo. Quando estamos próximos cada fragmento torna-se independente, provocando, por si só, estranhos sentimentos (fig. 122 – 125). De modo similar a face isolada de Golias ganha em intensidade expressiva, mas ao nos afastarmos, a única referência que permanece nesse vazio que se interpõe entre nós e o trabalho, bem como entre as partes entre si é, uma vez mais, a poderosa projeção da imagem de Cristo, gravada profundamente em nossa memória perceptiva.

Da deriva do corpo místico de Cristo, passamos pela deriva perceptiva ante a instalação de Gary Hill, até chegarmos à deriva existencial dos artistas, entre as tensões imediatas estabelecidas pelas dificuldades que se nos impõem perante a escolha de uma vida inteiramente dedicada ao fazer artístico e as angústias de um tencionar coerente.

2.5.7.4 O fascínio pelas sombras

Como nos disse Gombrich, somos uma espécie dotada de uma estranha

capacidade, a de suspendermos nossa incredulidade, a mesma que sentimos diante de Ron Mueck, e isso, desde muito antes da formulação da alegoria da caverna de Platão. O que explica essa atitude inconsciente diante dos sistemas de representação, mesmo quando aparatos cenográficos e recursos técnicos estão em evidência antepondo-se entre o corpo da obra e o corpo do observador?

Em 2005 estivemos no Instituto Tomie Ohtake para visitar a exposição "Aguilar – Instalações"[36]. Sentimo-nos verdadeiramente fascinados diante de "Chuveiro" (2003), trabalho no qual víamos uma estrutura cenográfica coberta por azulejos, simulando um banheiro real, sobre o qual era projetada a cena de uma mulher em escala real durante uma situação cotidiana, sem qualquer edição (fig. 126). O ponto falho da vídeo-instalação era a existência de um chuveiro físico, o qual produzia uma sombra muito contrastante a partir da luz emitida frontalmente pelo próprio projetor, reduzindo o prazer delicado daquela ilusão banal, na qual éramos transpostos virtualmente à intimidade de um vida compartilhada, quando o corpo deixa de ser um fim em si, um objeto do desejo, para tornar-se o princípio de um contato mais profundo.

129 *(ao lado)*

Caetano Dias
"Passeio Neoconcreto", 2010
Ladrilho hidráulico, buraco moldado com resina, Videoprojetor
Fotografia de Caetano Dias



130 - 131 *(abaixo)*

Helio Oiticica
"B47 Bólide-caixa 22, caixa-poema 4: mergulho do corpo", 1966 - 1967
Caixa d'água de amianto, água e palavras pintadas





O texto de apresentação[37] dizia o seguinte: "Nas vídeo-instalações, coisas do cotidiano como box de banheiro, poltrona e cama ganham vida e um novo sentido por meio da projeção do corpo nu de uma mulher."(2005) Como já dissemos sobre o campo teórico, é cada vez maior nossa ignorância em relação ao conhecimento produzido a cada minuto, ainda que nos refiramos a uma única área de investigação humana, ou mesmo à produção artística de um mero recorte temporal, já que vivemos em um planeta com mais de 7 bilhões de habitantes. De fato, o corpo ganhava outros sentidos na relação fenomenológica vivenciada por cada observador e, ainda que seja inegável o papel precursor que o próprio Aguilar desempenharia entre nós nos anos 1970 no uso do vídeo como suporte expressivo, por outro lado, para nossa própria surpresa, o "chuveiro" não era uma abordagem tão inovadora como imaginávamos.

Em 1963[38], ou seja, quarenta anos antes, Robert Whitman, um dos fundadores do "Experiments in Art and Technology" (E.A.T)[39] já havia realizado "Shower"[40], utilizando, assim como Aguilar, um chuveiro verdadeiro (fig. 127 e 128). No trabalho do artista americano esse elemento físico vertia água e seus sons correspondentes, mas, ao contrário da versão do artista brasileiro, não atuava como um ruído na vídeo-instalação, graças a uma estrutura translúcida que recebia a projeção da cena por traz, como numa espécie de backligth em vídeo. Na exposição "Off Limits: Rutgers University and the Avant Garde, 1957-1963", ocorrida em 1999 no Newark Museum, bem como na retrospectiva realizada no "Museo de Arte Contemporâneo de Barcelona" (Macba) no ano de 2005, essa e outras peças precursoras no uso do vídeo como meio expressivo foram reapresentadas.

Sua capacidade de transformar objetos e situações cotidianas em acontecimentos

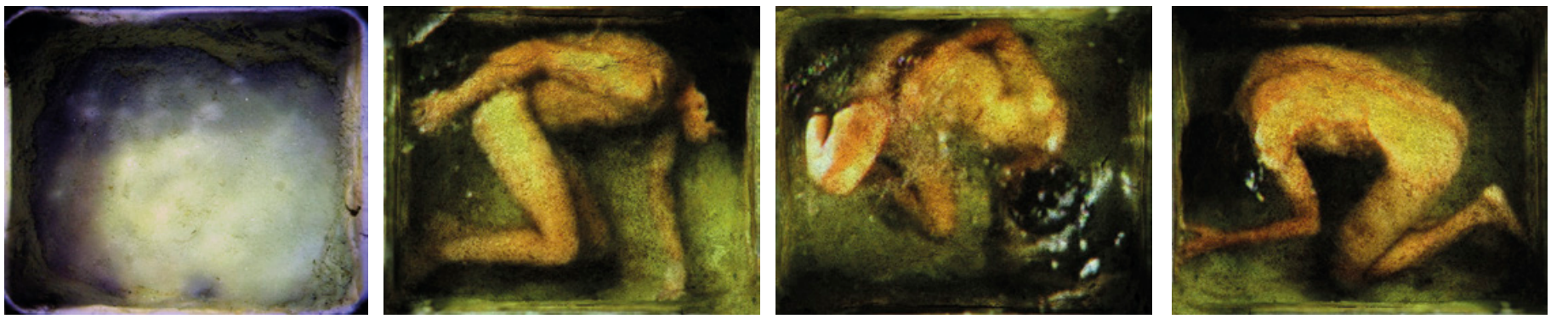
36 Conhecemos José Roberto Aguilar em 1997, como diretor da Casa das Rosas, instituição cultural pela qual o autor do presente texto possui um especial carinho, assim como pelo artista mencionado. Após a visita à mostra em 2005 ligamos para Aguilar para parabenizá-lo e para sugerir a retirada do chuveiro real em futuras apresentações, pois esse elemento configurou-se como um ruído ilustrativo completamente dispensável ao trabalho.

37 O texto de apresentação não possuía identificação, sendo oferecido pelo Instituto Tomie Ohtake em folders como um auxílio para a visitação .

38 "Shower" aparece em fontes distintas com duas datas – 1963 ou 1964. Em "Off Limits: Rutgers University and the Avant Garde, 1957-1963", exposição realizada em 1999, ou seja, também anterior ao trabalho de Aguilar, com a publicação de catálogo homônimo, a obra de Whitman é datada como tendo sido produzida em 1963.

39 Além de Whitman o E.A.T. criado em 1966, era composto pelos cientistas Fred Waldhauer e Billy Klüver, e pelo artista Robert Rauschenberg numa íntima colaboração entre artistas e cientistas.

40 A obra "Shower" é de propriedade de Robert Rauschenberg. Informação disponível em: <http://elpais.com/diario/2005/09/14/cultura/1126648803_850215.html>. Acesso: 21 set. 2014.



fantásticos, repletos de múltiplas referências, manifesta-se em suas esculturas multimedia, denominadas "*Cinema Pieces*", que combinam objetos comuns com projeções de sombras, diapositivos e filmes. Esse é o caso de [...] *Shower*, onde a imagem de uma mulher nua banhando-se é projetada em uma verdadeira banheira..." (BOSCO, 2005, tradução nossa)

O discurso a respeito dos trabalhos é similar ao próprio parentesco que, certamente, era desconhecido do artista brasileiro. Independentemente do fato de Whitman ser muito anterior, parece-nos fascinante a configuração formal que aproxima olhares distantes no tempo e no espaço, envolvendo física e psicologicamente os observadores pela beleza discreta do cotidiano.

Essa poesia do óbvio revelada pelo olhar de artistas sensíveis na escolha dos objetos mais distintos, é sempre motivo para surpresas, além de diálogos inesperados, caso, por exemplo, da intrigante vídeo-instalação "Passeio Neoconcreto" de Caetano Dias[41] (fig. 129). Como escreveu o curador da segunda edição do "Festival Artes Vertentes"[42] no ano de 2013.

Impossível não lembrarmos de Ferreira Gullar bem como do iconoclasta Hélio Oiticica, artista que realizou em 1966-67 um "bólide" numa caixa d'água com a frase "mergulho do corpo" (fig. 130 e 131), trabalho que, curiosamente, Caetano Dias desconhecia[43] quando da elaboração de Passeio Neoconcreto em 2010. Apesar dessa referência inconsciente, ou da homenagem ao movimento chave para a arte contemporânea brasileira, é de natureza distinta o trabalho e a abordagem de Caetano Dias, artista que, de maneira muito coerente, tem no corpo e nos limites físicos e simbólicos a que esse corpo é submetido, política e culturalmente, o centro de suas reflexões plástico-poéticas. Estamos nitidamente diante de uma representação, todos os sistemas aparentes, o próprio projetor ante nossos olhos; "uma mentira", porém, sem nos darmos conta, sentimo-nos angustiados ou atraídos por esse corpo que se move nessa espécie de útero conceitual. (COELHO, 2013, p. 47)

De fato, o nome do trabalho é intrigante, pois em sua excelente materialização, sobrepõem-se o significado literal de passeio como um "caminho destinado à circulação de pedestres, quase sempre mais alto que a parte da rua em que trafegam os veículos; calçada" (HOUAISS, 2009, p. 1442), aos materiais escolhidos: um ladrilho hidráulico feito com argamassa à base de concreto e uma pequena caixa d'água para a filmagem – mesmo modelo utilizado pelo iconoclasta carioca – o que restringia os movimentos do homem obrigado a permanecer ou retornar à posição fetal (fig. 132 – 137). A isso soma-se a referência, essa sim, consciente, feita pelo artista baiano ao movimento do Neoconcretismo de Hélio Oiticia que desejava "envolver a participação do espectador na criação da obra de arte. O homem como ser no mundo conforme a fenomenologia de Merleau-Ponty." (ALMANDRADE)

Acompanhamos a produção da estrutura de madeira utilizada na base do passeio, depois assentamos os ladrilhos e instalamos pessoalmente o projetor sob a supervisão do artista, ainda assim, bastou ligarmos os aparelhos para que fossemos tomados por um fascínio irresistível: era apenas uma representação e, como já frisamos, expondo sua própria estrutura. Um diminuto corpo humano submerso n'água numa espécie de buraco com cerca de vinte centímetros de lado, ainda assim, todos os visitantes mergulhavam sensorialmente na imagem como se estivessem seguindo a sugestão poética de Hélio Oiticica (fig. 138).

Antes de Caetano Dias a norte americana Amy Jenkins havia utilizado recursos similares, valendo-se de objetos físicos em escala reduzida e vídeo-projeção. Estamos falando de "Ebb"[44], realizado em 1996. A instalação compõe-se de um fragmento de piso afastado do solo da sala, num revestimento comum em banheiros com módulos sextavados, sobre o qual se apóia uma pequena banheira cerâmica (fig. 139). No início da projeção o recipiente de porcelana branca esta repleto de água tingida por sangue, então, uma mulher entra e começa a se mover com naturalidade, como se estivesse em um momento de íntima retrospecção e relaxamento (fig. 140). Ouvimos os sons que seu movimento produz na água e a sua

41 Agradecemos à gentileza do artista em ceder parte das imagens utilizadas no presente trabalho.

42 O Festival Internacional de Artes de Tiradentes, ocorrido entre os dias 12 e 22 de setembro de 2013, reuniu artistas vindos da Alemanha, Argentina, Armênia, Áustria, Brasil, Espanha, Eslovênia, França, Holanda, Inglaterra, Islândia, Israel, Lituânia, México e Rússia. Ricardo Coelho atuou como curador de Artes Visuais, sendo responsável por 6 das 7 exposições do evento, bem como pela cenografia geral ao lado de Phamela Dadamo.

43 O próprio artista revelou esse desconhecimento em entrevista concedida ao autor no ano de 2013.

44 Um vídeo disponibilizado pela própria artista pode ser consultado em: <http://www.amyjenkins.net/video%20pages/ebb.html>. Acesso: 05 mai. 2015.





132 - 138 *(página ao lado, esquerda p/ direita)*

Caetano Dias
Frames da projeção de "Passeio Neoconcreto" e registro da videoinstalação
Fotografias de Caetano Dias







139 - 141 *(acima, esquerda p/ direita)*

Amy Jenkins
"Ebb", 1996
Videoinstalação. Johnson Museum of Art, Cornell University, New York

142 *(acima)*

Antonio López García
"Mujer en la bañera", 1968
Óleo sobre painel de madeira. Coleção particular

respiração. Conforme ela se move o sangue é absorvido gradativamente pelo seu corpo, fato que não é percebido de imediato pelo observador (fig. 141). Nas palavras da própria artista "Ebb" parte de um ciclo biológico que define a experiência feminina num rito de purificação que inverte os fluxos naturais. (JENKINS, 1996, síntese e tradução nossa)

Como em "Passeio Neoconcreto" não há água real, o piso está suspenso e apesar do projetor ser mais discreto, fixo num ponto elevado, a banheira possui uma evidente escala reduzida. Ainda assim o prazer ao compartilhar momentos tão íntimos de um corpo que não se incomoda com nossa presença estimula uma cumplicidade insuperável com a ilusão. Acreditamos na imagem que nos reporta à intimidade de uma delicada pintura feita em 1968 por Antonio Lopez Garcia – "Mujer en la bañera" (fig. 142). Nas palavras de Miguel Fernández-Cid (2006, p. 88, tradução nossa) a tela trata de "um motivo próximo, cotidiano que, sem dúvida, não tinha sido objeto de interesse para outros artistas". O próprio López (2006, p. 88, tradução nossa) refere-se ao trabalho nos seguintes termos: "O banho sempre foi pretexto para fazer um nu idealizado, porém pintar o nu de uma mulher como está, real, com nome e sobrenome, pertence à nossa época. Notava que estava pintando algo novo."

Surpreende-nos a cumplicidade e a crença, um tanto quanto inocente

do teórico e do próprio artista, espécie de mito vivo na arte contemporânea espanhola. Sobre esse cenário, vale uma breve explanação, a partir de uma entrevista realizada em outubro de 2014 no ateliê do pintor Xavier Serra de Rivera (1946 –).

Assim como nos demais países europeus, a Espanha passa por um período de grandes dificuldades no pós-guerra, num clima de profunda tristeza, inclusive nas principais escolas de arte de Barcelona. O país, é importante lembrar, vive uma das mais longas ditaduras do Ocidente, num período que se estende de 1939 a 1976, um ano após a morte do general Francisco Franco. Nesse cenário emergiria o nome de Antoni Tàpies que, mesmo não sendo um artista completamente informal, produziria uma onda em torno do abstracionismo na Espanha. Artistas figurativos como o então jovem Xavier Serra de Rivera resistem, instaurando-se uma espécie de conflito subliminar na arte contemporânea espanhola. Tàpies "reina" com destaque absoluto, até que surjam as correntes conceituais[45], pondo em cheque o próprio fazer pictórico.

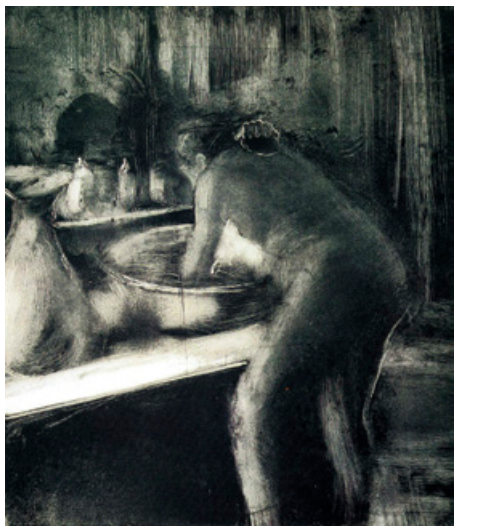
Membros das duas correntes se unem em torno da pintura e é nesse cenário que despontam nomes como Antonio Lopez Garcia (1936 –), artista de qualidade que constrói sua reputação por meio de procedimentos muito particulares, como pintar apenas diante do natural na mais rígida condição espaçotemporal[46]. Por exemplo, ao executar "Gran Vía" (1974 – 1981), como a própria data estendida da execução sugere, o artista pinta por apenas vinte minutos durante algumas manhãs, sendo necessário que as condições de luz sejam muito similares. Tal procedimento o obrigou a trabalhar por apenas alguns dias, antes que as condições da luz solar modificassem as cores, o volume e profundidade de seu tema, o que lhe "obrigava" a interromper o processo retomado apenas nos mesmos dias e horários dos sete anos seguintes...



143 - 144 *(acima)*

Edgar Degas
Monotipia, c. 1876 - 1877. Bibliothèque de l'Institut National d' Histoire de l'Art, Paris

Edgar Degas
"The Tub"
Monotipia, c. 1885. In Degas by himself. Drawing, prints, pairings, writings, London: MacDonald Orbis, p. 190

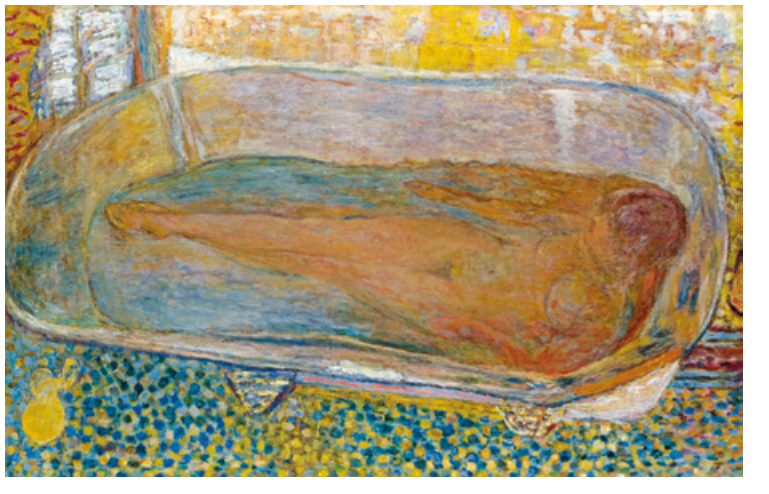


145 - 146 *(abaixo)*

Pierre Bonnard
"O banho", 1925
Óleo sobre tela. Tate Gallery, Londres

Pierre Bonnard
"A grande banheira", 1937 - 1939
Óleo sobre tela. Coleção particular





45 O isolamento da Espanha se refletia também num desenvolvimento artístico em descompasso com a produção artística de outros países europeus. Sandra Miranda em "Realismo, realismo mágico e hiperrealismo" (2006, p. 14) aborda rapidamente este cenário que nos foi descrito desde seu interior por Xavie Serra de Rivera.

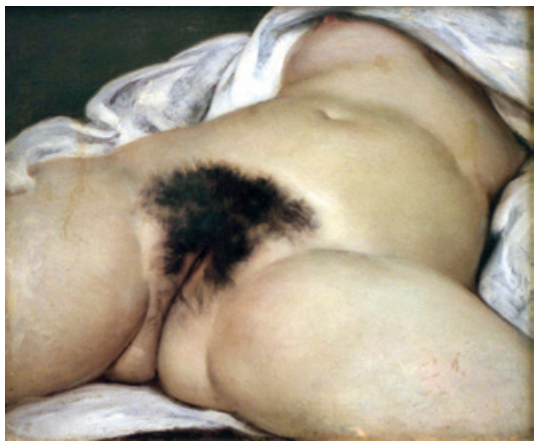
46 Essa rígida postura, espécie de realismo com fundamentação impressionista seria flexibilizada com o tempo. Antonio Lopez também é desenhista e escultor, ainda que nessa linguagem apresente mais problemas e restrições do que qualidades. A exceção mais notável é, sem dúvida alguma, "Hombre e mujer" (1968 – 1994), obra que pertence à coleção do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Vinte e seis anos para uma escultura que é entregue pelo artista, mas com a ressalva de que "não está concluída." (Fernández-Cid, 2006, p. 104) O prestígio de Lopez foi confirmado com a exposição "El retrato en las colecciones reales, de Juan de Flandes a Antonio Lopez", inaugurada no Palacio Real em Madrid. A estrela da mostra era o retrato da Família Real de Lopez, iniciado em 1994 e concluído por imposição da própria família real, num momento de delicada transição política em 2014. Boa técnica e intenso convencionalismo são os melhores elogios que conseguimos encontrar para a pintura oficial!

Sobre a opinião de Fernandez-Cid e do próprio Antonio Lopez em relação à originalidade no tratamento realista do banho, talvez o relativo isolamento da Espanha[47] explique essa crença. Seja como for, muito antes disso temos, por exemplo, algumas belas monotipias executadas por Degas nos anos de 1876-77 e 1885 (fig. 143 e 144). Cenas tão íntimas obtidas com um intenso vigor expressivo, em composições que eliminam qualquer afetação ou idealismo, como se compartilhássemos dessa intimidade com a mesma cumplicidade delicada que sentimos diante da obra de Aguilar. Ainda na mesma linha são as pinturas "O banho" (1925) e a "A grande banheira" (1937 – 1939), de Pierre Bonnard (fig. 145 e 146). Ambos os trabalhos apresentam composições de proximidade desconcertante, característica que seria explorada ao limite por Lucian Freud. Bonnard nos coloca sobre as mulheres retratadas como personagens de uma relação muito íntima e natural, e ainda que haja um evidente erotismo, principalmente na segunda tela, ele está muito distante das manifestações voyeurísticas que caracterizaram a arte que idealizou o corpo feminino ao longo da história da arte no Ocidente.

2.5.7.5 XEQUE

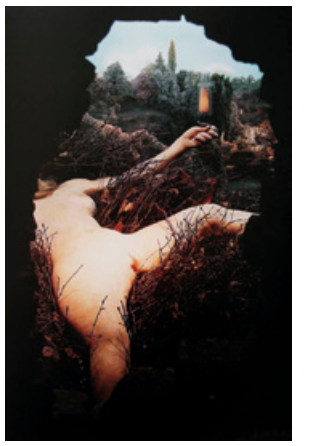
No ano de 2007 o *designer* e curador Alécio Rossi convidou dez artistas (entre eles o autor do presente texto) para uma instigante participação no "Espaço Senac de Cultura Urbana", evento paralelo ao "Senac Moda Informação"[48]. Cada convidado recebeu uma caixa de MDF com 30 cm de lado e uma tampa de encaixe. O tema central era erotismo e o título da exposição "Desejos marginais". Como uma referência extra para estimular as intervenções, recebemos uma breve reflexão do curador, da qual transcreveremos um fragmento:

A tênue fronteira entre sensualidade, erotismo e pornografia nos faz refletir sobre estas expressões do desejo e sua manipulação pela estrutura densa e ágil que movimenta a moda. Zygmunt Bauman, no livro *Amor líquido*, chama a atenção para as dificuldades do homem contemporâneo em estabelecer vínculos afetivos duradouros. O contato com a pele e a sensualidade ficam ainda mais potentes para este homem inseguro e carente de afeto. As manifestações do sexo imediato substituem a possibilidade do envolvimento afetivo. O prazer descartável substitui o amor duradouro. (ROSSI, 2007)



147

Gustave Courbet
"A origem do mundo", 1866
Óleo sobre tela. Musée d'Orsay

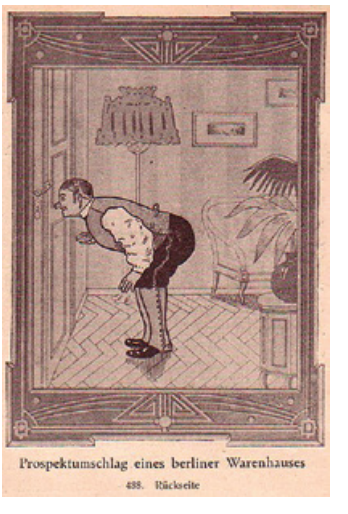


148

Marcel Duchamp
"Étant Donnés", 1946 - 1966
Instalação multimídia. Philadelphia Museum of Art, EUA







149 *(acima, à esquerda)*

Visitante espia pela porta de Étant Donnés

150 - 151 *(acima, à direita e ao lado)*

Caricaturas produzidas no séc. XIX

47 A arte contemporânea apresentada nos principais centros de Arte e Cultura de Barcelona, bem como nas suas mais destacadas galerias comerciais, demonstra um forte apego pelas tradições, o que se traduz em trabalhos, quase sempre pinturas e esculturas, com excelentes qualidades técnicas. Por outro lado, se comparada a arte contemporânea brasileira a arte produzida na cidade catalã está muito distante dos aspectos mais experimentais das instalações e ambientes que vivenciamos em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

48 Evento realizado desde 1993 e destinado a profissionais da moda. Mais informações podem ser obtidas em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/gd1/senacmodainformacao/evento.html>. Acesso: 05 mai. 2015; A mostra desejos marginais ocorreu no Memorial da America Latina por onde circularam 1500 profissionais ligados à indústria da moda. Participaram da mostra "Desejos Marginais" Apo Fousek, Bruno Siqueira, Cayo Honorato, Daniela Kutchat Hans, Guma, Jurandy Valença, Lila Botter, Nasha, Ricardo Coelho e Vicente Gil.



152 *(ao lado)*

Peter Fendi
"Die Lauscherin", 1833
Óleo sobre painel. Österreichische Galerie, Viena

153 *(abaixo à esquerda)*

Gustave Courbet
"Autorretrato - Homem desesperado", c. 1843
Óleo sobre tela. Coleção particular

154 *(abaixo à direita)*

Ricardo Coelho
"Detalhe desfocado do quadro de Courbet", 2007











155 *(acima à esquerda)*

Man Ray
"Retrato de Marcel Duchamp", c. 1917 e detalhe
Fotografia

157 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Autorretrato de perfil com íris voltada para o observador", 2007
Fotografia

Com a caixa em mãos eliminamos a tampa e a consequente possibilidade de manipulação, isso porque gostaríamos de produzir um objeto que, de algum modo, envolvesse o corpo do observador como em uma instalação. Os limiares entre sensualidade, erotismo e pornografia trouxeram a imagem potente e controversa de "A origem do Mundo" (1866) de Courbet (fig. 147) e, na sua esteira, "Etant Donné" (1946 – 1966) de Marcel Duchamp (fig. 148). Partimos da ideia de uma fusão de ambos os trabalhos e do princípio do choque, algo que, num primeiro momento, pareceu adequado ao nosso contexto de pesada erotização do corpo humano, em particular, do corpo feminino.

> Ora, o imaginário do sexo, do gozo, do proibido e, portanto, do obsceno não escapa da história, mas oscila, dependendo da elevação ou do abaixamento do limiar da tolerância coletiva e também conforme a percepção moral, seja daqueles que consomem a obscenidade, seja dos que a condenam. (CORBIN, 2009, p. 206)

À imagem de uma estrutura que preserva um segredo visível apenas por uma fenda como no trabalho de Duchamp (fig. 149), sobrepusemos o enquadramento desconcertante da pintura de Courbet, na qual o artista impõe ao corpo do observador o lugar do "fodedor", como observou muito bem Jorge Coli (2011, p. 6) em "Rituais litúrgicos: O contemplativo e o voyeur canalha". Uma pequena escultura finalizada com borracha de silicone ocuparia o espaço de tal maneira que, ao espiarmos, veríamos um corpo feminino a uma proximidade ainda mais desconcertante. Poucas horas foram o suficiente para abandonarmos essa ideia, um tanto quanto óbvia em sua deliberada agressividade sensorial.

Perguntamo-nos então: existiria um desejo marginal mais elementar? Qual seria o seu equivalente visual? E se há esse ícone, como deveríamos representá-lo por meio de recursos plásticos que mantivessem em suspensão o próprio desejo do espectador? A ideia da fresta foi mantida, à qual acrescentamos "a força do imaginário do buraco da fechadura" (CORBIN, 2009, p. 257), recorrente na caricatura (fig. 150 e 151) e em representações "mais sérias" (fig. 152) produzidas pela arte do século XIX[49], período considerado por Corbin (2009, 181 – 184) como repressor dos impulsos sexuais, ainda que seja também um primeiro momento no qual se possa falar de "discursos que traçam uma nova economia do desejo."[50] (CORBIN, 2009, p. 184)

Em retrospectiva, o caminho que percorremos até a materialização final

49 É importante que se diga, fora Courbet e Duchamp, a única referência utilizada no momento da execução foi a imagem do buraco de fechadura incorporada pelo autor a partir de sua experiência audiovisual, incluindo desenhos infantis e programas de televisão de grande banalidade. As presentes citações apenas endossam uma intuição artística que, no final das contas, é muito mais interessante do que os discursos de uma reflexão acadêmica...

50 Peter Fendi, autor do quadro de gênero "Espiando" (fig. 6), foi também o responsável por uma série de 40 litografias eróticas publicadas em 1910 em Viena, mais de meio século após a sua morte (1842), o que endossa essa economia do desejo à qual se refere Corbin. As litografias podem ser consultadas no seguinte site: <http://www.eroti-cart.com/peter-fendi-c-53_119>. Acesso: 06 mai. 2015







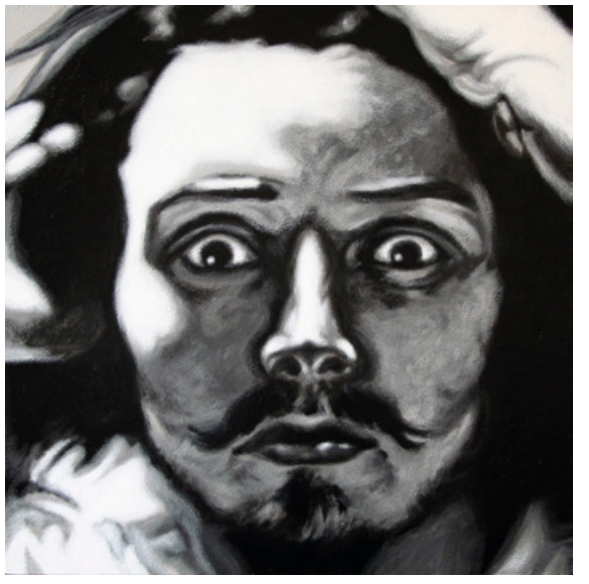
158 - 159 *(ao lado, esquerda p/ direita)*

Detalhe da porta de Étant Donnés e inversão

160 *(ao lado)*

Vista traseira e superfície de "XEQUE", 2007
Fotografia de Ricardo Coelho











161 - 165

Faces de XEQUE
Acrílica sobre MDF
Fotografias de Ricardo Coelho





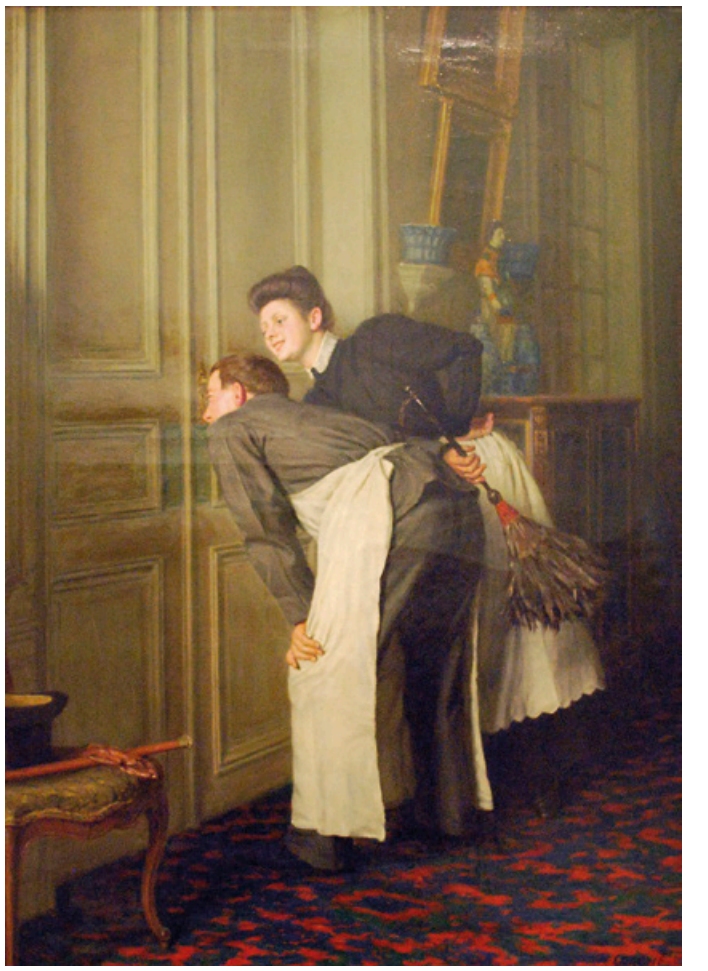


166 - 168 *(acima, esquerda p/ direita)*

Registro da Instalação XEQUE. Solar da Baronesa, 2010
Fotografias de Ricardo Coelho

169 *(abaixo)*

Remy Cooghe
"Madame Reçoit", 1908
Óleo sobre tela. Musée d'Art et d'industrie, Roubaux, France



do trabalho foi da agressividade sexual gratuita a uma alusão de cunho quase infantil, criando um corpo que pretendeu estabelecer um jogo simbólico com os dois grandes artistas com os quais iniciamos esse trajeto, mas, sobretudo, com a percepção e o imaginário do observador.

Esse corpo cúbico foi tomado como base para um tabuleiro de xadrez, fazendo referência direta à grande paixão de Marcel Duchamp, bem como ao jogo entre as imagens escolhidas para o diálogo visual. Além disso, o nome do trabalho advém da sobreposição entre a jogada chave nas partidas de xadrez – momento no qual solicitamos ao oponente que verifique e responda à ameaça direta ao rei – com o sentido e a pronuncia idênticos ao modo imperativo do verbo checar na terceira pessoa do singular: Xeque – cheque.

Nesse momento de elaboração já tínhamos definido as imagens e as técnicas que utilizaríamos para o trabalho. Partimos de "Homem desesperado" de Courbet, um autorretrato extraordinário de 1843, do qual utilizamos um fragmento, desfocando sutilmente a imagem para a face frontal do cubo (fig. 153 e 154). Para aquele que seria o lado esquerdo de nosso objeto nos apropriamos da face de Duchamp (fig. 155 e 156), a partir de um belo retrato de Man Ray, realizado por volta de 1917. Completa o jogo um autorretrato do próprio autor, especificamente realizado para esse fim, estando de perfil mas com a íris voltada para o observador (fig. 157). Na face traseira um fragmento da porta utilizada por Duchamp, invertida e depois gravada e furada com goivas de xilogravura (fig. 158 – 160). Todas as faces externas foram pintadas em grisalha com tinta acrílica, dada a sua secagem imediata (fig. 161 – 165).

O interior da caixa reserva a surpresa, assim, é melhor apresentar o trabalho antes de descrever seu processo, o que seria o mesmo que explicar uma piada. Em condições ideais o objeto/instalação deveria ficar isolado em uma pequena sala com paredes pintadas em tom terroso e com pouca luminosidade. O pequeno furo acima da fresta deve ficar na altura exata de um buraco de fechadura (fig. 166), em torno de 105 cm do solo, ou mais especificamente, sob uma base negra de mesma largura com 89 cm de altura. Nessas condições a luz emitida pela fresta chamaria mais a atenção do observador. O mais próximo que chegamos disso foi em individual realizada no Centro Cultural da UFSJ – Solar da Baronesa, no ano de 2010 (fig. 167), porém, o objeto dividia espaço com outras representações do corpo, inclusive uma releitura de "A origem do mundo" (2008).







170 - 174

XEQUE
Vista interior da instalação com a personagem que olha pelo buraco da fechadura e estudos fotográficos preparatórios
Fotografias de Ricardo Coelho

Ainda assim a observação discreta dos visitantes durante essa exposição permitiu-nos concluir que o trabalho havia alcançado a situação desejada, primeiro porque instigava o observador a refletir sobre possíveis relações entre as imagens externas, depois, pelo corpo atraído pela luz interna, obrigado a curvar-se ou, de maneira mais confortável, ajoelhar-se como se estivesse espiando o buraco de uma fechadura. Ao comparamos um registro realizado em 2010 (fig. 168) com o quadro "Madame Reçoit" (1908), pintado cem anos antes pelo belga Remy Cooghe[51] (fig. 169), a imagem que definimos para traduzir nossa compreensão dos desejos marginais ganha uma dimensão quase arquetípica!

No momento em que o visitante se curva ou se ajoelha para observar o interior do jogo instaura-se uma relação que nos remete às próprias raízes daquele que parece ser o desejo marginal por excelência, o de olhar sem ser visto. Uma espécie de atração adolescente como a traduziu de maneira maravilhosamente bela Giuseppe Tornatore em "Malèna" (2000), filme que potencializa a descoberta do desejo pelo *voyeurismo* de um menino que se encanta com a personagem interpretada pela deslumbrante Monica Bellucci.

O sorriso ou a falta de jeito são produtos naturais após cada espiadela, graças ao fato do observador funcionar como parte de um jogo entre dois espelhos, tendo seu próprio gesto duplicado em profundidade. Uma criança estilizada sorri enquanto observa algo que permanece oculto para nós atrás do pequeno furo da fechadura (fig. 170 e 171). No espaço da instalação, sem que se dêem conta, os visitantes que testemunham outro observador olhando o pequeno orifício, vivenciam uma cena real com uma considerável carga alusiva, enquanto aquele que olha a pequena representação é remetido ao próprio corpo em seu ato de olhar, o que o faz retornar aos seus desejos e experiências mais íntimas. O desejo marginal continua oculto, constrangido no silêncio e no auto-reconhecimento do próprio observador: Xeque-mate!

O modelo utilizado como referência para a execução da pequena escultura de gesso policromado foi um talentoso pré-adolescente, então, aluno do projeto Vida Nova. O jovem Leonardo interpretou a sugestão feita pelo professor com muita seriedade, quer dizer, com muita naturalidade (fig. 172 – 174). No interior da caixa foi instalada um pequeno bocal para uma minúscula lâmpada com temperatura de cor quente, comumente utilizada em setas de veículos automotores. Um fio de PVC muito discreto e seguro saia por um furo preciso na lateral da caixa, entrando em seguida na base negra até uma tomada instalada em seu interior, o que mantinha a caixa acesa em tempo integral. A porta com detalhes em baixo relevo, assim como o minúsculo espelho[52] e sua maçaneta foram feitos manualmente com papel couro em diferentes espessuras.

2.5.7.6 Exposição e vigilância

No ano de 2009, o autor do presente texto desenvolveu um projeto em parceria com o músico e editor audiovisual Fernando Mastrocolla e

51 O autor do trabalho "XEQUE" não conhecia nem o artista, nem a pintura citada, sendo tais descobertas fruto da pesquisa em desenvolvimento.

52 Talvez seja desnecessário lembrar que o espelho aqui é a parte, geralmente lisa, sobre a qual ficam a fechadura e a maçaneta da porta. É assim que nos referimos a esse objeto quando vamos comprá-lo em lojas especializadas.



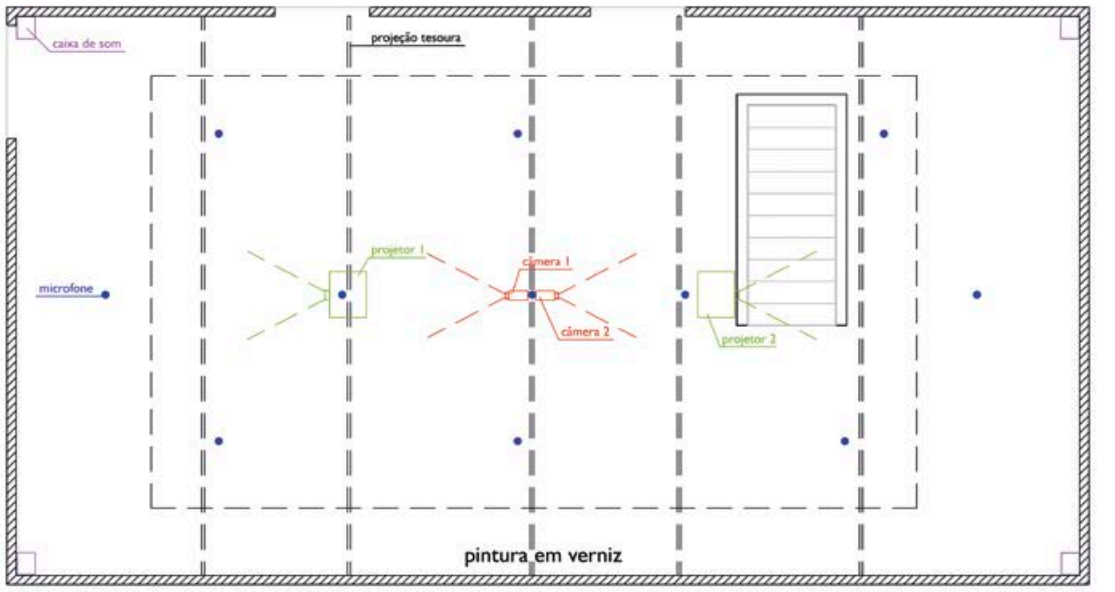


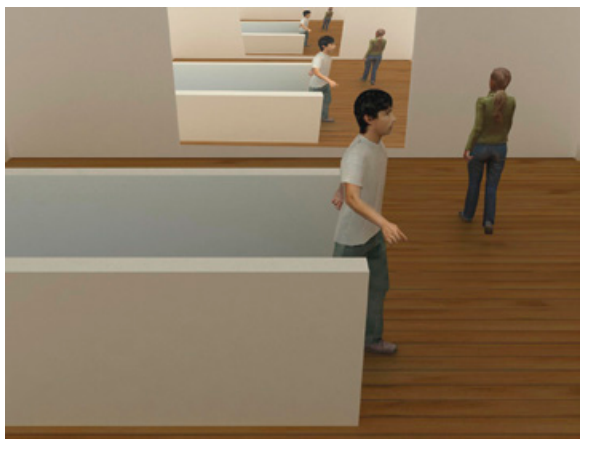
175 - 176 *(ao lado)*

Registro de sala da Galeria Vermelho em 2009
Fotografias de Ricardo Coelho

177 - 183 *(abaixo)*

Ricardo Coelho
"Vernissage", 2009
Planta e representações gráficas de Phamela Dadamo

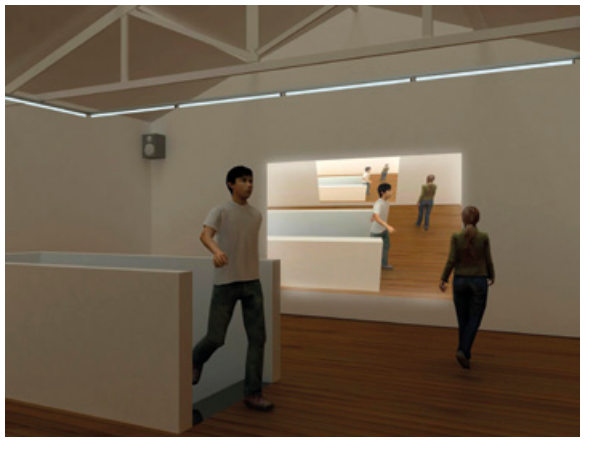


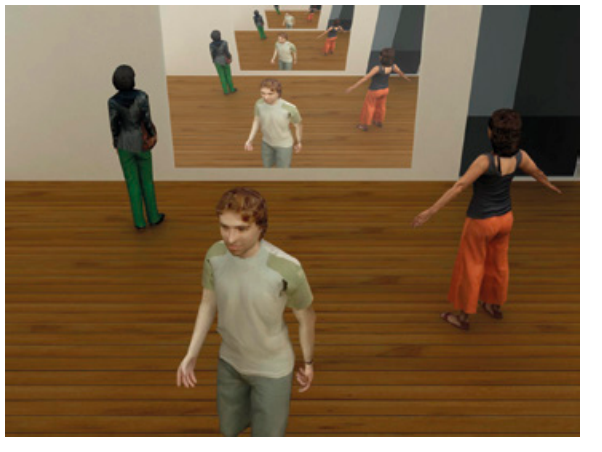












com a arquiteta Phamela Dadamo[53], submetendo-o ao júri organizador da "Mostra Verbo", evento que ocorreria na Galeria Vermelho (fig. 175 e 176) para fomentar a linguagem da *performance*. O projeto foi recusado, talvez pela falta de habilidade do proponente que sugeria logo em seu objetivo principal: "Por em questão o lugar da performance no cenário contemporâneo, discutindo o papel passivo e o condicionamento do público diante dessa linguagem artística." Seis anos depois, o projeto inédito e de relativa simplicidade técnica, parece guardar certa originalidade e interesse, principalmente no que toca à relação dinâmica entre o corpo da obra e o corpo do observador numa interdependência estrutural essencialmente efêmera. Por tal crença iremos transcrever o projeto referido com as correspondentes ilustrações realizadas na ocasião.

Memorial descritivo:

- Na parede frontal à escada que dá acesso à sala no 1º andar da Galeria será pintada com verniz incolor a palavra "**Vernissage**" (fig. 177). Essa pintura executada na véspera da abertura do evento tem a intenção de impregnar o espaço com o forte cheiro desse impermeabilizante para madeiras.

- Serão instaladas 2 câmeras de vídeo nas "tesouras" da cobertura, cada uma delas conectadas ao seu respectivo projetor (fig. 177), transmitindo em tempo real as imagens dos próprios participantes do evento. Independentemente de suas posições os observadores jamais verão a própria face nas projeções.

- Além das câmeras e projetores serão instalados diversos microfones para captar o burburinho ambiente, retransmitido em 4 caixas de som (fig. 177) por um sistema de processamento em tempo real que aumentará gradativamente o volume de retorno até ultrapassar os limites do suportável.

- Durante o vernissage garçons profissionais, devidamente protegidos com protetores auriculares, servirão os convidados como num evento oficial.

Justificativa

O declínio do Barroco e o enfraquecimento da Igreja católica aliado ao fortalecimento da burguesia como uma nova classe social "habilitada" na Revolução Francesa põe em crise o cenário artístico que se tinha delineado na Europa desde Giotto, passando pelos mestres do Renascimento e Barroco. Pela primeira vez, excetuando alguns países protestantes, o artista está "livre"[54], quer dizer, sem um mecenas oficial.

Os dois primeiros museus são criados na Inglaterra, mas é atribuído ao Louvre (1793) a primeira utilização do conceito de coleção como "Instituição Pública", ainda que precisemos relativizar o seu verdadeiro alcance no período em questão. Em meados do século XVIII surgem os Grandes Salões e, ao contrário do que se pensa a respeito da tipologia de exposições do século XIX, estes não tinham suas paredes apinhadas com milhares de quadros lado a lado, ou uns acima dos outros por uma opção estética, mas sim, porque eram eventos de destaque social, sendo o público e os próprios artistas manipulados num jogo de interesses de mercado, primeiro sob o comando do estado e no decorrer do século XIX, cada vez mais, como uma celebração do mecenato burguês (CASTILLO, 2008, p. 25 – 29). "Na verdade, a organização dessas exposições sempre enfatizou interesses distintos daqueles relacionados à própria natureza da arte." (CASTILLO, 2008, p. 24)

No modernismo, especificamente com Marcel Duchamp, temos o primeiro questionamento deste mercado de arte e de seu "lugar oficial": os museus, os salões oficiais ou independentes e as galerias comerciais. No Pós Guerra Andy Warrol escancara as portas do mercado e Leo Castelli estrutura a primeira rede efetiva no cenário artístico em âmbito mundial[55]. Nos anos sessenta e setenta do século XX surgem linguagens e movimentos que questionam novamente o lugar e o valor da arte, bem como a sua relação com a sociedade como um todo. Entre estas linguagens está a *performance*[56] de nomes como Joseph Beuys que realizou, no auge da POP ART, a emblemática "I like America and America Likes me" em 1974.

Passamos de uma sociedade de consumo no Modernismo para a atual sociedade da informação; as redes se multiplicam num sistema altamente profissional, porém, certos padrões de comportamento, ou seria melhor dizer, certos ritos sociais permanecem como em sua origem[57]. O melhor exemplo disso são os próprios *vernissages*, marcados por polêmicas, badalações e pesadas coberturas nos principais veículos de comunicação. Esse hábito cultural naturalizado e a própria codificação que envolve os discursos poéticos e teóricos em torno da linguagem da *performance* são as motivações para "Vernissage" (2009).

A palavra *vernissage* – envernizamento numa tradução literal do francês – pintada em uma sala branca com verniz naval (fig. 178 e 179) na véspera da exposição provocará um forte odor, enquanto garçons profissionais servem o público, ou se preferirem, a audiência que entrará na galeria

53 Phamela Dadamo é a responsável pelas ilustrações artísticas e pelo detalhamento aproximado, já que fizemos o projeto sem a planta do local a partir de fotos e de uma visita prévia com um dimensionamento aproximado.

54 Sonia Salcedo del Castillo (2008, p. 25) menciona a nova posição social assumida pelos artistas por meio da exibição pública de suas obras. "Cenário da arquitetura da Arte" da mesma autora é a melhor pesquisa entre nós a respeito das relações entre arte, artistas e cenografia de exposições dos grandes salões parisiense ao presente.

55 Sobre esses aspectos ver "Arte contemporânea: uma introdução" de Anne Cauquelin (2005, p. 85 – 121), em particular a segunda parte, na qual a autora se refere aos embreantes Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli.

56 Uma análise crítica dos discursos que envolvem e justificam o universo da performance foi apresentada no item "O corpo na performance". Na criação de "Vernissage" havia apenas uma intuição sobre isso.

57 Aqui novamente recorremos a Cauquelin (2005) e, em relação à naturalização dos hábitos a Norbert Elias no desconcertante "O processo civilizador: Uma história dos costumes" (1994).

com os condicionamentos impostos pela própria institucionalização da linguagem performática.

As projeções invertidas se estendendo ao infinito, assim como a reverberação do som ambiente provocarão estranhamento e incomodo perceptivo (fig. 180 e 181). Cada pessoa verá o rosto dos presentes multiplicado em profundidade sem nunca poder ver a própria face. Assim, privado da autocontemplação e falando cada vez mais alto para se fazer ouvir, o público se transforma no centro dessa estrutura de representação[58] que terá o preciso transcurso de sua resistência sensorial (fig. 182 e 183). Sem *performer*, *performance* e espaço definido para a audiência, resta apenas o cenário de um evento social fraturado em seus sentidos[59] até os limites da percepção do observador.

Ricardo Coelho, marco de 2009

Em relação ao sistema de captação e exibição em tempo real presente em "Venissage", como já apontamos inúmeras vezes, parece sempre haver um referente anterior e em nosso caso, uma vez mais, muito anterior, já que o tempo contínuo do presente em desenvolvimento tornou-se um dos focos principais de interesse nos primórdios da videoarte. (RUSH, 2006, p. 77)

Para Paik e outros praticantes do início da videoarte, inclusive Dan Graham, Bruce Nauman, Joan Jonas e John Baldessari, foi a capacidade de transmissão instantânea da imagem pelo vídeo que mais os atraiu, além de seu preço relativamente acessível. (RUSH, 2006, p. 77)

Ainda em 1970 Bruce Nauman realizaria "Live-Taped Video Corridor"[60], um claustrofóbico espaço de pouco mais de 50 cm de largura que se estendia em profundidade até a extremidade oposta, bloqueada por dois televisores empilhados um sobre o outro (fig. 184). Sem qualquer orientação, o observador que decide entrar nota, num determinado ponto, uma imagem que se move no monitor superior, até entender que se trata de um circuito fechado transmitindo seu próprio deslocamento em tempo real. À medida que nos aproximamos sentimos um certo estranhamento graças à redução gradativa de nossa escala, isso porque a câmera está posicionada sob a entrada do corredor. O monitor inferior exibe o mesmo ângulo mas com o espaço vazio, aparente incoerência responsável por uma certa angústia perceptiva (fig. 185 e 186). O resultado da estrutura se assemelha à estética das câmeras de vigilância espalhadas pelo planeta no final do século XX, mas, principalmente, no início do século XXI. Michael







184 - 186 *(acima)*

Bruce Nauman
"Live-Taped Video Corridor", 1970
Registros da videoinstalação

Rush (2006, p. 115) menciona esse aspecto presente na obra de Nauman e em outros trabalhos de videoarte.

O interesse em vigilância surgiu não apenas de revelações públicas na imprensa sobre práticas reais de policiamento, mas também da própria natureza da televisão, que parece estar observando constantemente o espectador, mesmo quando este a observa. (RUSH, 2006, p. 116)

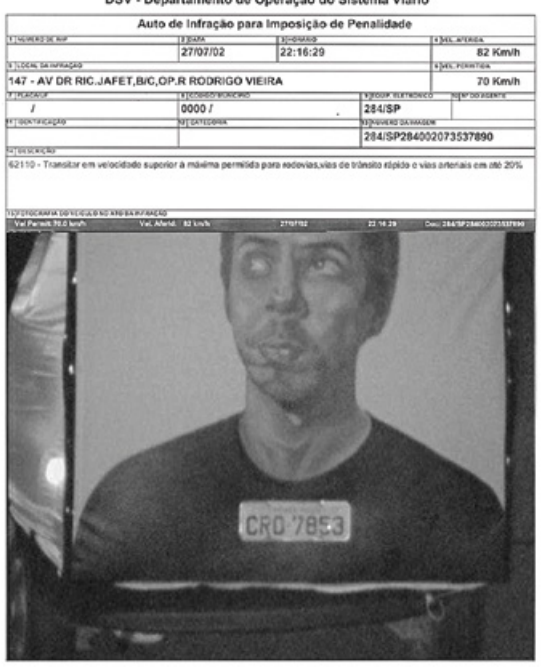
Hoje, poderíamos dizer que as neuroses contemporâneas e o hábito naturalizaram a presença desses sistemas de vigilância, a ponto da maior parte das pessoas sentirem-se inseguras na ausência deles. Somos constantemente observados nas ruas, nos edifícios residências e nas casas, nas escolas, nas instituições públicas como os museus e, nas grandes corporações privadas, além dos não-lugares contemporâneos como os aeroportos e *shopping centers*. Como se não bastasse isso, temos ainda a reiteração desse sistema naqueles programas que estão naturalizando a mais bizarra das situações: pessoas confinadas por meses com fins

58 "A privacidade de ver é invadida e, voluntariamente ou não, o espectador passa a ser observado não apenas por si mesmo, mas também por outros." (RUSH, 2006, p. 118)

59 "Atualmente, artistas de instalação, intensamente conscientes de sua obra como extensão do eu, da apresentação física e do ambiente que cerca sua arte, tornam-se parte dela. O contexto, para esses artistas, é da maior importância, e eles desejam exercer controle sobre esse contexto ao criar, explicitamente, um meio que, em sua totalidade, constitui a arte. (RUSH, 2006, p. 110)

60 Há um vídeo que apresenta o sistema com clareza a partir de uma exibição mais recente. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9IrqXiqgQBo>. Acesso: 07 mai. 2015





187 - 188

Grupo COMfluencia
Automóvel modificado e retrato de Fernando Mastrocolla, 2002
Fotografia de Ricardo Coelho

Grupo COMfluencia
Estudo para AUTO-retrato, 2002
Multa emitida pela CET - Companhia de Engenharia de Tráfego de São Paulo. Infração cometida no dia 27 de julho de 2002, às 22:16':29

meramente econômicos nos chamados *reality show*[61], utilizando modernos dispositivos de áudio fixos em seus corpos, além de câmeras de alta definição distribuídas pelo espaço para a captação em tempo real para aqueles que desejam e podem pagar esse exercício extremo de *voyeurismo*.

Esse cenário de involuntária aceitação nem sempre foi assim e no ano 2002[62], naquele que seria o auge desse pseudo sistema de segurança e controle, inclusive numa disseminação assustadora dos aparatos de fiscalização de trânsito na cidade de São Paulo, o "Grupo COMfluencia" realizaria aquele que parece ter sido o melhor trabalho de sua curta existência[63]. "AUTO-retrato"[64] era uma ideia simples, mas com implicações desconcertantes: um motorista acionando intencionalmente um dispositivo de controle e vigilância; um motorista com a representação de si mesmo fixa na traseira de seu veículo (fig. 187) para a realização de um autorretrato contemporâneo, mas que, de um modo ou outro, está vinculado a essa antiga e fascinante tradição.

Uma nova espécie de apropriação: o objeto artístico mais tradicional, a pintura, em um de seus gêneros canônicos, o auto-retrato, reintroduzido no meio institucional por um órgão de controle do tráfego de veículos, CET. (Rafael Vogt Maia Rosa, 2002)

Duas tentativas foram feitas na Av. Ricardo Jaffet com um intervalo de 40 dias entre elas. Esperamos 60 dias e a notificação não chegou. Só então descobrimos que havíamos produzido uma "imagem infratora", arquivada por não permitir a perfeita identificação do veículo a partir de seus registros legais. Em contato direto com o responsável pelo sistema na própria CET, tivemos acesso ao índice de baixa resolução e que foi tomado ironicamente como um "estudo para AUTO-retrato" (fig. 188).

Uma terceira tentativa seria realizada com a instalação prévia de uma série de câmeras, inclusive no veículo do próprio Fernando e carro do autor do presente texto, multado dois segundo antes para fazer o registro do instante exato da infração por um ângulo inusitado. O local escolhido foi a entrada para a Av. Ibirapuera no sentido da Av. Sena Madureira. Essa região era conhecida entre os motoristas pela instalação regular de dispositivos móveis de controle de velocidade, sistema que gerava negativos de 35mm, ideal para ampliarmos significativamente a prova de nossa infração. Finalmente registramos o índice do índice, quer dizer, o *flash* no ato da infração, inexistente nos dispositivos fixos (fig. 189) que utilizavam tecnologias de infra-vermelho.

61 As primeiras versões desses programas surgiram no início da década de 1970 nos EUA e depois na Inglaterra, nada no entanto se compara ao sucesso atual da franquia do "Big Brother", criado em 1999 pela Endemol, empresa holandesa de entretenimento.

62 Não por coincidência nesse período em que ocorreria uma verdadeira neurose em torno da segurança nos grandes centros urbanos como São Paulo, vai ao ar o Primeiro Big Brother Brasil, em janeiro de 2002.

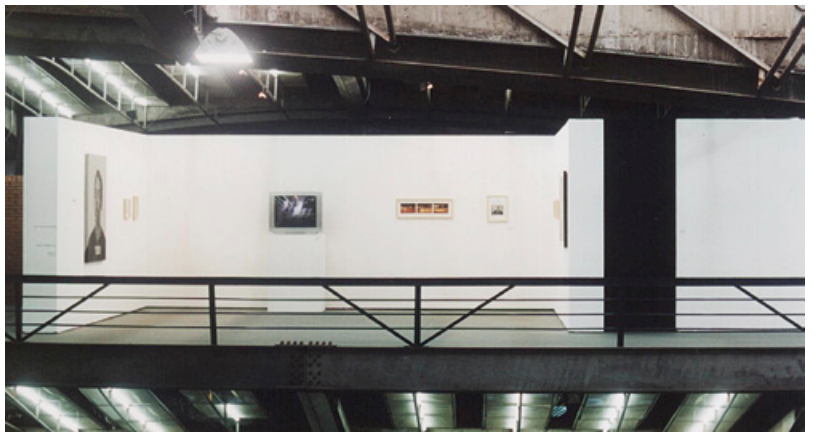
63 Com a instalação "AUTO-retrato", após dois anos e mais de 30 participações o grupo foi coroado com um destaque nos principais veículos de comunicação da mídia impressa de São Paulo. Pensamos então: "Agora sim, conseguimos, receberemos alguns convites e talvez ganharemos algum dinheiro com todo esse monte de trabalho". Foi nessa ocasião que o autor do presente texto se deu conta do cenário descrito por Anne Cauquelin. Só existem duas opções: **ser parte da rede ou estar fora dela**. Nós estávamos fora e a energia do grupo se dissipou com as necessidades pessoais e profissionais de cada um. O grupo trabalhou intensamente entre os anos de 2000 e 2003.

64 Mantivemos a grafia original pois esse trabalho foi realizado antes da reforma ortográfica da língua portuguesa.



189 *(acima)*

Pardal (dispositivo de controle
por infra-vermelho)
Fotografia de Ricardo Coelho







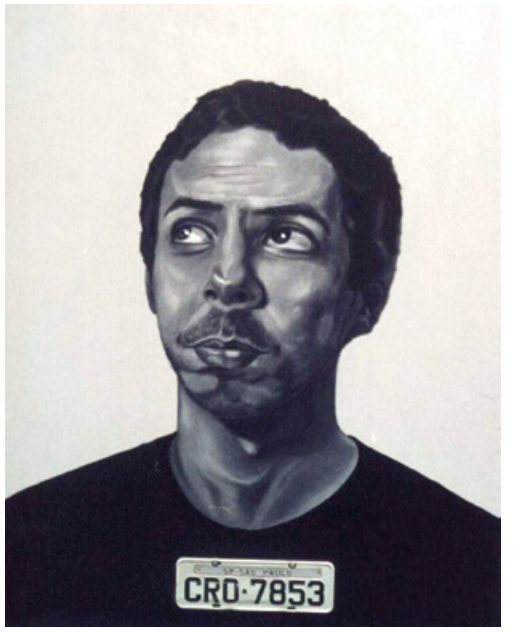


190 - 192 *(centro, cima p/ baixo)*

AUTO-retrato
Instalação multimídia apresentada em
individual no Centro Cultural São Paulo

194 *(acima, à direita)*

Ricardo Coelho
Pintura com placa afixada na camiseta,
2002. Óleo sobre tela e placa







194 - 195 *(acima)*

Documentos dos carros de Ricardo
Coelho e Fernando Mastrocolla

196 *(ao lado)*

Infração cometida por Ricardo Coelho
às 23:36':34" do dia 22/08/2002
Velocidade permitida - 60km/h
Velocidade auferida - 89 km/h2

197

Grupo COMfluencia
"AUTO-retrato", 2002
Infração cometida por Fernando Mastrocolla
às 23:36':36" do dia 22/08/2002
Velocidade permitida 60km/h
Velocidade auferida 82km/h



A individual do Grupo COMfluencia no Centro Cultural São Paulo apresentou a documentação do processo em uma linha cronológica (fig. 190 – 192) como em instalações com forte teor conceitual: a pintura a óleo com a placa fixa no corpo (fig. 193); o RENAVAN dos veículos de Ricardo Coelho e Fernando Mastrocolla (fig. 194 e 195); a primeira multa impressa em papel sulfite (fig. 188), num modelo ainda hoje utilizado para a notificação de infrações; a multa do carro de Ricardo Coelho (fig. 196), na qual se pode identificar Carlos Serejo filmando a ação; a própria ampliação do "AUTO-retrato" (fig. 197), com os dados técnicos do registro institucional de controle, incluindo velocidade e horário da infração[65]. Além dessa documentação foi exibido um vídeo-registro[66] com as fases do processo, desde a primeira tentativa até o ápice do trabalho, quando captamos, simultaneamente, o flash da infração por diversos ângulos, inclusive no carro do próprio Fernando visto pelo seu retrovisor.

Um autorretrato que provocava risos como uma piada, tomado por muitos apenas por seu aparente valor subversivo, ou como uma espécie de ação irônica que jogava "[...] a arte consolidada num fluxo em que ela não deveria existir: uma infração comprovada que legitima um sentido divertido de arte."[67] (ROSA, 2002) Quando, na verdade, queríamos apenas expor uma das muitas tecnologias desenvolvidas para o constrangimento e o controle obsessivo do corpo humano no cenário contemporâneo.

2.5.7.7 A poesia dos sentidos por meios digitais

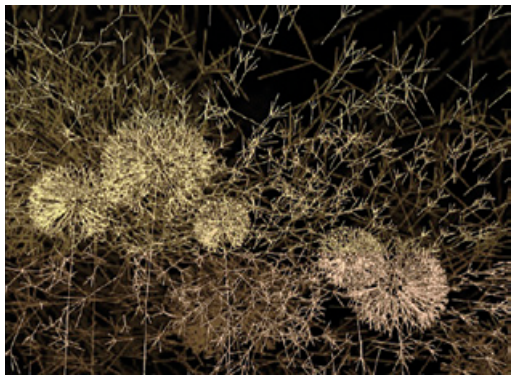
Ao abordarmos rapidamente os trabalhos de segunda interatividade nos referimos aos evidentes limites estéticos com os quais nos deparamos ao longo do ciclo de exposições "Emoção Art.ficial", evidenciando, por outro lado a beleza de certas ideias. Na verdade, ao fazermos essa afirmação, estávamos cientes de que, na maior parte das vezes, as limitações tecnológicas e de operação humana estavam aquém do pensamento de seus idealizadores. Esse fato se evidenciava em trabalhos distintos entre

65 Acima, no retângulo verde há a velocidade permitida = 60 Km/h; abaixo em laranja a velocidade auferida = 82 km/h; na sequência temos o horário = 23:36':36" e a data lida da direita para a esquerda = 22/08/2002.

66 O vídeo de 7 minutos pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=XwF9U9ED-6g>. Acesso: 23 jun. 2015; Uma breve vídeo-descrição da instalação no CCSP pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=TY2D-wF5GYE>. Acesso: 23 jun. 2015

67 A diversão à qual se refere Rafael Vogt Maia Rosa, jovem crítico que ficou encarregado de apresentar nosso trabalho no Programa Anual de Exposições do CCSP em 2002, envolveu 3 pessoas durante 7 meses, além de mais 5 outros colaboradores. Foram feitas 3 montagens da estrutura e 3 tentativas até o resultado final com o transcurso mencionado. Tivemos que solicitar o acesso aos arquivos da CET para que encontrassem a "imagem infratora", além de planejarmos detalhadamente os registros em vídeo. O autor do presente texto pintou o retrato com a consciência de que assim faria uma referencia direta à tradição redimensionada pelo cenário contemporâneo, no qual o artista não precisa manipular pessoalmente a matéria de seu trabalho (vide Damien Hirst e Jeff Koons). Ainda que o projeto tenha sido concebido e executado pelo grupo, o verdadeiro autor do AUTO-retrato era, desde o início, Fernando Mastrocolla, como se pode ler detalhadamente na dissertação de mestrado do próprio autor "A matéria nas artes plásticas do século XX a partir de um encontro com o tempo" (COELHO, 2003, p. 264 - 270) Treze anos depois parece-nos ainda mais claro a seriedade de nossa aparente e trabalhosa brincadeira!





198 - 199 *(ao lado)*

Michel Bret e Edmond Couchot
"Les Pissenlits", 2005
Instalação interativa. Emoção Art.ficial, Itaú Cultural, São Paulo







200 - 204 *(esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Random International
"Rain Roon", 2012
Instalação interativa. Barbican Centre, The Curve, Londres

alguns dos nomes mais importantes dessa produção, caso por exemplo de Michel Bret e Marie-Hélène Tramus, autores da inteligente e tosca equilibrista de "La funambule virtuelle".

Estamos nos referindo a essa obra, uma vez mais com a sinceridade que nos parece necessária, porque é do mesmo grupo de artistas/cientistas "Les Pissenlits" (2005), de Michel Bret e Edmond Couchot (fig. 198 e 199). Trabalho de estrutura tecnológica "mais simples" onde um sistema inteligente reage à singularidade dos estímulos produzidos pelo sopro dos interagentes. Tratavam-se de dentes de leão virtuais projetados em três paredes, envolvendo parcialmente o observador em reações sempre distintas. Mesmo considerando as limitações na resolução estética, era evidente o seu caráter poético em relação ao posterior e mais complexo "La funambule virtuelle".

Bem, o ponto no qual queremos chegar é simples: independentemente da linguagem e dos meios tecnológicos a que recorram os artistas – seja computação gráfica ou carvão mineral – para que uma obra alcance um resultado que a torne independente de qualquer discurso teórico prévio ou posterior, é necessário uma perfeita integração entre os meios escolhidos e sua manipulação poética. Em outras palavras, quando a poesia se sobressai anulando a percepção do meio utilizado temos, em nossa opinião, o que se convencionou chamar de arte.

Caro leitor, você se recorda de sua infância, das sensações fascinantes que experimentou e que ficaram gravadas na memória sensível de seu corpo? Algum evento ativou todos os seus sentidos simultaneamente? O autor do presente texto recorda algumas sensações como se tivessem ocorrido na noite passada com o desejo de vivenciá-las novamente no instante seguinte à escrita dessa frase, sobretudo, a primeira vez que experienciamos uma tempestade: pelo "cheiro de chuva" que nos permitia uma estranha premonição, seguido de um véu pesado e úmido que descia, desfazendo as aparências e certezas de um mundo – poucos segundos antes – tão evidente, acompanhado de sons e luzes que desencadeavam contraditórios sentimentos, do medo ao conforto absoluto, do gosto da água fria que pingava em nossa boca aberta e, principalmente, pela pele, pelos poros da pele ativada em toda a sua extensão.

Imagine então a sensação de entrar num espaço expositivo escuro, depois percorrer um corredor na direção da luz, enquanto o som de chuva aumenta sua intensidade. De repente, na transição entre as áreas de sombra e luz, deparar-se com uma grande área[68] de chuva torrencial (fig. 200 e 201). Sim, chuva, com água de verdade. Imagine o fascínio surrealista dessa imagem de beleza deslumbrante como o é a tempestade descrita por nós como o "fenômeno total", quer dizer, um evento natural capaz de ativar todos os nossos sentidos. Que bom seria se pudéssemos entrar nesse espaço, se fossemos crianças outra vez e se não estivéssemos vestidos até o pescoço. Melhor ainda se pudéssemos entrar na chuva sem se molhar!

Pois bem, uma criança estende a mão e não a molha! Estende os dois braços e os recolhe secos, então com a coragem que os constrangimentos sociais apagam ao longo de nossa vida, precipita seu corpo inteiro no meio da tempestade. Uma espécie de clareira se abre em torno do seu corpo, enquanto ela caminha de braços abertos em direção ao centro da instalação, agora, completamente envolta pela chuva (fig. 202 e 203). Então a criança pula de um lado para o outro, tenta se molhar e retorna sorrindo, sem ter uma gota sequer em sua cabeça ou na sua roupa. Outras pessoas entram e a chuva diminui; a presença dos corpos cria configurações e volumes virtuais na sala, enquanto experimentamos, pelos nossos sentidos e memórias perceptivas, a umidade e a inesperada sensação de uma nova experiência (fig. 204).

Vivenciamos sinestesicamente esse momento e só depois, nos damos conta de que se trata de um complexo sistema com ladrilhos de teto especialmente desenvolvidos para o trabalho, válvulas solenóides[69], reguladores de pressão, software personalizado, câmeras de rastreamento 3D, vigas de aço, sistema de gestão de água e um piso em grelha com um eficiente mecanismo de drenagem[70]. Evidentemente, não estamos diante de uma obra com a complexidade conceitual dos projetos de segunda interatividade, nos quais os próprios sistemas podem aprender e se reconfigurar a partir de fenômenos de emergência, por outro lado, inegavelmente, não há como comparar a maior parte dessas manifestações com os resultados estéticos e a poesia produzida pelos artistas do Random International.

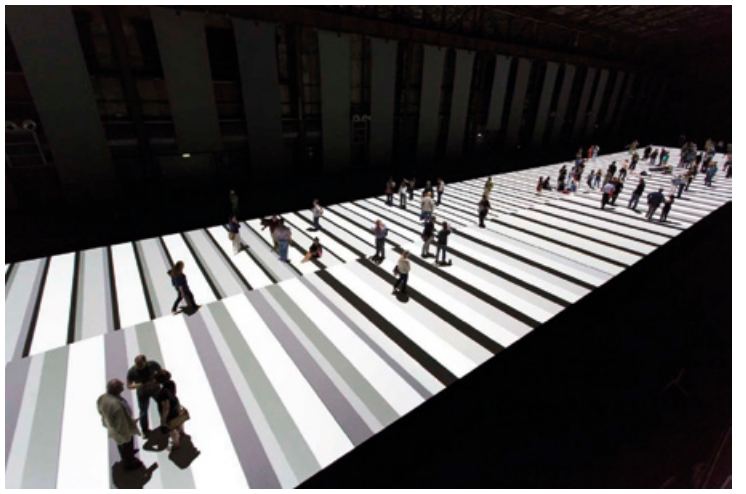
De natureza poética distinta, porém, muito mais desconcertante para os nossos limiares perceptivos são os desdobramentos atuais de "Test Pattern", série iniciada em 2008 pelo artista visual e compositor eletrônico Ryoji Ikeda. Na instalação audiovisual "Test Pattern [100 m version]", exibida no Festival Internacional de Artes Ruhrtriennale 2013[71], temos uma projeção que se estende por 100 metros no solo de um antigo galpão

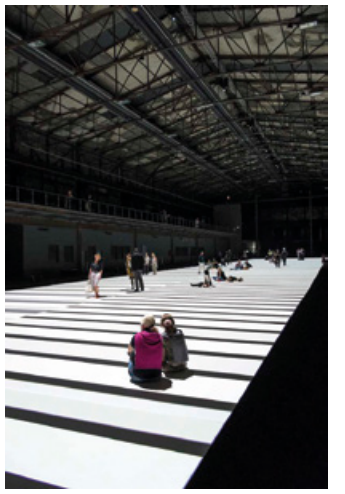
68 A descrição refere-se sempre à área total de 100 m quadrados. Pelo vídeo postado no próprio site do Random International, estimamos que a sala tenha 5 x 20 m ou 6 x 16,6 m. Um registro do trabalho inaugurado em outubro de 2012 pode ser visto em: <http://random-international.com/work/rainroom/>. Acesso: 08 mai. 2015; outro registro da mesma instalação pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f_GY>. Acesso: 08 mai. 2015. Rain Roon foi apresentado pela primeira vez entre outubro de 2012 e março de 2013 no "Barbican Centre, The Curve", na cidade de Londres.

69 Uma descrição sucinta de uma válvula solenóide e suas funções pode ser consultada em: <http://www.jefferson.ind.br/produto/valvula-solenoide.html>. Acesso: 08 de mai. 2015.

70 A complexidade do sistema é evidente no vídeo, mas a descrição dos componentes foi retirada do próprio site do Random International, estúdio interdisciplinar criado na cidade de Londres em 2005 por Stuart Wood, Florian Ortkrass e Hannes Koche. As atividades do grupo estão voltadas para o desenvolvimento de obras de arte e instalações interativas que exploram as reações entre fenômenos naturais e o homem. Disponível em: <http://random-international.com>. Acesso: 13 dez. 2014

71 O evento ocorre a cada três anos entre os meses de agosto e outubro na antiga zona industrial do Ruhr na Alemanha. Mais informações podem ser obtidas diretamente no site da organização. Disponível em: <https://www.ruhrtriennale.de>. Acesso: 08 mai. 2015.







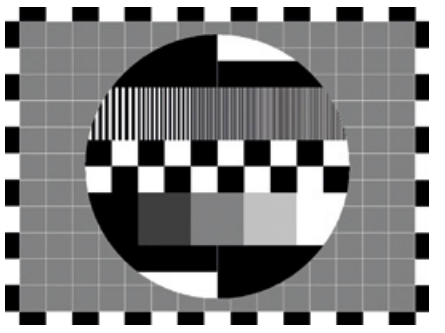
208 - 209 *(abaixo, centro)*

Exemplos de Test Pattern utilizados por sistemas televisivos

205 - 207, 210 - 217 *(acima e abaixo)*

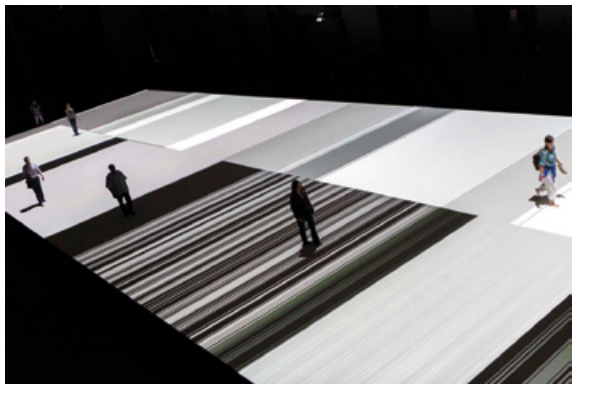
Ryoji Ikeda
"Test Pattern [100 m version]", 2013
Instalação multimídia. Festival Internacional de Artes Ruhrtriennale, 2013
Fotografias de Michael Kneffel



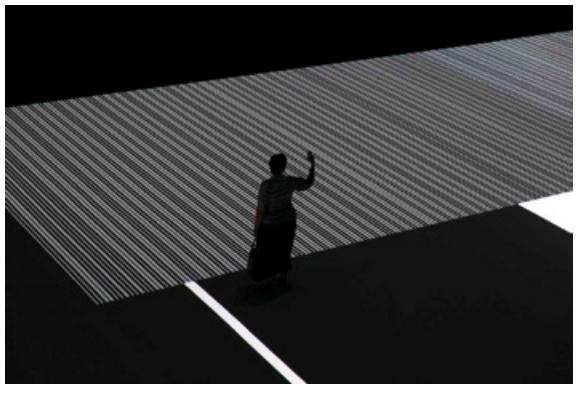




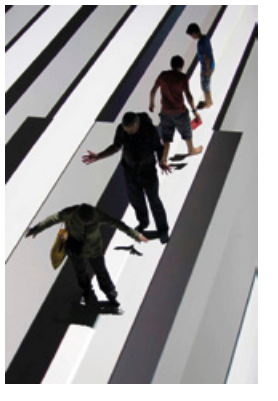














industrial (fig. 205 – 207), transmitindo imagens a uma velocidade de até algumas centenas de quadros por segundo, através de um programa que traduz padrões de áudio, criados previamente pelo próprio Ikeda[72], em padrões abstratos similares a códigos de barras. "O projeto tem por objetivo analisar a relação entre os pontos críticos de desempenho do dispositivo e do limiar da percepção humana, empurrando ambos aos seus limites absolutos." (IKEDA, 2008, tradução nossa)

O nome do trabalho remete aos primórdios da televisão, quando, na ausência de um programa produzido pelos canais de transmissão, um sinal de teste era transmitido junto com um incomodo e ininterrupto som de onda senoidal (fig. 208 e 209). O autor do presente texto se recorda de alguns canais da TV brasileira que tinham sua programação limitada até determinados horários, momento no qual a tela passava a ser preenchida por um desses padrões. O *Test pattern* foi utilizado pelas próprias redes de transmissão, primeiro como um cartão físico, com o qual se calibravam as câmera de captação, depois acoplados como padrão no sistema como mais um dispositivo eletrônico. Esse recurso foi usado na transmissão para que a qualidade da imagem de TV gerada pudesse ser examinada e melhorada, com o passar do tempo pelos próprios usuários com os controles dos equipamentos. Ainda hoje há equivalentes desse sistema, porém para um nível de exigência e complexidade muito além do consumidor comum.

Tendo isso em conta se considerarmos a natureza sintética, tanto do som, quanto das imagens geradas a partir dele, perceberemos que o trabalho possui não apenas uma originalidade estética, mas também uma coerência cuja estrutura conceitual nos remete a padrões e sistemas abstratos com uma considerável história.

Em relação à nossa capacidade sensorial, mesmo quando acompanhamos registros[73] dessa instalação audiovisual, ou seja, numa condição muito mais neutra do que as pessoas que vivenciaram o trabalho, sentimo-nos diante de uma estrutura que esmaga todos os nossos referentes perceptivos, e isso, não apenas em sua dimensão temporal, mas também num abalo de nosso parâmetros espaciais. Além disso há que se destacar a beleza gerada pela integração extraordinária dos dados sonoros, por si só, inusitados, numa tradução visual que parece ser a única partitura possível para essa música contemporânea (fig. 210 – 217).

Por último, gostaríamos de citar o trabalho "Metacampo" da "SCIArts Equipe Interdisciplinar"[74], instalação interativa apresentada durante a

218 - 219 *(cima p/ baixo)*

SCIArts Equipe Interdisciplinar
"Metacampo", 2010
Instalação multimídia. Emoção Art.ficial 5.0
Imagem de divulgação na 2ª exibição no Senac Scipião
Segunda foto sem identificação de autoria





72 "Test pattern atua como um sistema que converte qualquer tipo de dados (texto, sons, fotos e filmes) em padrões de código de barras e padrões binários de 0s e 1s." (IKEDA, 2008) O engenheiro de software responsável pelo sistema é Tomonaga Tokuyama. Informações disponíveis em: <http://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/>. Acesso: 08 mai. 2015.

73 Um registro de excelente qualidade permite-nos ter uma ideia aproximada desse trabalho: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XwjlYpJCBgk>. Acesso: 08 mai. 2015

74 A SCIArts foi criada em 1995 e na ocasião do trabalho referido contou com: Julia Blumenschein, Fernando Fogliano, Milton Sogabe, Renato Hildebrand, Rosangella Leote, Bruno Leal Bastos

exposição “Emoção Art.ficial 5.0”, no ano de 2010. Baseado no conceito de emergência, o projeto integrava a tradução de dados captados em tempo real, a partir de um anemômetro instalado na área externa do edifício e de sensores de movimento sensíveis à presença dos visitantes na própria instalação. Um *software* decodificava continuamente esses dados que, por sua vez, eram traduzidos para um sistema mecânico produzindo o deslocamento de um ventilador móvel em uma estrutura metálica que se distribuía por todo o teto do espaço.

Hastes sintéticas de um metro de altura simulavam um belo campo de trigo que se estendia ao infinito graças ao uso inteligente de espelhos em todas as paredes laterais da sala (fig. 218 e 219). Outro aspecto determinante nesse trabalho era a planta da sala com duas entradas, o que permitia aos observadores atravessarem livremente o espaço em ambos os sentidos, mas com a própria imagem refletida como se estivessem no meio da plantação. O sopro contínuo do ventilador se deslocando pelo teto, em função do anemômetro e da presença dos visitantes, produzia formas inesperadas e de rara beleza, gerando as condições ideais para uma poética imersão (fig. 220 e 221).

Novamente não temos a complexidade sistêmica proposta pelos autores de “La funambule virtuelle”, porém, uma vez mais, estamos diante do uso preciso dos recursos técnicos para a materialização dessa estranha manifestação humana chamada Arte. Como na metáfora da sala de chuva ou no fascínio que sentimos diante das grandes obras, “Metacampo” ativa nossa voluntária incredulidade, apagando de nossa percepção os meios evidentes da ilusão, instigando o aspecto háptico de nosso olhar e, sobretudo, revelando parte da poesia do mundo esquecida por nossos sentidos (fig. 222).







220 - 222 *(cima p/ baixo)*

SCIArts Equipe Interdisciplinar
“Metacampo”, 2010
Instalação multimídia. Emoção Art.ficial 5.0
Fotografia de Gabriel Zea (fig. 220 e 222)
Fotografia de Camila Hamdan (fig. 221)

(programador), Iran Bento de Godói (projetista de instrumentação científica) e Luis Galhardo Filho (engenheiro eletrônico). Milton Sogabe, criador do SCIArts junto com Fernando Fogliano é o orientador do presente trabalho e o responsável direto por despertar o interesse do autor do presente texto para as poéticas tecnológicas mediadas por computador. Metacampo está sendo citado pelos seus méritos e por sua poesia e independe da relação entre orientador – orientando.

2.6 O corpo na *performance*

Nesse item apresentamos duas visões distintas a respeito da linguagem da *performance*, primeiro expondo e analisando o pensamento de Jorge Glusberg, responsável por dois dos mais importantes eventos históricos realizados ainda na década de 1970, depois Henri-Pierre Jeudy, em texto publicado pela primeira vez na França no ano de 1998. Em seguida abordamos a mitificação/mistificação do corpo na *performance*, apontando possíveis relações entre o sentido de alguns eventos radicais e os sacrifícios presentes no cristianismo. Ainda fazemos uma breve abordagem da concepção idealizada da *performance* no trabalho de Marina Abramovic, interpretando o corpo em seu trabalho a partir de uma metáfora sugerida pela própria artista, após a conclusão de "The artist is present", em 2010, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Por fim, analisamos o processo jurídico movido pela artista francesa Orlan em 2013 contra a cantora pop Lady Gaga.

2.6.1 *Performance*: corpo transcendente ou representação

Em 1979, o gestor cultural, crítico e curador argentino Jorge Glusberg organizou o "Simpósio Interdisciplinar sobre *Body Art* e *Performance*" no Centro George Pompidou em Paris e também "A Arte da *Performance*", no Palazzo Grassi de Veneza. Dessas experiências o autor produziu um livro homônimo ao evento italiano e que, ainda hoje, é tomado como uma importante referência para o estudo dessa linguagem artística no Brasil. Nesse livro, como em outros autores, Glusberg começa relacionando artistas e movimentos que poderiam ser tomados como precursores dessa nova manifestação expressiva, entres eles, as ações futuristas e dadaístas. Já nos anos 1960, aponta a importância de nomes como Yves Klein e Piero Manzoni, por atribuírem um novo significado ao corpo a partir de ações relativas ao próprio corpo do artista. Nesse momento o objeto artístico entra em crise, enquanto a ação e os sentidos que dela se desdobram passam a valer como referência. A arte toma o aspecto de uma sensação efêmera e, como na vida, tais ações permanecem apenas na memória ou em pobres registros mediados por "sentidos sígnicos" que os comentadores atribuem, posteriormente, a cada gesto.

Com as experiências advindas dos happenings cresce ainda mais a importância da presença física do artista, até que seu corpo torne-se a própria obra, ou como disse Glunsberg (2008, p. 43), "sujeito e objeto de sua arte". Estamos no início dos anos 1970, período no qual se definem certos procedimentos que aproximam arte e vida e que seriam reunidos pelo termo *performance* – incluindo manifestações da *body art*. Uma condição, que nos interessa em particular, é apontada por este mesmo autor como diferencial em relação às linguagens da dança, do teatro e da música: a concepção da *performance* como uma linguagem que não pertence ao âmbito da representação. (GLUSBERG, p. 46)

Glusberg define a arte como a mais sublime das manifestações humanas e, em vários momentos, também expressa uma concepção idealizada do corpo na *performance*, como se essa linguagem permitisse ao próprio artista reencontrar a si mesmo, apontando um caminho das necessidades humanas básicas para a audiência. Uma concepção de essencialidade ritualística permeia o seu pensamento.

Por outro lado Glunsberg parte da interessante ideia do corpo como espécie de objeto ou máquina semiótica moldada pelos condicionamentos culturais. Daí conclui que o objeto da *performance* não é o corpo propriamente dito, mas os discursos do corpo, numa tentativa de desalienação dos estereótipos corporais. A realidade se configura inconscientemente como um ritual social codificado pelas imagens e projeções que se fazem desse corpo. O objetivo da *performance* é por em crise a estabilidade de nossa codificação corporal.

Um dos principais problemas que se desprende do discurso de Glunsberg é a ideia de *performance* como "verdade", algo que se distancia das artes da representação. Essa verdade, no entanto, não funciona por si só. O autor induz ao pensamento de que a *performance* precisa de um aprendizado anterior por parte do público, para que este entenda o seu caráter anti-alienante. Aqui há uma contradição intransponível: se precisamos aprender pelos meios tradicionais – por exemplo, o discurso – que nossos condicionamentos corporais são alienantes e estereotipados, o pretenso aspecto ritualístico da *performance* só atenderá a um grupo, a uma elite que está pré-disposta e mesmo, iniciada a respeito desses programas pretensamente experimentais.

Como já dissemos, a *performance*, segundo Glusberg, não faz parte do universo da representação, ela é em si, um signo em transformação no ato da apresentação – uma *performance* só é igual e se refere a si mesma no momento efêmero de sua apresentação. De maneira ainda mais radical Glusberg afirma: "a *performance* não tenta fazer arte; é arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e mais importante, com o tempo desse corpo." (GLUSBERG, 2008, p. 110)

Em síntese, o objeto da *performance* não faz referência a nenhum signo externo a ela mesma. Além disso Glunsberg elabora uma outra dimensão

ideal, agora no que compete ao *performer*, cujo êxito seria alcançado ao "orientar a percepção do espectador até que ela coincida com a sua." (GLUSBERG, 2008, p. 88) Para isso ele precisa ter uma completa autoconsciência do modo como utiliza seu corpo transformado em signo desalienante no momento da apresentação, vendo a si mesmo como um membro da audiência. Desse modo, através de uma estranha concepção mística do processo, *performer* e observador estariam unidos transcendentalmente em um processo de comunicação verdadeiro. Assim, o *performer* ou "mago semiótico" abre possibilidades para vislumbrar novos horizontes.

Desse autor que, como já dissemos, parece ainda fornecer subsídios conceituais para as jovens gerações brasileiras, parece-nos interessante reter, ainda que com um certo ceticismo, uma espécie de definição geral da *performance* como uma linguagem que permite à arte tocar a vida na duração da própria existência, como fenômeno que conecta diretamente o corpo do artista ao corpo da audiência. (GLUSBERG, 2008)

Leitura que nos parece mais lúcida, para não dizer menos idealizada, no que concerne a análise da *performance*, foi-nos apresentada por Henri-Pierre Jeudy no livro "O corpo como objeto de arte". Jeudy parte da identificação de estereótipos na busca de um "corpo originário" como um engano fundamental. A máxima "fazer arte é redescobrir seu corpo" (JEUDY, 2002, p.81) e que foi constantemente utilizada por artistas e críticos (entre eles, o próprio Glusberg) como argumento para sustentar às encenações performáticas na segunda metade do século XX, também é responsável, segundo esse autor, por equívocos no âmbito contemporâneo da cultura. "Pensa-se, frequentemente, que nas outras culturas as maneiras de tratar o corpo correspondem à representações primitivas que estariam ainda presentes em nosso inconsciente. [...] O corpo como origem das origens seria anterior à constituição de nossa "ordem simbólica", na medida em que continuaria a manter relações mágicas com o mundo. (JEUDY, 2002, p. 81)

O engano aqui é de dupla natureza: primeiro – por considerar todas as manifestações desses povos ditos "primitivos" como pertencentes a um estado anterior ao desenvolvimento de uma complexa ordem simbólica[1]. Como já comentamos em nosso primeiro capítulo, poucas culturas desenvolveram a consciência do símbolo como representação, no entanto, seria muito ingênuo encarar todo o rico sistema sígnico, artístico e expressivo desses povos como "exaltação da primitividade do corpo" (JEUDY, 2002, p. 122); segundo – por acreditar num estado ou numa expressão tal em que seja possível desencadear esses dispositivos originais de nosso inconsciente no presente, anulando nossa própria experiência da cultura ocidental.

1 "Os índios sempre foram analisados pelos religiosos, pelos cronistas, pelos colonos e pelas autoridades a partir do que eles acreditavam faltar nessas culturas, ou melhor, do que não condizia com o que se esperava de uma cultura evoluída." (AMANTINO, 2011, p. 40)

> A imediatidade da expressão parece ser uma negação do poder da representação. [...] A expressão parece, então, preceder a representação e visa desestruturar nossos preconceitos. [...] O princípio comum é afirmar – por meio da própria expressão corporal – que a sujeição à representação limita o que é possível a ele. (JEUDY, 2002, p. 109)

Acredita-se, com "certa ingenuidade", que seja possível, através de um reencontro com uma linguagem primeva do corpo na *performance*, anular nossos "modos de percepção fundados na representação". (JEUDY, 2002, 148) "Tal seria o grande estereótipo da exibição estética do corpo. Exibir-se torna-se o contrário de representar." (JEUDY, 2002, p. 110) Usar o corpo como forma de questionar a representação, aproximando vida e arte, conflui apenas para atribuir à própria vida, agora como manifestação de arte, uma dimensão do espetáculo, ou seja, expressão como parte do universo da representação.

"O corpo, mantendo-se a fonte sagrada de todas as ilusões, garante o futuro dos estereótipos." (JEUDY, 2002, p. 115) Ainda segundo o discurso de Jeudy, a negação dos estereótipos se estrutura, necessariamente, a partir da referência ao próprio estereótipo, anulando, muitas vezes, a intenção crítica da *performance* no reforço do que ela nega. Em síntese, não é possível ao performer se desvencilhar dos estereótipos da representação, mesmo na intenção de negá-los.

Uma espécie de falácia do corpo justifica a arte da *performance* como ação que se desdobra na busca de uma linguagem destituída das conformações que os hábitos diários nos impõe. Uma pretensa dimensão ritual, na qual, originariamente, há uma identificação coletiva, desaparece, ainda que a ação se desenvolva na presença pública da "audiência". A grande maioria das performances se caracterizam como rituais sem ritos executados por um Homem só.

O sentido dessa encenação gira em torno de uma dimensão utópica: a revelação da língua originária do corpo – a partir do corpo do artista, também um Homem condicionado pelos estereótipos da cultura – toca e modifica a própria percepção de outros corpos que entram em sinergia nesse momento de transcendência mágica.

Como sustentar uma concepção dessa natureza? Linguagem expressiva rapidamente instituída, a performance garante sua sobrevida por uma bem elaborada rede de circulação. A magia do ritual único e que sempre contestou o universo da representação pode ser seguramente compartilhada pelo próprio sistema que nega, inclusive pela sua principal instituição, o museu. A partir de uma construção teórica preliminar elaborada por uma rede de críticos especializados, bem como pelo registro fílmico cada vez mais elaborado, garante-se o lugar oficial do questionamento como um novo estereótipo do consumo. "Todo o discurso sobre o imediatismo da "vivência corporal", no momento singular da

invenção de uma linguagem do corpo, só faz conservar o artifício daquilo que precede a mediatização."(JEUDY, 2002, p.144)

A apresentação corporal efêmera, que do inicio ao fim é representação, ainda que parta do desejo inocente de questionar esse âmbito privilegiado da ilusão, ironicamente, ganha corpo, permanência e notoriedade pela difusão dos sistemas de representação. O efêmero torna-se perene, incorpora camadas conceituais que se vão superpondo ao mito originário pela difusão mágica da pele, ou melhor, da película que cristaliza a mais porosa superfície para projeções simbólicas: o corpo.

2.6.2 A mitificação do corpo desestabilizador

Como vimos no primeiro capítulo, o corpo é como uma superfície opaca, ideal para todos os tipos de projeção, escapando sempre a uma definição precisa. Referência primordial de beleza e harmonia, é também uma fonte inesgotável para o questionamento, pondo em crise qualquer situação de aparente estabilidade. Se o século XX inventou conceitualmente o corpo, depois de tê-lo explorado e violentado em seus limites, também abriu caminhos sem precedentes na história da expressão ocidental. O corpo referência, objeto, torna-se, na segunda metade do século XX, corpo sujeito, suporte e emissor de signos nos *happenings*, mas principalmente na *body art* e na *performance*. Abrem-se novas possibilidades para o campo da representação, ainda que esses artistas questionem o âmbito da ilusão ao advogar para o corpo uma condição que o vincula a uma concepção primitiva ideal, ou seja, a um estereótipo originário que une arte e vida nos fluxos contínuos da própria existência.

Redescobrir o corpo tal qual ele pode ser imaginado do lado de cá dos efeitos do espelho, esta seria uma perspectiva cara aos artistas do século XX. Um corpo que se manifesta por si mesmo antes de ser tomado nas construções da representação, um corpo mítico, que revelaria às avessas os limites de nossa elaboração especular. (JEUDY, 2002, p. 81)

Nesse desejo de reencontrar um corpo mítico artistas que realizam sacrifícios, infligindo castigos e lacerações à própria pele, na verdade estão retomando, sem que se dêem conta disso, um aspecto que se manifestou no seio da própria cultura ocidental, especificamente, nas manifestações sacrificiais do cristianismo que se estendem ao longo do antigo regime. Esse corpo Cristão conflui na identificação de um corpo externo, ao contrário da identidade estético-cultural que se imprime coletivamente em outros povos[2]. Há uma identificação simbólica na presença icônica da imagem do corpo de Cristo, do corpo dos santos ou das suas relíquias (fig. 1), enquanto em outras sociedades, como os povos indígenas ou africanos, a identidade aparece manifesta em índices inscritos na própria pele, como código cultural, em manifestações de significado coletivo (fig. 2). Pode parecer estranha nossa associação, mas seu sentido ajuda-nos explicar a fragilidade que a palavra "ritual" toma no discurso teórico e nas ações dos artistas de *performance*.

Para todos aqueles que procuram audaciosamente assemelhar-se ao Cristo das dores para partilhar seus tormentos, o corpo é ao mesmo tempo o maior obstáculo, "o maior inimigo", e o meio de acompanhar o Redentor: o corpo que é preciso vencer, o corpo vetor de um procedimento sacrificial. Todas as formas de humilhação foram exploradas por essas almas exigentes e dilaceradas, governadas pelo princípio da desvalorização, da perda absoluta de si mesmo." (Gélis, 2010, v. 1, p. 54)





1 *(acima)*

Antônio Francisco Lisboa
Um dos passos de Gongonhas do Campo
Fotografia de Ricardo Coelho, 2009

2 *(ao lado)*

Guido Boggiani
Índia Caduveo (Mbaya), Rio Nabiléque, c. 1902
Coleção Boggiani, publicado por Dr. R. Lehmann-Nitshe, No.19. 2019. Editor R. Rosauer, Rivadavia 571, Buenos Aires

2 Sobre esse aspecto um dos melhores exemplos são os registros que mencionam os Cambebas ou Omaguás, como a maior parte das tribos, dizimada pelo homem branco. "Assim que uma criança nascia, colocavam-lhe uma tábua na frente do crânio e outra na parte de trás. A criança crescia com a cabeça dentro dessa espécie de forma, ficando, então, com um formato achatado e comprido por toda a vida." (AMANTINO, 2011, p. 27)



3

Francisco de Zurbarán
"Beato Henrqique Suso", c. 1636 - 1638
Óleo sobre tela. Museo de Bellas
Artes de Sevilla, Espanha



4

Marina Abramovic
Fotografia de uma das etapas da
performance "Lips of Thomas", 1975

É evidente que, nos anos 1960, estamos diante de motivações distintas, num contexto de questionamentos políticos, institucionais, comportamentais, sexuais, de gênero e dos próprios rumos da arte, porém, não se pode negar a proximidade entre ambas as manifestações. Tal associação entre o sacrifício do corpo na *performance* e no cristianismo pode parecer descabida, assim como seria aproximar a pintura feita por Zurbaran (fig. 3) representando o beato Henrique Suso (1640?), quando o religioso marca em seu peito as iniciais que faziam de Jesus o Salvador de toda a humanidade (Gelis, 2010, v. 1, p. 68), de uma das imagens resultantes da *performance* "Lips of Thomas" (fig. 4) realizada em 1975 por Marina Abramovic.

Pode o leitor questionar a analogia proposta como uma interpretação de caráter superficial, mas, quando a própria artista afirma que sua formação inicial foi marcada por contradições, primeiro sob os cuidados de sua avó, com atitude intensamente religiosa diante da vida, num cotidiano completamente ritualístico; depois, a partir dos 6 anos, com seus pais, envolvidos na revolução comunista e influenciados por nomes como Marx, Engels, Lenin e Stalin, ou seja, completamente distantes desse universo espiritual, tal associação começa a fazer sentido.

O que ligava as duas visões de mundo era a confluência de concepções distintas em torno do sacrifício, fosse na humildade religiosa de sua avó, ou no envolvimento político em nome de uma causa maior, no exemplo de seus pais. (ABRAMOVIC apud BERNSTEIN, 2005) Dessa visão dicotômica do sacrifício descende seu trabalho em torno do próprio corpo em um pensamento que se mantém coeso ao longo dos seus 40 anos de produção. Em sua próprias palavras, ao ser questionada por Ana Bernstein, sobre as referências para "Lips of Thomas":

> A história é bem interessante, quase ninguém sabe disso. Na época, eu estava apaixonada por um homem chamado Thomas Lips. É verdade, o nome dele era Thomas Lips, era um suíço. Ele tinha uma presença estranha e ambígua. Tinha uma aparência extremamente feminina, ao mesmo tempo em que seu corpo era de homem. Havia essa qualidade de masculino e feminino, quase hermafrodita. Quando fiz a performance, adorava o nome dele. Gostava da idéia de que Thomas pudesse ser São Tomás. E os lábios [*lips*, em inglês] se relacionam com a idéia dos lábios de uma madona. Era uma coisa muito estranha, e eu gostava de fazer uma performance-ritual que fosse muito difícil, que lidasse com a dor, a liberação da dor, com a culpa, a punição e assim por diante. Então usei o nome dele, que pode ser interpretado de tantas formas, pois ninguém nunca soube que estava ligado a uma pessoa real. Você é a primeira pessoa a quem eu conto esta história.

A entrevista citada acima foi concedida em 2005 e como nas conversações entre Duchamp e Pierre Cabanne, as palavras dos próprios artistas sempre soam muito desconcertantes, além de serem contraditórias às leituras e interpretações feitas por muitos especialistas. Isso não importa nesse momento. Aqui, nossa ideia é enfatizar a distância instransponível que há entre uma dimensão ritual verdadeira e esquecida há muitos séculos no Ocidente e a mitificação/mistificação do corpo na *performance*, algo muito mais próximo da grande influência do cristianismo no presente, ainda que não se faça qualquer referência direta à religião. Por exemplo, quando Michael Archer, destaca a fusão que se fez entre a representação do corpo em Schwarzkogler e sua própria vida, cita interpretação dramática feita por Robert Hugues:

> Schwarzkogler faleceu em 1969, e, na época em que seu trabalho se tornou mais amplamente conhecido graças à exibição na *Documenta V* em 1972, os boatos tinham transformado aquela ação e sua morte num só evento. O critico Robert Hughes escreveu que Schwarzkogler era o "Vincent van Gogh da *Body Art*", que "procedeu, centímetro por centímetro, à amputação de seu próprio pênis, enquanto um fotógrafo registrava o ato como evento artístico. (ARCHER, 2001, p.111)

Em 1997, o próprio autor do presente texto, durante aulas regulares na universidade, foi "testemunha" da difusão do mito que envolveu o corpo e as ações desse artista, justamente pela falta de informação que

se tem a seu respeito. Philip Wincolmlee Barnes aponta artigo de Keith Seward, publicado em 1994 na Revista "Artforun", como o responsável por desmistificar o radical episódio artístico que, até aquele momento, teria resultado na morte do jovem Schwarzkogler (fig. 5 e 6). A própria "Artforun", referência em publicações no cenário artístico mundial, teria ajudado a construir o mito da auto-amputação em artigos publicados em 1972 e em 1978. (SEWARD, 1994 apud BARNES)

Outro nome que parece alimentar a lenda radical do corpo na performance em seus anos experimentais é Chris Burden. Aqui, novamente é possível percebermos ecos de práticas comuns ao cristianismo e isso desde a cultura de transmissão oral que deforma a informação numa espécie de encadeamento descontrolado. Em 2010, Marina Abramovic narra como as informações chegavam até seu pais na década de 1970:

> Eram como contos de fadas, quando a verdade era bem mais simples. Como Chris Burden, por exemplo, sua obra *TransFixed*, quando ele se crucifixou com pregos em um carro Volkswagen. Ouvimos dizer que ele estava dirigindo em Los Angeles e a polícia o parou e foi um estardalhaço. Essa história era famosa. Muito tempo depois, quando eu quis refazer esse trabalho, ele não me autorizou, mas ele me contou como foi de verdade. Tinham só três pessoas em uma garagem. Eles colocaram os pregos em suas mãos, empurraram o carro para fora da garagem, tiraram uma foto e empurraram o carro de volta. Foi só isso. Havia muitos mal-entendidos, como aquela brincadeira, telefone sem fio. Nós não sabíamos o que estava acontecendo." (ABRAMOVIC apud KERN; PEARSON, 2010)

Não sabíamos e até hoje, talvez, não queiramos saber, isso porque a imagem do mito com seus desdobramentos a partir da abordagem romântica do artista maldito, interessa, ou, simplesmente, seduz os diversos setores da sociedade, de alguns especialistas mais apaixonados ao grande público. No Brasil, o melhor exemplo a esse respeito nos é oferecido pelas lendas em torno de Antônio Francisco Lisboa[3], popularmente conhecido como o "Aleijadinho". Desde 2010 perguntamos aos privilegiados alunos mineiros da Universidade Federal de São João del-Rei: qual a importância em saber se a lepra consumiu os dedos do artista? Ou, se os seus auxiliares precisavam amarrar as ferramentas em seus braços? Se tais histórias forem verdadeiras, no que isso mudaria a apreciação de sua obra (fig. 7)?[4]





5 - 6 *(acima)*

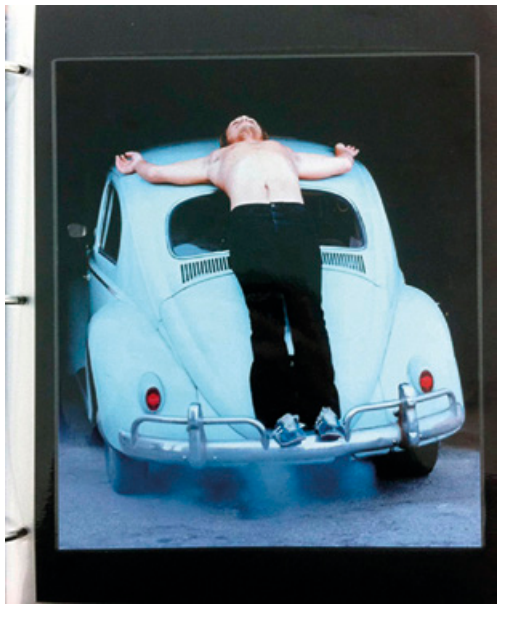
Rudolf Schwarzkogler
Registros de simulação de performance





7 *(acima, centro)*

Antônio Francisco Lisboa
Portada da Igreja Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei
Fotografia de Ricardo Coelho, 2010



8 - 9 *(acima e ao lado)*

Chris Burden
"Trans-Fixed", 1974
Performance, Venice, California

3 Uma matéria de autoria de Gisele Kato, publicada na Revista Bravo on line em 2007, apesar de muito superficial, ilustra histórias em torno do mito do "Aleijadinho". O link foi retirado do ar, mas encontramos a matéria no Blog da disciplina "Arte Sacra Cristã", do Curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia, ministrada pelo Professor Doutor José Cláudio Alves de Oliveira. Diposnível em: <http://artesacracrista.blogspot.com.br/2007/07/exposio-aleijadinho.html>. Acesso: 13 fev. 2014.

4 Mais importante do que o mito é considerar os aspectos apontados por Benedito Lima de Toledo (1983, v. 1): Antonio Francisco Lisboa (arquiteto, escultor e entalhador) nasceu e cresceu em um contexto privilegiado, o que favoreceu o estabelecimento da oficina de seu pai, Manuel Francisco Lisboa (pedreiro, arquiteto e mestre de obras). O jovem ainda teria como mestres João Gomes Batista (abridor de cunhos), José Coelho Noronha (entalhador), seu tio Antônio Francisco Pombal (carpinteiro e entalhador), além da forte influência que o mestre português Francisco Xavier de Brito, responsável por trazer o Estilo Joanino para Minas Gerais, parece ter causado na obra do futuro mestre. Antonio Francisco Lisboa herdou e conduziu a oficina de seu pai, sendo responsável pela construção dos mais

Em relação a "Trans-Fixed" (fig. 8 e 9), a repercussão reverbera através dos comentadores *ad infinitum*. Não estamos querendo desqualificar a apropriação crítica de Chris/Cristo, que aponta em "seu sacrifício" um cenário no qual o homem está condenado ao consumo de produtos sem qualquer valor simbólico fora das necessidades criadas, ilusoriamente, pelo próprio sistema capitalista. Não é essa a nossa intenção. O fato a considerar, para além do gesto e de sua intenção, é a aura gerada em torno do que o próprio artista chamaria de "relíquias" (fig. 10), num jogo de forte conotação religiosa em todos os seus sentidos, incluindo os mais irracionais.

O que estamos querendo dizer é que, assim como no caso da auto-amputação atribuída a Schwarzkogler, não importa se os pregos de ouro perpassaram ou não as mãos de Chris Burden (fig. 13), pois, com a sua difusão e mitificação permanente no regime de comunicação, passamos a agir como um devoto no cristianismo que, diante da relíquia, a qual ele nem sequer sabe se é verdadeira ou falsa, "confere sua carga sacral à imagem que ele tem diante de si." (Gélis, 2010, v. 1, p. 98) O significado da imagem independe da veracidade do conteúdo. O importante é o que a relíquia representa – incluindo seu aspecto comercial – não o que ela é de fato. Além disso, como afirmou Abramovic de maneira perspicaz: "os museus viraram templos modernos. As pessoas não vão à igreja, as pessoas vão ao museu porque existe um tipo de arte que pode elevar o seu espírito de certas maneiras, sem ser necessariamente religiosas." (ABRAMOVIC, 2010)

Mesmo no âmbito mais radical da performance, o corpo permanece preso ao universo da representação, como parte daquele sonho para os que estão despertos.





10 - 11 *(cima p/ baixo)*

Relic from "Trans-Fixed", 1974
Venice, California
Fotografia no site da Ronald Feldman Fine Arts Gallery

Mãos de Chris Burden após realização de "Trans-Fixed", 1974
Fotografa

2.6.3 "Apenas o espelho que o reflete"

Artista emblemática e mitificada pela imagem radical de suas primeiras *performances*, Marina Abramovic demonstra uma clara consciência do seu papel como artista, bem como do sistema da arte contemporânea:

> Não sou apenas uma artista de performance. Sou artista. Isso é muito importante. Não sou feminista e não sou uma artista feminista – o que odeio. Não sou artista de body art ou de performance. A minha função é ser artista. E, como artista, estou livre – e é uma sensação maravilhosa – para usar quaisquer ferramentas. [...] A performance é uma ferramenta. A instalação de vídeo é uma ferramenta. Todas são ferramentas para dizer determinadas coisas, e eu pego as ferramentas à medida que preciso delas para fazer determinadas coisas. (ABRAMOVIC apud KERN; PEARSON, 2010)

Através de seus depoimentos descobrimos aspectos inusitados de sua formação, sutilezas e contradições à personalidade que "lhe atribuímos", como quando, por exemplo, afirma com grande naturalidade: "Amo *glamour*". (ABRAMOVIC, apud KERN; PEARSON, 2010). Mais importante, no entanto, é constatar na coerência de seu discurso, a manutenção idealizada de uma imagem do corpo na *performance*, em sintonia com o pensamento expresso por Glusberg, autor que, como já vimos, concebe a *performance* em uma espécie de essencialidade ritualística fora do universo da representação. Em síntese, a artista acredita no potencial transformador da *performance* que, além disso, por sua natureza imaterial, não pode se tornar, ao contrário das demais linguagens artísticas, uma mercadoria destinada à venda.

> A performance não pode ser transformada em commodity, nunca. Ela não tem que ver com a manipulação do dinheiro, ela não tem que ver com "vender sempre mais". A performance devolve sentido e essência ao que a arte é. (ABRAMOVIC, 2012)

Essa declaração é problemática por circunscrever a arte a uma única concepção e, além do mais, cercada por uma subjetividade idealizadora

importantes monumentos do Barroco e do Rococó mineiro.





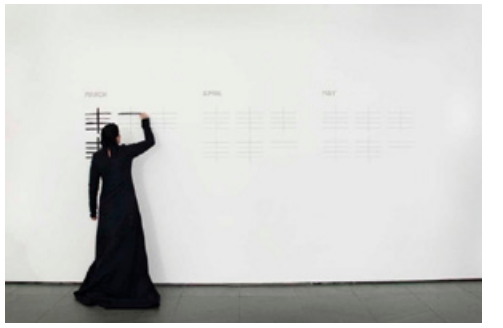


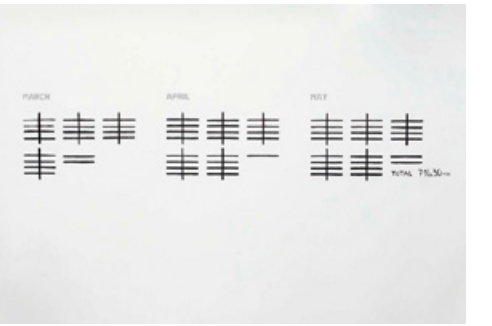
em torno da linguagem que a artista mais aprecia. Durante entrevista concedida em 2010, ao ser questionada sobre a criação de seu instituto (MAI – Instituto Marina Abramovic para preservação da Arte da Performance), Abramovic responde: "Ele só terá meu nome porque eu creio que sou uma marca, como Jeans ou Coca-Cola, e pelo meu nome, Marina Abramovic, as pessoas vão saber que ele é sobre a *performance*, em geral, seja vídeo, música teatro ou dança..." (ABRAMOVIC, apud CYPRIANO, 2010) A consciência da artista em relação ao que ela mesma representa é muito clara, mesmo porque, de fato, toda a sua vida foi dedicada a arte da *performance*. Por outro lado, essa lúcida percepção em torno do significado de seu nome como uma marca minimiza a intensidade de sua primeira declaração. Miwow Kwon, em interessante texto que aborda a problemática em torno do conceito de site nas manifestações da arte contemporânea, afirma o seguinte:

> Os artistas, independente do quão profundamente possam estar convencidos de um sentimento anti-institucional e resistentes com sua crítica à ideologia dominante, estão, de modo egoísta ou ambivalente, inevitavelmente envolvidos nesse processo de legitimação cultural. (KWON, 2008, p. 175)

A essencialidade da *performance* se dilui pelo valor de *commodity* que é agregado, diga-se de passagem, antecipadamente, a qualquer ação que envolva o nome icônico de Abramovic. Como ela mesma afirmou, seu nome é como a Coca-Cola, um investimento certo que se desdobra em séries de outros produtos em rede, como foi o caso de "Marina Abramovic: The artist is present" em 2010. Recorde absoluto de público no MOMA de Nova York, atraindo nada menos do que 850 mil pessoas, das quais 1750 sentaram-se para encarar a artista (fig. 12 - 14) no decurso de quase três meses, na mais longa ação da artista com duração de 716h 30min (fig. 15 e 16). (ABRAMOVIC, 2011)

Queremos apontar outro aspecto em torno da percepção da realidade e que toma uma dimensão transcendental no discurso de Marina Abramovic em mais de uma ocasião. Quando a artista se refere às *performances* de longa duração como única possibilidade para mudar o artista e quem o observa – além de ser o objeto principal de seu Instituto – MAI – ela afirma que





12 - 16 *(acima)*

Marina Abramovic

"The artist is present", 2010

Registros da performance e de Marina marcando os dias na parede do museu. MoMA, Nova York

17 - 19 *(abaixo)*

Furadeira de bancada, vira-macho e manopla com rosca interna







a repetição remete a um aspecto presente em todas as culturas arcaicas. Desse modo, exemplifica, de maneira didática, que uma ação simples como abrir e fechar uma porta durante horas, sem entrar ou sair por ela, pode propiciar uma transcendência. (ABRAMOVIC apud CYPRIANO, 2010)

Entre os anos de 1993 e 1995, o autor do presente texto atuou como operário em uma indústria de produtos termoplásticos localizada na periferia leste da cidade de São Paulo. Nos primeiros 3 meses desempenhou a função de "Ajudante Geral", realizando as mais diversas atividades na linha de produção, tais como fazer rosca em manoplas automobilísticas, utilizando furadeira de coluna fixa à bancada (fig. 17) e um "vira macho" (fig. 18). Oito horas por dia, cinco dias por várias semanas: luvas de couro, manoplas plásticas com miolo de latão nas mãos (fig. 19), subindo, descendo, gerando rosca após rosca, milhares de peças por dia, as quais ainda passariam por testes em sistema de amostragem e pela aprovação final de um inspetor do controle de qualidade. De fato era um tipo de existência, vinculado à necessidade imediata, no entanto, mesmo muitos anos depois, aquela realidade repetitiva parece-me muito distante de qualquer relação com culturas arcaicas, assim como não permite espaço para qualquer reflexão ou dimensão transcendente da existência... Ao se referir à *performance* do MOMA, momento em que desenvolveu a capacidade de oferecer "amor incondicional" por qualquer pessoa estranha que se sentasse diante dela, Abramovic afirma:

[...] o trabalho de longa duração é a forma mais importante de trabalho em performance porque se torna vida, se torna um tipo de existência, e realmente tem um efeito enorme sobre mim, mudando a mim mesma, mas também no público, que está olhando para mim, porque normalmente o público é sempre visto como um grupo, nunca como indivíduos, mas eu criei uma situação individual, de um para um. Então as pessoas têm uma grande necessidade de experimentar alguma coisa do artista, e antes era sempre, sabe, o voyeur, olhar para a arte de longe, mas aqui houve uma conexão." (ABRAMOVIC, 2011)

Em ambas as falas, citadas anteriormente, percebe-se uma concepção muito particular do corpo e da função do *performer*, bem como o lugar do público ou audiência. Mas, o que ocorre nessa presença institucionalizada no cenário artístico que possa, de fato, remeter a qualquer sentido presente em manifestações das ditas culturas arcaicas? A comparação é frágil porque o sentido, para não usar a palavra essência, tão cara à artista, é outro. Quando Darcy Ribeiro refere-se a arte e ao artista indígena, diz o seguinte:

O artista índio não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico. O criador indígena é tão-somente um homem igual aos outros, obrigado como todos às tarefas de subsistência da família, de participação nas durezas e nas alegrias da vida e de desempenho dos papéis sociais prescritos de membro da comunidade. (RIBEIRO, 1983, v. 1, p. 50)

Não há como, por mais bem intencionados que sejam os críticos e os próprios artistas de *performance*, sustentar a mínima relação entre suas encenações e os rituais presentes em sociedades que não alcançaram o nosso sistema de "desenvolvimento social":

Vale dizer, são povos que não passaram pela mais brutal e alienadora das vicissitudes humanas, que foi a partição da sociedade em componentes antagonicamente opostos: um senhorial, minoritário; outro servil, multitudinário. Em conseqüência, suas criações culturais, inclusive as artes, não foram refeitas para servir e honrar a dominação classista, tendo por isto uma genuinidade e generalidade que as nossas perderam. (RIBEIRO, 1983, v. 1, p. 52)

Essa perda de genuinidade apontada por Ribeiro se verifica em outros depoimentos da própria artista e, de maneira muito particular, quando ela expressa preocupação similar a exposta por Glusberg, em relação à necessidade de preparar o público para a *performance*:

Eu quis me dirigir aos jovens artistas para o trabalho criativo, ensinar a eles, e também quis criar uma escola para o público, como o público pode olhar para a arte da performance, como o público pode olhar alguma coisa onde nada acontece por dez horas, qual a sua atitude, qual seu estado, e assim por diante, então há muito o que fazer. E eu realmente quero deixar um legado, porque minha vida toda eu dediquei à performance. E para mim é muito importante como transferir a performance da terra de ninguém, de fora da corrente principal da arte, para a corrente principal da arte. (ABRAMOVIC, 2010)

Suas intenções advém de suas próprias concepções da arte, do modo como percebe o público, mas que, do início ao fim, sempre remete ao sistema, com foco específico para a elite do sistema da arte contemporânea. Como comparar esse pensamento com culturas comunais? Darcy Ribeiro é mais uma vez muito contundente como argumento para nossas colocações:

A arte flui ali de uma cultura homogênea, como um componente dela, harmonizado com todos os outros, por um longuíssimo esforço de integração recíproca. Um componente co-participado por todos os membros da comunidade que porta e fecunda aquela cultura, inclusive sua arte. É uma arte mais comunal que individual, em cujo seio o artista nem sequer reivindica para suas obras a condição de criações únicas e pessoais. Sendo apenas genuínas, elas constituem reiterações de elementos pertencentes à comunidade, tão dela que expressam mais sua tradição do que a personalidade do próprio artista. (RIBEIRO, 1983, v. 1, p. 51)

É importante frisar, não estamos questionando as qualidades do discurso poético da artista, por outro lado, parece-nos necessário apontar a fragilidade dessa concepção de uma verdade essencial ou ritual na qual se blindou o corpo mistificado no universo teórico da *performance* e que, de algum modo, permanece na linha de frente no cenário da arte contemporânea, como o excerto a seguir exemplifica bem: "A sérvia Marina Abramovic (1946-) levou seu corpo aos seus limites físicos como modo de esvaziá-lo e deixá-lo em prontidão para uma experiência espiritual mais plena." (ARCHER, 2001, p. 113)



20 *(acima)*

Maureen Bisilliat
"Índios alto-xinguanos adornados", s/ data
Fotografia

Como já dissemos, o sentido de um ritual funda-se na sua origem de significados coletivos. Os rituais indígenas, assim como toda a sua arte eram parte de uma identidade cultural, como signos de um processo comunicativo relevante para todos os atores, ou seja, para toda a comunidade (fig. 20). Ações como as de Marina Abramovic jamais alcançariam essa dimensão ritualística, já que os seus símbolos não eram compartilhados pela sua audiência. Interpretar retrospectivamente essas ações como a busca dessa idealizada dimensão espiritual plena parece-nos mais uma maneira de mitificar o corpo do *performer*.

Certos de que se trata de um nome extensamente analisado por muitos comentadores, finalizaremos nossa abordagem tentando "especular" o sentido inconsciente de uma metáfora sugerida pela própria artista, pouco tempo após sua consagração definitiva com a performance "The artist is present". De alguma maneira tal imagem nos oferece um outro modo para perceber o trabalho de Abramovic, distante desse campo idealizado pela própria artista e pelos críticos que encaram seu corpo como vetor para conexões transcendentais. Utilizaremos dois grupos de imagens resultantes de trabalhos separados por 36 anos: alguns registros de "Rhythm 0" (1974) e uma série de retratos feitos por Marco Anelli durante a performance "The artist is present" (2010). Quando a artista fala de suas primeiras ações, antes de estabelecer parceria com Ulay, afirma o seguinte:

> Antes de nos conhecermos, em nossas vidas, cada um de nós, por razões diferentes, estava à procura de algo novo. Eu não podia fazer mais performances como as que eu fazia porque teria me matado. Estavam ficando muito extremas. (ABRAMOVIC apud KERN; PEARSON, 2010)

Entre essas *performances* extremas está a já referida "Rhythm 0" descrita do seguinte modo por Michael Archer:

> Na sua *performance* "Ritmo" final, *Ritmo 0* (1974), ela se colocou em silêncio na galeria Studio Mona em Nápoles ao lado de uma mesa com 72 objetos variados. Os visitantes eram convidados a utilizar os objetos e ela mesma como achassem apropriado. As ações foram interrompidas quando Abramovic, depois de ter toda a sua roupa arrancada, foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca aberta. (ARCHER, 2001, p. 113)

Aqui, mais um vez, prevalece a descrição mistificadora, num livro utilizado como importante referência e que parece descrever a história numa cadeia similar à brincadeira do "telefone sem fio", mencionada em outro momento pela própria Abramovic. Nas palavras da artista, 15 anos após essa publicação que, certamente, foi replicada centenas de vezes, lemos o seguinte em relação ao contexto que motivou o trabalho, bem como o seu verdadeiro desdobramento:

> No início dos anos 1970, os artistas que praticavam performance – então chamada de Body Art – eram maciçamente criticados. Éramos chamados de masoquistas, diziam que nosso trabalho era uma bobagem, que não era arte, que devíamos todos ser colocados num hospício. Dado esse contexto quis criar uma performance onde eu estivesse completamente passiva. Eu não fazia nada, mas estava cercada por 72 objetos de prazer e dor, incluindo uma pistola e uma bala. A proposta era deixar o espectador usar esses objetos durante 6 horas... e eu era inteiramente responsável por essas ações, inclusive se me matassem. **Eu era muito jovem e muito doida. Mas eu estava realmente interessada em ver até onde o público iria**. E o público pode ir muito longe. O público me cortou, bebeu meu sangue, rasgou minhas roupas, enfiou espinhos de rosa em meu corpo. Houve tantas situações diferentes... incluindo uma pessoa que pegou a pistola, colocou na minha mão, mirou na minha testa e apertou a minha mão para ver se eu disparava a arma. Eu não protestei, mas veio o galerista e jogou a pistola pela janela. Esse evento durou 6 horas. Eu era um objeto sem reação e sem vontade própria... Ao fim da perfomance, eu comecei a caminhar em direção do público e todos saíram correndo, literalmente correndo, porque tinham tanto medo de confrontar minha pessoa. E eu entendi naquele momento, que sim, o público pode te matar." (ABRAMOVIC, 2012, grifo nosso)

Para além da imprecisão em sua descrição Archer traz um aspecto interessante quando se refere às responsabilidades atribuídas pela artista em ações como "Rhythm 0":

> Estas responsabilidades tinham menos a ver com salvá-la dela mesma do que com o ponto maior – relevante para toda a *Performance* – de que, por mais empenhado que um artista possa estar, tal empenho tem pouco valor, a não ser que encontre igual envolvimento por parte do observador. (ARCHER, 2001, p. 114)

O importante nessa passagem e que se relaciona com o tipo de envolvimento do público, fica evidente quando vemos registros feitos na ocasião da *performance* (Fig. 21 – 23), de modo que a passividade a que a artista propôs a si mesma adquire uma dimensão muito relativa. A imposição desafiadora de um corpo-coisa, objeto esvaziado de sentido diante do público, condicionou a violência de sua reação. Apesar da evidente surpresa do rosto que verte lágrimas descontroladas, reforçado pelo depoimento feito quase quarenta anos depois, no qual ela ainda





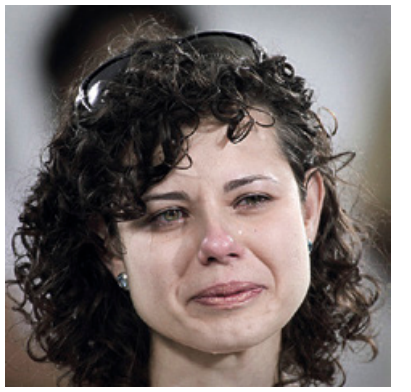


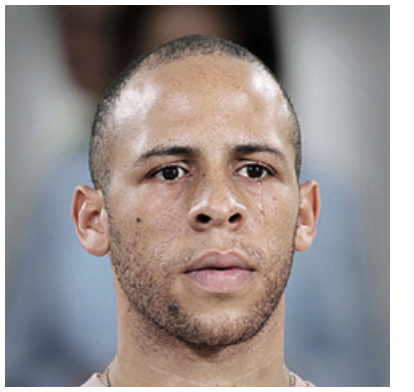
21 - 23 *(acima e ao lado)*

Marina Abramovic
"Rhythm 0", 1974
Registro de performance realizada no Studio Mona, Nápoles

24 - 29 *(coluna ao lado direito)*

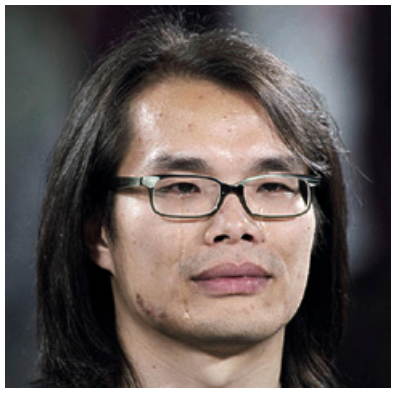
Marco Anelli
Fotografias realizadas na performance "The artist is present", 2010. MoMA, Nova York

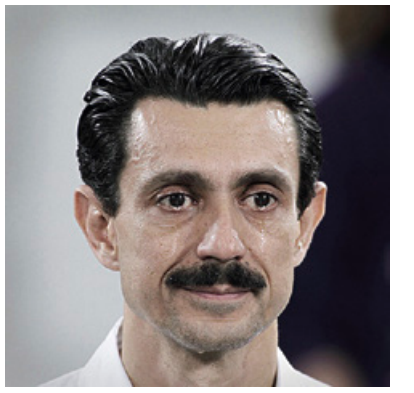












demonstra um certo espanto, o público foi apenas até onde Abramovic propôs que ele fosse, como cúmplice em sintonia com sua proposição. Lágrimas como reflexo distorcido de si mesma. Resposta inconsciente de um corpo que fala sua própria língua ao reconhecer no outro sua própria violência, sua própria imagem. Como disse Antonin Artaud:

> Meu corpo é às vezes meu, uma vez que ele porta os traços de uma história que me é própria, de uma sensibilidade que é minha, mas ele contém, também, uma dimensão que me escapa radicalmente e que o reenvia aos simbolismo de minha sociedade. (ARTAUD apud NOVAES, 2011, p. 477)

Curiosamente, Abramovic sugere, na mesma entrevista citada e que revela seu espanto diante das reações do público em 1974, a poética metáfora do espelho que utilizamos ao interpretar "Rhythm 0", mas ao falar de "The artist is present" (2010):

> É complicado explicar, a única forma é experimentar você mesmo. Eu estou literalmente sentada numa cadeira, olhando para um completo estranho e dando-lhe amor incondicional. O estranho chega e fica sentado o tempo que quiser, porque eu não defino isso. E o que acontece é que o estranho atinge uma espécie de zona... Para a pessoa sentar lá, ela precisa esperar um tempo, e isso também é parte da performance. Então você chega, senta na minha frente, você é observado por mim... e pelo resto do público enquanto é filmado e fotografado. Então não há escapatória. Exceto para dentro de si mesmo. Você abre a comporta e todas as emoções saem, **porque eu sou apenas o espelho que o reflete**. (ABRAMOVIC, 2012, grifo nosso)

A mesma imagem já tinha sido sugerida em outra entrevista concedida pela artista, poucos meses depois da conclusão da *performance*, ainda em 2010:

> É simplesmente incrível. É como se primeiro você entrasse na zona, e você tem uma consciência intensa de que está sendo observado pelo quadrado de pessoas esperando, e você é observado por mim, e de repente você está no meio dessa luz. Eu sou uma espécie de estopim para elas mesmas. Para elas, sou como um espelho. Depois de certo tempo elas não olham mais para mim, os seus olhos estão voltados para o interior delas mesmas. (ABRAMOVIC apud KERN; PEARSON, 2010)

A metáfora do espelho, além de poética, é, nesse caso, muito reveladora, na medida em que sintetiza um processo de ação e reflexão (como pensamento e como reflexo) a partir do próprio corpo da artista. Foi preciso a Abramovic testar todos os seus limites físicos e psicológicos para,

então, finalmente, oferecer-se como presença verdadeira, permitindo, pela primeira vez, uma espécie de conexão silenciosa que se fez pelo simples olhar. Se acreditamos ou não no oferecimento de amor incondicional de que nos fala a artista, isso pouco importa, principalmente quando contemplamos os retratos feitos por Marco Anelli (fig. 24 - 29).

O evidente é que entre 1974 e 2010 há uma inversão na relação especular que se estabelece entre o corpo da obra – a própria Marina Abramovic – e o corpo do observador. Se em "Rhythm 0" a artista chora porque sente na imagem violenta do público o reflexo de si mesma, em "The artist is present" o público chora porque vê, pelos olhos de Abramovic, o reflexo de sua própria solidão. Distante das crenças e afastado do universo ritual, o Homem contemporâneo, entregue a si mesmo, encontra-se perdido num cenário em que o vínculo simbólico com o Outro parece impossível.

2.6.4 O espelho quebrado de Orlan

Como nosso objeto de estudo tem seu foco principal na relação que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador, não aprofundaremos nossa análise em torno das modificações corporais realizadas a partir de 1990 pela artista francesa Orlan. Faremos apenas uma breve reflexão em torno de processo jurídico movido pela artista no ano de 2013 contra a cantora *pop* Lady Gaga. De qualquer maneira, gostaríamos de recomendar dois textos que se tocam em alguns pontos, abordando de maneira instigante o trabalho de Orlan: primeiro o já citado "O corpo como objeto de arte" de Henri-Pierre Jeudy (2002) e "La reinvención del cuerpo" de Patrícia Mayayo (2004).

Ambos os autores apontam na obra de Orlan a tentativa de construção da própria identidade num cenário definido como pós-humano, em um pretenso exercício de autonomia que subverte as determinações genéticas, as imposições estéticas do olhar masculino, além da própria concepção religiosa do corpo humano visto à imagem e semelhança de Deus. Dessa leitura mais evidente se desprende algo mais interessante na contradição entre um sujeito-projeto – identidade em contínuo processo de transformação – e a busca de um eu autêntico que transcenda as limitações da corporeidade.

> Em todas as suas "operações", Orlan geralmente lê um texto extraído do livro *La Robe* da psicanalista lacaniana Eugénie Lemoine Luccioni, no qual ela insiste no caráter múltiplo e fluido do que denominamos identidade: "A pele é decepcionante, é desnecessária, porque ser e parecer não coincidem, e a possessão da pele dá origem a toda uma série de mal entendidos nas relações humanas. Tenho a pele de um anjo, porém sou um chacal; a pele de um crocodilo, mas sou um poodle, a pele de uma negra mas sou branca, a pele de uma mulher mas sou um homem. Nunca tenho a pele do que sou. Não há exceção a esta regra porque nunca sou o que tenho." (LUCCIONI apud MAYAYO, 2004, p. 110, tradução nossa)

Hoje, a citação acima ganha um tom melancólico, particularmente, quando tomamos contato com o que motivou o processo jurídico contra Lady Gaga, fato que, em nossa opinião, foi a mais infeliz ação que Orlan poderia ter realizado em sua vida, ainda que, por alguns dias, seu nome tenha se tornado mais conhecido do que jamais seria em condições normais, mesmo considerando a radicalidade de seu trabalho. Tudo tem um preço, mas aqui, parece-nos que foi alto demais. Vamos a uma breve descrição dessa história:

No dia 28 de fevereiro de 2011 foi à rede o videoclipe de "Born This Way", primeira música do álbum homônimo de Lady Gaga e que seria lançado em maio do mesmo ano. A música disponibilizada comercialmente na *iTunes Store* foi vendida a mais de um milhão de pessoas nos primeiros cinco dias. No dia 05 de março, ou seja, menos de uma semana após a primeira visualização do clipe, Thiago Ferreira, aluno do Curso de "Arquitetura e Urbanismo" da Universidade Federal de São João del-Rei, postou, de maneira informal, uma perspicaz análise do referido trabalho em seu blog "Regurgitódromo". Ferreira começa fazendo algumas considerações sobre o conhecimento artístico da cantora *pop*, sempre muito bem assessorada e que, nessa ocasião, faz várias referências a Orlan. Na conclusão de seu comentário diz que Gaga "sabe como ninguém mastigar referências e traduzir em clipes, música, vestuário." (FERREIRA, 2011)

> Os implantes nos ombros, maça do rosto e testa que Lady Gaga usa na capa de seu *single* e durante todo o clipe são, na verdade, criação de Orlan. No clipe, Lady Gaga encarna duas deusas, uma boa e outra má (leituras mais elaboradas à parte). Em 1983, quase trinta anos antes, Orlan já tinha colocado o peito de fora, pegado as arminhas do irmão, roubado os retalhos da avó e nas performances "Skaï et Sky", se vestiu de deusa do bem, da fartura e deusa do mal, da guerra. Por volta dos 4'30", Gaga referencia [outra vez] Orlan. A cabeça sobre uma bandeja/mesa, é uma instalação de 1996, da artista francesa." (FERREIRA, 2011)

Bem, no que interessam as conexões[5] feitas pelo jovem estudante, além do fato óbvio de reforçar a produção em rede de uma cultura que se dilata cada vez mais rapidamente no regime de comunicação? Na verdade a leitura precoce e descomprometida de Thiago Ferreira toma importância mais de dois anos após o lançamento de "Born This Way". Em junho de 2013, Orlan, por meio de Philipe Dutilleul-Francoeur, advogado especialista em leis do mercado de arte, abre processo contra Lady Gaga por falsificação e reprodução ilegal de obra de arte. O processo foi registrado num tribunal

5 No blog Regurgitódromo Thiago Ferreira teve o cuidado de relacionar as imagens das obras de Orlan aos fragmentos/citações presentes no videoclipe. Disponível em: <http://regurgitodromo.tumblr.com>. Acesso: 13 nov. 2013; Em resposta a e.mail enviado pelo autor do presente texto no ano de 2013, Ferreira confirmou estar, na ocasião, imerso em uma pesquisa de interesse pessoal pelo trabalho de Orlan. O jovem ainda afirmou que percebeu/imaginou as citações presentes no clipe como uma forma de homenagem de Lady Gaga para Orlan e, após ser informado sobre a abertura do processo, achou tudo muito estranho, principalmente por causa do "grande delay" entre o estrondo mundial de "Born This Way" e a data de abertura do processo.











30 - 31 *(alto)*

Orlan

Lady Gaga
Capa do álbum "Born This Way", 2011

32 *(centro, à esquerda)*

Orlan
"Bump Load", 2009
Escultura

33 *(centro, à direita)*

Orlan
"Woman With Head", 1996
Instalação

34 *(acima)*

Orlan
"Orlan accouche d'elle-m'aime", 1964
Fotografia

civil de Paris e, segundo o advogado, Lady Gaga violou a lei de propriedade intelectual, citando o artigo "L 335 2", no qual se utilizou para fundamentar sua petição: "qualquer produção que desrespeite as leis e regularizações relativos à propriedade de autor é falsificação, e qualquer falsificação é uma ofensa legal" (DUTILLEUL-FRANCOEUR, 2013, tradução nossa)

Ao contrário de Ferreira – cuja sugestão parece-nos ainda mais coerente – que relaciona o próprio rosto de Lady Gaga como referência para a capa de "Born This Way" (fig. 30 e 31), o advogado afirma tratar-se de um plágio da escultura "Bump Load" (2009) (fig. 32). Como Ferreira, o advogado cita a instalação "Woman With Head"[6] (1996), incluindo o próprio corte de cabelo presente na obra de Orlan (fig. 33). Não bastando a acusação de plágio literal, o advogado ainda acusa Lady Gaga de se apropriar de conceitos elaborados por Orlan para estruturar toda a narrativa do videoclipe. Ele se refere a outra foto realizada 1964 "Orlan accouche d'elle-m'aime" (fig. 34), na qual a artista daria a luz a si mesma. Orlan e seu advogado solicitam uma indenização de 31,5 milhões de dólares, o que seria equivalente a 7,5% do faturamento total do álbum "Born This Way".

A melancolia da qual falamos acima refere-se à fragilidade do discurso de Orlan, da falsa crítica à possessão da pele, que se dilui nesse processo jurídico banal, ainda que milionário. Da autoridade questionadora inscrita no próprio corpo para o autoritarismo mistificador da imagem icônica que a artista criou de si mesma. Pouco nos importa o resultado do julgamento, até porque se fossemos advogados da defesa, certamente, arrolaríamos entre as testemunhas a jovem de mão aberta presente em "Mesa surrealista" (fig. 35) de 1933, assim como o próprio Alberto Giacometti. Seria possível ainda recorrer como prova, pelo seu caráter indicial, a duas fotografias de Man Ray, primeiro em brincadeira entre Mary Reynolds e aquele que foi um dos primeiros a chamar a atenção para o próprio corpo do artista, Marcel Duchamp (fig. 36); segundo em retrato clássico de Kiki de Montparnasse de 1926 (fig. 37). Poderíamos arrolar ainda a "Musa adormecida" (fig. 38), obra de 1910 e que certamente motivou a bela fotografia de Man Ray e, se quiséssemos chegar mais perto de Orlan, encerrar as testemunhas pedindo a opinião para "Self" (1991) de Marc Quinn (fig. 39 e 40).

Como nas possíveis citações da obra de Orlan presentes no trabalho de Lady Gaga, todos os exemplos anteriores podem ser, sem qualquer comprometimento, relacionados ao trabalho da francesa, o que, de maneira alguma mudaria os significados e a originalidade de sua obra.

6 A imagem que aparentemente se refere a obra citada aparece em 8 fragmentos distintos ao longo do videoclipe.



35 *(ao lado)*

Alberto Giacometti
"Mesa Surrealista", 1933
Bronze. Centre Pompidou, Paris

36 *(abaixo)*

Man Ray
"Mary Reynolds e Marcel Duchamp"
Fotografia. The Art Institute of Chicago







37 *(centro)*

Man Ray
"Preto e Branco (Kiki de Montparnasse)", 1926
Fotografia. Coleção particular

38 *(acima)*

Constantin Brancusi
"Musa adormecida", 1910
Bronze. Centre Pompidou, Paris





39 - 40 *(acima)*

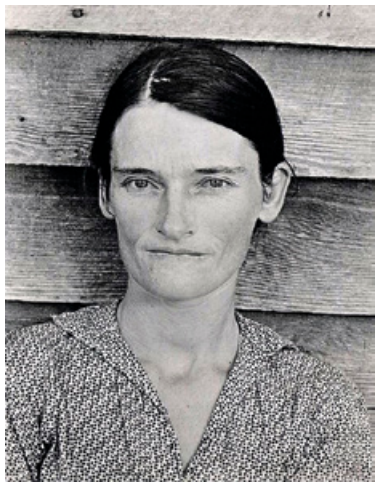
Marc Quinn
"Self", 1991
Sangue do próprio artista, aço inoxidável, acrílico e equipamento de refrigeração

Citação direta, parentesco, mera semelhança, não importa, porque a arte também é feita de "refazimentos"[7], homenagens, apropriações literais revestidas por "complexas teorias" como no caso de Sherrie Levine em "After Walker Evans" (1981) (fig. 41), ou mesmo cópias irônicas como "For the laugh of God" (2007) (fig. 42) – Pela Risada de Deus – feita pelo "artista" polonês Peter Fuss como resposta a um artigo do crítico de arte e jornalista do "The Guardian", Jonathan Jones que, na ocasião, conclamava os ingleses a comprarem o trabalho de Damien Hirst "For the Love of God" (2007) (fig. 43) – Pelo amor de Deus.[8]

Por fim, é preciso ainda considerar o que torna a ação jurídica mais deprimente, ou seja, o próprio conteúdo do videoclipe de "Born This Way", dirigido por Nick Knight e que, tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista estético, está entre as piores produções dos últimos anos,

7 Termo utilizado pelo professor Omar Khouri em diversas aulas, bem como em algumas de suas publicações.

8 As informações referentes ao artista ou pseudônimo criado por um coletivo polonês, que realizou cópias "perfeitas" da obra de Damien Hirst com diamantes de plástico, foram retiradas do ótimo ensaio de Jorge Coli "Triste e sorridente metafísica. In: Adauto Novaes. (Org.). A invenção das crenças. São Paulo: Edições Sesc, 2011, v. 1, p. 465-488. Nesse texto Jorge Coli menciona artistas que tomam um papel crítico em um mercado de arte hegemônico e monopolizado. Coli ainda aponta um duplo aspecto dessa crítica de citação artística: por um lado os artistas que as promovem se beneficiam das polêmicas que criam em torno dos ícones do mercado, por outro lado, alimentam ainda mais a celebridade dos artistas criticados.







abusando de recursos videográficos desgastados e de grande banalidade, o que torna ainda pior o esoterismo *kitsch* que perpassa a narrativa. Tal trabalho está muito distante, por exemplo, do videoclipe "All is full of Love" de BJork, dirigido por Chris Cunningham em 1999.

Levar a sério o processo movido por Orlan contra Lady Gaga é rir do sólido discurso que a própria artista elaborou ao longo de sua carreira. Além disso, sua decisão, como numa espécie de feitiço que se volta contra o feiticeiro, subsumi seu trabalho à imagem da estrela *pop*.

41 - 43 *(esquerda p/ direita)*

Sherrie Levine
"After Walker Evans", 1981
Fotografia

Peter Fuss
"For the laugh of God", 2007
Plástico, vidro - imitação de diamantes

Damien Hirst
"For the laugh of God", 2007
Platina, diamantes e dentes humanos. White Cube Gallery, Londres
Fotografia - Prudence Cuming Associates

2.7 O corpo como o limite da humanidade

No bom texto "Visualizações: o corpo e as artes visuais" Yves Michaud (2009, p. 548 – 551) menciona, entre outras coisas, à produção artística que, de alguma maneira, refletiu a violência vivenciada na Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918), nas revoluções e guerras civis, incluindo a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) em possíveis documentos visuais que se referissem à deportação e ao extermínio dos campos de concentração. Cita rapidamente as colagens Dadaístas, a Nova Objetividade Alemã, as fotos do desembarque na Normandia de Robert Capa, além de alguns raros registros feitos pelo artista Zoran Music, enquanto esteve no campo de concentração em Dachau, perguntando-se: seria simplesmente aceitável a estetização, qualquer que fosse, de um lugar como esse ou Auschwitz? Uma das conclusões que nos sugere o próprio texto é: "A arte não está à altura da catástrofe." (MICHAUD, 2009, p. 549)

Se, como nos disse Calabrese (1987, p. 63 – 64), o que caracteriza um sistema de normas sociais ou culturais é a sua própria elasticidade para resistir a fenômenos excessivos, talvez a explicação para a impotência da arte diante das catástrofes da guerra esteja justamente na destruição que a violência impõe aos limites do próprio sistema. Se considerarmos ainda o fato de as organizações sociais e culturais serem uma pequena parte daquilo que denominamos como humanidade, certas situações abordadas a seguir parecem explodir também esse último, ou seria melhor dizer, esse primeiro parâmetro pelo qual nos diferenciamos no planeta Terra.

Mesmo considerando o passado como um arquivo em aberto, com novos registros fotográficos e depoimentos sendo encontrados/revelados dia a dia[1], podemos partir da constatação de Michaud em relação aos limites da arte como um fato de considerável importância. A partir disso nos resta perguntar: quais são as representações visuais mais relevantes da violência extrema na arte e o porque da ausência delas em certos momentos da história?

2.7.1 Alusões contemporâneas

Uma breve análise da arte contemporânea que faz referência às duas grandes guerras comprova a zona de alcance restrito na qual atuam alguns dos filhos ilustres da primeira geração após o Segundo Conflito Mundial, tratando a guerra por meio de metáforas, alusões ou alegorias. Desse modo o peso da violência fica condicionado às reminiscências produzidas no corpo e na memória do observador, já que os excessos, efetivamente, estão fora dessas representações. Esse é o caso, por exemplo, do já mencionado Christian Boltanski, Anselm Kiefer e Gottfried Helnwein.

Lucie-Smith (2006, p. 262) refere-se a Boltanski como um artista que trabalha com o tema do Holocausto desde meados da década de 1980, enfatizando a ambigüidade que o autor atribuiu ao uso de imagens sem relações diretas com o fato histórico. Nas palavras do próprio artista:

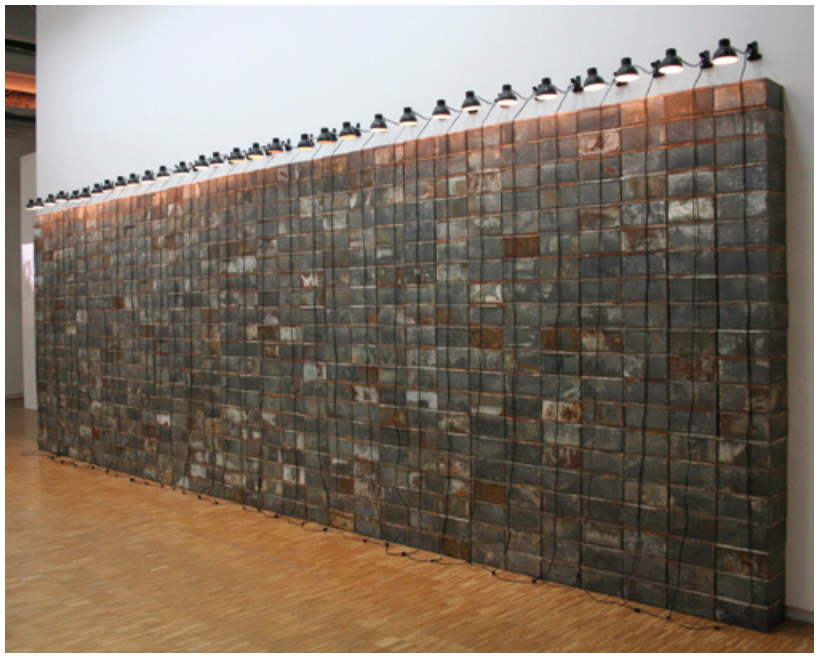
> Nunca usei imagens oriundas dos campos de concentração. Isso seria impossível para mim, teria vergonha de usá-las, são sagradas. Minha obra não é sobre os campos de concentração, é sobre o que os sucede. O Holocausto alterou a realidade do Ocidente. Não podemos mais ver outra coisa sem deixar de ver o Holocausto. Mas minha obra não é sobre o Holocausto, é sobre a morte em geral, sobre todas as mortes. (BOLTANSKI, 1998, apud LUCIE-SMITH)

Seja qual for a leitura que o próprio artista tenha de seu trabalho, ante suas instalações – mesmo aquelas não devidamente instaladas[2], como "Les archives de Christian Boltanski, 1965 – 1988", na coleção do Centre Pompidou em Paris (fig. 1) –, sentimos uma estranha sensação, como se estivéssemos em presença de um arquivo composto por urnas funerárias, algo similar à configuração de pequenas estruturas sepulcrais, comuns nos discretos cemitérios das Ordens Terceiras em Minas Gerais. A iluminação quente enfatiza a corrosiva ação do tempo, enquanto a opacidade do metal nega qualquer acesso aos conteúdos desses inquietantes relicários. Além disso, os fios aparentes geram, na contiguidade de sua conexão, um ruído significante que vai além de sua mera funcionalidade, como se, de algum modo, cada elemento estivesse – e de fato está – conectado a outro.

Quando há imagens, muitas vezes falta-lhes a nitidez para uma identificação precisa, como se esses vultos fossem apenas evocações ou resquícios, lembranças de um outro tempo (fig. 2). Na presença da identidade, caso da instalação realizada em 2009 no Kunstmuseum Liechtenstein (fig. 3), a nitidez sucumbe à saturação do ambiente, onde o singular se dilui em meio a uma cadeia mais ampla, espécie de memória coletiva com forte teor religioso. Essa sensação nos remete a outra tradição popular no Brasil, a dos ex-votos fotográficos, como a imagem que registramos em 2009, por acaso com algumas das esculturas dos paços de Congonhas do Campo,

1 Esse é o caso do bom documentário "Auschwitz: a fábrica da morte do império nazista" escrito e produzido por Laurence Rees para a BBC em 2005. Esse projeto se valeu de muitos documentos desconhecidos até a abertura recente dos países do Leste Europeu e possui muitas entrevistas com sobreviventes e carrascos de guerra.

2 Infelizmente a instalação localiza-se em meio a outros trabalhos em um imenso e iluminado corredor "branco". Há um evidente prejuízo do impacto, quase cerimonial, que o trabalho alcançaria se tivesse sido instalado numa sala em que a única fonte de luz fosse a emitida pela própria instalação. É a inútil concepção do cubo branco que ainda perdura, mesmo em espaços extraordinários como o Centre Pompidou!







1 - 3 *(cima p/ baixo)*

Christian Boltanski
"Les archives de Christian Boltanski", 1965 – 1988
Instalação. Centre Pompidou, Paris
Fotografia de Ricardo Coelho

Christian Boltanski
"Reserve: La Fete de Pourim"
Art Basel, 2013
Fotografia de Annabel Fernandes

Christian Boltanski
"Les Suisses morts", 1990
Instalação realizada em 2009 no Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, Liechtenstein
Fotografia de divulgação

4 *(página ao lado, acima)*

Sala de ex-votos com esculturas de Antonio Francisco Lisboa. Congonhas do Campo, 2009
Fotografia de Ricardo Coelho

5 -6 *(página ao lado, abaixo)*

Christian Boltanski
"Les régistres Du Grand-Hornu", 1997
Bienal Européia de Arte Contemporânea - MANIFESTA 9. Limburg, Bélgica

Christian Boltanski
"Les régistres Du Grand-Hornu", 1997
Collection MAC'S, Propiété de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Foto de divulgação

7 - 9 *(página ao lado, coluna direita)*

Ricardo Coelho
Cemitério da Venerável Ordem Terceira do Monte Carmelo, 2015
Fotografia

durante limpeza das capelas (fig. 4). Novamente, as caixas de lata oxidada, formando um estreito corredor iluminado, parecem ganhar a poderosa concentração de um monumento grave.

Os aspectos comentados anteriormente ganham evidência ainda maior na instalação "Les régistres Du Grand-Hornu" (1997), trabalho apresentado na Bienal Européia de Arte Contemporânea – MANIFESTA 9[3], ocorrida em Limburg, na Bélgica no ano de 2012 (fig. 5 e 6). Nada menos do que 3500 caixas de lata oxidadas, cada uma delas contendo arquivos de mineiros que trabalharam na antiga zona industrial de Grand-Hornu[4]. Nessa superfície, para além de sua ilusória monotonia, há uma precária e típica organização humana, como – para usar uma expressão comum no Brasil – em um verdadeiro "arquivo morto", feito em uma empresa por vários funcionários ao longo tempo. Uma vez mais o intervalo regular entre unidades com fotos ou apenas nomeadas remetem a essas também precárias estruturas tumulares, como a existente no "Cemitério da Venerável Ordem Terceira do Monte Carmelo" (fig. 7 – 9), adornado com empoeiradas flores de plástico que resistem ao tempo como a crença "da ressurreição da carne e da vida eterna".

3 Essa iniciativa se distingue das tradicionais Bienais, como Veneza e São Paulo, por se caracterizar como uma ação nômade: Disponível em: <http://manifesta.org>. Acesso: 18 abr. 2015.

4 Essa antiga região industrial de arquitetura neoclássica obteve em 2012 o titulo de Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO. Hoje esse conjunto é um poderoso complexo cultural chamado Fondation Grand-Hornu. "Les Registres Du Grand-Hornu" (1997) é a primeira peça encomendada e adquirida pelo Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Mais informações podem ser obtidas no site da Fundação: Disponível em: <http://www.fondationgrandhornu.eu/index.html>. Acesso: 18 abr. 2015.












396
397
MARIA FERREIRA SANTIAGO
* 28_05_1896 + 22_03_1986
SAUDADES

A referência ao Holocausto aparece na obra de Boltanski de maneira alusiva, materializando-se no corpo e na percepção do observador através das sugestões fornecidas pelos poucos signos que ele manipula (latas, luz, fotos, roupas[5]); também nos títulos que pasteurizam identidades em favor de imagens dúbias de uma coletividade, viva ou morta, que permanece à disposição[6]. Além disso, há a associação natural com sua origem familiar, sendo o artista francês filho de mãe cristã e pai judeu.

Já em relação a Anselm Kiefer pode-se dizer que foi um dos primeiros artistas, ainda muito jovem, a tratar de maneira crítica o período Nazista e a Segunda Guerra Mundial, como uma forma de analisar a dimensão mítica e histórica da identidade e da nacionalidade alemã. (ARCHER, 2001, p. 161) A sua abordagem direta custou-lhe certas dificuldades, fazendo-o transferir-se para os Estados Unidos nos anos 1980.

> O fato de abordar um tema tão imensamente doloroso e trágico se devia a uma necessidade de encontrar minha identidade, a um desejo de ter consciência de quem eu era. Creio que a arte é o terreno em que alguém pode questionar-se com plena liberdade. Então, todas minhas obras sobre o tema produziram uma rejeição total. Ninguém me queria, e não só na Alemanha, mas na Europa; acusaram-me de provocador e de muito mais. (KIEFER, 2007, tradução nossa)

Num artigo informal que apresenta algumas ações/fotografias do jovem Kiefer vestido com o uniforme militar de seu pai, enquanto executa a saudação nazista em diferentes pontos da Europa no ano de 1969 (fig. 10 e 11), Chistopher Hall (2014) interpreta a obra de Kiefer como uma reflexão em torno de um conceito criado no final dos anos 1950: *Vergangenheitsbewältigung*, sendo que *vergangenheit* significa passado e *bewältigung* dominação. Poderíamos traduzir isso como "enfrentar o passado" ou "dominar o passado", expressão utilizada quando se quer dizer que alguém digeriu bem fatos consumados[7]. Se considerarmos a fala do próprio Kiefer anteriormente citada e as posteriores alterações em sua obra num sentido mais espiritual e filosófico, parece-nos licito pensar num relativo acerto de contas com esse passado[8], ainda que sua evocação permaneça latente em muitos de seus trabalhos.

Recordamos com grande frescor as profundas impressões causadas por suas pinturas na individual realizada em São Paulo, no Museu de Arte Moderna – MAM, em 1998. Em suas imensas representações, nossa





10 - 11 *(acima)*

Anselm Kiefer
"Ações', 1969
Fotografia





12 - 13 *(acima, cima p/ baixo)*

Anselm Kiefer
"Lilith", 1997
Emulsão, goma-laca, acrílico, chumbo, cabelo e cinzas sobre tela. Fondation Beyeler, Suíça
Fotografia de Robert Bayer

Anselm Kiefer
"Lilith", 1987 - 1989
Tinta a óleo, cinzas e fio de cobre sobre tela. Tate, Londres

5 Annette Becker (2009, p. 441) refere-se às roupas e calçados como alguns dos índices do genocídio que os alemães não conseguiram apagar completamente antes da vitória Aliada.

6 Muitos trabalhos de Boltanski tem no título a palavra **reserva**, tal conceito tem múltiplos significados, inclusive no campo militar. O que nos interessa é uma designação mais geral: **2** qualquer coisa que se mantém guardada, para ser usada mais tarde ou em situações inesperadas. (HOUAISS, 2009, p. 1650)

7 O pianista e curador Luiz Gustavo Carvalho, responsável pela itinerância brasileira do fotografo lituano Antanas Sutkus, sugeriu-nos gentilmente as traduções, bem como o uso corrente da expressão em alemão.

8 Em 2010 Kiefer reutilizaria algumas das imagens históricas realizadas em 1969 em uma exibição individual na Gagosian Gallery de Nova York, uma das mais poderosas galerias comerciais do mundo.







querida cidade natal parecia ter sido vítima de um cataclismo natural ou humano sem precedentes (fig. 12). A materialidade das pinturas era incomum e se intensificava à medida que nos aproximávamos, enquanto o referente se diluía na proporção inversa, até desaparecer por completo a poucos centímetros (fig. 13). Sem um motivo claro, encostamos nossa face lateralmente na parede em que se apoiava uma das grandes pinturas e, por alguns momentos, sentimo-nos no solo de um terreno bombardeado, sem qualquer sinal de vida, revestido por uma textura crispada por onde se espalhavam anéis e elipses tridimensionais de arame farpado.

Sua produção dos anos setenta e oitenta gira em torno da mitologia, da história, da religião e da simbologia alemã, temas que o artista investiga profundamente e que utiliza de forma recorrente em suas obras como meio para evitar o processo de amnésia coletiva ante as brutalidades e tragédias históricas de uma Alemanha desmembrada pela Segunda Guerra Mundial e em plena luta pela restituição de sua identidade como país. Desta forma, a cabala, os Nibelungos, Adolf Hitler, o músico Richard Wagner e o arquiteto do nazismo, Albert Speer, são referências comuns em sua obra deste período que foi considerado um autêntico teatro da memória. (ALBORNOZ, 2007, tradução nossa)

Algumas de suas obras mais recentes e impactantes, silenciosamente nos fazem recordar a destruição de cidades alemãs como Dresden, bombardeada pelas forças aéreas anglo-americanas no final da II Guerra Mundial, deixando um saldo de milhares de mortos (fig. 14 – 16). Esse é o caso, por exemplo, de determinadas intervenções que Kiefer realizou numa grande área da comuna de Barjac, no sul da França entre 1993 e 2007 (fig. 17 e 18), bem como "Os sete palácios celestes" (2004), intervenção especificamente elaborada para um dos espaços do "Hangar Bicocca", importante centro de arte contemporânea localizado na cidade italiana de Milão. Tal trabalho, segundo o próprio site da Fundação[9], mescla as influência do judaísmo com as lembranças dos escombros da Segunda Grande Guerra e depois... das intermináveis guerras do mundo contemporâneo (fig. 19 – 21).





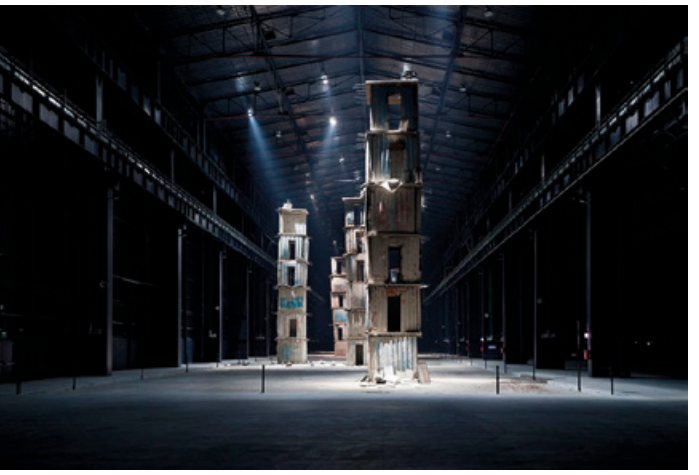
14 - 16 *(acima, esquerda p/ direita)*

Dresden depois do bombardeio anglo-americano, 1945
Fotografia

17 - 18 *(acima)*

Anselm Kiefer
Intervenção realizada entre 1993 e 2007. Barjac, França

9 Disponível em: <http://www.hangarbicocca.org>. Acesso: 19 abr. 2015







19 - 21 *(acima)*

Anselm Kiefer
"Os sete palácios celestes", 2004
Instalação no Hangar Bicocca, Milão
Fotografias de Agostino Osio

22 *(página ao lado, acima à esquerda)*

Gottfried Helnwein
"Ação", 1975
Fotografia. Viena

23 *(página ao lado, acima no centro)*

Gottfried Helnwein
Sem título, 1993
Lápis de cor sobre papel. Peter Grebner, Viena

Por mais impactantes e viscerais que sejam as pinturas, esculturas e instalações elaboradas para espaços específicos, Anselm Kiefer, exceto pelas ações de 1969, atua em uma zona de alcance similar à de Christian Boltanski, construindo um campo propício para o contato fenomenológico do observador, o qual, por meio de suas experiências e reminiscências culturais, pode perceber alusões como as sugeridas anteriormente com a violência de fatos históricos.

Da mesma geração de Boltanski (1944) e Kiefer (1945), o austríaco Gottfried Helnwein (1948) cresceria em condições similares, numa sociedade silenciosa que tentava esquecer ou pior, esconder[10] suas relações com o passado em meio a uma forte crise econômica. Assim como muitos artistas de sua geração, e talvez, motivado pelos ecos dos "Acionistas Vienenses", Helnwein realizou ações e simulou performances entre 1972 e 1976 (fig. 22), utilizando a fotografia como meio de registro e depois, como veículo para uma inquietante série de autorretratos.

> Ao contrário dos acionistas vienenses Helnwein não usa os corpos das crianças como objetos estéticos (ou anti-estéticos) ou por seu teor físico e sexual. Sua intenção é provocar a desaprovação contra os tratamentos hediondos geralmente tolerados e impostos às crianças, as quais constituem vítimas dóceis para a sociedade. (SELZ, 1998, p. 23, tradução nossa)

Com uma perturbadora trajetória que vai do desenho (fig. 23) a projetos de cenografia (fig. 24) e figurinos teatrais, passando por trabalhos mistos de pintura e fotografia (fig. 25), projeção e fotografia (fig. 26), performance e fotografia (fig. 27), além de alguns dos mais expressivos retratos do século XX, como por exemplo, nas fotos de Andy Warhol (1983) e do escritor americano Charles Bukowski (1991) (fig. 28 e 29), parece-nos que o artista alcançou as suas mais incomodas e impressionantes realizações através de grandes intervenções fotográficas ou por meio da linguagem tradicional da pintura.

> Em novembro de 1988, no dia da comemoração do quinquagésimo aniversário do *Kristallnacht* (09 de novembro de 1938), tristemente celebrado pelos atos de vandalismo e assassinatos de judeus, Helnwein instala 17 painéis fotográficos de meninas e meninos. Ao invés de fotos de crianças sorrindo com olhos brilhantes, retrata faces como ícones trágicos com quatro metros de altura, olhando o espectador com uma dolorosa expressão. (SELZ, 1998, p. 54, tradução nossa)

Uma vez mais, Helnwein expressa coerência em sua trajetória, ao eleger, 16 anos depois de suas primeira ações, a face de crianças para a intervenção que se estendia por 100 metros entre o Ludwig Museum e a Catedral de Colônia, diante da principal estação de trens da cidade[11] (fig. 30 e 31). Essa opção recordava um aspecto pouco mencionado da seleção sistemática elaborada por Joseph Goebbels, Heinrich Himmler e outros lideres nazistas através dos *progroms* (massacres). Tais ações iniciadas na "Noite dos Cristais"[12], tanto na Alemanha como na Áustria, não atingiram apenas adultos com a destruição de suas casas, propriedades comerciais e templos religiosos; com a perseguição, prisão e assassinatos sob a única acusação de serem judeus, mas também as crianças e adolescentes, impedidos de frequentar museus, parques e piscinas, além da expulsão das escolas públicas.

10 Em 1969, Helnwein realiza um retrato de Hitler, certamente na intenção de chocar, no entanto, tal pintura "produz reação positiva do público - o que não é surpreendente, dada a cumplicidade silenciosa da nação quanto ao seu passado nazista." (SELZ, 1998, p. 22, tradução nossa)

11 Posteriormente, o trabalho seria exibido em países como a própria Áustria, Rússia, Japão e Israel.

12 O "United States Holocaust Memorial Museum" disponibiliza informações e um arquivo de depoimentos em diversas línguas, inclusive em português. Disponível em: <http://www.ushmm.org>. Acesso: 23 abr. 2015





24 *(abaixo)*

Gottfried Helnwein
Rake's Progress, 2001
(cenário e figurino)
Hamburgo

25 *(abaixo, à esquerda)*

Gottfried Helnwein
"The Silent Glow of the Avant-Garde II" (triptych), 1986 - 1993
Fotografia, óleo e acrílica







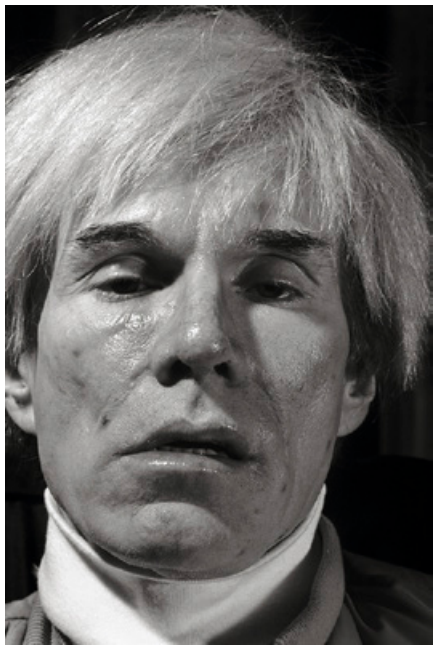


26 *(acima)*

Gottfried Helnwein
Sem título, 1987
Fotografia

27 *(ao lado)*

Gottfried Helnwein
"Last Supper I (Is Mother Theresa Just Helping Herself?)", 1987
Fotografia





28 *(ao lado, à esquerda)*

Gottfried Helnwein
"Andy Warhol", 1983
Fotografia. Museum Ludwig, Colonia

29 *(ao lado, à direita)*

Gottfried Helnwein
"Charles Bukowski", 1991
Fotografia. San Francisco
Museum of Modern Art

30 - 31 *(abaixo, centro)*

Gottfried Helnwein
"Selection (Ninth November Night)", 1988
Intervenção fotográfica entre O Ludwig
Museum e a Catedral de Colônia

32 *(abaixo, à esquerda)*

Gottfried Helnwein
"Epifania I (A adoração dos Reis Magos)", 1996
Acrílica e óleo sobre tela. Viki and
Kent Logan, San Francisco

33 - 34 *(abaixo, à direita)*

Fotos de Adolf Hitler

35 *(página ao lado, à esquerda)*

Hitler e o Discóbolo











Mesmo considerando o inegável impacto que a instalação provoca no observador, ainda permanecemos no campo da alusão, angustiante é verdade, mas distantes das maiores violências a que o corpo foi submetido, como nos sugere o depoimento do próprio curador da mostra em 1988: "Por favor, pare... olhe para os rostos destas crianças, e multiplique-os por alguns milhares. Só então você vai ter uma vaga idéia do que foi o Holocausto, a maior das tragédias." (SIMON WIESENTHAL, 1988 apud SELZ, 1998, p. 54, tradução nossa)

Mais discreta em sua escala e de natureza distinta, porém, não menos contundente é a pintura "Epifania I (A adoração dos Reis Magos)" de 1996 (fig. 32).

Esta grande pintura (210 x 333 cm) monocromática em azul representa a Adoração dos Magos. Mas a Madona é uma jovem virgem de sangue ariano puro que apresenta um pequeno Jesus semelhante ao próprio Adolf Hitler quando criança; Quanto aos Reis Magos, estão vestidos elegantemente com os uniformes da S.S. ou da *Reichswehr* dos funcionários nazistas condecorados com a Cruz de Ferro. Atentos, eles permanecem perto da Virgem expressando respeito e aprovação. O representante da patente mais elevada detém um documento na mão, enquanto à direita, o soldado parece examinar a criança, talvez para ver se ele é circuncizado." (SELZ, 1998, p. 98, tradução nossa)

A interpretação de Peter Selz torna a cena ainda mais perturbadora, principalmente quando comparamos fotos do pequeno Adolf Hitler com o belo bebê de cabelos negros presente na pintura de Helnwein (fig. 33 e 34), assim como a original sugestão de que o soldado[13] verifica a presença do prepúcio[14], certificando-se de que não se trata de uma criança judia. Apesar do interesse dessa leitura, há outros aspectos que nos parecem mais relevantes.

O próprio nome da pintura dispensa o subtítulo já que entre os significados de **epifania** temos: "**2** comemoração, na Igreja ocidental, do episódio dos Reis Magos, como ocasião da primeira manifestação de Cristo aos gentios **3** aparecimento ou manifestação reveladora de qualquer divindade" (HOUAISS, 2009, p. 782). É evidente que estamos diante de uma revelação e assim o trabalho dispensaria qualquer título. Na verdade trata-se de uma estrutura visual com uma complexa trama conceitual de dupla implicação clássica. Nas palavras de Rodin, como o artista que melhor compreendeu a arte grega, pelas mãos, pelos olhos e, principalmente, pelo coração, nosso raciocínio se clarifica:

A beleza era tirânica em relação a tudo o que não fosse capaz de pensamento elevado. Inspirava a Aristóteles a apologia da escravidão. Admitia apenas a perfeição das formas e ignorava que a expressão de uma criatura desgraçada pudesse ser sublime. Era responsável pela prática cruel de atirar no abismo crianças deformadas. (RODIN, 1990, p. 161)

13 A leitura intuitiva das patentes e conseqüente importância militar feita por Selz está equivocada, como demonstraremos a seguir.

14 A circuncisão é uma prática ligada à religião judaica com raízes remotas e que se mantém até nossos dias.

A essa, digamos, pouco comentada faceta dos grandes responsáveis pela idealização do corpo no Ocidente, inclusive servindo de justificação para homens como Hitler (fig. 35) – face sombria evidenciada em outro contexto na irônica apropriação de Sui Jianguo, quando, em 1998, o artista chinês veste nosso idealizado atleta com um uniforme militar usado na ditadura (1949 – 1976) de Mao Tse-Tung (fig. 36) –, soma-se a estrutura, também clássica, do pensamento renascentista que retomava os ideais da antiguidade pagã, reposicionando o homem no centro do universo como um verdadeiro microcosmo.

A lindíssima e encantadora jovem, afeita aos padrões da atual ditadura da beleza feminina, assim como a criança, remetem-nos à forma e aos gestos de "Madona e criança com São Jerônimo e São João Batista (c. 1492 - 1495) de Cima da Conegliano (fig. 37), assim como à "Madona e criança" (c. 1505) (*The Small Cowper Madonna*) de Rafael Sanzio (fig. 38), ambas as pinturas pertencentes à coleção da National Gallery of Art em Washington (EUA), país com o qual Helnwein nutria antigas relações profissionais.



36 *(acima, à direita)*

Sui Jianguo
"Discobolus com a jaqueta Mao", 1998
Fibra de vidro pintada. Saatchi Gallery, Londres



38 *(abaixo)*

Rafael Sanzio
"Madona e Criança (The Small Cowper Madonna)
Óleo sobre painel de madeira. National Gallery of Art, Washington

37 *(abaixo)*

Cima da Conegliano
"Madonna e criança com São Jerônimo e São João Batista", c. 1492 - 1495
Óleo sobre painel de madeira. National Gallery of Art, Washington





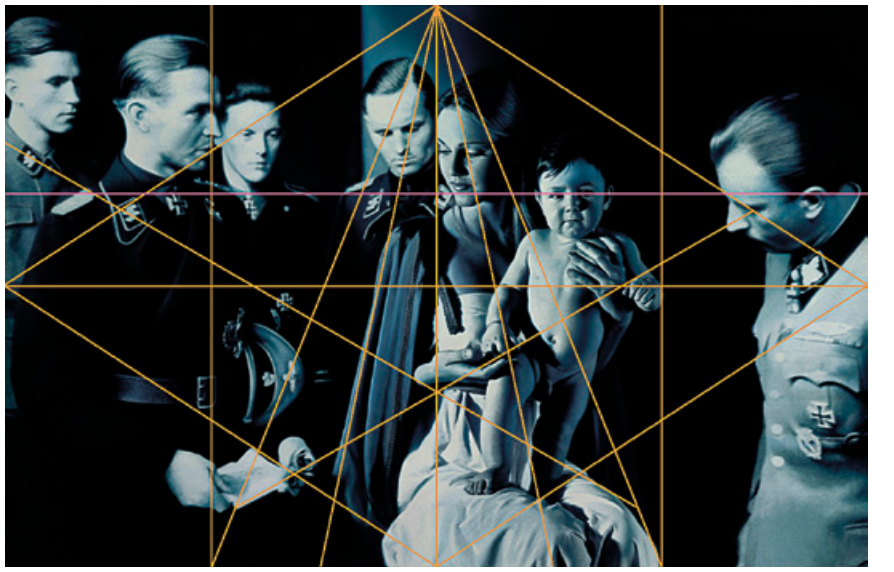
As personagens estão imersas solenemente na representação, enquanto um jogo sutil entre os olhares, a posição espacial e sua relação com a hierarquia militar parecem revelar algo mais: estamos diante de uma composição dividida em duas partes com relativa precisão, aspecto reforçado pela distribuição de luz. À esquerda estão figuras de menor importância e à direita, ao contrário do que afirmou Selz, ao chamar a figura da extrema direita de soldado, temos as figuras destacadas pela maior luminosidade e, para mantermos o raciocínio militar, pelas insígnias superiores (fig. 39).

Na extrema esquerda temos um soldado (fig. 40); no lado oposto, plenamente iluminado, um general (fig. 41), ou seja, a figura de patente mais elevada; o homem que segura o documento enquanto olha de maneira inquisidora a bela "virgem" é um Tenente-Coronel (fig. 42); imediatamente atrás dessa figura encontramos um Terceiro-Sargento (fig. 43) e por fim, um oficial cuja insígnia não nos permitiu uma identificação segura. Ao olhar do Tenente-Coronel responde o olhar seguro da mulher que fixa o documento, enquanto, com orgulho, sustenta o "messias" contemporâneo pelo lado esquerdo de seu peito. Esse último, único a encarar o observador, parece nos invocar como testemunhas da importante revelação.

Se considerarmos o fato das personagens localizadas do lado direito da tela, não acidentalmente, serem os elementos simbólicos mais importantes da composição, talvez não seja absurdo apontar – como uma profecia subliminar – o fato do olhar da criança estar situado em uma linha superior ao do general (linha rosa). Sem dúvida uma representação que expressa um patamar diferenciado à que a alusão idealizadora da beleza pode chegar, como uma monstruosidade de legítimas raízes clássicas.

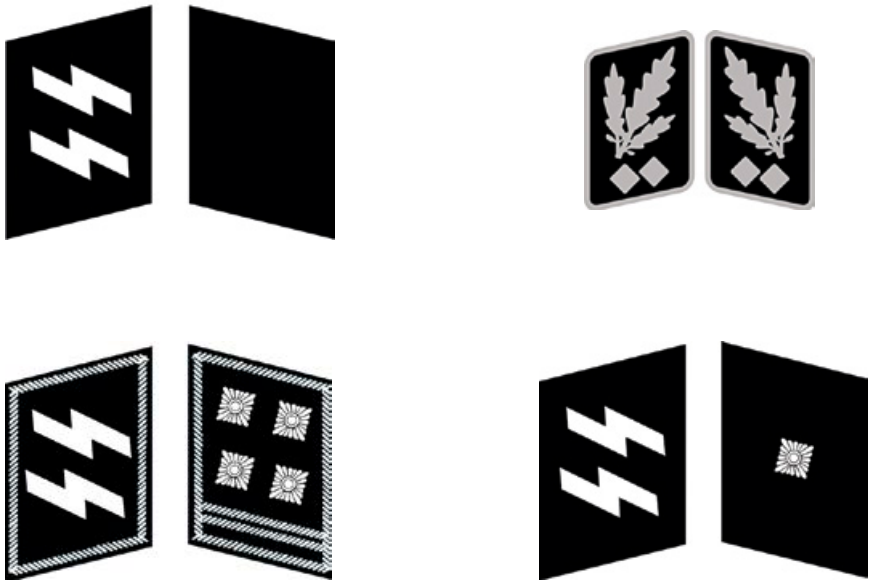
Dez anos após "Epifânia I", Helnwein iniciaria séries de pinturas que rendem reverência àquele que é o ponto chave para nossas reflexões em torno da guerra e da violência: Francisco de Goya y Lucientes. Em "Los Caprichos" (2006) (fig. 44 – 46), o austríaco desestabiliza duplamente a neutralidade do observador. Primeiro através do incomodo físico causado pelas composições, posicionando-nos sobre as crianças; depois, pela percepção incompatível entre a delicadeza caprichosa dos detalhes e a injustificável violência que se nos impõe.

Recursos similares voltariam a ser utilizados nos anos subsequentes, como na pintura de 2010 da série "O Murmúrio dos inocentes" (fig. 47). Nessa imagem a criança assassinada aparece sob a insígnia de um Primeiro-Sargento da *Schutzstaffel* (tropa de proteção), organização paramilitar ligada ao partido nazista e à Adolf Hitler e conhecida simplesmente como SS. Como em toda a sua trajetória, também na série "Os desastres da Guerra: em memória de Francisco de Goya" são as crianças as personagens principais (fig. 48), mas agora, à violência anterior é acrescida a incomoda presença de personagens vinculados ao universo estético dos desenhos "infantis" contemporâneos, com sua característica dubiedade potencializada por Helnwein (fig. 49 e 50). Estamos ainda no campo das alusões, porém, sua



39 *(acima)*

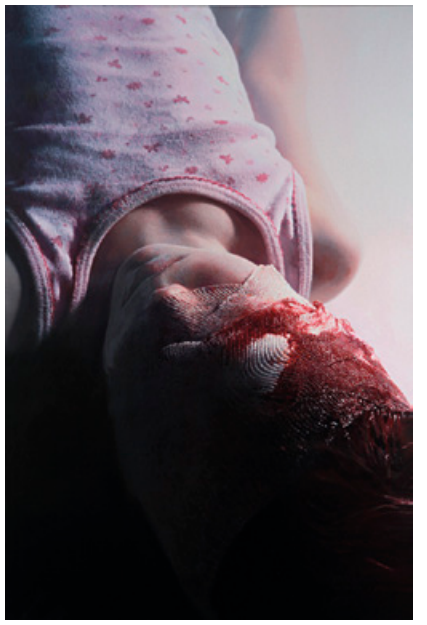
Análise estrutural de Epifânia I



40 - 43 *(abaixo, esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Patentes Militares da SS







44 - 46 *(ao lado)*

Gottfried Helnwein
"Los caprichos", 2006
Acrílica e óleo sobre tela

47 - 48 *(abaixo, centro)*

Gottfried Helnwein
"O murmúrio dos inocentes", 2010
Acrílica e óleo sobre tela

Gottfried Helnwein
"Os desastres da guerra 13", 2007
Acrílica e óleo sobre tela





49 - 50 *(abaixo, à esquerda)*

Gottfried Helnwein
"Os desastres da guerra 6", 2007
Acrílica e óleo sobre tela

Gottfried Helnwein
"Os desastres da guerra 8", 2007
Acrílica e óleo sobre tela

51 *(abaixo, à direita)*

Gottfried Helnwein
"O murmúrio dos inocentes 1", 2009
Acrílica e óleo sobre tela







impressionante técnica pictórica de caráter fotográfico impõe-nos uma intensificação angustiante, às vezes por um simples e insuportável olhar, como se o medo e a violência fossem as únicas realidades na vida dessas crianças (fig. 51).

2.7.2 O que há de humano em nós

Após esse rápido trajeto pelas alusões contemporâneas, até chegarmos às homenagem de Helnwein à Goya, podemos nos deter nas singularidades desse artista que, em nossa opinião é, sem dúvida alguma, o mais contundente da história a tratar os aspectos sombrios da sociedade, bem como a violência causada pelos "Desastres da Guerra". Deixamos o campo das alusões e entramos numa relação mais intensa e dolorosa, onde a realidade beira o impensável, o repugnante e o pesadelo. A força do seu trabalho, especificamente da série dedicada às mazelas da guerra, reside na sua atemporalidade, com imagens tão significantes que se repetem e, infelizmente, se repetirão sob as roupagens dos conflitos contemporâneos até que deixe de haver Homens na face da Terra.

J.M. Matilla (2008) reforça esse ponto afirmando que Goya, como uma testemunha que vivenciou o "2 de maio de 1808"[15], bem como o levante popular contra as tropas de Napoleão que ocupavam as cidades espanholas desde o início desse ano, cria "composições que nos colocam muito próximos do plano de ação" numa série de imagens sem equivalentes formais, sendo ainda hoje um referente universal da violência e de suas terríveis conseqüências sobre o Homem.

> Até um ponto isto é certo que não seria tarefa impossível ilustrar qualquer das guerras sobre as quais informam os meios de comunicação atual exclusivamente com as imagens criadas duzentos anos atrás por Francisco de Goya. (MATILLA, 2008, tradução nossa)

Imagens aterradoras como "Las camas de la Muerte" (fig. 52), na qual uma figura encapuzada parece proteger os olhos e o nariz do odor pútrido que exala de seus semelhantes dispersos no solo, talvez, membros de sua própria família, repetir-se-iam inúmeras vezes em sucessivos conflitos, ainda que a representação dessas tragédias ficasse restrita a um pequeno grupo de artistas. Depois de Goya, Otto Dix, certamente influenciado pelo mestre espanhol, após servir ao exército alemão como voluntário na Primeira Guerra Mundial, publicaria em 1924 "Der Krieg" (A Guerra), álbum de gravuras realizado a partir de suas próprias experiências da guerra, inclusive por meio dos limites aos quais seu corpo foi submetido





53 *(ao lado)*

Otto Dix
"Evening on the Wijtschaete Plain - Nov 1917", 1924
Água-forte e água-tinta. National Gallery of Australia

54 *(abaixo)*

Käthe Kollwitz
"Depois da batalha, 1907
Água-forte e água-tinta. National Gallery of Art



15 "A Guerra de independência (1808 – 1814) propicia uma reflexão crítica e inovadora sobre a guerra, sobre suas causas, brutais manifestações e conseqüências. Tanto as gravuras quanto as pinturas são contrarias ao que faziam seus contemporâneos que atuavam como construtores de uma imagem propagandística de exaltação patriótica." (MATILLA, 2008, tradução nossa)

52 *(página ao lado, acima)*

Goya
"Las camas de la muerte", 1812 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado

55 - 56 *(abaixo)*

Camas da morte na Segunda Grande Guerra









57 *(acima)*

Goya
"Estragos de la guerra", 1810 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado

58 *(ao lado)*

Otto Dix
"House destroyed by aircraft bombs – Tournai", 1924
Água-forte e água-tinta. National Gallery of Australia

em vários ferimentos até deixá-lo próximo da morte. Em "Evening on the Wijtschaete Plain - Nov 1917" a imagem devastadora de um campo de morte retratado por Goya ganha em intensidade dramática na abordagem de Otto Dix (fig. 53), apenas superada pela incomparável Käthe Kollwitz, na gravura "Depois da batalha" de 1907, imagem cuja profundidade sombria assemelha-se a um horrível pesadelo (fig. 54).

Pesadelos que se repetiriam numa intensidade sem precedentes[16], numa matança com índices de escala industrial nos dois grandes conflitos da primeira metade do século XX[17] (fig. 55 e 56). O mesmo ocorre com "Estragos de la guerra" (fig. 57), gravura a que Otto Dix referencia de modo mais evidente em "House destroyed by aircraft bombs – Tournai" (fig. 58). Ambas as imagens com corpos de homens, mulheres e crianças desmembrados, desconjuntados, retorcidos em meio a outros objetos, ou pior, como "meros objetos privados de toda dignidade humana" (MATILLA, 2008). Não há como ficar indiferente a essas imagens e nenhuma alusão da arte contemporânea, mesmo a mais perturbadora, pode traduzir as monstruosidades que seres humanos passaram em campos de concentração como Bergen-Belsen, nem sequer equiparar-se à intensidade de um único registro fotográfico (fig. 59).

16 Na verdade há um erro em nossa observação, pois o precedente de genocídio nos foi oferecido pelos próprios europeus no massacre processado entre as populações indígenas exterminadas em todo o continente americano, desde a sua "descoberta" no século XVI. A diferença fundamental é que esses massacres permanecem à margem dos interesses principais da história. Alguns dos aspectos dessa violência entre nós foi apontado por Márcia Amantino em "E eram todos pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas." Entre outras coisas a autora menciona a assinatura da Carta Régia autorizando a Guerra Justa contra os botocudos, oficialização que serviu para uma matança indiscriminada nas capitanias de Minas Gerais, Bahia, Espírito Santo, São Paulo, Paraná, Goiás e Mato Grosso. (AMANTINO, 2011, p. 37 – 38); Também sobre os precedentes da violência européia recomendamos o documentário produzido pela BBC de Londres "**Racismo: um história. Impactos fatais**". O final do filme é uma triste constatação: "Os especialistas alemães em Higiene da Raça que se reuniram na vila Uansi nos arredores de Berlin sonhavam com o genocídio racial como seus predecessores espirituais, os cientistas raciais e os darwinistas sociais da era do Império. Mas os genocídios coloniais inspirados e justificados pelos teóricos do século XIX tinham sido apagados da história da Europa: os horrores do campo de extermínio da Ilha Shark; a destruição dos aborígenes da Tasmânia; os trinta milhões de indianos, vítimas da fome. Tudo havia sido esquecido.
O apagamento dessa lembrança encoraja a crença de que a violência nazista era uma aberração na história européia. Embora o próprio Holocausto tenha sido motivado pelo anti-semitismo fanático dos nazistas, ele também pode ser visto como parte de uma série histórica contínua mais longa. Uma série que o identifica como uma extensão lógica do racismo científico. Mas essa história como os ossos nos desertos da Namíbia recusa-se a ficar enterrada para sempre." Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wYQr5P46vek>. Acesso: 30 mar. 2014

17 "[...] a experiência corporal da guerra total entre 1914 e 1945 se traduziu antes de mais nada por uma mortalidade em massa: 8,5 milhões de ocidentais morreram durante a Primeira Guerra Mundial, quase exclusivamente combatentes, enquanto as perdas civis foram em comparação pouco numerosas. Já por ocasião do conflito seguinte, foram mortos 16 ou 17 milhões de combatentes ocidentais, mas também foram mortos 21 ou 22 milhões de civis, na Europa Central, balcânica e oriental, sobretudo. E a isto se somou uma enorme sobremortalidade indireta." (Audoin-Rouzeau, 2009, p. 367)



59 *(ao lado)*

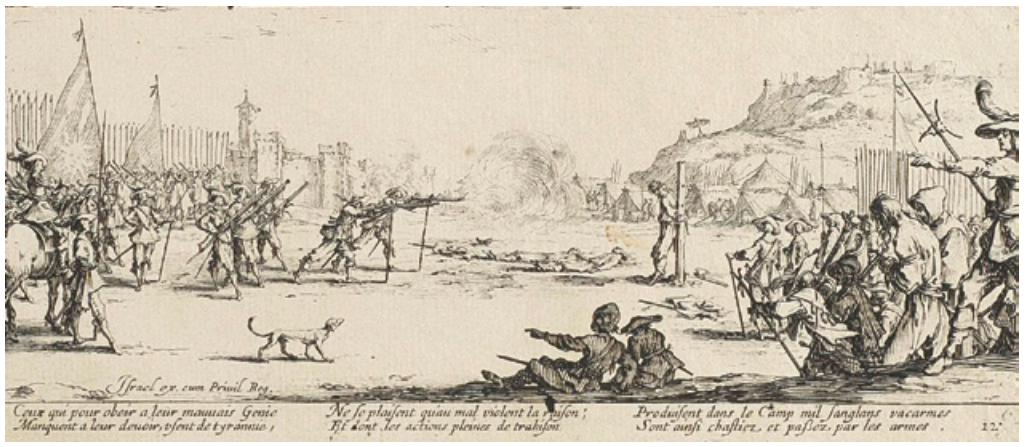
Estragos da Segunda Grande Guerra

60 *(abaixo, centro)*

Jacques Callot
"Les Grandes Misères de la Guerre",
1633 (o fuzilamento)
Água-forte realizada com échoppe. Art Gallery of New South Wales, Sydney

61 *(abaixo)*

Goya
"03 de maio de 1808", 1814
Óleo sobre tela. Museo Nacional del Prado, Madri





Antes de Goya, é importante mencionar "Les Grandes Misères de la Guerre" de Jacques Callot, obra de originalidade e técnica refinada num patamar ainda hoje sem paralelos na história da gravura em metal. Tal série produzida em um contexto muito anterior[18], o que justifica uma eloqüência mais comedida em relação à obra de Goya, por outro lado, mantém sua força e interesse na intensidade dos registros de sombria e inexplicável desumanização a que o homem foi capaz de chegar em toda a sua história. É muito provável, inclusive, que o próprio Goya conhecesse a série de seu antecessor.

Callot representou instrumentos de torturas (rodas, estruturas para a violenta suspensão do corpo[19] e a fogueira) e cenas de execuções complexamente elaboradas, de forma que se pode ver algumas das classes sociais que formavam o contexto desse período, bem como uma aparente naturalidade do evento como algo de interesse público[20]. Entre as imagens de maior interesse para nós, está a cena de um fuzilamento em ato, pois ainda vemos a fumaça da pólvora que se dissipa pela ponta das armas dos atiradores, enquanto, ao lado do executado, jazem outros corpos fuzilados anteriormente (fig. 60). Impossível não recordar o "03 de maio de 1808" do próprio Goya (fig. 61) e as duas versões da "Execução do Imperador Maximiliano" de Manet, realizadas entre 1868 e 1869 (fig. 62 e 63).

O pior, no entanto, é quando se tem a nítida e sombria impressão de que a arte, como um campo elevado da expressão humana, oferece referências estéticas para a própria monstruosidade[21]. Em uma terrível foto que registrou a execução de sérvios realizada por austríacos em 1917, têm-se a sensação de que houve um cuidadoso posicionamento dos protagonistas, como se estes estivessem sendo dirigidos por um "diretor de fotografia" que visava uma deliberada semelhança com o ilustre antecedente espanhol (fig. 64). Algo similar ocorreria durante a "encenação real" de uma execução na região que ficou conhecida pela "Batalha de Verdun" (fig. 65), transcorrida entre fevereiro e dezembro de 1916 e que, segundo estimativas, teve um número de mortos superior a 700.000[22].

"O enforcamento" (fig. 66) é outro trabalho de Jacques Callot indispensável à nossa reflexão, não apenas por ser a sua gravura mais célebre e impactante, mas também pelos "ecos visuais" ao longo da história até

18 É possível que a série reflita acontecimentos presenciados durante a "Guerra dos Trinta Anos" (1618 – 1648).

19 Num depoimento presente em "Auschwitz: a fábrica da morte do império nazista", o sobrevivente recorda a dor desse instrumento de tortura que suspendia o corpo da vítima pelos braços atados entre si nas costas.

20 "Não se pode interpretar as atitudes com relação ao corpo violentado sem situá-las no universo da violência circunstante." (CORBIN, 2009, p. 304)

21 "A arquitetura da destruição" (1992) de Peter Cohen aborda o Nazismo como uma ação com fundo estético.

22 Informações sobre essa batalha entre franceses e alemães que é considerada como uma das mais sangrentas da história podem ser consultadas em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Verdun>. Acesso: 21 abr. 2015





62 - 63 *(ao lado, esquerda p/ direita)*

Édouard Manet
"A execução do Imperador Maximiliano", 1867
Óleo sobre tela. Museum of Fine Arts, Boston

Édouard Manet
"A execução do Imperador
Maximiliano", 1868 - 1869
Óleo sobre tela. Kunsthalle Mannheim, Alemanha

64 - 65 *(abaixo, esquerda p/ direita)*

Execução de Sérvios por austríacos em 1917
Fotografia

Execução na Região de Verdun
Fotografia

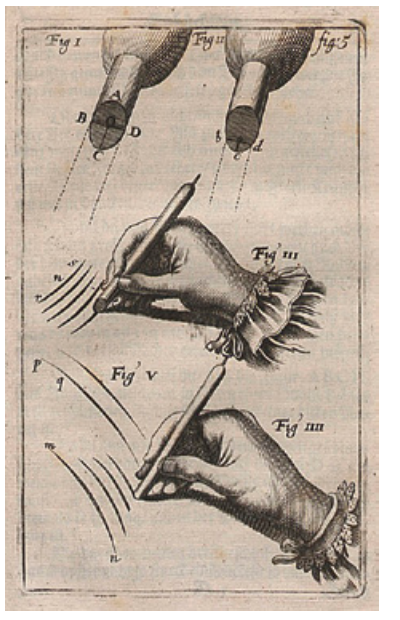






66 *(acima)*

Jacques Callot
"Les Grandes Misères de la Guerre", 1633 (a árvore dos enforacados)
Água-forte realizada com échoppe. Art Gallery of New South Wales, Sydney



67 *(ao lado)*

Maneiras de utilizar os Échoppes
Abraham Bosse, "Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux fortes et des vernis durs et mols", Paris, 1645

um momento muito recente, e, ao contrário do que se pode imaginar, não apenas restrito ao âmbito das "guerras oficiais".

Dadas as qualidades gráficas dessa imagem, vale fazermos uma breve interrupção em nosso raciocínio para ilustramos a sua técnica: como já dissemos, trata-se de um virtuoso que se valeu apenas da linha para produzir as mais sutis variações tonais, de volume e textura. A grande singularidade que, aparentemente, deixou de ser praticada junto com sua morte, foi o desenvolvimento e o uso efetivo de um instrumento chamado *échoppe* (fig. 67)[23]. Com tal instrumento Callot podia simular a nobreza do paralelismo linear de um buril, porém, com maior agilidade e com a irresistível variação de espessura da linha em um único golpe, característica expressiva impossível de se obter através de um buril tradicional utilizado para raspar o verniz, visando sua posterior corrosão em ácido no processo da água-forte.

Voltando à recorrência da cena do enforcamento como recurso para violar a integridade física do Homem, além de servir também por seus aspectos "educativos"[24], ela infelizmente se repetiria muitas vezes depois de Jacques Callot. O próprio Goya na gravura "Tan poco" (fig. 68), registra um soldado francês indiferente à violência infligida ao enforcado numa pequena árvore, humilhado com suas calças arreadas, cena repetida mais duas vezes em profundidade, talvez referenciando uma tradição de morte advinda da antiguidade. Em alguns desenhos secretos realizados em Dachau, Zoran Music registraria essa e outras sequências de violência e humilhação (fig. 69 e 70).

As cenas bárbaras de poloneses, incluindo mulheres, enforcados em 1942 em Rożki (fig. 71), ou de membros da resistência soviética executados do mesmo modo pelos soldados alemães em 1943 (fig. 72), bem como de civis (fig. 73) em vários países do continente são a própria encarnação visual das obras de Callot e Goya (fig. 74). Isso inclui a indiferença sarcástica expressa no olhar dos soldados alemães que sorriem para a câmera, enquanto suspendem um ser humano pelo pescoço, sem qualquer constrangimento (fig. 75).

A essas imagens que poderiam ser apresentadas como a irracionalidade mais absoluta, podemos ainda juntar a perversidade anatômica de "Grande hazaña com mortos" (fig. 76). De fato uma grande façanha, inclusive o uso improvável que Goya dá aos títulos desde "Los caprichos" e muito antes do século XX, registrando de forma contundente "a qualificação moral que merecem estes atos" (MATILLA, 2008). Descendem daí "Abandoned







68 *(acima)*

Goya
"Tan poco", 1810 - 1814
Agua-forte e agua-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado



69 - 70 *(acima, esquerda p/ direita)*

Zoran Music
"Dachau", 1945
Desenho a tinta sobre papel



Zoran Music
"Dachau", 1945
Desenho a tinta sobre papel. Ressler Kunst Auktionen GMBH, Viena

71 - 72 *(ao lado, cima p/ baixo)*

Enforcados em Roski, 1942
Fotografia

Membros da resistência soviética, 1943
Fotografia

23 O responsável por transmitir a técnica de Callot é Abraham Bosse, autor do primeiro tratado dedicado à técnica da água-forte: "Traité des manières de graver en taille douce sur l'airain par le moyen des eaux fortes et des vernis durs et mols", Paris, 1645

24 "Tudo isso provoca o espetáculo da dor, "o choque visual voluntário" que constitui o corpo exposto, visto em seu atroz sofrimento. Bem entendido, o suplício faz parte de uma pedagogia do terror." (CORBIN, 2009, p. 284)







73 - 75 *(ao lado, esquerda p/ direita)*

Civis Ucranianos enforcados por alemães, Carcóvia 1941
Fotografia

Soldados americanos tirando corpo de um jovem soldado alemão enforcado pelas tropas da SS por deserção em abril de 1945
Fotografia

Soldados alemães se divertem ao enforcarem civis
Fotografia





76 *(alto, centro)*

Goya
"Grande hazaña, com muertos", 1810 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado

77 *(acima, à esquerda)*

Otto Dix
"Abandoned position near Neuville", 1924
Água-forte e água tinta. National Gallery of Australia

78 *(acima, à direita)*

Otto Dix
"Abandoned position near Neuville", 1924
Água-forte e água tinta. National Gallery of Australia

position near Neuville" (fig. 77) e "Dance of death 1917 - Dead Man's Hill" (fig. 78), gravuras de Otto Dix onde o corpo se desintegra fisicamente, gerando elementos que compõem uma natureza distinta, na qual as únicas regras são a violência e a destruição.

Sempre pior, no entanto, é constatar, através da intuição artística de nomes como Goya que, de alguma forma, o corpo, como referência primordial, permanecerá estabelecendo os limites extremos como suporte e meio para a comunicação do terror através da violência[25]. Esse é o caso, entre nós, da condenação e execução de Joaquim José da Silva Xavier[26], recriada no quadro "Tiradentes" (1893) de Pedro Américo (fig. 79). Como nos disse Corbin (2009, p. 283): "A visibilidade imediata da dor acentua a exemplaridade e concorre para a prevenção do crime."

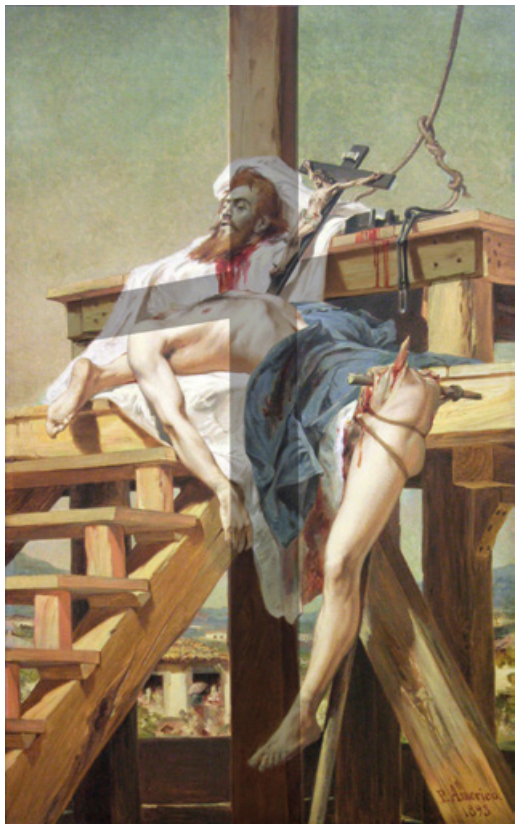
Em relação à pintura de Pedro Américo, Jorge Coli (2003, p. 311) refere-se ao quadro como o retrato de um herói pátrio sem equivalentes nas artes ocidentais, unindo história e heroísmo num corpo despedaçado, que se evidencia sobretudo enquanto corpo, além de fazer referência ao martírio cristão, "graças à presença de um crucifixo no cadafalso [...]." Em relação ao martírio de Cristo, o crucifixo é secundário ou mesmo uma reiteração iconográfica, visto que a própria estrutura subliminar da tela encerra o corpo de Tiradentes numa grande cruz (fig. 80). Seja como for, a dupla referência ao principal símbolo cristão pode ser lida como o resultado daquilo que o próprio Coli, mas de maneira mais direta, Percival Tirapelli (2006, p. 5) definiu como o desenvolvimento de um construto[27] da nação

25 "O crime de lesa-majestade mobiliza a metáfora corporal na sua mais implacável versão física: a de um corpo-a-corpo sangrento entre o culpado e o rei." (VIGARELLO, 2010, p. 529)

26 "Portanto condenam ao Réu Joaquim José da Silva Xavier por alcunha o Tiradentes Alferes que foi da tropa paga da Capitania de Minas a que com baraço e pregão seja conduzido pelas ruas publicas ao lugar da forca e nella morra morte natural para sempre, e que depois de morto lhe seja cortada a cabeça e levada a Villa Rica aonde em lugar mais publico della será pregada, em um poste alto até que o tempo a consuma, e o seu corpo será dividido em quatro quartos, e pregados em postes pelo caminho de Minas no sitio da Varginha e das Sebolas aonde o Réu teve as suas infames práticas e os mais nos sitios (sic) de maiores povoações até que o tempo também os consuma." (Fragmento da Sentença Criminal assinada em 18 de abril de 1792. Disponível em: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=612>. Acesso: 21 abr. 2015.

27 **Constructo** 1. construção puramente mental, criada a partir de elementos mais simples, para ser parte de uma teoria (HOUAISS, 2009, p. 532). Por extensão Tirapelli entende o século XIX como o período de construção de uma imagem visual do Brasil; Coli (2005, p. 22) refere-se à arte brasileira do século XIX em termos similares: "O recuo diante das identidades, ou "raízes", ilusórias que nossa história criou





79 - 80 *(acima, esquerda p/ direita)*

Pedro Américo
"Tiradentes Esquartejado", 1893
Óleo sobre tela. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora
Fotografia de Ricardo Coelho

Análise estrutural

81 *(abaixo, à esquerda)*

Soldado japonês decaptado, 1945
Fotografia

82 *(abaixo, à direita)*

Natalie Nickerson, observa/responde à carta crânio enviada por seu namorado
Revista LIFE, 22 de maio de 1944, p. 35





por meio das artes plásticas e dos monumentos erguidos em praças públicas. Em outras palavras, o século XIX foi o responsável por inventar a identidade visual de nossa história, nossos heróis e mártires.

De natureza menos nobre, mas tão violenta quanto a pintura de Pedro Américo, é a mensagem que se desprende dos exemplos de crânios e membros decapitados, também por aqueles que, durante a II Guerra Mundial, convencionou-se chamar de "Aliados" (fig. 81). Mais surpreendente ainda é a cena produzida pela Revista LIFE, em maio de 1944, quando o fotógrafo registra uma jovem e bela americana respondendo à delicada carta-crânio[28] que recebeu (fig. 82). Infelizmente, são muitos os exemplos do uso do corpo como suporte e meio para a transmissão de mensagens violentas, mas em momento muito recente, manifestações de um poder paralelo atualizaram as dimensões tenebrosas de algumas das imagens de "Les Grandes Misères de la Guerre" e de "Los desastres de la guerra".

Estamos nos referindo às guerras do narcotráfico travadas no México, as quais vem apresentando sucessivas e chocantes cenas de barbárie. Em julho de 2010, dois homens foram enforcados em uma ponte na zona comercial de Cuernavaca (fig. 83). Também nessa região quatro homens com as cabeças e os órgãos genitais cortados foram pendurados pelos tornozelos em agosto do mesmo ano (fig. 84). Em maio de 2012 os mexicanos seriam testemunhas de uma versão contemporânea para a árvore dos enforcados de Callot, com 5 homens e 4 mulheres executados simultaneamente numa ponte da cidade de Nuevo Laredo (fig. 85). Se o meio é a mensagem e se é através do corpo que a apreendemos, difícil não compreender[29] o que se quer dizer nessas manifestações aterradoras.

É também Goya quem vai denunciar a prática mais torpe e recorrente na história das guerras: a violência contra as mulheres. Em "No quieren", "Ni por esas", "Amarga presencia" e "Ya no hay tiempo" há uma espécie de desenrolar gradativo, desde a primeira cena (fig. 86), na qual a jovem resiste à dominação, torcendo o corpo e fincando as unhas na face do soldado como uma garra, além da defesa da anciã; na segunda imagem

torna-se, desse modo, fundamental para a compreensão da arte desse período que nos interessa."

28 "Deve-se atentar em todo o caso para não pôr essas práticas na conta de uma minoria de soldados desgarrados, ou classificá-las como psicopatológicas ou "sadismo", em uma tentativa última de atenuar a sua gravidade e falar com eufemismos da violência de guerra. Os elementos de que dispomos comprovam, ao contrário, a sua banalização no seio das sociedades combatentes." (AUDOIN-ROUZEAU, 2009, p. 401)

29 Falando das agressões sensoriais e danos psicológicos sofridos pelos combatentes contemporâneos, Audoin-Rouzeau (2009, p. 389) refere-se ao predomino da visão: "[...] o choque visual representado pelo espetáculo de um cadáver, de um corpo ferido ou, pior, de um corpo desmembrado, cuja visão é então inseparável da antecipação daquilo que pode vir a acontecer a seu próprio corpo. Neste instante, o outro sou eu."







83 - 85 *(esquerda p/ direita)*

Margarito Perez, REUTERS
Enforcados em Cuernavaca
México, julho de 2010. Fotografia

Margarito Perez, REUTERS
Execução violenta em Cuernavaca
México, agosto de 2010. Fotografia

A ponte dos enforcados em Nuevo Laredo
México, maio de 2012. Fotografia





86 - 89 *(ao lado, esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Goya
"No quieren", 1810 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado

Goya
"Ni por esas", 1810 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado

Goya
"Amarga presencia", 1810 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado

Goya
"Ya no hay tiempo", 1810 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado





(fig. 87) há várias mulheres sendo submetidas simultaneamente, enquanto o corpo da protagonista evidencia seu desespero diante daquela que é única superioridade masculina, a força física; o mesmo se repete na terceira gravura (fig. 88), na qual a cena da mulher, violentamente dominada por dois homens, apresenta-se como o momento imediatamente anterior ao estupro, desenrolar inevitável como ocorre no plano de fundo à direita; A cena final (fig. 89) caracteriza a violência sexual pela dominação física no fundo à esquerda, pela morte diante da súplica no centro e pela espada fálica à direita que se impõe como um símbolo de virilidade e força.

A lamentável atualidade dessa sequência de Goya pode ser analisada à luz das reflexões de Stéphane Audoin-Rouzeau (2009, p. 403) ao referir-se aos estupros que acompanharam as invasões da Primeira Guerra, bem como estimativas de até dois milhões de mulheres alemãs violentadas pelos russos na Prússia Oriental e em Berlim, em 1945, além da ação de norte-

americanos no Vietnã, e a assombrosa institucionalização do estupro como arma de guerra, ação sistemática empreendida pelas tropas sérvias na Bósnia em seu projeto de "limpeza étnica"[30].

> Assustadora invariante: tudo acontece como se tomar a força o corpo das mulheres do inimigo significasse apoderar-se do próprio inimigo. Mas é também uma prática de crueldade: o fato de não serem poupadas nem as mocinhas nem as mulheres idosas, de as esposas serem estupradas na frente dos maridos e dos filhos, mostra até que ponto os estupradores procuram atentar contra a filiação, esse marcador da crueldade. (AUDOIN-ROUZEAU, 2009, p. 403)

Também Käthe Kollwitz representou a violência sexual em um "Estupro" (1907) consumado, o qual ofereceria o ponto de partida para o restante da narrativa visual de "Guerra dos Camponeses", série de gravuras realizadas entre 1902 e 1908 (fig. 90). Nas palavras da artista: "Está acabado. É uma mulher raptada, que após a devastação de sua modesta casa no campo é deixada sobre as ervas do jardim, enquanto o seu filho, que tinha fugido, olha por cima da cerca." (KOLLWITZ, 1908, tradução nossa). Tal gravura possui estrutura formal e motivação temática[31] similares à célebre litografia de Honoré Daumier "O massacre da rua Transnonain"[32] (1834) (fig. 91), resultado trágico de uma insurreição operária em Lyon "que, ainda uma vez ensanguenta a cidade, e, em Paris, uma chacina ferocíssima recai sobre o Faubourg Saint-Antoine." (COLI, 2010, p. 67) Além da circulação de gravuras como uma fonte de referência para artistas de toda a Europa, sabe-se que Kollwitz visitou Paris duas vezes no período de realização dessa série, tendo assistido aulas de escultura na Académie Julian, o que torna possível o contato que estamos sugerindo entre a artista gravadora e a obra de Daumier.

Mesmo em suas dimensões alusivas poderíamos incluir na lista dessas imagens que remontam à gravura de Daumier, fotografias da performance "Mesa de negociação" (1983), realizada pela, então, jovem Mona Hatoum, na qual a artista fazia uma evidente referência a procedimentos de tortura nos tempos de guerra (fig. 92). Muito similar na forma e, porque não, tão violenta quanto, é a imagem pouco otimista, ou seria melhor dizer, realista projetada pelo artista Gil Vicente na exposição "Um cartaz para São Paulo: o futuro da metrópole"[33] (fig. 93). Ainda na mesma linha,











30 O autor do presente texto tomou contato com essa barbaridade na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, por meio do excelente documentário de Mandy Jacobson "Chamando os Fantasmas: uma história sobre estupro, guerra e mulheres" (1996). É através da luta das vítimas Jadranka Cigelj e Nusreta Sivac que o estupro passa a ser, apenas no final do século XX, considerado e julgado como um Crime de Guerra.

31 A comparação aqui é restrita à forma e ao fato de ambos os trabalhos estarem ligados a movimentos de insatisfação popular, portanto, não há qualquer motivação sexual na gravura de Daumier.

32 Henri Zerner (2009, p. 120) refere-se à liberdade do gênero da caricatura utilizada de forma crítica por Daumier, mencionando a mesma gravura e suas qualidades indiscutíveis: "Na verdade, Rue Transnonain, Le 15 avril 1834 (Rua Transnonain, dia 15 de abril de 1834) não tem nada de satírico ou humorístico. A cena é trágica, tratada de uma maneira extravagante pelo poderoso lápis de Daumier."

33 O autor do presente texto participou da referida exposição ocorrida em 2012 na Biblioteca Mario de Andrade, com o cartaz "**Edifício São Paulo, 458**". A imagem desse cartaz originalmente concebida para



90 - 94 *(página ao lado, cima p/ baixo)*

Käthe Kollwitz
"Estupro", 1907
Água-forte e água-tinta. Library of Congress, Washington

Honoré Daumier
"O massacre da Rua Transonain", 1834
Litografia. The British Museum, Londres

Mona Hatoum
"Mesa de Negociação," 1983
Performance

Gil Vicente
"São Paulo, 2060", 2012
Exposição "Um cartaz para São Paulo: o futuro da metrópole"
Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo

Arthur Fellig (Weegee)
"Assassinato na Little Italy em Mulberry Street", 07 de agosto de 1936
Fotografia



95 - 96 *(acima, esquerda p/ direita)*

Goya
"Las mugeres dan valor", 1810 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado

Goya
"Y son fieras", 1810 - 1814
Água-forte e água-tinta, ponta seca, buril e brunidor. Museo Nacional del Prado



97 - 98 *(ao lado, cima p/ baixo)*

Rafael Sanzio
Estudo para "O massacre dos inocentes", c. 1510
Sanguínea. The Royal Collection, Londres

Rafael Sanzio
Estudo para "O massacre dos inocentes", c. 1509
Desenho em estrado de nogueira
The British Museum, Londres



porém, nada alusivas, são algumas das fotos daquele que é considerado como um precursor do fotojornalismo contemporâneo: Arthur Fellig (Weegee)[34], nascido na Áustria e tendo se notabilizado pela atuação no registro da vida urbana de Nova York, incluindo cenas de crimes e assassinatos (fig. 94).

uma instalação ilustra a capa da presente tese.

34 "Com o instantâneo de reportagem fotográfica se inaugura também a era dos "fatos do dia" e do ícone trágico, cujo mestre é o fotógrafo americano Weegee, a partir do final dos anos 1920. (MICHAUD, 2009. p. 544)



99 *(acima)*

Marcantonio Raimondi *(a partir de Rafael)*
"O massacre dos inocentes", c. 1512 - 1514
Gravura em metal. The Metropolitan Museum of Art, Nova York



100 *(acima, à direita)*

Cornelis van Haarlen
"O massacre dos inocentes", 1590
Óleo sobre tela. Rijksmuseum, Amsterdam

Retomando a violência contra as mulheres em "Los Desastres de la Guerra", mesmo no que concerne às naturais diferenças de força física entre os sexos, é importante frisar, Goya não apresenta apenas um aspecto desse complexo cenário que impõe limites insuspeitados ao corpo. Em "Las mugeres dan valor" trava-se um sangrento combate entre soldados e mulheres num desfecho favorável a essas últimas (fig. 95). Nada, no entanto, compara-se à intensidade da gravura subseqüente intitulada "Y son fieras" (fig. 96). Em verdade estamos diante de uma antiga tradição que reporta à passagem do "Massacre dos Inocentes" presente nos Evangelhos de Mateus[35]. "Vítimas de uma violência despótica, os inocentes não tiveram de fato a chance de poder fugir para o Egito e assim escapar do bando de soldados assassinos." (GÉLIS, 2010, p. 51)

Do ponto de vista formal diríamos que há certa semelhança entre a protagonista, que segura habilmente seu filho enquanto golpeia o soldado com a lança, com dois desenhos de Rafael (fig. 97 e 98), uma vez mais divulgados pelas mãos hábeis do gravador Marcantonio Raimondi (fig. 99), imagem que pode ter chegado às mãos de Goya. Seja como for, há uma inflexão no teor energético e na postura ativa das mulheres, algo que se vê, por exemplo, no segundo plano à esquerda em uma pintura sobre a mesma passagem bíblica (fig. 100) de Cornelis van Haarlen, executada em 1590, hoje no Rijksmuseum em Amsterdam.





101 *(alto)*

Oded Balilty
Judia do assentamento da Amona enfrenta tropas de Israel, 2006
Faixa de Gaza. Fotografia

102 *(acima)*

Luiz Vasconcelos
"Expulsos da Terra", 2008
Fotografia

35 Então Herodes, vendo que tinha sido iludido pelos magos, irritou-se muito e mandou matar todos os meninos que havia em Belém, e em todos os seus arredores, de dois anos para baixo, segundo o tempo que diligentemente inquirira dos magos. / Então se cumpriu o que foi dito pelo profeta Jeremias:/ Em Ramá se ouviu uma voz, lamentação, e grande pranto: Raquel chorando os seus filhos, e não querendo ser consolada, porque já não existem. (Mateus 2:16-18)

103 - 104 *(esquerda p/ direita)*

Käthe Kollwitz
"Prisioneiros", 1908
Água-forte e água-tinta. Library of Congress, Washington

Prisioneiros libertados em Ebensee, sub campo de Mauthausen em 05 de maio de 1945
Fotograifa





Graças à composição e luminosidade extraordinárias de Goya nosso olhar percorre a superfície numa intensidade crescente da mulher atingida no solo até o homem que segura a arma de fogo, evidenciando, mais do que qualquer outro trabalho na história, além das diferenças entre os instrumentos de guerra, a explosão violenta que o instinto maternal é capaz de desencadear em situações como essa. A observação pode parecer banal, mas quando comparamos essa imagem com a premiada fotografia[36] de Oded Balilty, realizada na Faixa de Gaza em 2006, na qual uma judia do assentamento de Amona enfrenta com seu próprio corpo as forças de segurança de Israel (fig. 101), percebemos que a profundidade e os significados de imagens como essas vão muito além dos estreitos limites de nossa compreensão racional do Mundo.

De composição distinta, mas semelhante em sentido às imagens anteriores é "Expulsos da Terra"[37] de Luiz Vasconcelos (fig. 102). Na fotografia do brasileiro publicada no jornal "A Crítica" em março de 2008, vemos uma índia da etnia Sateré-Mawé resistindo a uma ação de reintegração de posse em Manaus. Como disse o próprio autor do registro:

> A polícia avançava e as bombas explodiam ao meu lado. Até que enxerguei a índia Valda Ferreira que com o filho no colo, não temia enfrentar os PMs, na luta para se manter na sua terra. O seu marido já tinha sido preso e sua casa destruída. Então, vi quando ela arregalou os olhos, cerrou os punhos e partiu para cima dos policiais. Foram cerca de 30 segundos de enfrentamento... (VASCONCELOS, 2010)

Assim como na última gravura da série "A guerra dos camponeses" intitulada "Prisioneiros" (fig. 103), de 1908, a fotografia de Vasconcelos, cem anos depois, apresenta-se com a mesma composição fechada, intensificando a força opressiva do bloco policial em sua característica uniformidade, como uma espécie de símbolo oficial da violência. Já no trabalho de Kollwitz (inspirado em fatos históricos muito anteriores) o bloco humano condicionado como um rebanho[38] é signo de uma vítima coletiva, prenunciando uma formação sombria repetida milhares de vezes nos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. A identidade é suprimida ou subsumida à concepções racistas com uma doentia fundamentação científica, gerando uma "linha de produção"[39] de corpos cuja pele parece desprender-se dos músculos e dos ossos como em "carcaças vivas" (fig. 104).

> Eu estava estupefato com a velocidade, o jeito desenfreado com o qual, dia após dia, diminuíam, morriam, afundavam e desapareciam a matéria que me cobria os ossos, a elasticidade, a carne. Todo dia eu era surpreendido por uma novidade, uma nova deformidade nessa coisa cada vez mais estranha e estrangeira que fora um dia meu bom amigo: meu corpo. (KERTÉSZ, 1998, p. 228 apud BECKER, 2009, p. 435)

Gerando desfigurações vivas ou mortas como as traduzidas por Otto Dix (fig. 105 e 106), as quais poderiam ser tomadas por um excesso tenebroso, fruto do expressionismo de seu autor[40], mas que, ante a comparação com

36 Vimos essa imagem no SESC Pompéia durante a exposição "World Press Photo 2007". A fotografia ganhou o prêmio Pulitzer de fotojornalismo em 2007.

37 A fotografia foi uma das escolhidas para a prestigiada publicação francesa de 2010, "100 photos du XXIe siècle".

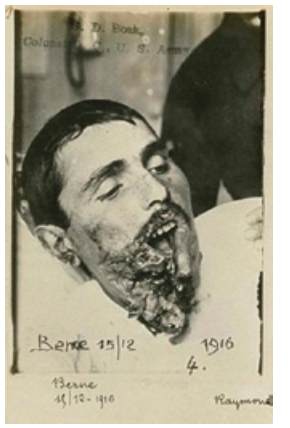
38 "O arame farpado, inventado nos EUA no século XIX para cercar os animais, e depois modificado a fim de se tornar mais perigoso ainda para a fina pele humana, tornou-se no século XX, sobretudo na Europa, um dos meios simples para dar a entender aos seres humanos a sua transformação corporal em rebanho doméstico para o trabalho, a fome, a epidemia e, de modo geral, para a morte." (AUDOIN-ROUZEAU, 2009, p. 406)

39 O Dr. Haffner, sobrevivente de Auschwitz, citado por Annette Becker (2009, p. 419) sugeriu os seguintes termos para especificar a matança sistemática durante a Segunda Guerra Mundial: "Extermínio Selvagem" para o período anterior às câmaras de gás e "Extermínio Científico" ou "Extermínio Industrial" com a implementação das câmaras utilizadas para matar judeus, ciganos e prisioneiros soviéticos.

40 "Uma delegação de ex-combatentes franceses, com os rostos horrivelmente mutilados, assistiu







105 - 106 *(ao lado, esquerda p/ direita)*

Otto Dix
"Skin graft", 1924
Água-forte e água-tinta. National Gallery of Australia

Otto Dix
"Wounded soldier - Autumn 1916, Bapaume", 1924
Água-forte e água-tinta. National Gallery of Australia

107 *(ao lado)*

Sobrevivente desfigurado

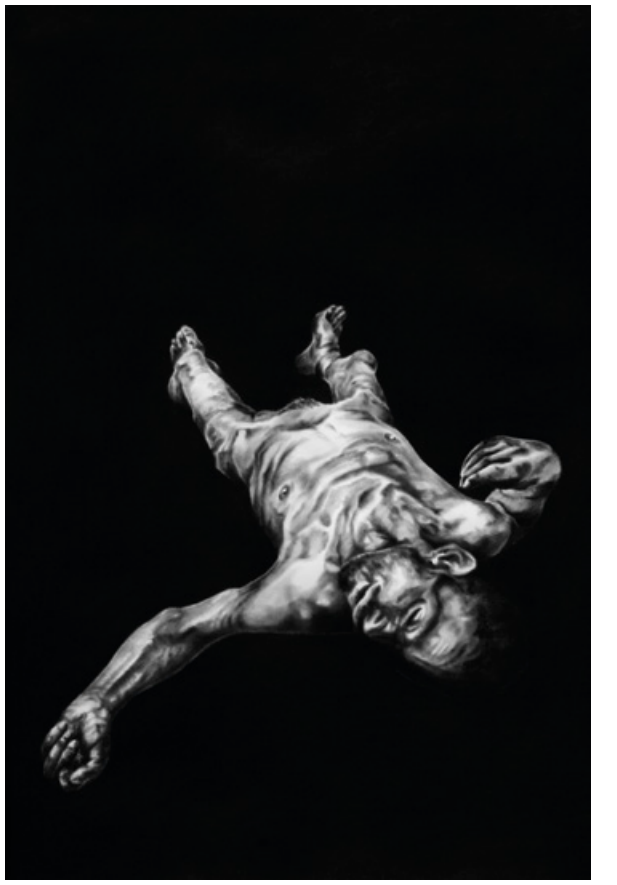




108 - 109 *(acima)*

Campo de concentração em 1945

Campo de concentração no complexo de Mauthausen-Gusen, Austria, 1945



110 - 111 *(ao lado, cima p/ baixo)*

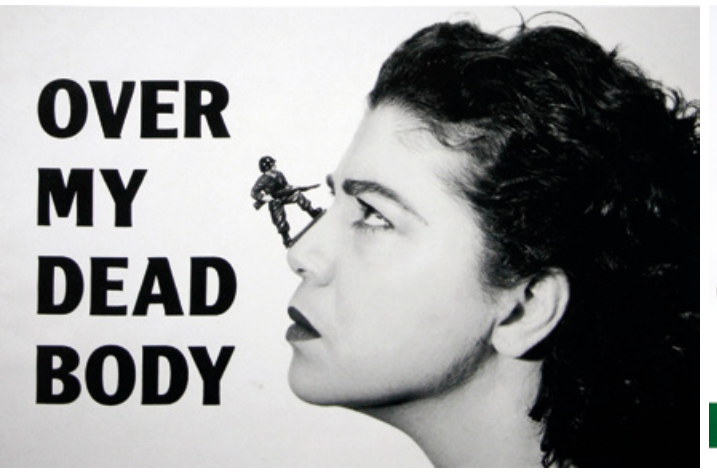
Ricardo Coelho
"História curta", 2013
Livremente inspirado no poema homônimo de Tal Nitzan. Carvão sobre papel



Senador americano Alben Barkley no Campo de Concentração de Buchenwald, Weimar, 24 abril de 1945

fotografias realizadas no final da Segunda Grande Guerra (fig. 107 – 109), caracterizam-se apenas como versões subjetivas de um pesadelo ainda mais aterrador e que continua assolando partes do mundo nesse exato instante. Como escreveu em versos a poeta israelense Tal Nitzan (2013, p. 21), atuante na Faixa de Gaza : "há tempos precisamos de uma nova desgraça/ para acabar com o que sobrou da nossa desgraça". Versos que foram tomados como fonte para uma livre interpretação realizada pelo autor do presente texto em setembro de 2013, mas que, assim como outros artistas contemporâneos citados, parece restringir-se ao alcance limitado

assim à assinatura do tratado de Versalhes em junho de 1919 e, na Alemanha, Otto Dix fez dos mutilados do rosto um tema central de sua obra gravada, e depois pintada, a partir de meados dos anos 1920. Sofrimentos: o handicap facial impedia não somente diversas funções essenciais do rosto, mas a desfiguração destruía, além disso, os mecanismos de interação com outras pessoas e forçava à difícil, ou mesmo impossível, reconstrução de uma nova identidade." (AUDOIN-ROUZEAU, 2009, p. 385)











112 - 114 *(alto, esquerda p/ direita)*

Mona Hatoum
"Over my dead body", 1988
Cartaz

Oliviero Toscani
Campanha publicitária para a Benetton, 1994

Yossi Lemel
"Israel-Plaestina," 2004
Cartaz

115 - 116 *(acima, esquerda p/ direita)*

Sobrevivente americano Jack Rosenthal mostra seu número de registro de Auschwitz
AFP/Getty Images

Crianças sobreviventes de Auschwitz retornam ao local do campo 70 anos depois
AFP/Getty Images

da alusão (fig. 110). A metáfora de uma sombra que permanece no presente não pode se comparar ao pesadelo situado no espaço e no tempo real desse corpo que emprestamos para a nossa inútil representação! (fig. 111)

Nesse sentido, parece-nos mais contundentes e efetivas as abordagens realizadas por Mona Hatoum em "Over My Dead Body" (sobre o meu cadáver) no ano de 1988 (fig. 112); depois, em 1994, em mais uma polêmica campanha da Benetton, sob o comando do talentoso fotógrafo Oliviero Toscani, na qual se apresentou o uniforme de um soldado bósnio violentamente assassinado (fig. 113), como índice do combate cujas faces estão entre as mais sombrias do, até aquele momento, já catastrófico século XX[41]; por último e talvez insuperável é o israelense Yossi Lemel, num cartaz realizado no ano de 2004 (fig. 114). Chocante e violento como o próprio conflito entre israelenses e palestinos, mas que, assim como na imagem, demonstram-se incapazes de estender as mãos em direção a um acordo baseado na alteridade, quer dizer, no convívio pacífico que permita ao outro o puro e elementar exercício de suas diferenças.

Não há sentido para tanta violência e o uso comum de categorizações genéricas que tomam diferenças raciais, de credo, orientação sexual ou política – seja em nosso presente, seja na ditadura de Stalin[42] – servem

41 A palavra "genocídio" foi criada pelo jurista norte-americano Raphael Lemkin em 1944, quando tentou descrever o extermínio dos judeus europeus." (BECKER, 2009, citação 3 da p. 418)

42 Na região de Kolyma no nordeste da Sibéria foi instalado o temível e terrível sistema do Gulag. "15 ou 20 milhões de pessoas passaram pelos campos de concentração soviéticos entre 1920 e 1950." (BECKER, 2009, p. 421); O pai do fotógrafo lituano Antanas Sutkus, com o qual tivemos contato pessoal em 2012, era um intelectual de esquerda, porém não apoiava o comunismo imperialista soviético. Assim que a Lituânia foi invadida pela Rússia, propuseram ao pai de Antanas um cargo na administração pública que estaria diretamente ligado à deportação de pessoas para os campos de concentração da Sibéria. Sabendo que se não aceitasse, seria morto, sendo a sua própria família deportada para os Gulag, pouco antes de assumir o cargo ele se mataria, obrigando a fuga da mãe de Antanas e a conseqüente criação do talentosíssimo fotografo por seu avós. Informações fornecidas por Luiz Gustavo Carvalho,








117 - 122

Fotografias de torturas e humilhações impostas por soldados americanos logo após a ocupação do Iraque, 2004

apenas ao irracional desejo de desumanizar, animalizar ou, ainda pior, coisificar o outro, a ponto de uma simples tatuagem motivar o fim de uma vida para a mórbida utilização de sua pele, como um capricho solicitado pela mulher do comandante do campo de Buchenwald. (BECKER, 2009, p. 419 – 432) "Ela adorava as tatuagens, e examinava os prisioneiros no hospital. Se um deles tivesse uma tatuagem original ela mandava matá-lo e despedaçar, e a tatuagem era curtida para fazer objetos extraordinários." (NATIONAL ARCHIVES, 1945, apud BECKER, p. 432)

Nem sequer os números de matrícula tatuados como insígnias no corpo dos prisioneiros de Auschiwitz (fig. 115) lhes pertenciam! Com a morte inevitável excluíam-se os dados individuais dos arquivos como a própria pele que apodrecia sem deixar vestígios, para então, com perversa ironia, regravarem o mesmo número em corpos sucessivos num sistema de registro criado para desaparecer com o extermínio da última vida (BECKER, 2009, p. 432). Aqueles que sobreviveram, no entanto, carregam consigo essas marcas gravadas não apenas na superfície da pele, mas nas entranhas de sua existência (fig. 116). O corpo perde sua condição primordial como coisa ou objeto para as mais impensáveis violências; usurpado de sua individualidade e na desfiguração progressiva de sua identidade física, sente a dor psicológica esvaindo-lhe a própria humanidade.

curador da itinerância brasileira de Antanas Sutkus entre 2012 e 2013, nas principais capitais do país.

Considerar o depoimento de Susan Sontag (2004, p. 30) a respeito de seu primeiro contato com fotos de Bergen-Belsen e de Dachau ainda em 1945, quando ela era apenas uma menina de 12 anos, talvez permita-nos entender melhor os limites a que foram submetidas as vítimas dessa tragédia, bem como refletir porque a alusão é o procedimento preponderante na arte contemporânea quando se trata de referenciar as guerras do passado e do presente.

> Eram apenas fotos – de um evento do qual eu pouco ouvira falar e no qual eu não podia interferir, fotos de um sofrimento que eu mal conseguia imaginar e que eu não podia aliviar de maneira alguma. Quando olhei essas fotos, algo se partiu. Algum limite foi atingido, e não só o do horror; senti-me irremediavelmente aflita, ferida, mas uma parte de meus sentimento começou a se retesar; algo morreu; algo ainda está chorando. (SONTAG, 2004, p. 30)

Se considerarmos as observações de Norbert Elias a respeito do gradativo aumento de sensibilidade como um fator cultural, poderíamos dizer que hoje, 70 anos depois do final da Segunda Grande Guerra, estamos diante de um cenário contraditório, no qual há uma absurda saturação de imagens do horror, sem no entanto haver espaço ideológico para que essas imagens sejam vistas[43]. Estamos mesmo diante de uma censura

43 É a própria Sontag (2004, p. 28 - 31) quem faz a perspicaz observação de que uma imagem necessita de espaço ideológico para ser vista, bem como aponta o aspecto paralisante que a saturação de imagens do horror provoca.





123 *(ao lado)*

Ricardo Coelho
"Arrancado", 2013
Livremente inspirado no poema homônimo de Tal Nitzan. Desenho a carvão

124 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Acalanto Mutilado", 2013
Livremente inspirado no poema homônimo de Tal Nitzan. Desenho a carvão

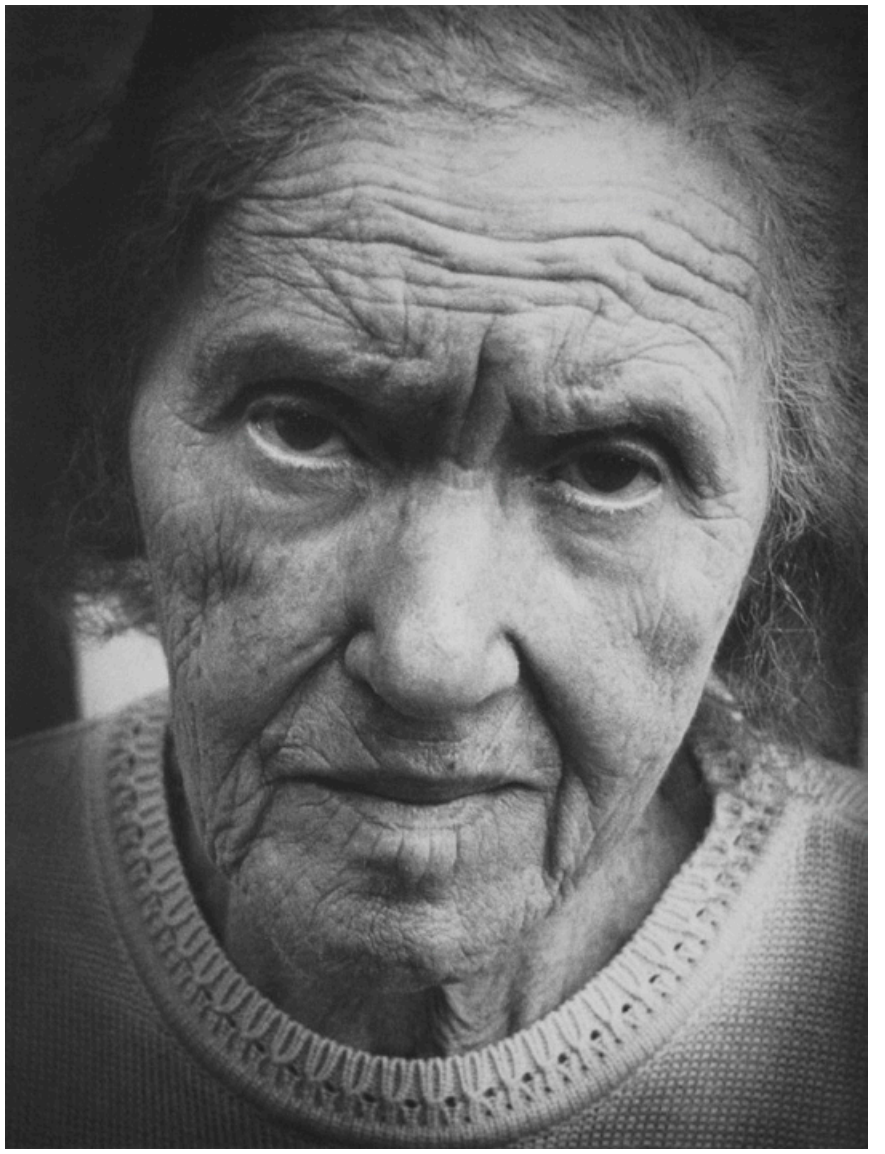
do horror, como a própria Sontag denunciou, poucos meses antes de sua morte em 2004. No contundente "As fotografias somos nós: ensaio sobre a tortura infligida aos outros" a autora expunha não apenas as violências impostas pelos militares americanos durante a ocupação e domínio no Iraque (fig. 117 – 122), mas também as próprias contradições do governo de George W. Bush, procurando abafar o impacto negativo das imagens bárbaras de uma guerra unilateral justificada por um corpo de fundamentos pseudo-religiosos.

> Olhando essas fotos nos perguntamos como alguém pode rir dos sofrimentos e das humilhações de um outro ser humano? Lançar cães de guarda na altura dos genitais e das pernas de prisioneiros nus que procuram recuar? Forçar prisioneiros acorrentados, encapuzados a se masturbarem ou simularem sexo oral entre si? E nos sentimos quase ingênuos por perguntar, já que a resposta é, evidentemente, que as pessoas fazem isso às outras. (SONTAG, 2004)

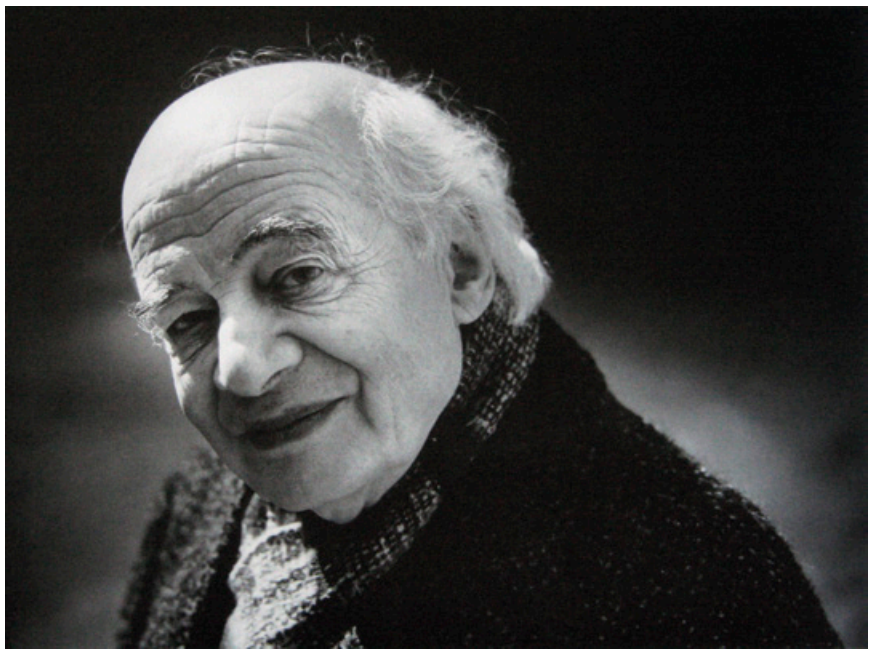
Se, em 1945, um limite foi quebrado na vida da pequena Sontag, era porque ela não tinha parâmetros perceptivos para entender o que estava vendo, a tal ponto de ter considerado aquela sequência de imagens como algo determinante em sua vida. Tais registros dos campos de concentração estavam além do limite de qualquer compreensão racional e, a cada dia que passa, estarão mais distantes de um espaço ideológico que permita a sua visualização. "Sem uma visão política, as fotos do matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irreais ou como um choque emocional desorientador." (SONTAG, 2004, p. 29)

Esse choque emocional desorientador no presente, tão inesperado para a própria Sontag já no final de sua vida, é um índice de que as violências das guerras, em todos os tempos, destroem os limites de qualquer sistema de organização social. Pior ainda, destroem os parâmetros pelos quais distinguimos a nossa própria espécie. De fato, como disse Michaud, a arte não está à altura das catástrofes, daí parece pertinente concluirmos que, à sensibilidade das manifestações expressivas contemporâneas resta apenas atuar por meio de alusões, metáforas ou analogias e não propriamente com a guerra, com imagens da guerra. Não há, no presente, espaço ideológico para elas, dado a sensível redução do nosso patamar de tolerância para a representação da violência.

O problema que se impõe pela gradativa intolerância de nossa percepção, paralisada não apenas pela saturação, mas também pela distância física das tragédias contemporâneas, distância temporal dos massacres do Holocausto, distância moral dos crimes contra a humanidade praticados pelos sérvios e pelos americanos, distância de uma implicação voluntária perante a violência diária em cidades como São Paulo, etc., é a evidente indiferença explicitada por Diderot na "Carta sobre os cegos, para o uso dos que enxergam", citado por Ginzburg, no incômodo e perturbador "Matar um mandarim chinês". "[...] não fosse o temor ao castigo, muita gente teria menos dó de matar um homem a uma distância em que o vissem do tamanho de uma andorinha do que matar um boi com as próprias mãos." (DIDEROT, 1951, p. 820 apud GINZBURG, 2001, p. 205)







125 - 126 *(acima, esquerda p/ direita)*

Antanas Sutkus
"Gene Machatiene", 1997
Kaunas. Fotografia

Antanas Sutkus
"Chaja Korbiene", 1997
Kaunas. Fotografia

127 *(ao lado)*

Antanas Sutkus
"Dmitrijus Gelpernas", 1997
Kaunas. Fotografia

Pouco à frente, após citar François-René de Chateaubriand e Balzac, Ginzburg (2001, p. 210) refere-se à nossa indiferença moral como uma forma de cumplicidade. Ainda fala dos desdobramentos sombrios que as tecnologias bélicas incorporaram à hipótese de Diderot, bem como a eficiência do sistema burocrático, tratando, à distancia, grandes quantidades de seres humanos como meros números. Caracteres matemáticos que, como já dissemos, eram intercambiáveis em Auschiwitz, expressando, talvez, mais do que qualquer ação declarada, o patamar a que um Homem conseguiu chegar na consideração de outro Homem, como algo menos importante do que o espaço ocupado por uma pasta de registro e sua correspondente numeração, ambos reutilizáveis até que o último registro humano fosse aniquilado pela "Solução Final".

Ginzburg (2001, p. 218) encerra esse texto com uma consideração deprimente ao explicitar os frágeis limites de nossa compaixão por outros seres humanos distantes de nosso convívio imediato. "Nossa capacidade de contaminar e destruir o presente, o passado e o futuro é incomparavelmente maior que nossa fraca imaginação moral." (GINZBURG, 2001, p. 218) E nós acrescentaríamos, como homens e como artistas: nossa capacidade de encarar e traduzir o horror das guerras do presente, do passado e do futuro com a implicação necessária é inversamente proporcional ao choque perceptivo causado pela violência extrema. É lamentável, mas não encontramos um único modo para escapar da paralisia absoluta imposta pela leitura de um trecho escrito por um policial vienense à sua mulher no dia 5 de outubro de 1941, após o extermínio do gueto de Moghilev.

No décimo veículo eu apontava calmamente e atirava com pontaria certeira sobre as mulheres, as crianças e os bebês [...]. Os bebês voavam ao céu descrevendo grandes círculos no ar e nós os abatíamos no vôo, antes de caírem na fossa e na água. (INGRAO, 2002, p. 231 apud AUDOIN-ROUZEAU, 2009, p. 398)

O que nos resta além do conforto da distância, da fuga dos grandes centros[44], da comiseração passageira e da alusão como procedimento (fig. 123 e 124)? "A bebê que leva meu nome completou hoje dois meses e dois/ dias e sem saber que nasceu no inferno enruga o narizinho/ e cerra os punhos como fazem bebês em qualquer lugar..." (NITZAN, 2013, p. 29)

Talvez reste-nos o "cheiro do tempo" de que nos fala o excepcional fotógrafo lituano Antanas Sutkus[45] (2012, p. 81). Também o seu olhar e seu credo na necessidade de amar as pessoas e a vida: "Sem amor a fotografia é impossível" (SUTKUS, 2012, p. 68) É apenas por meio desse amor que se pode captar a expressão e os significados profundos de um olhar que presenciou e sobreviveu ao massacre do Gueto de Kaunas, em 04 de outubro de 1941 na Lituânia (fig. 125 e 127). Esses retratos da série "Pró-Memória" de algum modo parecem sintetizar a densidade e a dor descrita por outro sobrevivente dos campos de concentração: "A experiência que vivemos é indelével. Ela nos marcou para o resto de nossos dias. Guardamos as suas cicatrizes, nem todas aparentes. Nem sãos, nem salvos". (MICHELET, 1955, p. 246 – 247 apud BECKER, p. 441)

Resta-nos ainda reverenciar o nome e a obra de Goya, artista que traduziu, como nenhum outro na história, a essência e os fenômenos excessivos da guerra, escancarando as faces sombrias do Homem, único responsável por aniquilar todos os sistemas de normas sociais ou culturais.

Por essa capacidade de refletir o horror de qualquer guerra, os *Desastres* são uma das acusações mais contundentes que jamais se fez contra a violência. Deste modo, e como ocorre com grande parte da obra de Goya, seu valor radica não apenas em suas qualidades puramente formais, mas também, e não em menor grau, em seus valores morais. (MATILLA, 2008, tradução nossa)

É por meio de Goya que entendemos os riscos que se impõem à manutenção de nossa existência na Terra: se "o sonho da razão produz monstros", os delírios da verdade exterminam o que há de humano em nós.

44 No ano de 2001 o autor do presente texto passou por uma situação limite: "Depois de um cansativo dia de trabalho fui abordado em meu veículo por dois jovens armados. Como se tivesse sido treinado para aquela situação não esbocei nem senti qualquer nervosismo, mesmo sendo obrigado a guiar por lugares ermos na região de divisa entre Guarulhos e Jaçanã, após as 23h. Num determinado momento, um dos assaltantes solicitou a parada do carro; desceu, pediu que o companheiro descesse, então, disse: " – **Agora descarrega o revolver na cabeça desse filho da puta. Descarrega...**" Nesse instante me dei conta da fragilidade de meu corpo, pronunciando uma sequência de frases curtas: "**Leva o carro, leva o carro... eu sou trabalhador... Vocês já pegaram o dinheiro, leva o carro...**" Os jovens voltaram ao veículo percebendo o nervosismo que causaram, já que precisei respirar fundo para controlar a tremedeira involuntária em minha perna direita. Depois de quase uma hora guiando, no alto de um morro, sem casas ou qualquer sinal de vida, solicitaram a minha descida, pedindo que eu caminhasse sem tentar nada. Eu disse que não tentaria nada! Pedi 5 livros que estavam debaixo do banco (era o auge do mestrado e eu tinha escrito cinco páginas manualmente naquele dia). Desci. Contei os passos lentamente com o carro parado às minhas costas. De repente, dois tiros foram disparados, ao que se seguiu a passagem do meu próprio carro em alta velocidade, muito próximo de mim. Olhei para o lado das casas e tive vontade de correr, mas pensei que eles poderiam voltar. Caminhei na direção das casas vendo a Rodovia Fernão Dias em um ângulo inusitadamente belo. Depois de recuperarem (PM) o carro em uma noite que terminou às 5:45 h, descansei pela manhã para voltar ao trabalho, passar pelo mesmo lugar na noite seguinte, com certos cuidados extras nos primeiros dias que se seguiram ao evento." De fato a proximidade da violência nos amortece até que sejamos afetados pessoalmente.

45 Antanas Sutkus possui um acervo de quase um milhão de negativos, a maior parte inédito, já que, sobre a pressão da censura russa, pouca coisa poderia ser revelada sem correr o risco de sanções oficiais. O autor do presente texto, juntamente com Phamela Dadamo, foi o responsável pela montagem da segunda exposição individual do fotografo lituano no Brasil, no "I Artes Vertentes: Festival Internacional de Artes de Tiradentes" em setembro de 2012. No ano de 2013 projetaria um sistema para a exibição a céu aberto – opaco durante o dia e retro-iluminado à noite – para a mostra "Retratos do existencialismo", no qual o fotografo lituano apresentou fotos inéditas de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir em visita à Lituânia em 1965.

O CORPO DO OUTRO PRÓXIMO DE MIM

Nesse item fazemos uma breve análise de nosso aparelho perceptivo, tentando explicitar a complexidade de nossa apreensão do espaço real, bem como as restrições dos sistemas de representação utilizados pela arte. Então explicitamos a crença na percepção artística por meio de nossa experiência prática. Em seguida abordarmos alguns aspectos das obras de Lucian Freud, David Hockney e Gary Hill, artistas com os quais o autor do presente texto possuía afinidades estéticas mesmo antes de analisar suas trajetórias com maior atenção. Por fim, apresentamos projetos de instalações artísticas que foram concebidos em diálogos, agora conscientes, com os nomes mencionados. Tais projetos tiveram, desde o início, uma preocupação especifica com as relações dinâmicas que se estabelecem “entre o corpo da obra e o corpo do observador” no momento da fruição estética.

3.1 Percepção e sistemas de representação

Desde "Fenomenologia da Percepção", publicado em 1945, Merleau-Ponty (2011, p. 13) afirmava: "o mundo é aquilo que nós percebemos". Sobre esse perceber o autor observa que o hábito e as construções racionais apagaram nossas próprias limitações, tais como o fato óbvio de não ser possível fixarmos, simultaneamente, dois objetos pela visão. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 104) Ainda nesse texto o autor aponta as crenças em sistemas relativos de representação como limitações diante da complexidade de nossa percepção do mundo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 403 – 405).

Em "O Olho e o Espírito", texto publicado em 1960, Merleau-Ponty (2013, p. 36; p. 72) retoma a perspectiva como um caso particular entre os sistemas de representação, ante um mundo percebido que não solicita qualquer limitação. Também no texto "A expressão e o desenho infantil", publicado em 1964, Merleau-Ponty (2012, p. 241) aborda a ilusão do mundo Ocidental ao tomar a perspectiva planimétrica como representação do real, quando, na verdade, estamos diante de uma construção racional que se instituiu como um paradigma do espaço plástico no Ocidente, desde o Renascimento.

Gombrich (2007, p. 216 – 220), em "Arte e Ilusão", publicado pela primeira vez em 1977, ou seja, mais de 30 anos após "Fenomenologia da Percepção", seria um bom exemplo entre os defensores dessa crença na perspectiva, expressando certo conservadorismo, ainda que fosse sensível à complexidade da percepção, tendo conhecimento dos estudos que se aprofundavam nessa área.

> Aquilo a que chamamos "aparência" compõe-se também de uma sucessão de aspectos semelhantes a essa, de uma melodia, por assim dizer, que nos permite estimar distância e tamanho. **É óbvio que essa melodia pode ser imitada pela câmera cinematográfica, mas não pelo pintor com seu cavalete**. É compreensível que os pintores sintam que a curva é capaz de sugerir mais convincentemente o movimento de linhas do que a projeção reta, mas essa curva é um compromisso que não representa um só aspecto, mas diversos. Nem esse sistema, nem qualquer outro, pode pretender representar o mundo "tal como nos aparece"; mas, dentro do arranjo ortodoxo da perspectiva, lidamos com relações tangíveis, mensuráveis. (GOMBRICH, 2007, p. 217, grifo nosso)

Publicado no ano de 1945, "A dúvida de Cézanne" contrapõe a sensibilidade perceptiva do pintor francês – nome chave para o Cubismo de Braque e Picasso[1] – às leis da perspectiva renascentista, particularmente no período compreendido entre os anos de 1870 e 1890. Merleau-Ponty (2013, p. 130 – 133) sugere um abalo da perspectiva como uma hipotética entrega de Cézanne ao caos das sensações, o que, por sua vez, evidência os limites desse sistema geométrico de representação ante nossa percepção



1

Paul Cézanne
"Gustave Geffroy", entre 1895 e 1896
Óleo sobre tela. Musée d'Orsay
Fotografia de Hervé Lewandowski

fenomenológica da realidade[2]. O mais fascinante na análise desse texto é, sobretudo, a constatação do movimento que foi necessário à realização de pinturas como o retrato de "Gustave Geffroy" de 1895 (fig. 1). Em outras palavras, Cézanne rearticula globalmente as transições de diferentes pontos de vista, restituindo-nos uma condição virtual similar à qual teríamos se estivéssemos diante da própria realidade representada[3].

1 Sobre essa influência ver o título publicado em 2000, "Cubism" de Neil Cox.

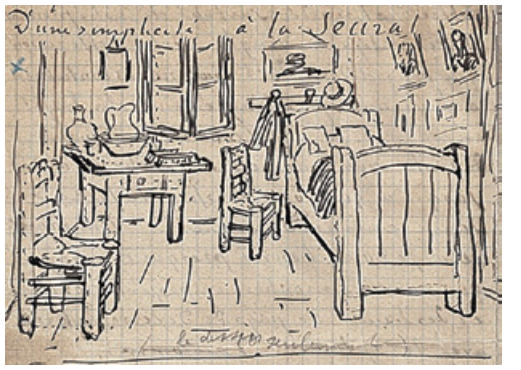
2 Em o "O conhecimento secreto" David Hockney (2001, p. 189) refere-se à visão binocular de Cézanne como mais humana. "A inovação de Cézanne foi que ele incutiu nas imagens suas dúvidas sobre como os objetos se relacionam a si próprio, reconhecendo que os pontos de vista estão em fluxo, que sempre vemos as coisas de posições múltiplas, por vezes contraditórias. É uma visão humana, binocular..." (HOCKNEY, 2001, p. 191)

3 Essa síntese conceitual será determinante na análise dos trabalhos de Lucian Freud e David

2 - 3 *(ao lado)*

Van Gogh
Esboço para "O Quarto" em carta para Paul Gauguin

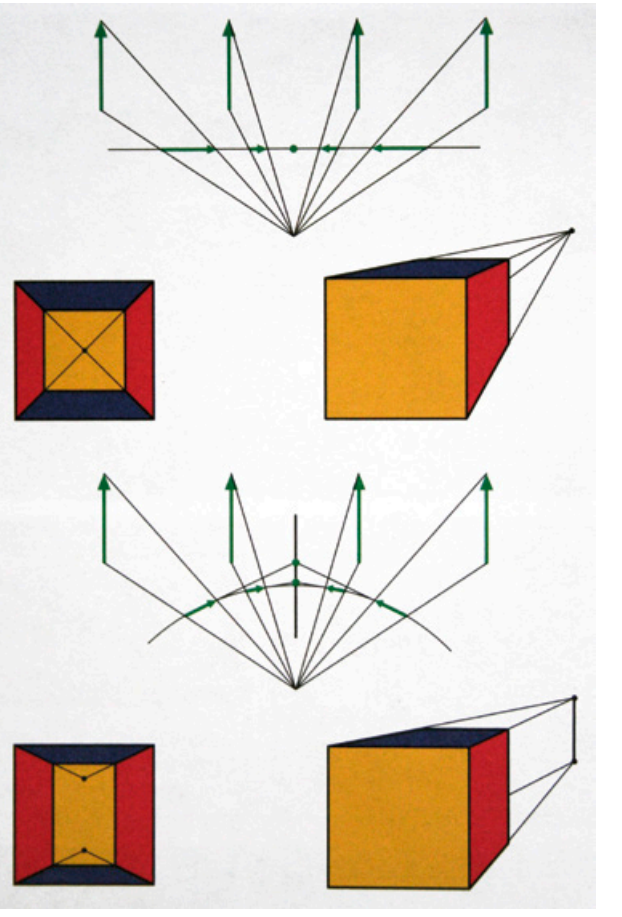
Van Gogh
Primeira versão de "O Quarto", 1888
Óleo sobre tela. Van Gogh Museum, Amsterdam





4 *(abaixo)*

Piergiorgio Odifreddi
Representação gráfica
Una via di fuga, 2012



A mesa de Gustave Geffroy dispõe-se na base do quadro, mas, quando nosso olhar percorre uma larga superfície, as imagens que ele obtém são sucessivamente tomadas de diferentes pontos de vista e a superfície total curva-se em forma de gôndola. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 132)

Piergiorgio Odifreddi (2012) em "Una via di fuga" também se refere às limitações do sistema da perspectiva a partir do confronto com a sensibilidade de artistas como Van Gogh e Cézanne. "Evidentemente, a percepção do paralelismo é instável e pode facilmente ser enganadora: tudo parece indicar que é adquirida e artificial, mais que inata e natural." (ODIFREDDI, 2012, p. 199, tradução nossa) Entre seus argumentos visuais utiliza, por exemplo, a comparação de um estudo para o "Quarto em Arles", realizado segundo as regras da perspectiva e o resultado posterior, na primeira das três versões em óleo sobre tela de 1888 (fig. 2 e 3).

De fato a comparação é reveladora apresentando duas relações distintas entre o corpo do artista e o espaço representado, o que, por sua vez, ecoa no corpo do observador no momento da fruição estética. No estudo a nanquim temos um espaço racional e organizado matematicamente, como se, de fato, estivéssemos diante de uma janela, afastados e sem qualquer implicação fenomenológica. Já no quadro, nosso corpo é subitamente atraído para o interior do discreto aposento, colocando-nos em pé na base da pintura como a única presença humana na cena virtual que se estende até o espaço do observador.

Artistas como Cézanne e Van Gogh deixam-se afetar por uma relação mais direta com o mundo, o que deita por terra as rígidas concepções da perspectiva renascentista. Isso não acontece sem o choque e a incompreensão já que, de algum modo, a perspectiva clássica, ainda hoje, permanece como o principal paradigma cultural para a representação do espaço no Ocidente. Apesar dessa constatação, Odifreddi menciona a existência de outros sistemas de representação espacial que foram usuais

Hockney, por conseguinte, também uma chave para as reflexões em torno de nossa instalação pictórica "Retratos de corredor".

antes do Renascimento, e isso, desde a arte grega e romana, período no qual os objetos eram desenhados segundo as regras da geometria euclidiana. "Isto é, como se fossem projetados não sobre um plano perpendicular à direção do olhar, mas sobre uma esfera tendo o olho do observador como centro." (ODIFREDDI, 2012, p. 203, tradução nossa)

Esse sistema de projeção sobre uma superfície esférica (o olho) ou cilíndrica ao invés dum plano produz resultados muito distintos da perspectiva geométrica, substituindo o ponto de fuga da perspectiva central (preponderante no Renascimento) por um eixo com distintos pontos de fuga, numa perspectiva axial conhecida como espinha de peixe (fig. 4).





5 *(alto)*

Giotto
"Confirmação da regra", 1290 - 1295
Esquema segundo Piergiorgio Odiffredi

6 *(acima)*

Duccio di Buoninsegna
"Última Ceia", 1308 - 1311
Esquema segundo Piergiorgio Odiffredi

Odifreddi (2012, p. 203) menciona a Idade Média como período responsável pelo restabelecimento do uso desse método desenvolvido na antiguidade, relacionando como exemplos, mais ou menos conscientes, as pinturas "Confirmação da Regra" de Giotto (1290 – 1295) (fig. 5) e a "Última Ceia" de Duccio di Buoninsegna (1308 – 1311) (fig. 6). Ainda que o sistema não se distribua por toda a tela, seu uso na representação do espaço arquitetônico parece um recurso de grande originalidade, o que vem confirmar nosso desconcerto após termos entrado em contato direto com parte dessa arte produzida na Idade das trevas!

Em algumas passagens de "O conhecimento secreto", David Hockney analisa os sistemas de representação espacial com grande originalidade, por exemplo, quando fala da "Última Ceia" (1464 – 1468) de Dieric Bouts (fig. 7), destaca o modo como o candelabro e os rostos das personagens são apresentados em vista frontal, referindo-se à pintura como uma colagem de diversas janelas produzidas em separado. O grande mérito do trabalho é a criação de um sistema capaz de evidenciar todos os elementos do quadro, inclusive a própria profundidade, trazendo-os "para perto do plano pictórico". (HOCKNEY, 2001, p. 86) Em outros termos, ainda estamos diante de uma herança da Idade Média, num espaço simbólico de forte teor conceitual que reapareceria como reivindicação plástica no modernismo e em seus desdobramentos contemporâneos, como o próprio Hockney sugeriu para um de seus trabalhos (fig. 8): "Minhas próprias colagens com uma Polaroid têm o mesmo efeito. Cada fotografia isolada foi tirada perto do tema, e depois agrupada para conferir uma sensação de espaço. Várias janelas. Muitas janelas." (HOCKNEY, 2001, p. 86)

Hockney (2001, p. 89) ainda se refere à "Natividade" (c. 1475) de Hugo van der Goes como um trabalho com perspectiva de janelas múltiplas (fig. 9), depois disso sugere, com desnecessário temor, uma comparação de extraordinária relevância, ao aproximar a estrutura espacial de umas das partes do "Retábulo de Gante" (1432) de Jan van Eyck (fig. 10) com "Pearblossom Highway" (1986), de sua própria autoria (fig. 11). Em relação ao trabalho de Jan van Eyck, Hockney (2001, p. 94) destaca o intenso colorido, além do tratamento altamente sofisticado em termos espaciais, obtido a partir de uma geometria intuitiva que evidencia um forte sentido de proximidade para cada elemento da representação. "O Retábulo de Gante é uma magnífica construção de espaço amplo e profundo que nos puxa para dentro. Só por alguns instantes ficamos de fora." (HOCKNEY, 2001, p. 94) Sobre o seu próprio trabalho Hockney nos diz o seguinte:

> Minha própria construção em *Pearblossom Highway* me sugeriu como esse sentido de proximidade a tudo e ao mesmo tempo de profundidade poderia ser alcançado. Pontos de vista múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único. (HOCKNEY, 2001, p. 94)







7 *(acima, à esquerda)*

Dieric Bouts
"Última Ceia", 1464 - 1468
Painel central do retábulo do Santíssimo Sacramento, tríptico pintado a óleo sobre madeira. Igreja de São Pedro, Leuven, Bélgica

8 e 11 *(acima e abaixo)*

David Hockney
"Arnold, David, Peter, Elsa and little Diana", 1982
Polaroids

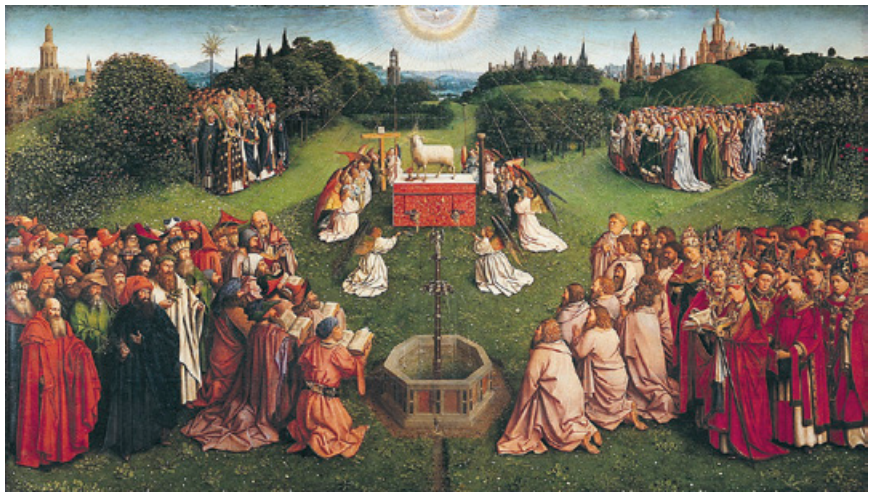
David Hockney
"Pearblossom Highway", 1986
Fotocolagem

9 *(ao lado)*

Hugo van der Goes
"Natividade", c. 1475
Painel central do tríptico, óleo sobre painel. Galleria degli Uffizi, Florença

10 *(abaixo, à esquerda)*

Jan van Eyck
"Adoração do cordeiro místico", parte do "Retábulo de Gante", 1432
Óleo sobre madeira. Kathedrale St. Bavo, Gent, Bélgica



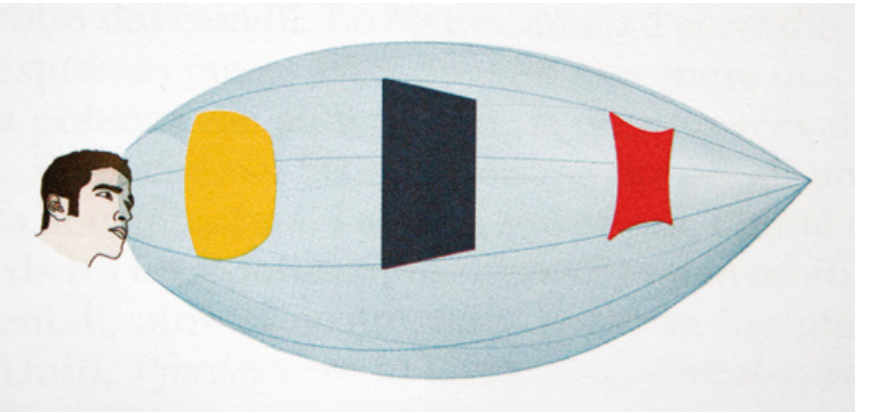


Não seria necessário recorrermos às observações anteriores se a perspectiva renascentista não tivesse se tornado, no Ocidente, a principal referência de representação do espaço em profundidade. Bastaria ao leitor se ater ao próprio ambiente circundante, olhar a mesa na qual apóia esse texto a partir de seu próprio corpo, percebendo a fragilidade desse sistema que se restringe a uma pequena parcela da visão a partir de um ponto fixo, portanto, bastante restrito em relação ao fenômeno dinâmico da visão em constante movimento e adaptação[4]. Se essas palavras parecerem demasiado abstratas, podemos, uma vez mais, recorrer a Odifreddi.

Após citar as pesquisas iniciadas por Helmholtz, a "Perspectiva como forma simbólica" (1927) de Panofsky, a "Análise matemática da visão binocular" (1947) de Rudolf Lunenburg e "A percepção espacial e a filosofia da Ciência" (1983) de Patrick Heelan, Odifreddi (2012, p. 203, tradução nossa) conclui: "[...] o motivo pelo qual perspectivas assim diversas têm sido propostas e adotadas, no curso da história, é que elas são todas implicitamente presentes na fisiologia da visão." Nossa percepção diverge em situações espaciais distintas, o que implica dizer que não há um único sistema de representação ou, se preferirmos, um sistema de representação que seja o equivalente exato de nossa complexa percepção do mundo[5]. Geometria euclidiana, esférica e hiperbólica constituem um intrincado, porém, frágil conjunto de abstrações matemáticas que se desintegra ante a clareza desconcertante do mais singelo olhar.

Mais precisamente, o olho funciona como uma objetiva multifocal. A pequena distância como uma grande-angular, que faz divergir as retas paralelas segundo uma perspectiva inversa. A média distância como uma lente sem distorções, que mantém paralelas as retas paralelas. E a grande distância como um zoom, que faz convergir as retas paralelas segundo uma perspectiva direta (fig. 12). (ODIFREDDI, 2012, p. 205, tradução nossa)

Essa riqueza perceptiva que reúne aspectos fisiológicos e psicológicos esmaga séculos de teorias num breve lapso, gerando estranhamentos e surpresas diante da realidade, por exemplo, quando estamos nas ruas do antigo centro de São Paulo, em meio a vários edifícios, e sentimos vertigem ao olhar para o alto, ou então, angustiados em um espaço cujas arestas se aproximam em demasia de nossa cabeça, como nas claustrofóbicas passarelas subterrâneas, que interligam estações do







12 *(alto)*

Piergiorgio Odifreddi
Representação gráfica
Una via di fuga, 2012

13 - 14 *(acima)*

Correção de perspectiva com o uso de lente tilt-shift

4 "A perspectiva é algo tão acidental quanto a iluminação. É o sinal não de determinado momento no tempo, mas de determinada posição no espaço. Indica não a situação dos objetos, mas a situação de um espectador.[...] O conhecimento que temos de um objeto é [...] uma soma complexa de percepções. A imagem plástica não se move: precisa ser completada à primeira vista, portanto precisa renunciar à perspectiva." (RIVIÈRE, 1912, apud HOCKNEY, 2001, p. 197)

5 Como dissemos anteriormente, Gombrich tinha uma postura um tanto quanto conservadora a esse respeito. "[...] a expressão na vida e a impressão fisionômica dependem tanto do movimento quanto de sintomas estáticos, e a arte tem de compensar pela perda da dimensão temporal concentrando todas as informações exigidas numa só imagem imobilizada." (GOMBRICH, 2007, p. 292); A série "Cameraworks" de David Hockney evidência os limites do pensamento de Gombrich. Dedicaremos especial atenção para esse artista no item 3.4 de nossa pesquisa.

metrô na cidade de Barcelona. A incredulidade estupefata fica, por exemplo, reservada para a constatação da curvatura do mundo ao contemplarmos, das praias do belo litoral brasileiro, uma extensa faixa de mar sem qualquer entrave no horizonte.

É através de uma tradução visual intuitiva dessa complexidade que artistas como Van Gogh e Cézanne, Lucian Freud e David Hockney construíram representações fenomenológicas do espaço. De modo análogo cientistas dedicados à técnica aplicada desenvolveram sistemas que nos permitem reduzir certas sensações produzidas pela percepção direta do mundo, com recursos que mascaram aspectos cuja vivência corporal se traduz em sensações indesejáveis, como quando experimentamos certo incomodo ante o quarto de Van Gogh, ou diante de um prédio muito alto que se deforma com a inclinação de nosso plano de visão.

O eficiente e diversificado grupo de lentes fotográficas disponíveis em nossos dias é um bom exemplo do que estamos falando, mas um dispositivo específico lançado em março de 1973, ou seja, a pouco mais de quarenta anos, é emblemático para nosso raciocínio. Estamos falando da lente "TS 35 mm f 2.8"[6]. Essa foi a primeira lente criada para câmeras *reflex* com o sistema misto conhecido como *tilt-shift*: dispositivo que permite a combinação simultânea de movimentos de giro e báscula. Em termos mais práticos, tal lente foi desenvolvida para corrigir deformações ópticas quando se registrava, principalmente, edifícios e construções com linhas paralelas. Desse modo era/é possível eliminar as deformações naturais que uma objetiva comum apresentaria em conformidade com o próprio olho humano.

Estamos diante de um truque que mistura a ciência da ótica à técnica da mecânica, permitindo traduzir visualmente, por exemplo, as concepções idealizadoras de uma determinada arquitetura (fig. 13 e 14). Assim, essas imagens que nos apresentam construções simétricas e estáveis, blocos sólidos e imponentes em meio à paisagem circundante, permitem que o próprio índice carregue subliminarmente significados positivos para a veiculação comercial de um determinado empreendimento imobiliário. Como toda técnica, o sistema *tilt-shift* também atraiu o olhar dos artistas contemporâneos, mas, como de costume, produziu-se uma subversão estética do uso original do dispositivo.

O talentoso foto-jornalista e diretor publicitário Vincent Laforet tornou-se mundialmente conhecido por uma série de fotografias realizadas em meados da primeira década de nosso século, utilizando o sistema *tilt-shift*. Laforet transformou espaços de escalas surpreendentes como metrópoles, vilas e aeroportos (fig. 15 – 17) em pequenas maquetes, tornando a







15 - 17

Vincent Laforet
Fotografias

6 Um breve resumo do sistema pode ser consultado em: <http://www.mir.com.my/rb/photography/companies/canon/fdresources/fdlenses/35mmTS/35mmts.htm>. Acesso: 14 mai. 2015; uma interessante entrevista com o fotografo brasileiro Caio Guatelli que faz uso profissional de lentes tilt-shift está disponível em: <http://olhave.com.br/2009/01/tilt-shift/>. Acesso: 14 mai. 2015.

realidade algo similar a uma brincadeira de criança. O fotógrafo conseguiu isso graças a exploração dos limites de outras características desse dispositivo: a possibilidade de reduzir drasticamente a profundidade de campo, alterando também a direção do plano de foco[7]. Banalizado, o efeito[8] passou a ser utilizado por muitos outros amantes da fotografia, até mesmo pelo autor do presente texto (fig. 18).

Estamos, uma vez mais, ante a percepção do mundo em sua eterna dicotomia, sendo que as restrições de nossos sentidos oferecem a matéria prima para os artistas diluírem ainda mais os tênues limites entre realidade e representação.



18

Ricardo Coelho
"Porto de brinquedo, Barcelona", 2014
Fotografia

7 "Os efeitos que hoje fazem sucesso são os usos inversos para os quais foram projetados os mecanismos de giro e báscula. Muda-se o plano das objetivas empiricamente para ângulos que não trazem planos de foco óbvios, causando uma confusão ao nosso cérebro, que não está acostumado com foco em direções tão diferentes do que ele normalmente recebe pelo olho." (GUATELLI, 2009)

8 "A manipulação do computador significa que não é mais possível acreditar que uma fotografia represente um objeto específico num lugar específico num tempo específico – acreditar que ela é objetiva e "verdadeira". [...] A mão regressou às imagens baseadas em lentes. O computador tornou a aproximar a fotografia ao desenho e à pintura." (HOCKNEY, 2001, p. 185)

3.2 A crença na percepção artística

Após lermos "O Conhecimento Secreto" – livro de abordagem Warburgniana escrito pelo artista David Hockney – ficamos com as seguintes impressões: muitos dos argumentos do autor são baseados numa intuição frágil e sem qualquer comprovação efetiva, fato que permitiria uma fácil contestação por parte de um pesquisador mais experiente, diríamos, até mesmo, por um pesquisador com as nossas limitações; por outro lado, certas observações feitas por Hockney a respeito das técnicas ópticas e da representação espacial, aí sim, fundamentadas numa intuição fenomenológica em torno de sua longa prática artística, dificilmente poderiam ter sido feitas por um historiador da arte, exceto talvez por um nome como Giorgio Vasari[1]. O próprio Hockney (2001, p. 13) menciona isso, singularizando o olhar dos artistas: "Tal como a maioria dos pintores, imagino, quando observo pinturas estou tão interessado em "como"[2] foram pintadas quanto em "o que" dizem ou "porque" foram pintadas (essas questões, é claro, são relacionadas)."

Parece-nos oportuno, nesse momento, abordar esse conhecimento sensível. O livro de Hockney surge da surpresa vivenciada ante a "precisão" de pequenos desenhos de retratos feitos por Ingres, exibidos na "National Gallery". O impacto é tão grande que Hockney toma a sua própria experiência no campo do desenho como contraponto, fato que parece desencadear tanto os acertos quanto as fragilidades de seu estudo. É necessário lembrar que apesar de Hockney ser um artista extraordinário em muitos momentos, nunca se tratou de um virtuoso do desenho[3], nos moldes de um Dürer, Goya ou Egon Schiele, apenas para citar três exemplos de períodos e características distintas entre si. Os desenhos que o próprio Hockney apresenta no livro como resultados obtidos em um ano de treino no uso da câmara clara, são uma evidência disso: diríamos, sem constrangimento, que são desenhos regulares de tímida expressividade.

A tese de Hockney (2001, p. 78) baseia-se no conceito vago de precisão artística como resultado pouco provável apenas pela observação direta! A partir de nossa experiência artística e didática, acreditamos que ele está equivocado ao ignorar o refinamento da percepção alcançado por alguns dos nomes que ele próprio citou, não como uma dádiva, mas como resultado de exercícios diários e da exaustiva observação da realidade. Não compartilhamos da concepção ingênua do gênio artístico, apontada pelo próprio Hockney como um dos argumentos mais utilizados contra as suas hipóteses, por outro lado, a lenta evolução da obra de seu amigo Lucian Freud[4] é o melhor exemplo de que a prática e a observação podem suprir deficiências iniciais.

É verdade, há pessoas que demonstram maior facilidade, mas mesmo isso se deve a prováveis estímulos aos quais esses privilegiados foram expostos durante os primeiros anos de vida. Um famoso autorretrato (1484) de Dürer, executado em ponta de prata aos 13 anos (fig. 1), já demonstra a segurança de um mestre experiente. O mesmo ocorre com Picasso, filho de um professor de pintura, o que talvez explique a surpreendente maturidade artística de um retrato que vimos no Museu de Montserrat[5]. "O velho pescador" (fig. 2) de 1895, realizado quando o adolescente tinha apenas 14 anos, ou seja, muito antes que Picasso se tornasse Picasso, é desconcertante para qualquer amante da pintura, ainda mais para alguém que pratica o exercício dessa linguagem.

Voltando a Ingres – artista admirado também por Picasso – quando Hockney (2001, p. 33) se refere ao drapeado e aos detalhes decorativos do tecido presente no retrato de "Madame Leblanc" (1823), hoje na coleção do "The Metropolitan Museum of Art" (fig. 3), não acredita na possibilidade do mesmo ter sido feito a olho (*eyeballing*). Usa como argumento o fato de Ingres ser muito requisitado, mas não menciona, por exemplo, detalhados estudos feitos em *grisaille* como o da Odalisca existente no próprio Metropolitan[6]. Também não menciona apontamentos rápidos que evidenciam um Ingres muito hábil e distinto de suas obras acabadas (fig. 4), bem como as deformações monstruosas produzidas pelo mesmo artista, resultantes de um processo de análise e reconstrução. Pelos estudos

1 A visão e os conhecimentos técnicos e estéticos de um pintor e arquiteto de qualidades sobreposta à atuação precursora como historiador da arte fazem de Vasari uma exceção na história da Arte Ocidental. Em 1550 publicou em Florença "Le vitte de' piu eccelenti pittori, scultori e architettori", título ampliado e reeditado em 1568.

2 Um depoimento sobre esse conhecimento sensível foi registrado no bom documentário "El cuadro" (2013), no qual o diretor espanhol David Trueba registra o processo de pintura do artista catalão Josep Santilari. Aos 18 min. e 18s. Santilari menciona o dia em que aprendeu a técnica da veladura "pelos olhos", observando uma pintura de Rembrandt num museu. Essa técnica, chave em seu trabalho e que nos foi transmitida pelo próprio Josep Santilari, não havia sido ensinada para o artista em sua graduação na Universidade de Barcelona. Sobre Davi Trueba, além desse projeto muito singelo, gostaríamos de indicar "Vivir es fácil con los ojos cerrados" (2013).

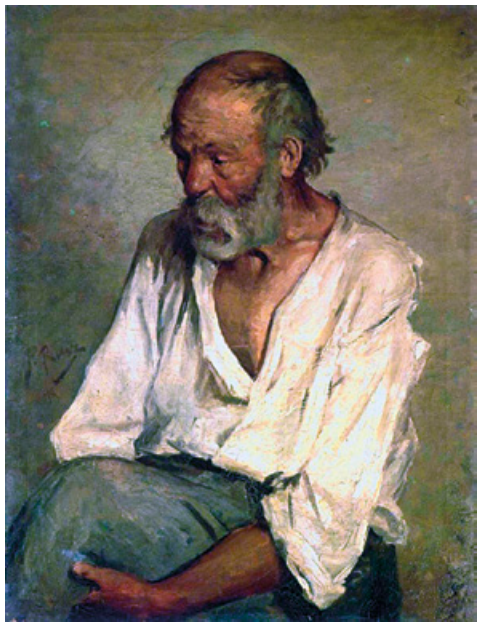
3 Temos profunda admiração por David Hockney, tanto que seu nome é chave na compreensão das propostas práticas desse doutorado. Isso não implica que devamos considerar todas as linguagens trabalhadas por esse artista no mesmo patamar de qualidade estética. Com as técnicas tradicionais do desenho Hockney é apenas regular. Tal observação não é uma mera presunção do autor do presente texto, professor de desenho, mas se baseia, principalmente, num considerável conhecimento da linguagem do desenho na história da Arte Ocidental.

4 Lucian Freud será tratado nesse terceiro capítulo com mais atenção a partir de uma abordagem baseada na experiência prática do autor do presente texto no campo da pintura.

5 O museu que exibe o Patrimônio Artístico e Arqueológico da Abadia de Montserrat se localiza num local de paisagem extraordinária a pouco mais de uma hora de Barcelona! Além do talento precoce de Picasso a coleção exibe o "São Jerônimo Penitente" executado em 1605 por Caravaggio, entre alguns outros trabalhos de interesse.

6 Como mencionamos em item anterior, esse estudo é posterior e tinha finalidades didáticas, mas, seja como for, foi realizado para ilustrar a técnica da veladura a partir de uma base *grisaille*, recurso que permite um surpreendente nível de detalhamento e controle a partir de estudos prévios.





1 - 2 *(ao lado)*

Albert Dürer
"Autorretrado com ponta de prata", 1484
Desenho com ponta de prata.
Museu Albertina, Viena

Pablo Picasso
"O velho pescador", 1895
Óleo sobre tela. Museu de
Montserra, Espanha

3 - 4 *(abaixo, à esquerda)*

Ingres
"Madame Leblanc", 1823
Óleo sobre tela. The Metropolitan
Museum of Art

Ingres
"Edmond Cavé", 1844
Óleo sobre tela. The Metropolitan
Museum of Art









5 *(acima, à direita)*

Radiografia de um detalhe de "Las meninas", de Velázquez

6 *(ao lado)*

Detalhe de pintura atribuída a Frans Hals
Exposição "Acabado-inacabado" no Museu
Thyssen-Bornemisza, Madri, 2014

existentes sobre a pintura de Ingres, pode-se dizer que grande parte de suas telas acabadas é o resultado de uma minuciosa montagem realizada sobre uma base de cinzas, o que lhe permitia tirar o maior proveito das técnicas tradicionais da veladura.

Quando Hockney se refere a nomes como Velázquez e Caravaggio o faz em termos semelhantes, agora baseado no fato de não haver registro de um desenho sequer na obra desses artistas, o que lhe habilita a afirmar sobre o mestre italiano: "Ele era de fato dotado de enorme talento, mas tenho certeza de que contava também com uma ferramenta que forneceu a base óptica a suas imagens." (HOCKNEY, 2001, p. 123) Apesar de propor associações extraordinárias entre obras separadas no tempo e no espaço, apontando aspectos muito originais, é a crença fervorosa de Hockney na impossibilidade da realização de obras complexas, apenas através da observação e dos recursos tradicionais como os desenhos e pinturas preparatórias, o que torna parte de seu estudo pouco convincente.

A própria ideia de composição sem erros nem correções é enganosa e isso se evidencia justamente na obra desses dois grandes mestres, em particular Velázquez, cujo tempo reiterou, além de sua mestria, seus arrependimentos e alterações realizadas no decorrer do processo pictórico de suas obras. A tecnologia, inclusive das lentes sobre as quais Hockney construiu suas certezas, ajuda a derrubar alguns dos seus argumentos: radiografias de "Las meninas"[7] revelaram a existência de uma personagem anterior e que foi suprimida pelo autorretrato de Velázquez (fig. 5).

Hockney (2001, p. 155) chega a parecer ingênuo quando descreve, surpreso, a habilidade e as qualidades plásticas de Frans Hals, considerando improvável que tanta firmeza seja fruto apenas do olhar direto do artista. Diz o mesmo em relação à economia de meios em pinturas como "Demócrito" (1629) de Velázquez, segundo ele, impossível de ser realizada apenas com a percepção direta (HOCKNEY, 2001, p. 164). O problema aqui é que, como já dissemos, Hockney parece tomar as suas próprias limitações nas linguagens do desenho e da pintura como referência. Não há desenho em Hals porque ele desenhava pintando[8] (fig. 6) e o frescor está justamente nessa capacidade de traduzir rapidamente efeitos de luz e volume.

Para que as observações anteriores não pareçam demasiadamente presunçosas, ou mesmo de ingênua intuição, como são algumas certezas expressas por David Hockney, descreveremos duas experiências pessoais a partir de um ângulo privilegiado entre o corpo da obra e o corpo do observador, quer dizer, quando estivemos na condição de modelo para a realização de dois retratos num intervalo de uma década entre eles. Em 2005 o autor do presente texto posou para o pintor brasileiro Rodrigo Cunha, então com 29 anos, a mesma idade do modelo. No final de 2014, nas dependências da Universitat de Barcelona, foi modelo para o pintor valenciano Alejandro Martínez Benet, de 29 anos. Como são experiências muito particulares, faremos a sua descrição em primeira pessoa:

"Cheguei à casa de Rodrigo Cunha com a intenção de conversar um pouco, conhecer seu ateliê e, sobretudo, ver mais pinturas. Já nos conhecíamos de um breve contato no ano de 1998, nas dependências da Casa das Rosas, quando eu ainda era monitor dessa instituição. Entrei numa longa garagem que ficava no nível da rua, embaixo de um sobrado no bairro da Mooca em São Paulo. Conversamos um pouco enquanto ele me olhava de um modo estranho, como se eu fosse um objeto, até perguntar-me se eu estava com tempo. Respondi que sim, que estava livre...

– Gostaria de pintar seu retrato.

Fiquei surpreso e respondi afirmativamente. Eu imaginava apenas ver pinturas suas, ouvir histórias, mas não esperava vê-lo pintando, muito menos o meu retrato. Ele apontou algumas cadeiras, sentei em três delas até me sentir confortável. Posicionei-me diante de um fundo neutro onde Rodrigo preparava suas telas. A luz era de uma lâmpada fluorescente comum, então ele fixou a lona com uma base verde terrosa, separou alguns pincéis e despejou tinta acrílica numa bandeja ordinária, apenas as cores primárias, branco e preto!

Interrompi meu movimento de acordo com suas orientações e então perguntei:

– Você quer que eu fique em silêncio ou eu posso falar?

Na verdade, mais do que ver suas pinturas e agora, vê-lo pintar, interessava-me ouvir e conhecer melhor um pintor de minha geração que, sem saber, colaborou, através da expressividade de seu trabalho, para que meu desejo pela pintura voltasse outra vez, após uma segunda interrupção[9] com o final da graduação em 1999. Rodrigo respondeu-me:

– Pode falar à vontade, só não altere muito a posição de seu corpo.

Semi-serrou os olhos na minha direção e misturou as cores, produzindo tons claros com os quais iniciou a pintura. Lembro-me de ter ficado assustado com a agilidade com a qual ele manipulava as tintas e os pincéis, até que, com quinze minutos de sessão, interrompeu o trabalho dizendo-me:

7 Em parceria com o Museu Nacional del Prado a Apple lançou em março de 2014 o aplicativo chamado "Second Canvas" com o qual o usuário pode visualizar 14 obras primas, estudos e dados relacionados como radiografias, na desnecessária resolução de um gigapixel. Entre as obras temos "Las Meninas"; Também sobre os estudos radiográficos utilizados pela equipe de restauro do Museu há um programa chamado "La Mitad Invisible – Las meninas de Diego Velázquez" que apresenta essas imagens. Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>. Acesso: 15 mai. 2015

8 Em agosto de 2014 visitamos a mostra "Acabado – Inacabado" no Museo Thyssen-Bornemisza em Madri. Nessa ocasião registramos o detalhe do retrato "inacabado" atribuído a Frans Hals. Nessa pintura, ainda nas primeiras camadas, há uma expressividade que torna pouco provável qualquer uso de aparelho óptico.

9 A primeira interrupção ocorreu na entrada da graduação em 1996, quando, de repente me dei conta de que não sabia nada sobre a arte do Ocidente.

– Pode olhar como está ficando. Vou passar o fundo.

Minha surpresa foi grande, pois já era possível reconhecer minha estrutura facial com grande clareza, a ponto de ser tentador interpretar o trabalho como algo acabado, apesar de existir apenas o fundo esverdeado e as altas luzes. Então ele pegou uma trincha de 7 cm de largura recortando minha cabeça com uma segurança impressionante. Voltei a me sentar e agora, mais à vontade, iniciamos um longo diálogo. Falamos de muitas coisas, das mais banais às mais profundas, entre elas, os artistas que admirávamos. Rodrigo citou vários, mas, para ele, aquele que melhor se aproximou da essência humana através da arte do retrato foi Rembrandt. Havia mesmo uma espécie de devoção e um desejo subliminar vinculado às suas crenças[10], como se, de algum modo, ele acreditasse na possibilidade de continuar algo com a mesma intensidade alcançada pelo mestre holandês. Perto de uma hora ele interrompeu uma última vez a sessão, dizendo-me para olhar o resultado, já que iria repassar o fundo uma vez mais. Era incrível e para mim o trabalho não necessitava de mais nada, ao que ele complementou:

– Agora preciso dar vida à pintura.

Pegou a trincha e com a mesma destreza cobriu o fundo em poucos segundos; voltei a posar e continuei falando e ouvindo. Perguntando, provocando e sendo provocado. Questionei-o sobre a fotografia, se ele recorria a elas, ao que me respondeu:

– A fotografia é uma coisa morta, sem vida, sem volume. Se eu utilizar uma foto como referência faço o que vejo com precisão, mas é como se estivesse realizando algo sem sentido, por isso só pinto a partir da realidade.

Fiz algumas observações contrárias na direção da fotografia como linguagem expressiva, ainda que respeitasse e entendesse as diferenças entre olhar uma foto e olhar uma pessoa como eu ou ele. Foram poucos os momentos em que permaneci silencioso e, ao final de três horas, talvez entre as mais fascinantes e reveladoras de minha vida pessoal, Rodrigo disse o seguinte:

– Pronto, acabei. É um retrato falante.

Achei que ele estivesse brincando, afinal de contas, eu havia falado durante toda a sessão, no entanto, ao olhar o trabalho entendi que ele estava sendo literal, quer dizer, ele havia conseguido captar e sugerir o movimento de meus lábios com os dentes inferiores mais aparentes como ocorre na realidade. Havia captado as diferenças entre minhas pálpebras e um grupo impressionante de sutilizas cromáticas na minha pele; a barba por fazer, a cor e a textura de meus cabelos, tudo isso com tinta acrílica e apenas com o grupo restrito de cores que citei. Confesso que senti algo estranho, como se ele, de fato, tivesse captado algo muito além da mera aparência. Ficamos olhando e conversando um pouco mais quando eu disse: – Sua pintura é incrível e como eu escrevi no livro de presença da Galeria Thomas Cohn, em sua última individual, toda vez que vejo um quadro seu, tenho vontade de pintar outra vez. Ele destacou os percevejos com os quais havia fixado a tela, enrolou-a e me entregou. Mais um ato inesperado e um presente inesquecível."

Infelizmente, nessa ocasião o modelo não estava munido de sua câmera, o que lhe impediu de registrar as fases desse processo. Resta-nos apenas o registro do resultado final (fig. 7), por si só impressionante.

Essa experiência ocorreria novamente em novembro de 2014, pouco antes do final da bolsa de estudos concedida pela CAPES, para a complementação da presente pesquisa. Haviam pequenos ateliês em divisórias improvisadas numa grande área da Universitat de Barcelona,



7

Rodrigo Cunha
"Retrato falante", 2005
Acrílica sobre tela

10 Na ocasião Rodrigo Cunha seguia o Espiritismo sem frequentar nenhuma comunidade religiosa, tinha lido todos os livros de Allan Kardec e compartilhou experiências que evidenciavam a sua forte crença na reencarnação.

a maior parte com pinturas sem nenhum interesse técnico ou estético, no entanto, uma dessas alas chamou nossa atenção, graças a um grupo de retratos sombrios e de intenso realismo.

Poucos dias após esse contato visual estávamos em uma aula aberta de desenho livre, quando um jovem montou seu cavalete e iniciou a pintura da modelo. Imediatamente reconhecemos o modo de trabalhar. Depois de confirmar que ele pintava a partir de modelos reais, o autor do presente texto manifestou interesse em vê-lo trabalhar, oferecendo-se como modelo para um retrato. O jovem pintor aceitou a oferta com satisfação, marcando a data e o horário para uma sessão que deveria durar cerca de três horas. Faremos a descrição, uma vez mais, em primeira pessoa.

"Ao chegar em seu ateliê, Alejandro aplicava sobre a tela branca uma base "suja" que permaneceria úmida durante a execução. Tendo se formado na Universidade de Valência, o pintor utilizava apenas tinta a óleo e uma mistura de 40% de terebentina, 40% de óleo de linhaça e 20% de verniz damar, segundo ele, para acelerar um pouco a secagem, encorpando o médium sem retirar o corte, como se diz ao nos referirmos à precisão da pincelada.

Ele posicionou um spot de luz quente e incomoda sobre meus olhos, ao que eu respondi que seria impossível manter-me fixo por muito tempo. Alteramos a iluminação fazendo com que incidisse parcialmente em meu rosto. Alejandro definiu a posição e então eu perguntei (risos):

– Você se incomoda de falar enquanto pinta?

– Eu prefiro ficar em silêncio, concentrado, mas você pode falar se quiser.

Respondi que ficaria em silêncio, pois seria chato falar sozinho. Ele semi-serrou os olhos e com um tom terroso iniciou o trabalho sem qualquer desenho prévio, mas ao contrário de Rodrigo, trabalhava inicialmente pelas sombras. Como minha curiosidade era maior do que a orientação de silêncio sugerida, iniciei um diálogo cuidadoso e menos contínuo. Perguntei sobre a sua formação em Valência, sobre os artistas que admirava, falei sobre algumas das minhas experiências. Como algumas de suas telas eram muito grandes, perguntei:

– Você utiliza um projetor para ampliar os estudos?

–Não, não. Prefiro respeitar a tradição! Utilizo apenas o quadriculado.

Ao que eu perguntei:

– Mesmo quando se trata de ampliar um desenho preparatório ou esboço que tenha sido executado por você mesmo?

– Sim, mesmo assim.

Sorri e então o provoquei, pensando inclusive em David Hockney, autor que ele citou em outro momento de nossa conversa.

– Sua postura me parece muito radical, afinal é o seu desenho e ampliar com um meio tecnológico disponível apenas lhe pouparia tempo, afinal, você não está usando uma foto como referência. Você acredita que se essa tecnologia estivesse disponível no Renascimento, nomes como Leonardo ou Michelangelo não teriam feito uso delas? Respondeu-me com um sorriso titubeante:

– Creio que teriam usado sim.

Então eu conclui:

– Michelangelo, ao invés de um cartão furado sobre o qual empoava pigmento na massa úmida, poderia transferir o desenho antevendo a escala e evitando os erros que ele próprio percebeu apenas depois que já tinha executado parte do teto[11]. Se o desenho é seu, parece-me que você não está traindo a tradição. Para quebrar o silêncio que gerei, pedi para registrar o estágio da pintura (fig. 8). Uma vez mais senti-me muito impressionado, pois era nosso primeiro contato e minha feição sorria com o tom provocativo que me obriga a reter os dentes na boca. Voltei a posar, então ele manifestou seu interesse pela arte de José de Ribera e, especificamente, pela técnica Veneziana, na qual se iniciava a pintura pelas altas luzes, complementadas posteriormente por um complexo jogo de veladuras, temas de seu futuro doutorado.



8

Alejandro Martínez Benet
Primeiro estágio da pintura, 2014
Fotografia de Ricardo Coelho

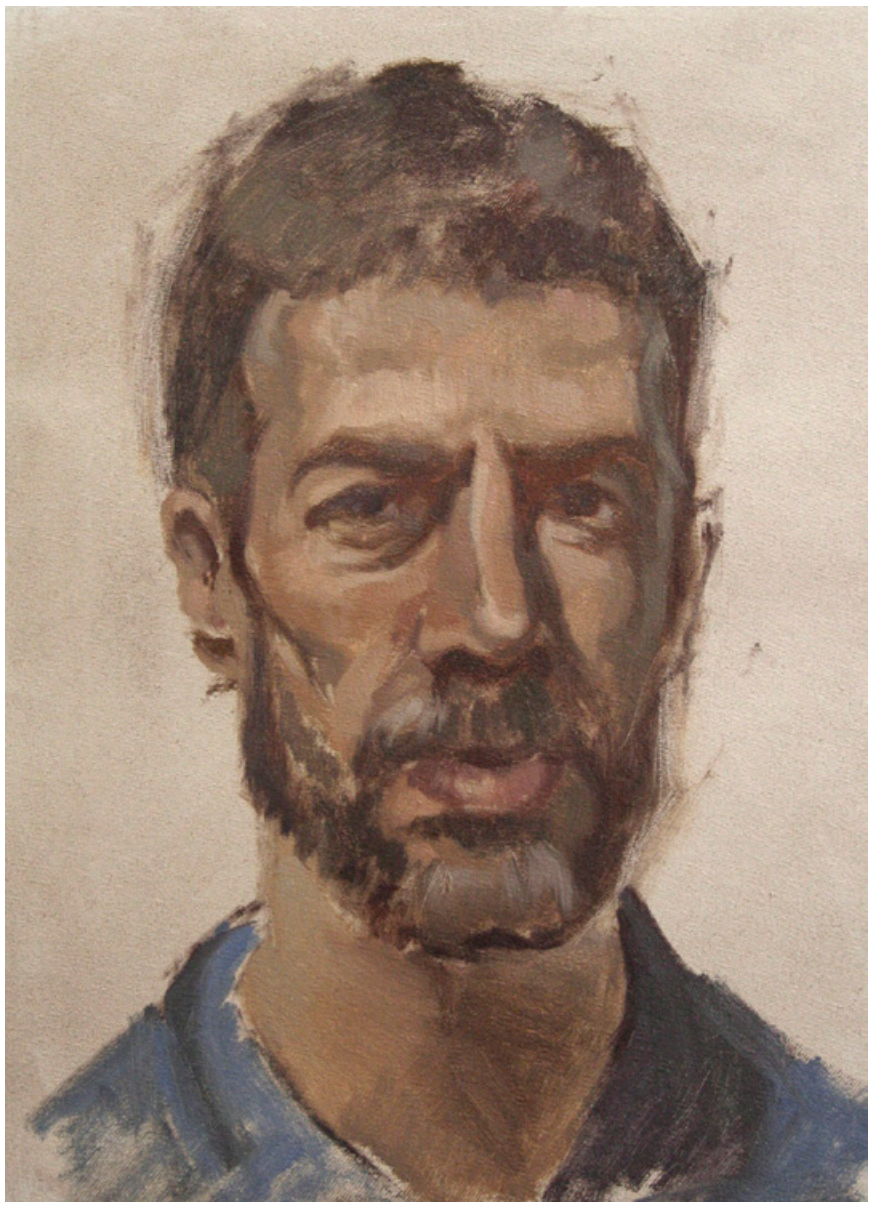
11 "Quando os andaimes foram retirados na metade do teto da Cappella Sistina, ele se deu conta de que, de fato o seu compasso ocular havia falhado, e as figuras resultavam pequenas demais. Na segunda metade foi, portanto, obrigado a ampliar gradualmente, até alcançar as proporções corretas. Mas aprendeu a lição: quando, vinte anos depois, teve que pintar o Giudizio Universale, planificou as figuras no alto de maneira que fossem muito maiores do que as figuras embaixo." (ODIFREDDI, 2012, p. 65, tradução nossa)











9 - 12 *(esquerda p/ direita)*

Registro do processo, 2014
Fotografias de Ricardo Coelho

13 *(ao lado)*

Alejandro Martínez Benet
"Ricardo Coelho", 2014
Fotografia de Ricardo Coelho





14 - 15 *(acima)*

Andy Warhol
Desenhos





16 - 17 *(acima)*

Ingres
Desenhos preparatórios

Perto de duas horas pedi para registrar novamente o estágio do processo. O volume da minha cabeça ainda era maior, mas a estrutura da face me parecia excelente (fig. 9). Voltei a posar e fiz alguns registros de sua ação. Nessa ocasião, como falei menos, pude confirmar no outro – já que também vivencio esse fenômeno como pintor – um aspecto particular na percepção dos artistas: o modelo, mesmo sendo da natureza complexa de uma face humana, é encarado pelo artista, inconscientemente, como um conjunto de formas.

Não há significados ou verdades anteriores à própria percepção que se estabelece entre esses olhos semi-serrados e o objeto de observação (fig. 10). O pintor não pensa, quer dizer, pensa pelo corpo através da mão (fig. 11). O pintor sente e apalpa a realidade com os olhos, produzindo escalas tonais de rara beleza. A humanidade é momentaneamente abandonada em favor do artifício que a restitui integralmente para a eternidade. Três horas como havíamos combinado, mas eu ficaria cinco se fosse necessário."

Um registro feito pelo próprio artista (fig. 12), mas com a luz quente apagada, dá uma ideia da semelhança obtida sem qualquer desenho prévio. Com técnicas e gamas tonais distintas às de Rodrigo Cunha, o resultado nos parece tão bom quanto o obtido pelo artista brasileiro. Ver os dois retratos lado a lado é reconhecer a passagem do tempo, não apenas no envelhecimento do rosto, mas nas impressões que a vida acrescentou à personalidade desse modelo. De um jovem afoito e um tanto quanto inseguro, para um homem maduro, cuja segurança se traduz num sorriso irônico que parece caracterizar cada vez mais a sua personalidade (fig. 13).

Ambos os retratos foram realizados sem qualquer estudo preparatório ou contato mais íntimo entre modelo e pintor. Os dois artistas de personalidades marcantes, cada um ao seu modo, religiosos seguidores da observação, sendo que jamais sentiriam desejo verdadeiro pela pintura se fizessem uso de qualquer instrumento óptico ou mesmo registro fotográfico[12].

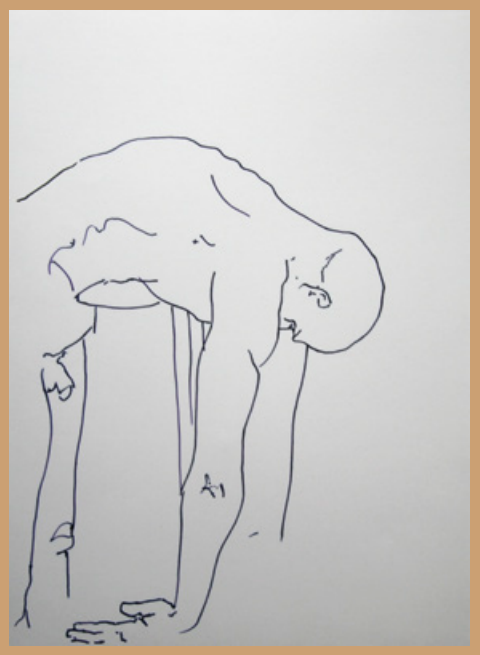
Hockney é sensível o suficiente para afirmar "que a óptica não faz marcas, somente a mão do artista pode fazê-lo, e exige-se grande habilidade." (HOCKNEY, 2001, p. 14) Ainda assim generaliza ao comparar, por exemplo, as evidentes transferências feitas com o auxílio de projeção por Andy Warhol (fig. 14 e 15) com o tratamento distinto dado por Ingres aos pequenos estudos preparatórios, nos quais o rosto é realizado com precisão e acabamento, enquanto as vestes são apenas sugeridas (fig. 16 e 17). Ora, novamente, parece-nos que Hockney esquece certas limitações impostas à realização de um retrato a partir de um modelo real, como o cansaço para a manutenção de longas poses, o que certamente sugeriria soluções simples como tomar notas mais detalhadas das expressões, apenas sugerindo o

12 Alejandro executou alguns de seus retratos a partir de fotografias de pessoas queridas de sua convivência que já se foram e o faria se recebesse uma encomenda comercial, no entanto, é adepto fervoroso da observação direta, crença que parece prevalecer entre muitos jovens pintores espanhóis, talvez pela influência de nomes como Velázquez e da lenda viva Antônio Lopez Garcia. O ensino espanhol em algumas universidades chega a ter até 90% de aulas práticas nas linguagens tradicionais do desenho e da pintura, o que parece caracterizar o extremo do que ocorre no Brasil, onde as discussões teóricas suplantam cada dia mais o ensino e as práticas artísticas. Parece-nos que um equilíbrio entre os dois modelos seria o ideal para um instituto de artes contemporâneo, talvez, nos moldes adotados ao coordenarmos a criação do curso "Bacharelado em Design: Habilitação em Artes Visuais", oferecido pelo Centro Acadêmico Senac no ano de 2008 e, posteriormente credenciado com a nota 5 pelo MEC.



















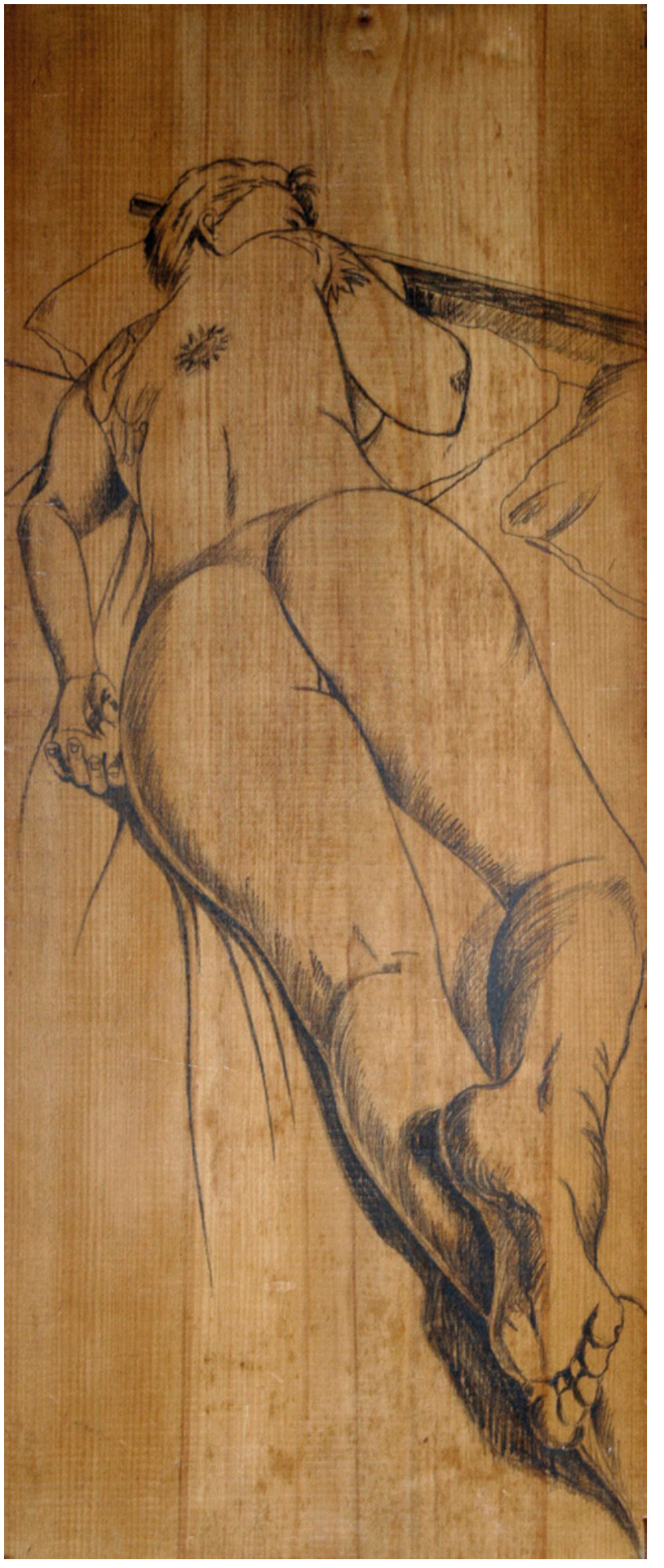
18 - 19, 21 - 26 *(esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Ricardo Coelho
Desenhos

20 *(acima, à direita)*

Pablo Picasso
"Portrait of Serge Diaghilev and Alfred Seligsberg", 1919
Musée National Picasso, Paris





27 - 28 *(esquerda p/ direita)*

Ricardo Coelho
"Heloísa", 2003
Grafite sobre papel

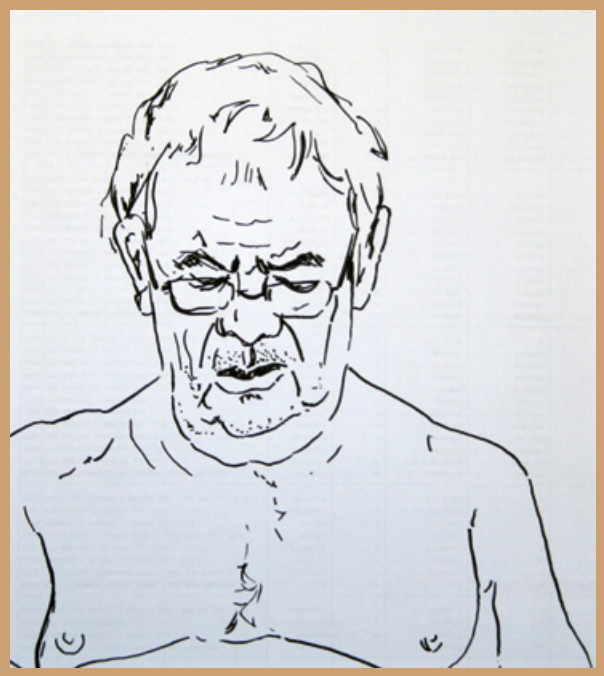
Ricardo Coelho
"Phamela", 2007
Grafite sobre madeira

volume corporal das vestes do modelo, depois estudadas minuciosamente a partir de um manequim.

A ideia de precisão de um traço contínuo como resultado de recursos ópticos pode ser contestada até mesmo por exercícios banais propostos nas aulas de desenho do autor do presente texto, o qual, ocasionalmente, pratica as próprias sugestões. A ação é muito simples e consiste em fixar o lápis na folha, desenhando o modelo observado sem interromper a linha ou afastar o instrumento de desenho do suporte. Em outros temos, teremos um desenho executado rapidamente com uma linha contínua e que deixará seu rastro visível para os observadores. São exemplos desse exercício o torso do homem deitado (fig. 18), bem como o homem de cócoras (fig. 19), pose que foi sugerida ao modelo em recordação a "Shaved Head" (1998) de Ron Mueck. Os resultados possuem relativa precisão nas proporções, além de sugerirem parte da estrutura anatômica.

Quando se alcança certo nível de confiança pode-se optar por uma linha contínua e meditada como o faziam Matisse, mas, sobretudo, o incomparável Picasso (fig. 20). A precisão e a síntese alcançados podem ser muito grandes e o nível de semelhança com o modelo tende a aumentar em períodos de exercícios regulares (fig. 21 – 25).

No momento em que a codificada postura dos modelos profissionais deixa de ser um estímulo para o artista, a realidade se apresenta em todo o seu interesse. O uso de canetas esferográficas ou de ponta porosa são ainda mais adequados ao treino motor, excluindo o receio do erro



















29 - 37 *(esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Ricardo Coelho
Desenhos

ou do arrependimento. O menino que dormiu no chão (fig. 26) e que foi desenhado com caneta esferográfica pelo seu professor em pouco mais de 3 minutos possui as características apontadas por Hockney como o resultado de uma precisão obtida através de recursos ópticos. De fato, além da aparente complexidade do escorço, há uma considerável segurança no traço e detalhes sutis como as deformações naturais dos dedos. A síntese e o volume das dobras se assemelha aos desenhos de Warhol, mas estamos diante de um resultado comum num período no qual a prática regular fazia parte da vida do desenhista. Não há nada, absolutamente nada de excepcional nesse resultado.

Pode-se argumentar que o desenho de modelo vivo permite certa generalização, que o rosto e a semelhança podem ser apenas sugeridos, enquanto num retrato, a semelhança será determinante para o resultado final, o que reforçaria a tese de Hockney. Uma vez mais a experiência artística servirá como argumento, mesmo considerando as nossas evidentes limitações. A intimidade daqueles que fazem parte de nossa história pessoal permite-nos momentos de delicioso prazer estético (fig. 27), tão intensos que se pode compartilhar a proximidade e o desejo daquele que registrou o corpo que acabara de sentir em toda a sua intensidade[13] (fig. 28). Além disso a mera proximidade do convívio regular permitir-nos a apreensão da semelhança em situações cotidianas sem que os modelos se dêem conta de que estão sendo observados e traduzidos graficamente.

O sogro que cochila (fig. 29) ou assiste TV com seu filho mais novo (fig. 30 e 31) durante um tedioso domingo de verão na pacata cidade de Lucélia. Ou a própria filha hipnotizada por uma porquinha que *habla* espanhol, indiferente à nossa presença, estivéssemos distantes ou a poucos centímetros de seu rosto (fig. 32 e 33). A mesma indiferença que nos permitira registrar seus primeiros dias de vida (fig. 34), sem erros, com uma caneta de ponta porosa, assim como o autor já havia feito com seu único sobrinho (fig. 35), quatro anos antes, mas com uma caneta esferográfica.

O cunhado espaçoso que cochila (fig. 36) quando temos apenas uma folha e uma caneta de ponta porosa na mão ou a companheira grávida que se espalha pelo sofá, derrotada, uma vez mais, pelo sono invencível no estágio final da gestação (fig. 37); ou ainda, quando acaricia sua barriga com uma felicidade tão intensa quanto inacessível para os homens (fig. 38), ambos os desenhos executados sem temor e sem qualquer estudo prévio, utilizando apenas um largo e versátil pincel atômico que nos permitia diferentes espessuras de linhas em folhas de 42 x 59,4 cm.

13 O desenho em questão foi realizado sobre o único suporte disponível no quarto, um pedaço de madeira com 72 X 29 cm e que servia de apoio para algumas latas de tinta e pincéis utilizados em uma reforma na casa da dona do corpo. O trabalho se assemelha às perspectivas obtidas pelo próprio David Hockney e por Lucian Freud e exigiu o movimento da cabeça do desenhista que adequou os diferentes pontos intuitivamente.

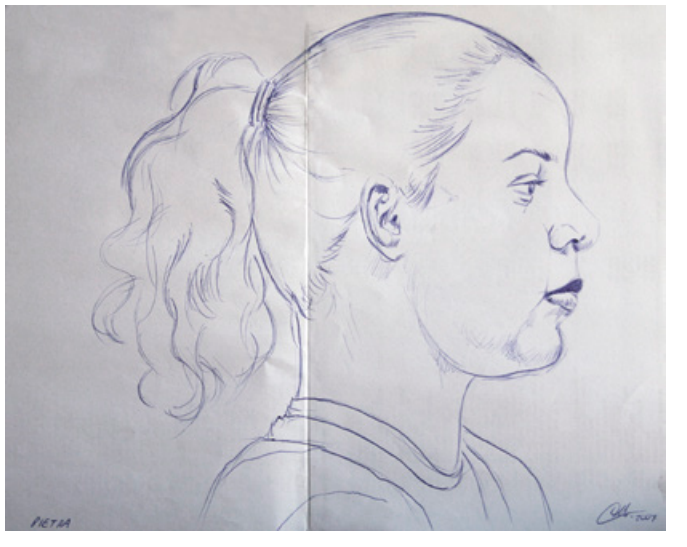


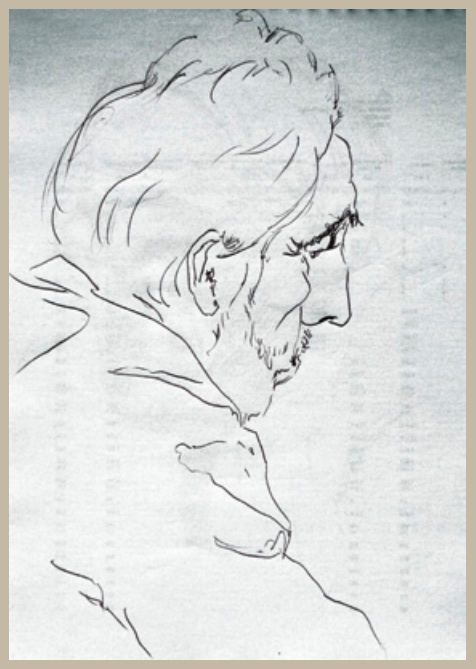
38 - 41 *(cima p/ baixo)*

Ricardo Coelho
Desenhos

























42 - 43 *(acima, à esquerda)*

Ricardo Coelho
Desenhos

44 - 45 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Chicão", 2006
Acrílica sobre tela

Ricardo Coelho
"Chicão", 2009
Acrílica sobre papel

46 - 49 *(centro, à esquerda)*

Ricardo Coelho
"Autorretrato", 2007
Xilogravura

50 *(ao lado)*

Ricardo Coelho
"Autorretrato", 2013
Esferográfica sobre papel



51

Ricardo Coelho
"Autorretrado", 2014
Acrílica sobre tela

Mas a semelhança dos outros, daqueles que nos solicitam a atenção gráfica, os clientes de Ingres e dos demais artistas, inclusive dos artistas de nosso tempo? Também esses não revelam grandes mistérios na sua execução. É verdade, nem sempre conseguimos a aparência exata da primeira vez, mas isso não implica que necessitemos de um instrumento óptico para obtermos êxito. A experiência com crianças evidenciou essa solicitação constante, bem como o encanto que o ato de desenhar gera em todos os envolvidos, desde o modelo concentrado em sua atuação, aos seus pequenos companheiros ansiosos pelo resultado e pela sua própria representação. Mayara (fig. 39) e Evandro (fig. 40) desenhados em folhas reutilizadas de um caderno de 14 x 20 cm, além de Pietra (fig. 41), numa folha A4, são exemplos nos quais conseguimos traduzir sinteticamente não apenas a semelhança física, mas traços característicos de suas personalidades.

Em certas ocasiões, também entre os adultos obtivemos essa combinação de expressividade gráfica carregada por traços de personalidade, e isso apenas com a observação direta, seja por meio de um tratamento linear (fig. 42), seja através de uma atenção voltada para as texturas, volumes, luzes e sombras (fig. 43) ou, simplesmente, por meio do ataque direto com o pincel e a tinta acrílica como nos retratos do artista Francisco Maringelli[14], com ou sem os óculos que caracterizam as próprias autorrepresentações desse singular artista brasileiro (fig. 44 e 45).

Mais do que qualquer outro modelo, a própria auto-representação evidencia as sutilezas a que somos capazes de alcançar com o convívio diário. Expressões carregadas de profundidade psicológica podem ser captadas ou, simplesmente, forjadas[15] sem o auxílio de nenhum recurso além de um pequeno espelho que nos apresente uma imagem bidimensional de nossa própria face (fig. 46 – 50), mesmo quando fazemos como Rodrigo e Alejandro, sem desenho prévio com tintas sobre tela em apenas uma sessão (fig. 51).

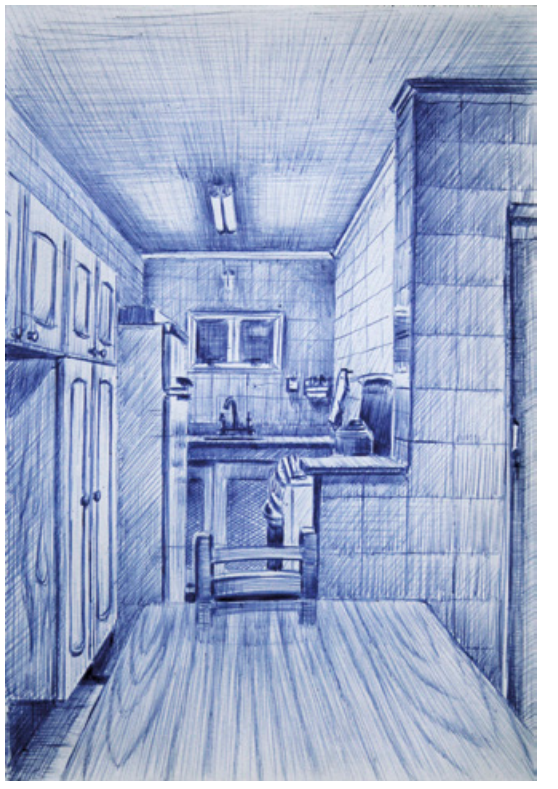
Mas, quanto aos detalhes dos objetos, como é possível obter tamanha precisão, por exemplo, a perspectiva de um intrincado ambiente? Como nos disse o próprio Loredano – que sempre realiza suas ilustrações na exata escala da publicação – talvez um dia ele precise fazer uma caricatura na cabeça de um alfinete. A ironia bem humorada daquele que é, para nós, o mais extraordinário caricaturista mundial[16] (fig. 52), ao comentar a redução de seu espaço nos jornais ao longo dos anos, de uma página inteira a poucos centímetros, é uma boa resposta para as especulações mais frágeis de Hockney. Não importa a escala e em muitos casos, essa é definida pela necessidade imediata ou pela praticidade. Um desenho de poucos centímetros com todos os detalhes de uma cozinha contemporânea pode nos servir de exemplo (fig. 53).

14 Sobre esse artista recomendamos o belo livro "Francisco Maringelli" publicado pela Edusp em 2011, com texto e entrevista realizados por Luiz Armando Bagolin.

15 Em entrevista com Bill Viola Hans Belting refere-se ao mestre das expressões por uma nova abordagem: "Isso me recorda um debate recente sobre os famosos autorretratos de Rembrandt, que os historiadores da arte tem interpretado faz muito tempo como um reflexo de si mesmo, como expressões de seus estados mentais interiores. Não obstante, em lugar de expressões de seu eu verdadeiro, agora parecem ser, de fato, modelos deliberados para todo um repertório, um catálogo de emoções." (BELTING, 2004, p. 164, tradução nossa)

16 Em outubro de 2014 estivemos na pequena cidade espanhola de Huesca para conhecer Isidro Ferrer, em nossa opinião, um dos mais originais *designers* da atualidade. Durante agradável conversa o autor do presente texto mencionou o fato do Brasil possuir o mais singular caricaturista do mundo. Isidro Ferrer imediatamente pronunciou o nome de Loredano, lembrando-se empolgado de suas caricaturas publicadas por anos no "El Pais". Conhecemos Loredano pessoalmente no Rio de Janeiro para selecionarmos algumas caricaturas exibidas entre julho e agosto de 2011 na exposição "Sentidos do corpo", mostra da qual fizemos a curadoria e a cenografia ao lado de Phamela Dadamo. Além de Loredano participaram da exposição Carlos Serejo, Caetano Dias, Christian Cravo, Helga Stein, Kátia Lombardi e Peter de Brito. Para os amantes do desenho num patamar sem equivalentes, sugerimos o delicioso "Loredano. Alfabeto Literário", publicação do ano 2002 pela Editora Capivara.





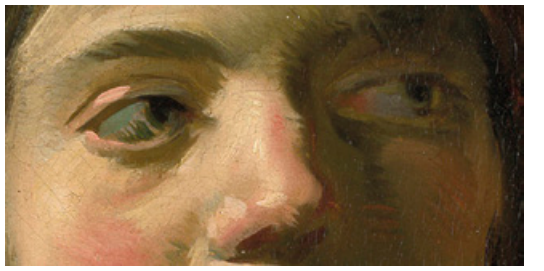
52 *(ao lado, à esquerda)*

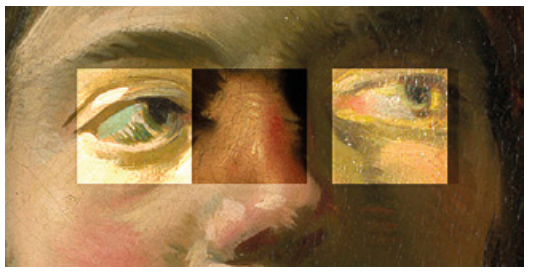
Loredano
"Franz Kafka"
Esferográfica sobre papel

53 *(ao lado, à direita)*

Ricardo Coelho
"A cozinha"
Esferográfica sobre papel







54 *(ao lado, à esquerda)*

Frans Hals
"Jovem com caveira", 1626 - 1628
Óleo sobre tela. National Gallery, Londes

55 - 56 *(ao lado, à direita)*

Análise estrutural

57 - 62 *(página ao lado)*

Ricardo Coelho
Esferográfica sobre papel

Mas e a complexidade de certos volumes como a mão humana em escorço? Como Frans Hals pôde pintá-la, pergunta David Hockney, com tamanha destreza em "Jovem com caveira" de 1626 (fig. 54). Como é possível essa precisão para algo regularmente apontado como um dos elementos mais difíceis para a representação. Antes de mais nada, se a hipótese de Hockney não tivesse bloqueado parcialmente sua sensibilidade, ele teria notado, em lugar mais importante, que a precisão sugerida por ele próprio, na verdade, é uma ilusão obtida pela expressividade do conjunto! Tal fato se evidência quando prestamos atenção nos olhos da personagem (fig. 55). Para facilitar criamos um módulo quadrado a partir do olho direito, o que nos permitiu comprovar com mais clareza que o olho esquerdo está excessivamente afastado, além de possuir escala superior ao primeiro (fig. 56).

É óbvio que tal observação se torna irrelevante diante do quadro, por outro lado, serve como argumento contra a frágil especulação de Hockney. Mas Hockney refere-se à complexidade da mão em escorço, não ao rosto. Como o próprio Hockney (2001, p. 13) disse, uma coisa é o discurso teórico, a outra é o conhecimento prático. Nada parece mais simples ao limitado autor dessas linhas do que desenhar as mãos de um modelo ou a sua própria mão esquerda, usando apenas uma caneta esferográfica (fig. 57 – 62).

E não importa a posição, o resultado será sempre satisfatório, talvez não tão expressivo como os desenhos de Tiago dos Santos, adolescente de 12 anos que cresceu afastado dos aparatos culturais numa favela da periferia de São Paulo, mas que, graças a poucos estímulos[17], demonstrou uma habilidade especial pela arte da representação gráfica (fig. 63 - 65). Não apenas ele, Rodrigo de apenas 11 anos executou muitos desenhos excelentes, entre eles o retrato do professor sobre a mesa (fig. 66); Evandro, da mesma idade, fez o mesmo, mas com o professor sentado (fig. 67); nada, no entanto, se compara à inexplicável maturidade sintética obtida numa série de retratos do mesmo professor realizados por Marcos Gomes, de apenas 10 anos, em pouco mais de meia hora numa sequência de poses.

Os recortes de natureza fotográfica expressam segurança e ousadia inesperadas, a concentração do traço nos volumes essenciais lembra o decalque de um profissional como Andy Warhol sobre uma fotografia, talvez para a produção de um cartaz, sem falar da semelhança e da expressão que vai do sono, passando pelo despertar e introspecção, até um emocionante e contemplativo olhar (fig. 68 – 71). O que poderíamos esperar de talentos como esses se houvesse um investimento contínuo em suas habilidades expressivas? Bem, essa é uma outra história e está fora de nossa discussão no momento.








17 Como iniciamos o texto com o menino Dürer, optamos por encerrar as reflexões em torno da percepção artística com crianças do Projeto Vida Nova. O índice de talentos depois de uma prática regular alcançava 70% das turmas. Escolhemos apenas alguns exemplos, mas há um desejo por parte do professor de compartilhar essa experiência diária em um livro ilustrado com dezenas de desenhos feitos pelas crianças e adolescentes do projeto.

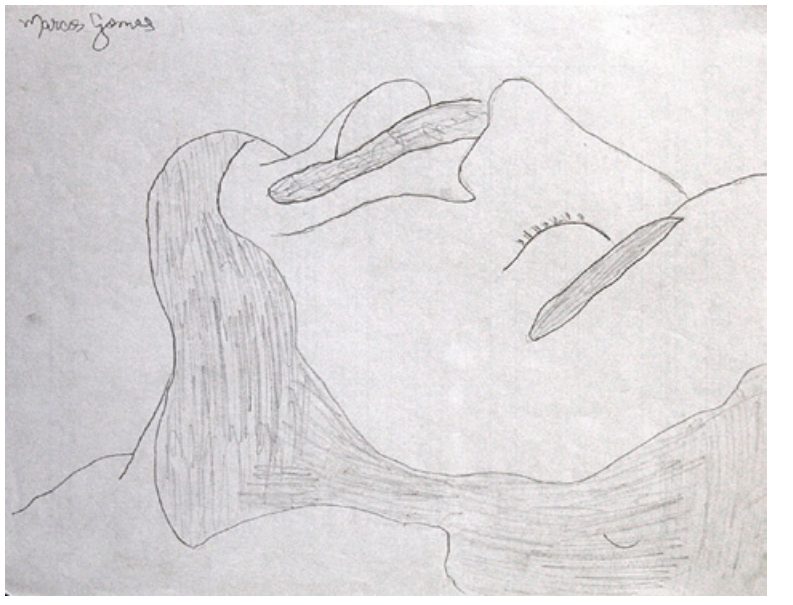












63 - 65 *(alto, esquerda p/ direita)*

Tiago dos Santos
Desenhos. Grafite sobre papel kraft e sulfite

66 *(acima, à esquerda)*

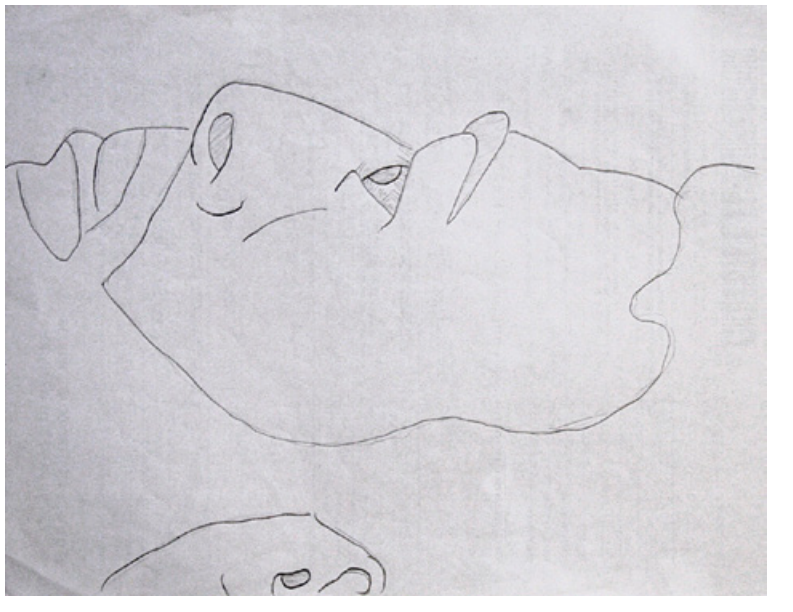
Rodrigo
Desenho. Grafite sobre sulfite

67 *(acima, centro)*

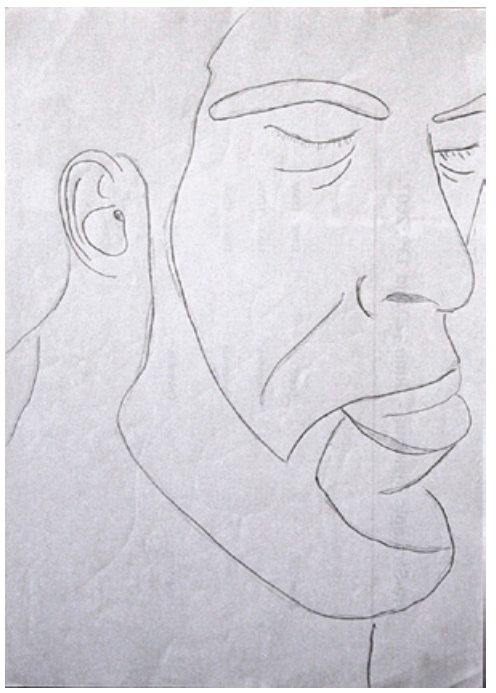
Evandro
Desenho. Grafite sobre sulfite

68 - 71 *(acima, à direita e página ao lado)*

Marcos Gomes
Desenho. Grafite sobre sulfite



A respeito de nossa crença na percepção artística, nossas reflexões podem não fazer sentido nesse momento, mas se tornarão importantes quando abordarmos a pintura de Lucian Freud, isso porque nos embasaremos no conhecimento prático, cujos fundamentos advém, sobretudo, de uma relação fenomenológica com os processos e materiais expressivos, a partir do corpo e da percepção. As melhores especulações do livro de Hockney estão sedimentadas sobre sua prática sensível, em particular, quando se relacionam às suas extraordinárias fotografias feitas em polaróide nos anos 1980, mas, lamentavelmente, é também no fato do artista ter tomado as próprias limitações na percepção e tradução da realidade com os meios tradicionais o motivo de seus maiores equívocos.





3.3 O espaço fenomenológico em Lucian Freud

A motivação para o item anterior, no qual enfatizamos a singularidade do conhecimento fenomenológico em torno das práticas artísticas, foi justamente o fato de termos em mente uma breve leitura da obra de Lucian Freud (1922 – 2011). Não faremos uma extensa análise biográfica, nem sequer abordaremos sua longa trajetória, aspectos que já vem sendo tratados com propriedade por diversos especialistas, entre eles, alguns que tiveram o privilégio de conhecer pessoalmente o artista, nascido na Alemanha em 1922 e naturalizado cidadão inglês no ano de 1939. Tentaremos, na medida do possível, evitar que a admiração por seu trabalho se transforme em paixão[1], prejudicando nossa análise crítica, como parece ter ocorrido em alguns momentos no discurso de Sebastian Smee, particularmente, quando se refere ao retrato de Christian Bérard (fig. 1): "[...] Freud produziu, no seu desenho sobre o voluptuoso designer Christian Bérard, um dos grandes retratos desenhados no século 20 (1948) – uma imagem que deve muito a Ingres." (SMEE, 2008, p. 23)

O que pode explicar tal afirmação? Qual seria o critério adotado pelo autor para justificar sua opinião? Talvez o fato do retratado estar doente e ter morrido de um ataque cardíaco dois meses depois, como nos informa o próprio Smee (2008, p. 19)? "O cansaço mortiço nos olhos de Bérard, a assimetria do seu rosto e a sensação da quase indecorosa proximidade física, prefigura a maturidade dos trabalhos de Freud." (SMEE, 2008, p. 19)

Bem, exceto talvez pelo aspecto referente à composição que implica o observador, não há como, nem com um grande esforço de boa vontade, entender a classificação extraordinária dada ao desenho, muito menos sua equivocada comparação com Ingres. Estamos diante das evidentes limitações de Lucian Freud aos 26 anos, condição muito distinta da expressa por Käthe Kollwitz em seu "Autorretrato à mesa" (1893) na mesma idade (fig. 2), ou nos retratos precoces de Egon Schiele aos 15 anos.

Não se trata apenas de técnica e expressividade muito superiores, como podemos constatar numa comparação com o "Retrato de Leopold Czihaczek" (1906) de Schiele (fig. 3), mas, principalmente, de forma e maturidade perceptiva. Se observarmos com o mínimo de atenção o retrato de "Christian Bérard" perceberemos um desenho com evidentes problemas estruturais além de um tratamento gestual canhestro. Tal fato se evidencia ainda mais quando realizamos um procedimento banal utilizado entre os artistas: o uso de um espelho para conferir as deformações. Na verdade, com o computador, basta invertermos a

1 Em certa ocasião, o professor Jorge Coli afirmou que o historiador sempre se apaixona pelo seu objeto de estudo. A fala de Smee sobre o retrato de Christian Bérard parece encontrar seus fundamentos unicamente na paixão!







1 *(alto)*

Lucian Freud
"Christian Bérard", 1948
Conte preto e branco sobre papel. Coleção particular

2 *(acima)*

Käthe Kollwitz
"Auterretrato à mesa", 1893
Água-forte e água-tinta. National Gallery of Art, Washington

3 *(acima)*

Egon Schiele
"Retrato de Leopold Czihaczek", 1906
Desenho à carvão

imagem[2] tornando aquilo que parecia ruim, ainda pior (fig. 4). Quando comparamos esse trabalho com o "Autorretrato" (1906) do adolescente Egon Schiele (fig. 5 e 6), realizando a mesma inversão, percebemos que Lucian Freud foi sobrevalorizado por uma paixão quase avassaladora por parte de Sebastian Smee.

Aliás, conheceria o citado teórico os retratos e autorretratos de Käthe Kollwitz, esses sim, não há dúvidas, entre os grandes do século XX e da história da Arte Ocidental. É provável que sim. Seja como for, não nos parece possível e nem mesmo coerente realizar uma lista que contenha esse desenho de Lucian Freud ao lado de "Mulher com chale azul" (fig. 7) de 1903, ou seus autorretratos de 1923, 1934 e 1938 (fig. 8 – 10). Estamos ante uma poderosa síntese de recursos gráficos, aliados a uma profunda capacidade para traduzir estados emocionais. Isso não impediu Lucian Freud, como veremos no decorrer desse texto, de alcançar o patamar de uma pintura como "Reflexão (autorretrato)" de 1985 (fig. 11).

Para que os comentários e comparações anteriores não pareçam demasiado rudes, vale lembrar que o próprio Smee menciona depoimento de Lucian Freud a respeito do início de sua trajetória, no qual o artista afirma que começou a pintar sem "nenhuma aptidão natural para a arte" (FREUD apud SMEE, 2008, p. 10). Pouco à frente cita uma crítica feita a desenhos exibidos na sua primeira individual em 1944, na Lefevre Gallery. "A forma humana arrasa-o porque não a observa como o faz com os pássaros mortos". (AYRTON, 1944 apud SMEE, 2008, p. 17) A crítica direcionada ao trato da figura humana endossa a própria opinião de inaptidão de Freud, evidentemente superada com um dedicado e atento processo de observação da figura humana. Além disso, tal comentário carrega uma certa ironia, já que foi a representação do corpo que notabilizou o trabalho de Freud como um dos grandes pintores da história.

O que estamos querendo afirmar é: ao contrário de muitos outros artistas, como os poucos citados anteriormente, Lucian Freud não era dotado de um talento precoce. Tal constatação pode ser feita pela simples observação de sua trajetória e isso dispensaria até mesmo a experiência prática na qual nos baseamos para essa afirmação. É por esse motivo que fizemos questão de destacar o desenho de Freud e os comentários descabidos de Smee. Como já frisamos, não há como compartilhar de uma construção que parece enxergar no mais medíocre gesto, a semente fecunda para justificar a construção de um mito. Tal postura parece similar à ênfase folclórica que se dá entre nós para a doença de Antônio Francisco Lisboa, mestre que



4 *(ao lado)*

Inversão do desenho de Lucian Freud (fig. 1)

5 - 6 *(abaixo)*

Egon Schiele
"Autorretrato", 1906 e inversão
Desenho à carvão. Albertina, Viena







7 *(acima)*

Käthe Kollwitz
"Mulher com chale azul", 1903
Litografia colorida. Minneapolis Institute of Arts, Estados Unidos



8 *(acima)*

Käthe Kollwitz
"Autorretrato", 1923
Xilogravura. National Gallery of Art, Washington

2 A eficácia desse procedimento pode ser conferida, ironicamente, na edição compacta publicada em 2008 pela Taschen, no livro "Lucian Freud" de Sebastian Smee, isso porque a editora ou gráfica alemã descuidou-se, invertendo a bela pintura "Rose" de 1978 – 1979 (p. 59). Quando comparamos a imagem com outras publicações, não é possível saber qual é a posição correta, o que comprova a superação das deficiências perceptivas que estamos pontuando em relação ao retrato de Christian Bérard.

teve uma sólida formação técnica e estética[3], num contexto plenamente favorável ao seu desenvolvimento artístico.

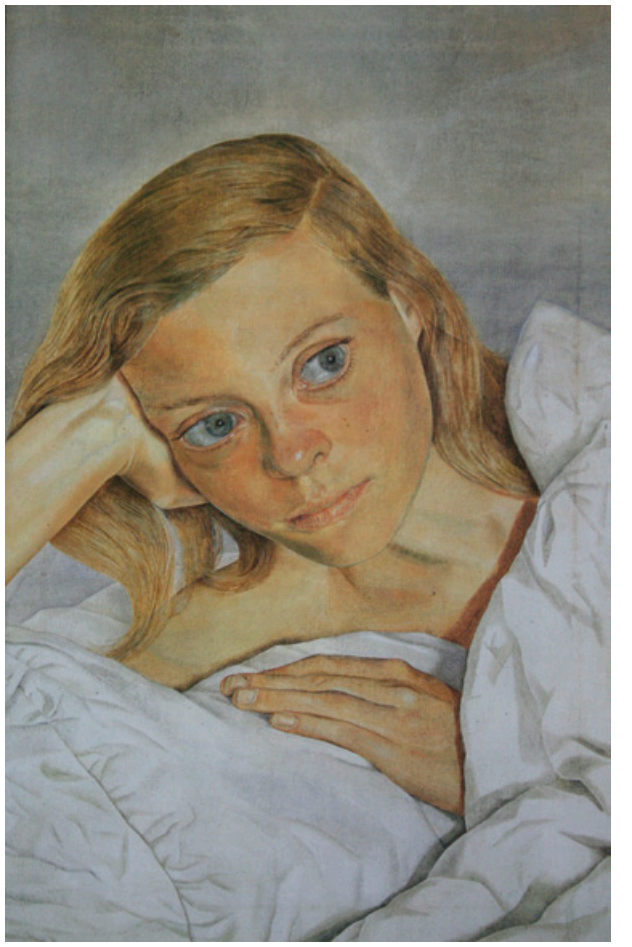
Para não sermos injustos com Sebastian Smee, é necessário frisar pontos sensíveis de sua análise, mesmo quando refere-se a pinturas anteriores ao período que marcaria o início das mudanças mais significativas na trajetória de Freud, por exemplo, quando afirma que as "barreiras protetoras entre o tema e o espectador são retiradas" (SMEE, 2008, p. 24) O autor refere-se a retratos nos quais as personagens ocupam o plano pictórico de uma maneira inovadora, o que implica uma mudança de duplo sentido: primeiro, no da própria tradição da perspectiva e, segundo, numa dimensão mais psicológica, onde o observador é posto em uma proximidade íntima e desconcertante ao plano pictórico. Cita como exemplo disso a pintura "Jovem na cama" (fig. 12) de 1952, "um belo retrato de Caroline Blackwood, na perspectiva de alguém que compartilha a sua cama." (SMEE, 2008, p. 24) Um pouco à frente Smee (2008, p. 24) pergunta: "Que outros artistas produziram imagens como esta?"

11 - 12 *(ao lado, cima p/ baixo)*

Lucian Freud
"Reflexão (autorretrato)", 1985
Óleo sobre tela. Coleção particular



Lucian Freud
"Girl in bed", 1952
Óleo sobre tela



9 - 10 *(abaixo, esquerda p/ direita)*

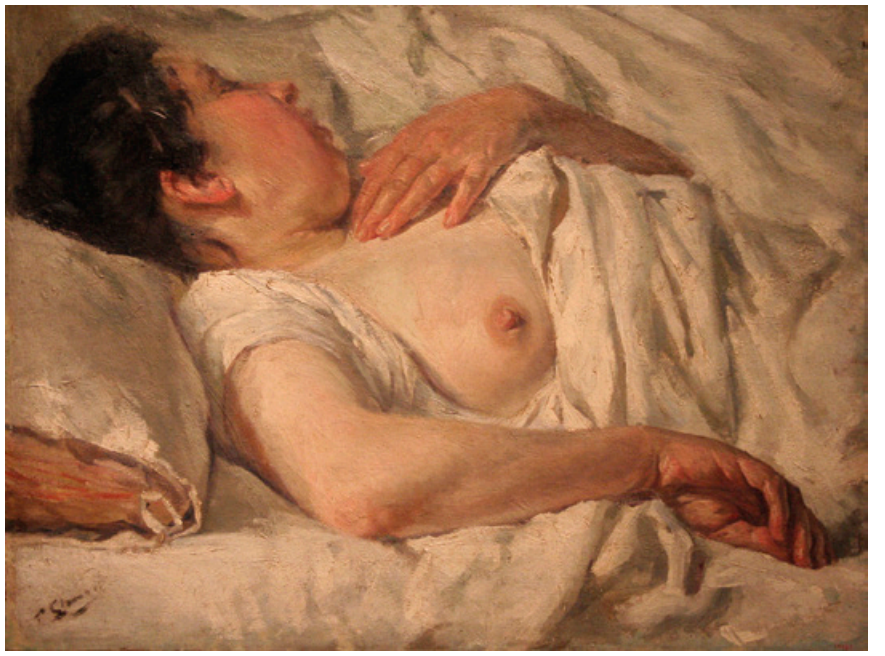
Käthe Kollwitz
"Autorretrato", 1938
Litogravura. National Gallery of Art, Washington



Käthe Kollwitz
"Autorretrato", 1934
Litogravura. Philadelphia Museum of Art



3 Como já mencionamos em outra nota, Antonio Francisco Lisboa teve como mestres o seu próprio pai Manuel Francisco Lisboa (arquiteto e mestre de obras), de quem herdaria a oficina, João Gomes Batista (Abridor de cunhos), José Coelho de Noronha (entalhador) e Antônio Francisco Pombal (carpinteiro e entalhador). A esses nomes é necessário citar a forte influência de Francisco Xavier de Brito, entalhador responsável por trazer o estilo joanino para a cidade de Ouro Preto. (TOLEDO, 1983, p. 196)



Apesar de não dividirmos o entusiasmo do autor diante da pintura em questão, de fato, ela apresenta um ângulo de grande interesse, mesmo assim, parece-nos importante destacar: não se trata de algo inusitado como nos sugere Smee, nem no tema, nem na composição. Muito antes disso, por volta de 1899, o quase desconhecido artista catalão Francesc Gimeno[4], já havia realizado algo ainda mais delicado e emocionante. Ao retratar sua própria esposa dormindo (fig. 13), Gimeno "faz o observador" levantar-se da cama e inclinar o tórax enquanto apóia o braço para observar a companheira virtual, oferecendo-nos a contemplação silenciosa de uma vida verdadeiramente compartilhada. Comparar o quadro que registramos na coleção do Museu Nacional d'Art de Catalunya – MNAC com a pintura de Freud, mesmo no que concerne às qualidades plásticas, é como aproximar o desenho de Bernard aos retratos de Käthe Kolwitz. Gimeno tem um domínio pleno dos meios pictóricos, fato que se evidenciará ao longo de sua carreira marcada por dificuldades[5], enquanto Freud, como já dissemos, tateia seu caminho.







13 *(alto)*

Francesc Gimeno
"Mulher dormindo", c. 1899
Óleo sobre tela. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

14 *(acima)*

Francesc Gimeno
"Autorretrato", c. 1925
Óleo sobre tela. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

15 *(acima, centro)*

Lucian Freud
"Autorretrato, reflexão", 2002
Óleo sobre tela

16 *(acima, à direita)*

Lucian Freud
"Francis Bacon", 1952
Óleo sobre tela. Destino desconhecido

Para que nossa aproximação não soe como uma heresia aos amantes da pintura de Lucian Freud, vale colocar lado a lado autorretratos de ambos os artistas executados na fase final de suas vidas. A pintura de Gimeno (fig. 14), realizada por volta de 1925 não deixa nada a desejar em relação ao trabalho de Freud, pintado em 2002 (fig. 15). Diríamos até que o ataque do catalão é mais corajoso, sendo o fruto de uma única sessão, enquanto o

4 Gimeno é conhecido, sobretudo, como um paisagista. Uma breve biografia desse pintor pode ser consultada no site do Museo Nacional del Prado: Disponível em: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/gimeno-arasa-francisco/>. Acesso: 20 mai. 2015

5 Xavier Serra de Rivera, em entrevista concedida ao autor, referiu-se às dificuldades financeiras pelas quais passou Franscesc Gimeno, bem como à admiração que nutria por esse pintor.

trabalho de Freud, nitidamente, resultou de um acúmulo considerável de camadas sobre outras camadas de tinta previamente secas.

Outro exemplo dos aspectos "inovadores" na composição de Freud pode ser ilustrado pelo retrato de "Francis Bacon" (fig. 16), realizado em 1952, cujo paradeiro é desconhecido. Freud está com 30 anos e mesmo considerando as evidentes conquistas em relação ao desenho com o qual iniciamos nossas reflexões, permanecemos muito distantes do artista que se tornaria uma referência na pintura do corpo humano no século XX. A tinta é rala e o tratamento das texturas guarda certo esquematismo gráfico, predominante no retrato de Bérard, principalmente no cabelo e no formato dos olhos, com um desnecessário delineamento. As cores, no entanto, ao contrário de "Jovem na cama", já apresentam uma matização mais elaborada, com cinzas sutis e uma luminosidade pálida que caracterizaria algumas de suas pinturas posteriores.

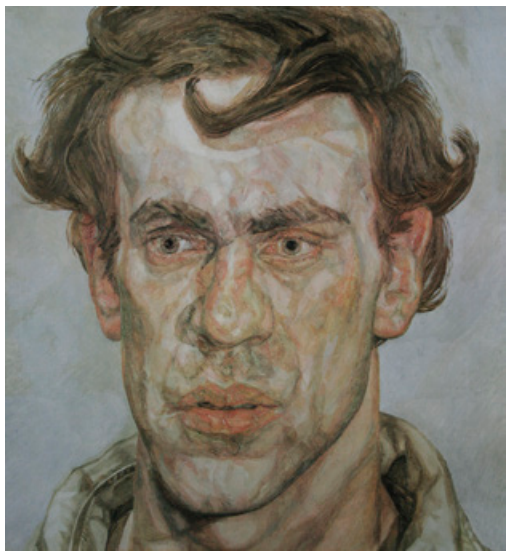
As mudanças mais evidentes vão ocorrer num período pouco posterior aos retratos mencionados. "Mulher em camisa branca" (1956 – 1957) e "Um jovem pintor" (1957 e 1958) são bons exemplos para nossa análise (fig. 17 e 18). O esquematismo gráfico ao qual nos referimos desaparece quase por completo, sendo substituído por recursos pictóricos que lhe permitem traduzir volumes e texturas com uma considerável economia de meios, como podemos notar na representação dos cabelos. A isso é necessário apontar um evidente amadurecimento na capacidade de observação de Lucian Freud, cujo naturalismo já alcança resultados muito satisfatórios. A matização torna-se mais sutil com uma rica combinação de valores tonais, fornecendo a base estilística sobre a qual constrói a complexa modulação muscular. A tinta ainda é rala mas sua pintura, sem qualquer sombra de dúvidas, pela primeira vez, apresenta certos traços que seriam explorados ao limite no decorrer de sua trajetória.

Não por acaso, é nesse período que ocorrem duas alterações fundamentais nos seus procedimentos: a partir de meados dos anos 1950, Lucian Freud passa a pintar em pé, além de abandonar os pincéis macios de alta qualidade[6] (SMEE, 2008, p. 24). Aparentemente banais, tais mudanças são da maior importância, não apenas para a sedimentação de um estilo de composição que, aí sim, já se manifestava no desenho de Bérard, mas, principalmente, numa expressividade cada vez maior. Suas pinturas serão dotadas progressivamente de uma espécie de memória gestual, graças ao acúmulo sucessivo de camadas de tinta espessa, aplicadas com os duros pinceis de cerdas de porco ou espátulas na faze final de sua trajetória.

Um exemplo notável das reais conseqüências que essas mudanças acarretariam no trabalho de Freud é "Jovem grávida" (1960 – 1961) (fig. 19).

6 Este tipo de pincel é mais adequado, por exemplo, à aquarela, técnica que exige uma grande concentração e o mínimo de sobreposições. Tais pinceis também são úteis na aplicação de veladuras, mas no caso de Freud, como vimos, o resultado era medíocre. O abandono desses materiais delicados, por si só, revela a natureza do artista.









19 - 20 *(ao lado e acima)*

Lucian Freud
"Mulher grávida", 1960 - 1961 e detalhe
Óleo sobre tela. Coleção particular

17 - 18 *(alto, esquerda p/ direita)*

Lucian Freud
"Mulher em camisa branca", 1956 - 1957
Óleo sobre tela. Coleção particular

Lucian Freud
"Um jovem pintor", 1957 - 1958
Óleo sobre tela. Coleção particular

Aqui sim a intimidade se aproxima do trabalho de Francesc Gimeno, mas, nesse momento, estamos diante de um artista cuja maturidade técnica e estética é muito maior em relação a "Jovem na cama", realizado uma década antes. O gestual é mais expansivo, mas isso não impede o autor de alcançar maior realismo. O modo como trabalhou o cabelo mencionado em todas as pinturas anteriores é o melhor exemplo disso. Freud utiliza menos elementos e ainda assim nos oferece todo o seu volume e a suavidade de

sua textura. Quanto à pele e à anatomia do corpo, os resultados, agora concordamos com Smee (2008, p. 26), produzem uma obra-prima. A flexão involuntária do tórax que se adapta ao canto do sofá, mas, sobretudo, a matização da pele a partir de camadas mais grossas e veladuras obtidas por procedimentos nada convencionais (fig. 20), são, de fato, uma maravilha!

A análise comparativa de trabalhos e trajetórias distintas pode não fazer sentido num primeiro momento, por outro lado, permite-nos enfatizar aquilo que nos interessa, ou seja, a singularidade do ser humano e dos artistas entre si. Lembrar que, com apenas 27 anos, Egon Schiele executou "O abraço" (1917) (fig. 21), hoje na Österreichische Galerie em Viena, com certeza, uma das mais emocionantes e extraordinárias pinturas que já vimos pessoalmente – inclusive em relação aos procedimentos pictóricos –, ajuda-nos a manter o distanciamento crítico necessário ao analisarmos o lento processo de amadurecimento de Lucian Freud. Podemos afirmar, sem qualquer receio de incorrermos em erro, que é apenas em torno dos 40 anos que Freud dá seus primeiros passos seguros. Isso, de modo algum desmerece sua trajetória, nem sequer reduz a importância do processo pelo qual o artista passou até alcançar essa condição, por outro lado, não impõe ao leitor de sua obra vislumbrar qualidades inexistentes nesses momentos de formação.

Como dissemos, Egon Schiele era um mestre precoce, dono duma intensidade que parecia antever sua breve vida. Freud, ao contrário, faz-se mestre ao longo do tempo e, principalmente, a partir dos anos 1960, resistindo[7] às pressões do sistema, cada vez mais alinhado às correntes experimentais da efervescente cultura mundial nos anos 1960 e 1970. O fato de Freud ter alcançado essa maturidade tardia serve-nos ainda como um alento, já que, aos 40 anos e de posse de um certo conhecimento técnico e estético, ainda não realizamos nada digno de atenção na pintura, linguagem com a qual iniciamos nossa prática artística e pela qual seremos eternos enamorados.

Sobre o realismo na pintura de Freud Smee (2008, p. 34) sugere o estabelecimento de uma relação essencialmente fenomenológica com os modelos, quer dizer, algo que se dá pelos sentidos, num espaço localizado entre a reflexão prévia e o julgamento posterior. Em outras palavras, o ato da pintura é uma verdade resultante do confronto da percepção do pintor com o corpo do outro. As palavras de Merleau-Ponty em "O olho e o espírito", texto escrito no ano de 1960, parecem ter sido inspiradas na trajetória silenciosa de Lucian Freud:







21 - 23 *(cima p/ baixo)*

Egon Schiele
"O abraço", 1917
Óleo sobre tela. Österreichische Galerie, Viena

Lucian Freud
"Jovem nua", 1966
Óleo sobre tela. Coleção particular

Egon Schiele
"Mulher nua", 1910
Guache, aquarela e giz. Albertina, Viena

7 "A inclusão de Freud em "Um novo espírito na pintura"* inseriu-se num longo processo de reabilitação que culminou numa exposição realizada no Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, de setembro a novembro de 1987, e posteriormente apresentada em Paris, Londres e Berlim. Essa retrospectiva internacional itinerante fez com que Freud, artista com fama estritamente local, alcançasse renome mundial." LUCIE-SMITH, 2006, p. 170) * "Um novo espírito na pintura" foi uma importante exposição de pintura ocorrida entre janeiro e março de 1981 na Royal Academy of Arts, em Londres, como uma reação aos ataques desferidos contra essa linguagem.

> Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra "técnica" senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, telas que pouco acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 18)

Em relação às observações sensíveis de Smee (2008. p. 38 – 42), em alguns momentos, suas palavras adquirem as dimensões de uma verdadeira crença. Por exemplo, ao analisar possíveis contradições presentes em "Jovem nua" de 1966 (fig. 22), o autor primeiro refere-se aos contrastes entre o corpo abandonado e as pernas juntas como uma forma de proteção, ignorando o delicioso relaxamento experimentado quando estiramos nossas pernas e, inconscientemente, cruzamos nossos pés. Pouco depois refere-se ao "seu sexo, carnudo e rosado", mas que não é convidativo a pensamentos lascivos, como se a lascívia tivesse um padrão formal estabelecido, contrapondo por fim, a coragem do quadro à repugnância e à ansiedade sexual de outras representações anteriores. Freud é alçado a um patamar inusitado, como se tivesse o poder de despir o corpo de sua história, impedindo as projeções subjetivas do observador. "O seu interesse está na revelação da verdade. [...] Na busca desta ambição, produziu trabalhos que, em termos de história da arte, como também (inevitavelmente) em termos humanos, não têm precedente." (SMEE, 2008, p. 7)

A fragilidade dessa abordagem tendenciosa foi escancarada na análise de outro contexto: em "Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino" Jorge Coli (2011) expressa a ideia de que não há, de fato, uma diferença real entre pornografia e erotismo, ou melhor, a única categoria de valor à qual a classificação seria útil é a da moral. Em resumo, a pornografia passa pelos filtros morais dos contextos onde foi produzida, podendo mudar de categoria com o passar do tempo. Coli encerra esse provocativo texto do seguinte modo:

> Se tivermos mesmo que situar a pornografia num campo conceitual, este deve localizar-se nos da moral e não nos da estética ou da arte. Aqui, na estética, na arte, grandes ou pequenas obras, "altas" ou "baixas", nobres ou vulgares, podem corresponder entre si e iluminar-se mutuamente. (COLI, 2011, p. 139)

Bem, a partir dessa lúcida reflexão podemos perguntar: qual seriam as reais diferenças entre a pintura de Freud e o belo desenho "Mulher nua" (fig. 23), realizado em 1910 por Egon Schiele? Por qual motivo a mulher pestanejando não poderia ser "simplesmente o que é" (SMEE, 2008, p. 91) como a jovem de olhar perdido na pintura de Freud? Afinal, com poucas diferenças, estamos diante da mesma estrutura formal, na mesma proximidade e intimidade desconcertantes... Em ambos os casos estamos sobre corpos verdadeiros, implicados como personagens virtuais, bastando-nos apenas decidir a natureza de nosso envolvimento, inclusive no que concerne à subjetividade de nossa natureza erótica, manifesta nas mais distintas situações.

Assim como em nossos comportamentos mais rotineiros, na maior parte das vezes, o que determina a leitura das representações visuais é a naturalização incorporada pela repetição, aspecto que parece antepor-se as evidências dos próprios trabalhos. Esse é o caso frequente na interpretação da obra de Egon Schiele. Reinhard Steiner (2012, p. 26; p. 33) demonstra sensibilidade para valorizar a expressividade do desenho de Schiele, mas é incapaz de perceber as armadilhas na qual fundamenta seu pensamento, expondo a incorporação hipócrita do olhar masculino como a natureza verdadeira da arte.

Quando se refere a Klimt, Steiner (2012, p. 35 – 36) afirma que suas personagens se comportam "como se ninguém as observasse" – idealização de natureza essencialmente masculina – transformando o observador em voyeur. Ao assumir esse papel nos mantemos em segurança, apesar da consciente hipocrisia que nos permite invadir a intimidade de outra pessoa. O corpo entregue à encenação do desejo masculino é a própria submissão imposta à mulher ao longo da história. Ao falar de Schiele, Steiner (2012, p. 36 – 37) menciona uma inversão, como se o olhar das modelos em direção ao espectador fosse uma sujeição imposta por parte do artista, o que desencadeia uma violência constrangedora.

Ora, para nós, ao contrário do que afirma Steiner, Schiele atribui um papel ativo ao modelo. Surpreendentemente, a ideia de obscenidade advém da expectativa condicionada pela idealização, na ausência de um corpo que se oferece distendido "nas poses do prazer", (STEINER,



24

Egon Schiele
"Nua sentado", 1914
Guache e plumbagina. Albertina, Viena









25 *(alto, à esquerda)*

Egon Schiele
"Mulher sentada com a perna esquerda dobrada", 1917
Guache e giz. Národní Galerie, Praga

26 *(alto, à direita)*

Lucian Freud
"Retrato noturno", 1977 - 1978
Óleo sobre tela. Coleção particular

27 - 28 *(acima)*

Egon Schiele
"Garota", 1917 e detalhe
Óleo sobre tela. Leopold Museum, Viena
Fotografias de Ricardo Coelho

2012, p. 35) ou seja, como objeto constrangido pela codificação visual do desejo masculino. Em muitos desenhos de Schiele, as personagens são representadas como sujeitos responsáveis por seu próprio desejo. O desconcertante para o observador é ser implicado pelo olhar direto, o que extirpa a sujeição hipócrita do *voyeur*. Ainda que se sobreponham a esses corpos autônomos signos do fetiche, como meias e sapatos altos, sugerindo a presença de prostitutas, mesmo aí, estamos diante de uma construção mais digna com a consciência do indivíduo que se deixa retratar (fig. 24).

Talvez o incomodo verdadeiro diante dos desenhos de Schiele seja causado justamente por essa implicação que nunca nos permite sair ilesos diante da virtualidade da representação, mesmo se considerarmos esse contato como um negócio, no qual o homem, permanece, ainda, na condição privilegiada, como aquele que subjuga o outro por sua posição econômica. Então, qual seria a diferença fundamental entre "Mulher Sentada com a perna esquerda dobrada" de 1917, na qual Schiele retrata sua esposa Edith (fig. 25) e "Retrato noturno" (1977 – 1978) de Lucian Freud (fig. 26)? Não estamos diante de uma intimidade semelhante, na qual corpos se entregam ao olhar com a naturalidade dos amantes ou a despreocupação daqueles que compartilham o espaço com amigos ou irmãos. Não é esse o envolvimento que Smee destaca como algo fundamental em Lucian Freud, ou como o próprio Freud reiterou, inúmeras vezes, ao enfatizar as dimensões autobiográficas de seu trabalho, como se cada coisa, cada objeto que realizasse fosse um autorretrato. (FREUD, apud SMEE, 2008, p. 34)

É claro para nós que, além de um certo parentesco nessa intimidade produzida pelo modo como representam os corpos no espaço, prevalecem diferenças enormes no tratamento. Schiele é sintético e mesmo quando pinta volumes extraordinários, como no caso de "O abraço" ou de "Garota" (1917), trabalho registrado no Leopold Museum em Viena, também em um detalhe de grande proximidade (fig. 27 e 28), o desenho permanece em evidência, graças a uma base escura sobre a qual são acrescentadas camadas sucessivas ou até mesmo num repasse final com tinta diluída; Freud estende a execução de seus trabalhos por muitos meses, em longas sessões, além de se interessar cada vez mais obsessivamente pelos volumes e pela superfície, traduzindo-os com sutilezas tonais que parecem revelar a materialidade translúcida de nossa epiderme.











29 - 31 *(alto, esquerda p/ direita)*

Lucian Freud
Detalhe de "Último retrato", 1976 - 1977
Óleo sobre tela. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
Fotografia de Ricardo Coelho

Lucian Freud
"Pequeno retrato nu", 1973 - 1974
Óleo sobre tela. Ashmolean Museum, Oxford

Lovis Corinth
"Pequeno retrato nu", 1907
Óleo sobre tela. Österreichische Galerie, Viena

32 - 33 *(acima, esquerda p/ direita)*

Alberto Giacometti
"Homem sentado", 1949
Óleo sobre tela. Tate Modern, Londres

Lucian Freud
"Bella", 1996
Óleo sobre tela. Coleção particular

São inegáveis as conquistas de Freud. Seria uma tolice ingênua questionar isso, além de uma contradição, já que admiramos e estudamos o seu trabalho como o faz um artista a mais de uma década, quer dizer, vendo e colecionando livros com suas pinturas, revendo dezenas de vezes as impressões a poucos centímetros e, nos museus, tão próximos como se quiséssemos compreender a matização das cores pelo cheiro da tinta (fig. 29). Seja como for, a insistência e a incidência de certos temas são os fatores determinantes na progressiva excelência, originalidade formal e qualidades pictóricas inconfundíveis de Freud. Nossa intenção em sugerir esses parentescos é apenas situar o autor com alguns exemplos de artistas e obras, as quais, provavelmente, ele sequer conhecia, mas que, de um modo ou outro, podem ser relacionados como antecessores diretos.

Por exemplo, como ver a bela pintura "Pequeno retrato nu" (1973 – 1974) de Freud (fig. 30) e não recordar de "Mulher nua deitada" (1907) de Lovis Corinth (fig. 31), presente na coleção da Österreichische Galerie? As semelhanças são evidentes, tanto quanto as diferenças. Corinth é mais direto e ágil, mas possui alguns resquícios acadêmicos, revelados inclusive pela base rígida sobre a qual posa uma modelo profissional. Ainda assim a proximidade de seu retrato é tão inquietante quanto no trabalho de Freud, já que a bela jovem encara tranquilamente o observador, oferecendo-se em espetáculo.

Em Freud presenciamos um recolhimento involuntário do corpo, como se o artista tivesse captado um instantâneo durante o sono de sua companheira. É importante lembrar, porém, o fato de muitos modelos de Freud estarem dormindo como um evidente sintoma dos métodos do mestre contemporâneo. Seu processo é lento e exige uma condição favorável para o modelo, potencializando situações sem qualquer idealização. Como o próprio Freud disse: "Gosto que as pessoas estejam tão naturais e tão fisicamente à vontade como os animais, como Pluto, o

meu cão de estimação." (FREUD apud SMEE, 2008, p. 61) As deformações espaciais e corporais presentes nas obras de Freud, talvez os aspectos mais perturbadores, são fruto de outra condição que será discutida a seguir.

Comparar "Homem sentado" (1949) de Alberto Giacometti (fig. 32), pertencente à Tate Modern com a pintura "Bella" (1996) é revelador (fig. 33), tanto pelas semelhanças, mas, principalmente, pelas diferenças no modo de representação espacial, aspecto que sempre nos interessou em demasia no trabalho de Lucian Freud. O trabalho de Giacometti, extraordinário em sua expressividade gráfica, possui uma evidente deformação. A figura é alongada e isso é mais intenso nos elementos próximos, em especial, nas pernas da personagem, resultante de uma relação de certa proximidade física que deve ter obrigado Giacometti a movimentar sua cabeça, ajustando os diferentes pontos de vista intuitivamente. É importante ainda frisar, Giacometti encontrava-se sentado diante do modelo, cuja altura deveria ser similar à sua, dada a frontalidade da face.

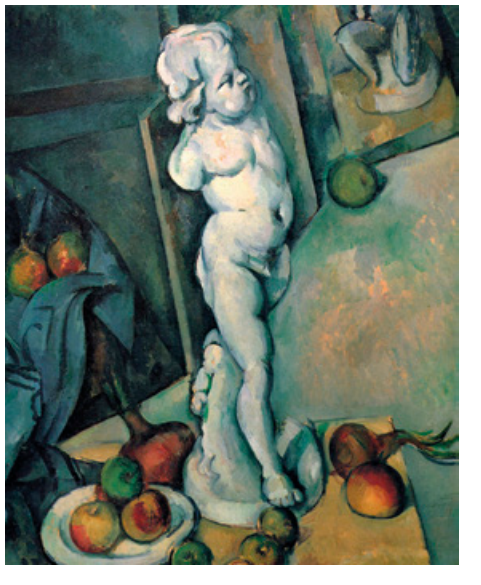
Ao observarmos a pintura em que figura a filha de Freud notamos certa similaridade com Giacometti, principalmente nos membros inferiores muito deformados, chegando a invadir o espaço do observador. Ao contrário de Giacometti, Freud está em pé e ainda mais próximo de seu modelo. É essa proximidade física, tomada como intimidade desconcertante por Smee, o que gera as grandes diferenças na representação espacial na obra de Freud. Quanto mais próximos estivermos de um determinado objeto com uma escala considerável, como por exemplo, um corpo humano, menor serão as chances de apreendermos tal realidade de uma só vez, quer dizer, a partir de um ponto de vista fixo.

Diante de "Bella" experimentamos algo similar à realidade e, a curva no solo sugerida pelos ajustes perceptivos do pintor é um índice de sua abordagem fenomenológica. O que queremos dizer é: estamos diante de um tratamento que incorpora as dúvidas que se impõe no ato da percepção, quando o artista traduz a complexidade de seus movimentos, indispensáveis à apreensão do espaço tridimensional, para a superfície bidimensional da tela. A figura possui grande materialidade e isso não é fruto apenas das técnicas pictóricas de Freud, mas, sobretudo, do fato do artista nos colocar como personagens de uma condição já experimentada em nossas vidas. A jovem que parece se desprender da tela, sobre o piso de verticalidade incomum, é apenas a tradução vigorosa dos sentidos do próprio artista.

Não há, como sugeriu Sebastian Smee, uma verdade que distingua os personagens humanos de Freud dos retratados pelos demais artistas que citamos aqui. Há, porém, sem sombra de dúvidas, uma originalidade[8] fenomenológica obsessiva. As pessoas retratadas por Lucian Freud não são apenas as protagonistas de seu trabalho, são os meios afetivos pelos quais o artista traduziu a fascinação inconsciente pelo próprio fenômeno dinâmico de sua percepção espacial. Como disse Lucian Freud: "Nunca nada representa qualquer coisa... Ninguém está a representar alguma coisa. Tudo é autobiográfico e tudo é um retrato, mesmo que se trate de uma cadeira." (FREUD apud SMEE, 2008, p. 34)

Smee (2008, p. 41) intui algumas dessas características sem aprofundá-las, como quando comenta a dinâmica de "Grande interior, Paddington" (1968 – 1969), pintura que sugere ao autor "uma espécie de vertigem espacial." Algo similar ocorre, mas com bastante antecedência, no espaço fragmentado de "Natureza Morta com cupido" (1895) de Cézanne (fig. 34), hoje na coleção do "Courtauld Institute Of Art", em Londres. Intencionalmente, Cézanne eliminou qualquer referente que nos permitisse a sensação de estabilidade espacial, inclusive ao evitar o paralelismo da mesa sobre a qual parecem resistir à gravidade os pratos e o próprio cupido, também ele, com seu eixo vertical ligeiramente deslocado. As telas empilhadas camuflam a parede, fragmentando ainda mais qualquer certeza perceptiva possível ao observador.

Na pintura de Freud (fig. 35), muito distante de seus melhores trabalhos, o grande interior foi reduzido por um recorte muito justo onde a criança e o vaso sugerem uma visão muito próxima do pintor. Ambas as figuras parecem prestes a escorregar pela superfície da tela, gerando uma



34 *(à esquerda)*

Paul Cézanne
"Natureza morta com cupido", 1895
Óleo sobre tela. Courtauld Institute of Art, Londres



35 *(à direita)*

Lucian Freud
"Grande interior, Paddington", 1968 - 1969
Óleo sobre tela. Coleção Thyssen-Bornemisza, Lugano, Suíça

8 Não há ineditismo na abordagem espacial de Freud. Merleau-Ponty aponta a antecedência desse aspecto na brilhante leitura das pinturas de Cézanne, como analisamos no exemplo do retrato de "Gustave Geffroy" de 1895.





36 *(ao lado, à esquerda)*

David Dawson
"David Hockney", 2002
Fotografia

37 - 41 *(acima)*

Lucian Freud
Registro das etapas de trabalho da obra "Manhã ensolarada - oito pernas", 1997
Óleo sobre tela
Fotografias de David Dawson









incômoda instabilidade perceptiva. Tal aspecto é acentuado pelo encontro do piso com a parede irregular, como no quadro de Cézanne, se bem que, no exemplo desse último, nem mesmo uma linha vertical permite a ancoragem de nossa percepção, como ocorre com as linhas da divisória sobre a qual pende o terno em sua austera gravidade.

Parte significativa das pinturas de Freud são o acúmulo de tomadas sucessivas, resultantes de uma postura dinâmica que também seria adotada como procedimento estrutural na série "Cameraworks"[9], produzida por seu amigo (fig. 36) David Hockney na década de 1980. Smee cita depoimento de Lawrence Gowing sobre a experiência de ter posado para Freud em 1980: "ele não desenhava de uma posição fixa, da qual poderia depender e lá voltar" (GOWING apud SMEE, 2008, p. 50). Em resposta ao próprio questionamento desse modelo, Freud (2008, p. 50) endossa nossas especulações: "Eu tiro leituras de algumas posições diferentes porque não quero perder nada que possa ser útil para mim".

O que singularizou a trajetória de Lucian Freud a partir do momento em que o artista alcança sua maturidade artística é ter levado esse sistema aos seus limites. Outro aspecto interessante é o fato dele utilizar procedimentos nada ortodoxos, sendo a execução do trabalho dotada de uma estranha e quase indisciplinada autonomia. O resultado disso muitas

9 Essa série é chave para a presente pesquisa e para a instalação "Retratos de Corredor".

vezes se percebe por cortes pouco estéticos ou acréscimos de superfície solicitados justamente por essa falta de precisão, ou, simplesmente, pela completa ausência de projeto prévio. Dois exemplos disso são "Manhã ensolarada – Oito pernas" (1997) e "Depois de Cézanne" (2000).

No primeiro trabalho, os registros do processo feito pelo próprio modelo, o assistente de Lucian Freud, David Dawson[10], revelam um esboço geral com bastante imprecisão (fig. 37), por outro lado, evidenciam uma forma muito particular no trabalho do pintor: Freud pinta lentamente com as etapas anteriores interrompidas num estágio muito avançado de acabamento, o que pode ser verificado na comparação entre o primeiro registro e o resultado final (fig. 41). No segundo estágio percebemos mudanças na posição da perna esquerda, sugerida no esboço inicial, exclusão e acréscimo de elementos como uma mesa que, por sua vez, seria abandonada na etapa seguinte (fig. 38 e 39). Como mencionamos, há muito por fazer, mas as áreas trabalhadas nos corpos já se encontram praticamente finalizadas. Por algum motivo, na etapa final, Freud substitui a ideia original de sapatos sob a cama por um par de pernas[11], pernas do mesmo modelo, mas agora com o tórax distendido na posição contrária (fig. 40). O resultado final é uma bela e inquietante pintura (fig. 41), cujo sentido nos escapa, assim como a eficácia impressionante de uma composição sem qualquer planejamento racional.

Na segunda pintura, apenas três imagens são suficientes para revelar o modo um tanto quanto caótico do processo de Freud. Uma reprodução de uma pintura de Cézanne, fixada nas crostas de tinta na parede do ateliê, revela a intenção deliberada de uma releitura (fig. 42), mas esse parece ser o limite máximo de organização a que o artista se impunha, dispensando recursos como esboços preparatórios, escala ou mesmo a execução de uma composição acabada sobre a tela, para a obtenção de maior controle. O resultado é a inusitada necessidade que se impõe como fruto desse processo (fig. 43), obrigando o artista a incluir um fragmento de tela no lado esquerdo da pintura (fig. 44). O mais interessante disso é o fato de Freud não dissimular a alteração com a inclusão de tela em toda a parte superior, postura que seria adotada pela maior parte dos artistas.

Tal exemplo revela uma liberdade que não foi cerceada pelos condicionamentos culturais a que somos submetidos desde a mais tenra infância. Algo similar ao desenho em L de autoria do talentoso Bruno Targino, na ocasião, com 11 anos (fig. 45). Se lhe faltou superfície para a inclusão da perna direita, porque motivo ele deveria acrescentar duas folhas e não apenas uma como fez?







42 - 44 *(cima p/ baixo)*

David Dawson
"Cézanne", 2002
Fotografia

Bruce Bernard
Freud executando a obra
"Depois de Cézanne". 2000

Lucian Freud
"Depois de Cézanne", 2000
Óleo sobre tela. National Gallery of Australia

10 David Dawson é o autor da maior parte das fotografias que ilustram o livro "Freud at work". Mais do que as palavras e as entrevistas, o importante registro de partes do processo permite-nos uma aproximação que seria impossível apenas se dispuséssemos das pinturas acabadas.

11 Smee (2008, p. 90) cita fala de Freud, o que não esclarece muita coisa, na sequência arrisca a comparação com "Três sombras" de Rodin...



45

Bruno Targino
Grafite sobre sulfite

Entre as melhores pinturas de Lucian Freud, além de a considerarmos como uma das mais fascinantes da história das representações do corpo feminino, está o retrato de "Rose" (fig. 46), executado entre 1978 e 1979. A gama cromática é muito equilibrada com uma matização de cinzas esverdeados ou azulados, brancos opacos e translúcidos, amarelos, laranjas, rosados, e castanhos profundos. A clareza da estrutura anatômica, a postura corporal e a composição recordam o extraordinário desenho "Nu deitado com pernas afastadas" (1914) de Egon Schiele (fig. 47). O ângulo de visão, no entanto – como ocorre em quase toda a trajetória de Freud – coloca-nos em pé, pisando na extremidade do lençol que envolve a perna esquerda da jovem mulher.

A vigorosa epiderme nas suas delicadas transparências parece pulsar, solicitando o toque em toda a extensão desse corpo que se espalha com naturalidade sobre o velho colchão, sob o qual repousam os saltos largados pela personagem, antes de mergulhar nesse sono tranquilo. A perspectiva fenomenológica de Freud induz a projeção de nosso corpo, exige o movimento de nossa cabeça e de nossos olhos que percorrem uma curva ascendente entre a perna envolvida pelo lençol na região mediana da base, subindo pela cocha, vagina, abdome, seios e boca, perdendo-se na direção da aresta superior do quadro à direita. As pernas afastadas e a

46 *(abaixo)*

Lucian Freud
"Rose", 1978 - 1979
Óleo sobre tela. National Gallery of Australia



47 *(abaixo, à direita)*

Egon Schiele
"Nu deitado com pernas afastadas", 1914
Guache e plumbagina. Albertina, Viena



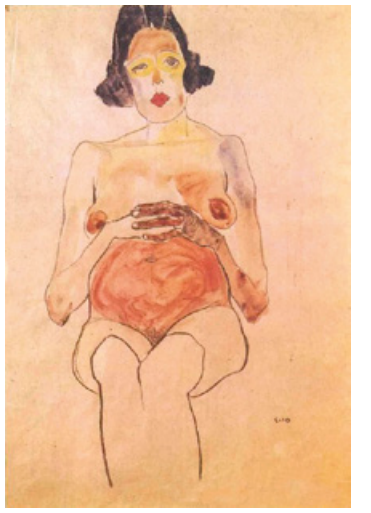
maciez dos pelos pubianos nos trazem à mente "A origem do mundo" de Courbet, mas, a identidade revelada constrange-nos o gesto e o intenso desejo de aproximação, como se tivéssemos, por um momento, invadido uma intimidade da qual não compartilhamos. Nos afastamos em silêncio para não perturbar esse descanso profundo, voltando o rosto uma última vez, agora com um certo constrangimento.

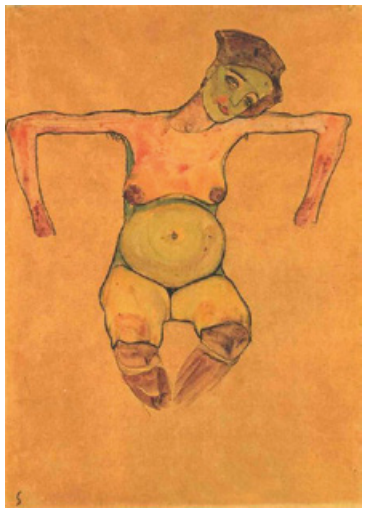
De estrutura formal similar é "Retrato Nu" (1980 – 1981), segundo SMEE (2008, p. 55), "talvez o maior que já alguma vez terá sido pintado de uma











48 *(alto, à esquerda)*

Lucian Freud
"Retrato nu", 1980 - 1981
Óleo sobre tela. Coleção particular

49 - 51 *(acima, esquerda p/ direita)*

Egon Schiele
Mulheres grávidas

52 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Phamela e Valentina", 2010
Acrílica sobre tela

mulher em tão avançado estado de gravidez." De fato, o retrato é belíssimo, traduzindo com sensibilidade extrema as sutilezas cromáticas da pele e a estrutura anatômica, além do sono profundo que caracteriza certos estágios da gravidez (fig. 48). Seja como for, parece-nos útil, como em toda a nossa reflexão, expor a antecedência sensível de Egon Schiele (fig. 49 – 51), também em relação à representação de mulheres grávidas, assim o próprio leitor pode chegar às suas conclusões sobre as palavras de Smee.

Em relação à pintura de Freud, uma vez mais nos sentimos como intrusos diante dessa personagem, algo que não ocorre quando o autor do presente texto se depara com "Phamela e Valentina" (2010), trabalho executado com tinta acrílica em três sessões de duas horas cada. Não recorremos às pinturas de Freud na ocasião, mas, certamente, tínhamos essas imagens em nossa memória, como se pode notar com uma mera comparação, além, é claro, de uma consciência muito forte sobre os procedimentos do pintor, principalmente no que concerne à sua abordagem espacial (fig. 52).

Fixamos o cavalete muito próximo da modelo, graças à intimidade compartilhada entre nós. O movimento da cabeça era necessário durante a execução e mesmo diante da tela, com pouco mais de 50 cm, essa ação se repete quando outras pessoas observam a representação. A pintura foi realizada sobre uma base terrosa sem estudo prévio. Pintamos os volumes principais pelas altas luzes e depois complementamos o restante da superfície intuitivamente. Um dado curioso é que as duas primeiras sessões foram realizadas em dois dias seguidos na metade do oitavo mês de gestação, mas atividades profissionais nos impediram de concluir o trabalho na sequência prevista, o que ocorreria quarenta dias depois, pouco antes do parto. Ao retomarmos a posição, o que instantaneamente produzia o sono de Phamela, percebemos que havia ocorrido uma considerável modificação no volume e na forma da barriga, provavelmente por mudanças na posição e no crescimento de Valentina. Alteramos a forma com alegria, considerando essa oportunidade fascinante.





53 *(ao lado, à esquerda)*

Ricardo Coelho
"Primeiro olhar", 2010
Fotografia

54 *(ao lado, à direita)*

Egon Schiele
"Mãe com criança", 1910

Do ponto de vista pictórico, o trabalho tem certas qualidades além de grande semelhança com a modelo, mas quando comparado às pinturas do mestre, parece apenas um "magro" exercício de principiante, ainda que seja um registro de intensa intimidade e grande valor simbólico para o autor. Além disso, a pintura mantém em evidência, sem qualquer constrangimento, o desejo sexual que sentíamos por esse corpo, inclusive ao longo dos nove meses dessa extraordinária metamorfose feminina.

Sobre o amor estabelecido entre esses dois seres relativamente independentes[12], não há como explicar racionalmente esse vínculo. O que ficou claro nessa experiência vital é que o pai surge com o nascimento do bebê, intensificando seu amor ao longo das sucessivas etapas da vida de seu filho. Em outras palavras, o pai se torna pai, enquanto a mãe é amor em intensidade absoluta. Talvez, o momento mais feliz para esse pai-artista tenha sido registrar o primeiro olhar trocado entre Phamela e Valentina (fig. 53). Tal Imagem é tão íntima quanto o desenho de Egon Schiele (fig. 54) e, por si só, expõe os limites do pensamento de Rodrigo Cunha a respeito da fotografia, mesmo considerando a incapacidade dessa linguagem em relação às sutilezas de nossa percepção, o que pode ser confirmado ao compararmos o registro de Sue Tilley (1995) feito por Bruce Bernard (fig. 55) com a pintura "Supervisora da Segurança Social dormindo" do mesmo ano (fig. 56).

A fotografia nos apresenta uma leitura geral influenciada pela temperatura de cor emitida pela fonte de luz e, por maior que seja a capacidade técnica do fotógrafo e do seu equipamento, não se pode comparar tais recursos a





55 *(alto)*

Bruce Bernard
Registro de Sue Tilley posando para Freud em 1995
Fotografia

56 *(acima)*

Lucian Freud
"Supervisora da Segurança Social dormindo", 1995
Óleo sobre tela. Coleção particular

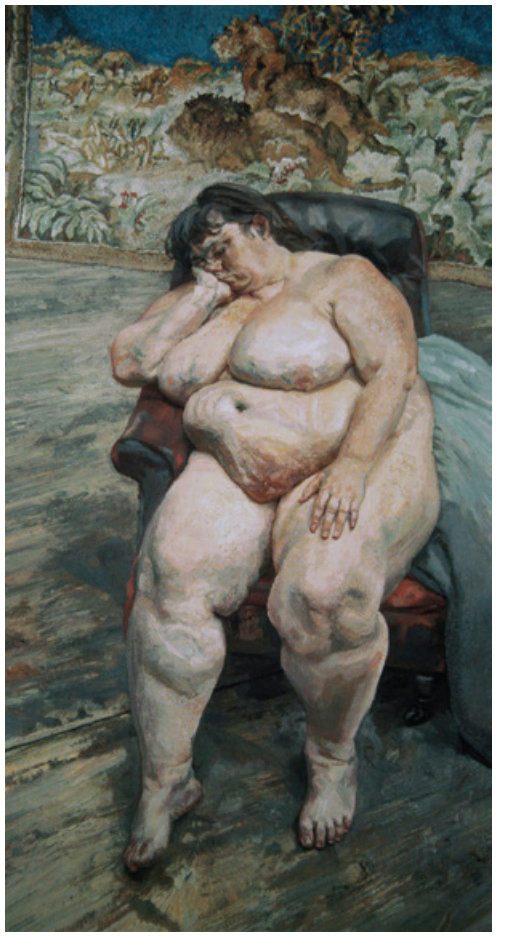
12 A placenta é um poderoso intermediário entre mãe e o bebê, sem a qual não seria possível a gestação. Ela surge do ovo, como o resultado da combinação entre a mãe e o pai, e a partir do momento em que esse se fixa na parede uterina, passa a tirar proveito dos sistemas de defesa do corpo da mãe. "[...] meu bebê não é um pedaço de mim, uma espécie de excrescência ventral, mas é um ser em si, diferente de mim. A placenta é um excelente antídoto para o clichê que designa o bebê como "carne de minha carne, sangue de meu sangue." (BERTHERAT, 2013, p. 30 – 31)

um sistema que levou milhares de anos para se especializar, caso de nosso complexo aparelho óptico. A pintura de Freud tem uma materialidade que torna o índice duvidoso, quer dizer, como se a subjetividade do ícone fosse mais fiel à realidade e, no caso de Freud e outros artistas, de fato, é.

Retratando Sue Tilley Freud realizaria algumas das grandes obras primas da história da arte ocidental, tal como em "Dormindo junto ao tapete do leão" (1996), ampliando consideravelmente o impacto físico que já se experimentava ante pinturas de menor escala como "Rose". Essa presença monumental do corpo, sua plasticidade singular traduzida nas sutilezas cromáticas de uma epiderme ora transparente, ora opaca, seria e será um ponto de referência decisivo para a retomada do interesse pelo corpo na pintura contemporânea (fig. 57). De fato, Freud alcançou o que desejava para a sua pintura: "Só peço que surpreenda, perturbe, seduza, convença." (FREUD apud SMEE, 2008, p. 91)

A força de sua retórica visual pode ser verificada na influência direta e indireta que seu trabalho exerceu desde a revisão de sua obra, em particular, pelo que parecem ter causado as monumentais pinturas em que retratou Leigh Bowery, no início da década de 1990 (fig. 58), na trajetória de Jenny Saville[13]. A jovem e talentosa inglesa leva a lição de Freud a uma escala cujo impacto transborda a relação fenomenológica[14] propiciada pelas pinturas do mestre, a partir de um choque estético de forte teor psicológico que expõe violentamente as pressões impostas ao corpo da mulher no mundo contemporâneo. O impressionante corpo retratado em "Branded" (1992) deixa essa filiação em destaque (fig. 59), mas é, sobretudo, no monumental "Plan" (1993) (fig. 60), com 2,74 m de altura – pintura cuja identidade facial foi emprestada da própria artista[15] – onde percebemos essa dimensão de cunho psicológico que excede a apreensão sensorial da realidade tão característica no trabalho maduro de Lucian Freud.

E não é apenas nas gerações mais jovens que percebemos a sua influência, como pudemos registrar no ateliê do bom pintor catalão Xavier Serra de Rivera[16], então com 68 anos. O próprio artista que, há muitos anos, só pinta a partir da observação da realidade afirmou: "Ver a grande retrospectiva[17]





57 - 58 *(cima p/ baixo)*

Lucian Freud
"Dormingo junto ao tapete de leão", 1996
Óleo sobre tela. Coleção particular

Bruce Bernard
Registro de sessão de pintura com Leigh Bowery, 1994

13 Ao ser questionada por Simon Schama sobre a atenção que a arte moderna deu para a representação da carne, tão cara à sua obra, Saville afirma: "Picasso fez algumas pinturas bem carnais e eu cresci vendo Freud, Bacon e Auerbach." (SAVILLE, 2005, p. 124, tradução nossa, grifo nosso)

14 Isso se evidência no próprio processo de trabalho. "Saville diz que não gosta de pintar a partir de modelo vivo, preferindo modelos fotográficos. Todos os seus monumentais temas são baseados em precedentes fotográficos, mas não em um simples procedimento." (NOCLIN, 2005, p. 11, tradução nossa); "Eu uso muito fotografias. Eu tiro muitas fotos de mim mesma. [...] eu roubo informação de qualquer lugar. Eu realmente não ligo onde eu a consigo." (SAVILLE, 1994 apud SYLVESTER, 2005, p. 14, tradução nossa)

15 Saville (2005, p. 14) refere-se a essa pintura em conversa com David Sylvester no ano de 1994.

16 Um bom vídeo sobre o artista pode ser visto em catalão em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/colleccio-bassat-dart-contemporani/colleccio-bassat-dart-contemporani-xavier-serra-rivera/2136965/>. Acesso: 23 out. 2014

17 A retrospectiva a que se referiu o artista catalão ocorreu na Fundación La Caixa em Barcelona entre 23 de outubro de 2002 e 12 de janeiro de 2003.





59 - 60 *(acima, esquerda p/ direita)*

Jenny Saville
"Branded", 1992
Óleo sobre tela

Jenny Saville
"Plan", 1993
Óleo sobre tela

61 - 62 *(ao lado, esquerda p/ direita)*

Lucian Freud
"Retrato nu em pé", 1999 - 2000
Óleo sobre tela

Xavier Serra de Rivera
Óleo sobre tela
Fotografia de Ricardo Coelho, 2014



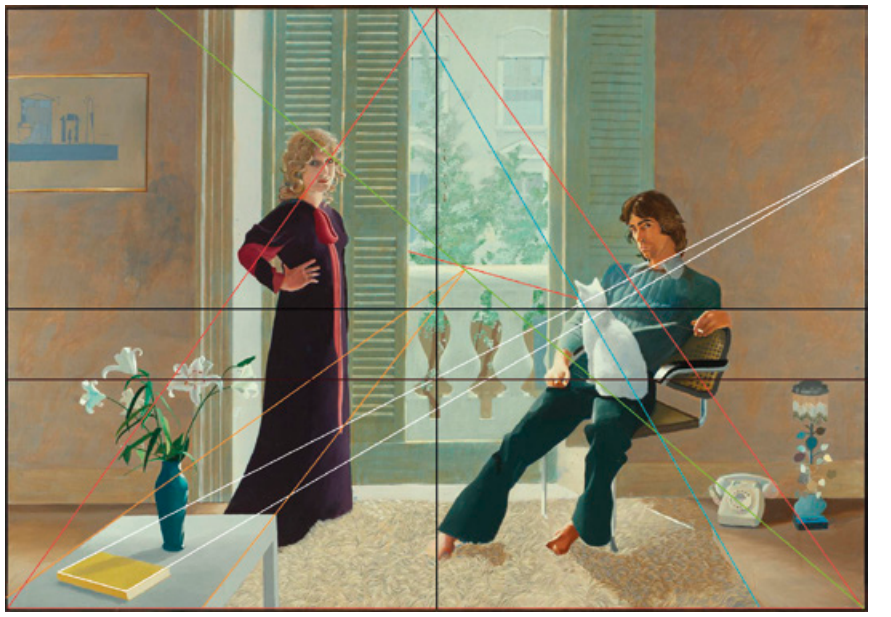


de Lucian Freud foi decisivo em minha vida, pois, diante da força de suas pinturas, tive certeza que havia tomado o caminho correto". Talvez por isso tenhamos notado uma grande semelhança entre "Retrato nu em pé" (1999 – 2000) de Freud (fig. 61) e uma pintura pendurada em seu ateliê (fig. 62). Guardadas as devidas diferenças no tratamento – o que inclui considerar uma abordagem mais tradicional por parte de Rivera – ambas as pinturas são excelentes. Mas é, principalmente, na proximidade que Freud mantém com seus modelos, o que obriga os observadores a percorrerem o corpo e o espaço como se estivessem diante da própria realidade, o aspecto no qual se situa, em nossa opinião, a maior singularidade do pintor inglês.

3.4 Hockney, um mestre no desenho da percepção

É muito provável que o uso de aparentes contradições no discurso já não surpreenda ou incomode mais o leitor que conseguiu chegar até esse ponto de nossas reflexões. Seja como for, parece estranho iniciar um item elogiando Hockney como um mestre do desenho, depois de classificá-lo como um artista cuja expressividade nessa linguagem tradicional está, digamos, bem distante de alguns dos exemplos que usamos em nossas comparações. Sim, é verdade, Hockney é um desenhista limitado, ainda que tenha realizado algumas verdadeiras obras primas da composição e da pintura, tal qual o grande retrato "Mr and Mrs Clark and Percy" (1970 – 1971), pertencente à coleção da Tate Gallery de Londres (fig. 1).





1 - 2 *(esquerda p/ direita)*

David Hockney
"Mr and Mrs Clark and Percy", 1970
Acrílica sobre tela. Tate Gallery, Londres

Ricardo Coelho
Análise estrutural

Vimos essa pintura em tinta acrílica com 2,13 x 3,00 m na exposição "Art Revolution: A Bigger Splash – Arte Britânica da Tate de 1963 – 2003" no ano de 2003 no Pavilhão da Oca, no Parque Ibirapuera em São Paulo. Foi surpreendente esse encontro, um verdadeiro choque, já que conhecíamos o trabalho apenas por meio de pequenas ilustrações. Hockney conseguiu uma composição sutil de intimidade desconcertante. Ambas as personagens sob um felpudo tapete pintado com golpes certeiros e que, apesar de sua plasticidade artificial, provocava um encantador resultado, principalmente quando comparado ao tratamento extraordinário dado aos elementos arquitetônicos do fundo, executados com veladuras que tiraram o melhor proveito da característica transparência das tintas acrílicas.

Os pés do homem, deliciosamente submersos no tapete, transmitem uma descontraída e íntima relação com o espaço, fazendo o observador sentir-se à vontade como parte integrante da representação. O móvel branco em primeiro plano à esquerda, não apenas pela cor, mas também por sua perspectiva, direciona nossos olhos para a área externa (linhas laranja) (fig. 2); o livro amarelo, por sua vez nos leva à cabeça do gato (linha branca), cujo olhar parece passar pelo ponto de fuga (linha vermelha ao centro) para onde converge o móvel, também na região externa da cena. Já o tapete, mesmo estando em paralelismo com a parede do fundo e com o próprio móvel, possui outro ponto de convergência no topo da janela (linha azul).

Mas por que tapete e móvel não tem o mesmo ponto de fuga? Porque o artista subverte a perspectiva deliberadamente para induzir a uma apreensão mais material do espaço representado, algo que, certamente, já havia sido observado em pinturas de Hans Holbein, como o próprio Hockney (2001, p. 62) apontou muitos anos depois, por exemplo, em relação à mesa e aos objetos sobre ela no "Retrato do Mercador George Gisze" (1532), hoje no Staatliche Museen de Berlin (fig. 3).

Ainda na pintura de Hockney observamos que, apesar do forte paralelismo das linhas arquitetônicas e dos alinhamentos subliminares (linha marrom) – abajur; braço da cadeira; mão do homem; lírio aberto em nossa direção –,

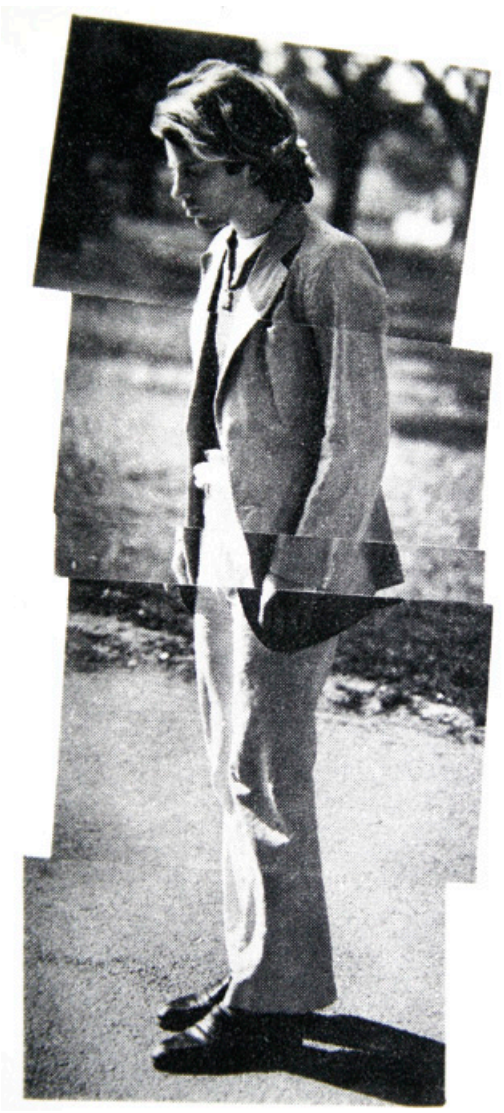


3

Hans Holbien
"Retrato do mercador George Gisze", 1532
Óleo sobre tela. Staatliche Museen, Berlin

não há um centro estável na composição. Isso ocorre por causa da existência desses diferentes pontos de fuga situados à esquerda e à direita da linha mediana (linha vertical preta). Além de ampliar a sensação de dinamismo da cena, esse recurso parece prenunciar interesses que possibilitariam ao artista realizar as suas séries fotográficas mais extraordinárias no início dos anos 1980.

É justamente aí que o título desse item passa a fazer sentido, na medida em que estendemos a dimensão mental atribuída por Leonardo da Vinci à linguagem da pintura à arte como um todo, o que, por outro lado, nos permite – em consonância com o próprio Hockney – entender o meio técnico da fotografia como uma ferramenta do pensamento, com a qual o artista "desenha" sua percepção fenomenológica do espaço, em substituição aos meios gráficos tradicionais.





A câmera é um meio, é o que de repente eu percebi. [...] É uma ferramenta extraordinária de desenho. É como se eu, como a maioria dos fotógrafos comuns, já tivesse participado de alguma tradição de longa data em que os lápis foram usados apenas para fazer pontos – há um sentido óbvio de libertação que vem quando você percebe que pode fazer linhas! (HOCKNEY, 1984, p. 13, tradução nossa)

A primeira fotografia múltipla de Hockney foi realizada como recurso auxiliar para uma de suas pinturas. Trata-se da foto de Peter Schlesinger, de 1972 (fig. 4), estudo feito com cinco disparos sucessivos sobrepostos para a execução de "Retrato de um Artista (Piscina com duas figuras)", do mesmo ano (fig. 5). (WESCHLER, 1984, p. 8) Hockney iniciou esses procedimentos após adquirir uma câmera profissional e uma lente grande angular, o que, em sua cabeça, possibilitaria a captação mais efetiva de um ambiente ou uma figura humana em pé. Dessa expectativa adveio uma grande decepção, já que as fotografais resultantes "pareciam extremamente irreais. [...] Um pouco como uma falsificação – seu olho nunca vê tudo de uma vez." (HOCKNEY, 1984, p. 8, tradução nossa)

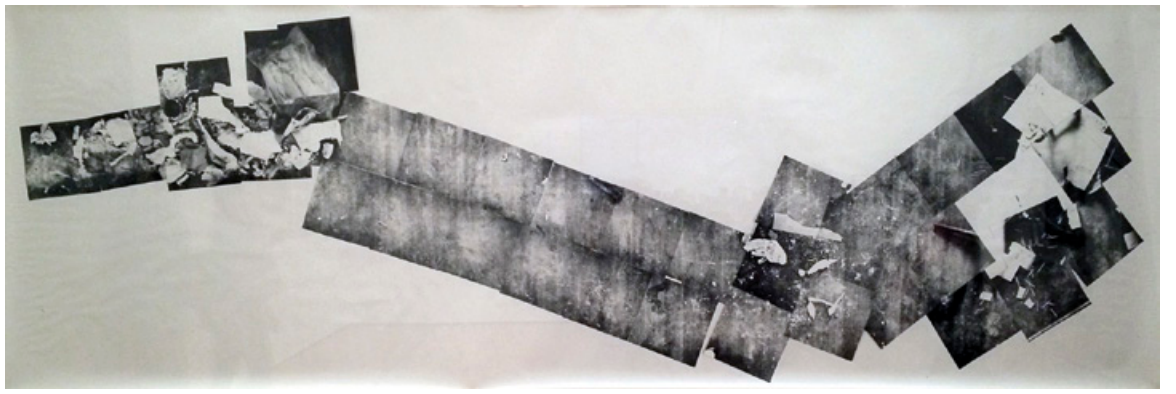
Desse processo intuitivo sugerido pela complexidade da própria percepção do mundo, resultou uma consciência mais cuidadosa do olhar, o que, por sua vez, ajudou-o a resolver um dos problemas que sentia quando se deparava com uma fotografia: uma certa impossibilidade de manter o olhar na imagem técnica por um longo tempo como ele fazia, por exemplo, diante de uma pintura de Rembrandt. Sobre a sensação que sentiu após concluir sua primeira foto-colagem com uma câmera Polaroid – "My House, Montcalm Avenue, Los Angeles", em 26 de fevereiro de 1882 (fig. 6), o artista disse, em conversa com Lawrence Weschler:

4 - 5 *(acima)*

David Hockney
"Peter Schlesinger", 1972
Fotocolagem. Tate Gallery, Londres

David Hockney
"Retrato de um Artista (Piscina com duas figuras)", 1972
Acrílica sobre tela





6 - 7 *(cima p/ baixo)*

David Hockney
"My house, Montcalm Avenue, Los Angeles", 1972
Composição com polaroids

Bruce Nauman
"Foto composta de duas bagunças no chão do estúdio", 1967
Fotomontagem

A partir desse primeiro dia eu estava exultante. Primeiro de tudo, eu imediatamente percebi que tinha resolvido o meu problema com o tempo em fotografia. Leva muito tempo para ver essas fotos – você pode olhar para elas por um longo tempo, elas convidam a esse modo de olhar. Mas, mais importante, percebi que esse tipo de fotografia ficou mais perto de como nós vemos realmente, o que quer dizer, não tudo de uma vez, mas sim em fragmento, distintas miradas com as quais construímos nossa experiência contínua do mundo. [...] Há uma centena de olhares distintos ao longo do tempo pelos quais sintetizo minha impressão de você em tempo real. E isso é maravilhoso. Se, ao invés disso, eu tomo seu corpo num único olhar congelado, a experiência seria morta – como seria... seria como olhar para uma fotografia comum." (HOCKNEY, 1984, p. 11, tradução nossa)

Hockeny expressa uma consciência clara em relação aos limites do meio, mas, sobretudo, uma inquietação diante da complexidade dinâmica de sua percepção como um fenômeno essencialmente espaçotemporal. Talvez, seja nesse sentido que devamos entender a fala de Rodrigo Cunha, quando este se refere à fotografia: de fato, o olhar executa uma leitura dinâmica altamente refinada e que, até o presente momento, não encontra paralelos em nenhum sistema técnico de captação e reprodução de imagens.

Parece-nos importante, apenas para não perdermos a tônica que guiou nossa pesquisa, registrar um antecedente histórico de grande originalidade. Trata-se de "Foto composta de duas bagunças no chão do estúdio" de 1967, do, então, jovem Bruce Nauman (fig. 7). Michael Archer (2001, p. 68) dedica duas linhas superficiais à "análise" dessa foto-colagem[1] composta por 36 unidades distribuídas por uma extensão de 3,12 m. Além de perder a oportunidade de associar o resultado com as investigações performáticas gravadas em vídeo, nas quais o próprio Nauman colocava seu corpo em representação[2] nos limites pré-definidos de seu estúdio, caso de "Square Dance" de 1967, o autor sequer menciona a antecedência no procedimento fotográfico que registrou fragmentos de um deslocamento no espaço durante um determinado tempo.

A ação de Bruce Nauman subverte as limitações da objetiva e do sistema de captação, além de incorporar a sucessão no tempo como elemento

1 O trabalho pertence à coleção do MOMA de Nova York, primeiro museu a dedicar uma sessão à fotografia.

2 Representação é uma denominação do próprio artista para suas performances particulares. (RUSH, 2006, p. 42)

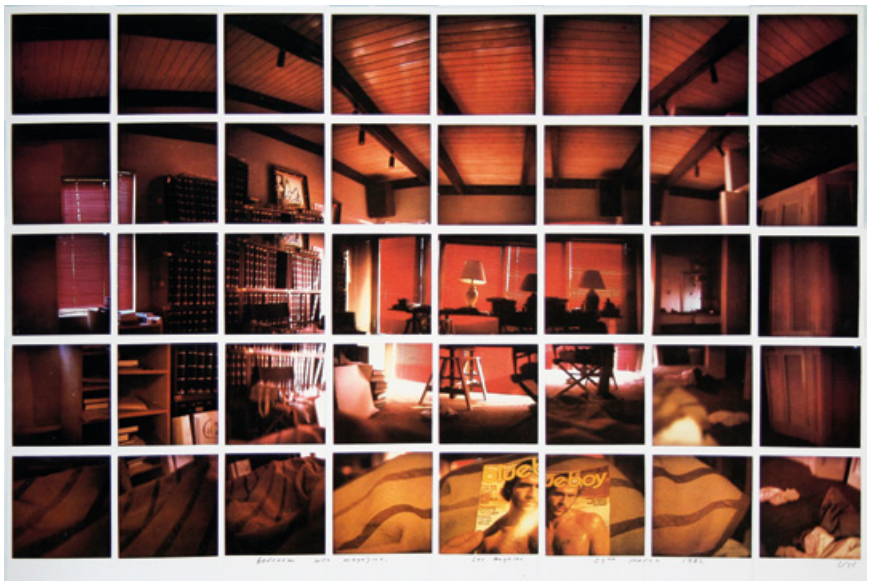
estrutural do trabalho, características que seriam exploradas ao limite por David Hockney na série de mais de 140 fotocolagens realizadas com uma câmera Polaróide durante três meses de 1982. “A lente em uma Polaroid é fixa: você não pode adicionar close-up ou lentes de zoom ou qualquer coisa. Assim para obter um close do chão, eu tinha que chegar perto do chão.” (HOCKNEY, 1984, p. 12, tradução nossa)

A presente pesquisa revelou um aspecto inesperado para nós: a ignorância mantém um certo espaço para a poesia e o encantamento. Qual foi nossa surpresa ao nos aprofundarmos no estudo da obra fotográfica de Hockney! Aquilo que nos parecia bom, tornou-se incomparável, uma estrutura de desenho complexa e que nunca nos foi descrita em aulas ou em textos teóricos até que tivéssemos adquirido essa preciosidade[3] de livro chamado “Cameraworks”. Qual foi nosso desconcerto ao sabermos pelo próprio Hockney das limitações do sistema fotográfico de uma Polaroid, mas, sobretudo, da sua sensibilidade em tirar proveito disso, fato que o fez produzir, certamente, um dos grupos de obras mais fascinantes da Arte Ocidental, ainda que tal trabalho não tenha recebido a atenção que merece.

O leitor pode estranhar nossa empolgação, mas deixaremos claro nas próximas linhas, com a ajuda do próprio Hockney, a façanha e a originalidade que desconhecíamos na realização desse trabalho. Por exemplo, quando olhávamos “Bedrooom with magazine” (fig. 8), realizado em Los Angeles no dia 22 de março de 1982, víamos apenas uma bela e íntima cena na qual a mão do próprio autor segura uma edição da revista “Blueboy”. Além do ambiente acolhedor, das cores quentes distribuídas pelo aposento a partir da porta que irradia a luz intensa da manhã, em sintonia com o corpo do banhista que estampa a capa da revista, era evidente certa incongruência nas conexões, o que, ao invés de gerar incomodo, aumentava o aspecto dinâmico da construção. Imaginávamos que Hockney havia realizado a fotografia do modo mais confortável, fazendo uso dos recursos de uma moderna câmera, o que lhe permitia manter o seu corpo inclinado sob a manta que cobre suas pernas, mas...

> [...] parece que eu acordei, esfreguei os olhos, peguei a câmera e comecei a tirar várias fotos rapidamente, nunca deixando as fotos em perfeita continuidade; mas na verdade eu tive que me levantar e caminhar até as estantes, a janela, tudo ao redor, para, lentamente, construir a imagem. (HOCKNEY, 1984, p. 12)

Sim, eis a surpresa extraordinária! O trabalho é fruto de uma espécie de mapeamento perceptivo que reconstrói a complexidade dinâmica característica do nosso olhar, ainda que nós nunca tenhamos refletido a esse respeito em nossas vidas. Hockney faz as fotos de si mesmo sob



8

David Hockney
“Bedroom with magazine”, 1922
Composição com polaroids

a coberta deslocando-se lateralmente para a esquerda e para a direita, depois, deixa a cama e avança mapeando o espaço por camadas como uma espécie de agrimensor ou topógrafo, mas tendo como único recurso a sua intuição perceptiva altamente refinada. A imagem vai sendo construída aos poucos e as mudanças de luz exigem um procedimento ágil por parte do artista. As laterais da estante do lado esquerdo, depois as portas do lado direito e o teto captados ao pé da cama; as portas ao fundo à esquerda e direita, outra faixa do teto e do solo e, por fim, o bloco central com a bancada e os abajures diante das janelas frontais fechadas.

Um processo inesperado restitui parte de uma complexidade fascinante, simplesmente ignorada por nós. Quarenta tomadas distintas oferecem a possibilidade para a concentração prolongada nos fragmentos de espaço-tempo, os quais, de outro modo, seriam ignorados em favor da intuição sintético-funcional, sobre a qual balizamos nossos parâmetros espaçotemporais e significantes do mundo. Aquilo que já era interessante na ignorância de nossa interpretação superficial, ganha as dimensões de uma ação quase irracional para aqueles que figuraram como modelos em alguns de seus mais belos retratos, caso, por exemplo, do retrato de “Stephen Spender” (fig. 9), realizado em 9 de abril de 1982. “Passei muito tempo no fundo da sala, atrás da cadeira de Stephen, que finalmente exclamou: ‘Você ainda está tirando a minha foto, David?’” (HOCKNEY, 1984, p. 12, tradução nossa)

Sim, sim, sim! Um retrato cujo modelo sai de cena durante o registro da profundidade espacial! Um retrato composto por noventa fragmentos

3 Em termos financeiros o livro impresso em Milão foi o maior investimento isolado da pesquisa e nossa apreensão era muito grande a respeito de sua qualidade gráfica. Quando recebemos o volume ficamos surpresos, pois, apesar de ter sido impresso em 1984, possui qualidade incomparável, estando entre as melhores publicações visuais com as quais nos deparamos até hoje. Recomendamos o livro para os amantes das artes visuais e das artes gráficas.





de espaço-tempo; um retrato que nos obriga movimentar a cabeça de cima abaixo, da esquerda para a direita, como se estivéssemos diante da realidade; um retrato que aproxima superfícies distantes, revelando poéticos detalhes como um boneco ou desenhos, livros, fotografias e recortes de jornais, enfim, a vida que alimenta a ficção do escritor na intimidade delicada de sua existência. Um retrato que, acima de tudo, revela, intuitivamente, o fascinante potencial do cérebro humano em reconhecer padrões[4]. A fragmentação gera movimento, mas nossa percepção se encarrega de eliminar qualquer ruído; a fragmentação gera vitalidade fazendo a personagem escapar da morte pela palpitação da superfície que se desdobra no tempo.

4 "O cérebro humano funciona pré-computando suas análises e armazenando-as para referência futura. Então usamos nossa capacidade de reconhecimento de padrões para reconhecer uma situação compatível com outra sobre a qual já havíamos pensado e, a partir daí, recuperar as conclusões a que havíamos chegado previamente." (KURZWEIL apud JOHNSON, 2003. p. 94). Ora, se considerarmos que o rosto humano é o primeiro padrão visual que aprendemos a reconhecer, não há qualquer dificuldade em reconstituirmos intuitivamente as faces fragmentadas nos retratos realizados com Polaróides por David Hockney.

9 - 10 *(esquerda p/ direita)*

David Hockney
"Stephen Spender", 1982
Composição com polaroids

David Hockney
"David Graves", 1982
Composição com polaroids

11 - 13 *(ao lado)*

Detalhes da obra "David Graves", 1982 (fig. 10)



14 *(abaixo)*

Ricardo Coelho
"Los Meninos", 2008
Fotografia



Os resultados obtidos numa intensa produção que se estendeu por um período inferior a três meses no ano de 1982, antes de ser substituído por outro sistema, são tão intensamente surpreendentes que nós não teríamos dúvidas em relacionar alguns desses retratos entre os mais fascinantes da história da arte, sem nos esquecermos de frisar: estamos diante de um procedimento com um único e isolado precedente, o já citado trabalho de Bruce Nauman, mesmo assim, sem o registro de uma figura humana.

Um aspecto interessante apontado pelo próprio Hockney é a diferença de ênfase que certos fragmentos das composições adquirem no processo de execução das imagens: "Importância relativa, não a precisão, era o que eu estava tentando transmitir. O que quer dizer, todo o processo foi, simplesmente, como desenho." (HOCKNEY, 1984, p. 12, tradução nossa) De fato, um mestre do desenho, mas que alcançou a plena expressão no limitado sistema de uma câmera Polaroid, traduzindo superfícies e detalhes como um virtuoso das artes gráficas. O próprio Hockney indica a atenção especial que a frondosa planta tropical ganha no já comentado retrato de Stephen Spender (fig. 9).

Algo similar ocorre com a biblioteca, o abajur, as tulipas, olho direito, dedos e pés do maravilhoso retrato de "David Graves" (fig. 10), de 27 de abril de 1982. Este trabalho inclui outras surpresas: um raro e quase imperceptível autorretrato de David Hockney no espelho (fig. 11), quando este fazia a varredura do espaço em profundidade, além de uma sutil duplicação da personagem principal na mesma superfície refletora (fig. 12), tão real e improvável que parece estarmos observando um prolongamento do ambiente com outra pessoa na cena representada. De fato, é necessário uma atenção prolongada nos detalhes da superfície, e, quando nos permitimos essa concentração, ainda notamos o mesmo espelho que permitiu o jogo entre os envolvidos em alguns dos 120 fragmentos, mas agora, sem qualquer personagem sobre a cabeça de Graves (fig. 13).

Esse fascínio barroco pelos espelhos foi motivo de uma intuitiva e muito menos complexa fotografia, feita em tomada única no antigo ateliê de Sérgio Niculitcheff, artista e amigo que sugeriu, em tom de brincadeira, o título que seria adotado e reforçado pelo autor do presente texto, por meio de um sutil estratagema: "Los Meninos" (2008) coloca o observador, assim como no trabalho de Velázquez, ao lado do artista (fig. 14), mas como isso é possível se o artista é parte da representação? E sendo uma representação fotográfica, onde está a câmera que deveria aparecer no reflexo do espelho, permitindo reconhecermos a veracidade do índice? Bem, nesse caso, fica o desafio para o leitor imerso na memória criativa, que dilata no tempo e no espaço a amizade e a admiração por um artista com o qual temos o prazer de conviver.

Voltando a Hockney, a série de Polaróides parece ter despertado sua atenção para algo além do assunto, como se a própria atenção solicitada pela realidade fosse o fundo sobre o qual construímos nossa percepção e nossa concepção do mundo, algo que, em sua opinião, não ocorre nas fotografias comuns. "Trabalhando nessas colagens, eu percebi o quanto o pensamento está no visto – está na ordenação e reordenação da sequência







interminável de detalhes que nossos olhos entregam à nossa mente." (HOCKNEY, 1984, p. 16, tradução nossa)

E entre todos os seus trabalhos, incluindo a série subsequente, aquele que parece ao próprio Hockney o mais efetivo, na realidade tem como tema principal o olhar – não no sentido superficial, mas como algo que se desdobra na estrutura e nos significados da própria superfície. Estamos falando de "Noya and Bill Brandt with self-portrait (although they were watching this picture being made)" (fig. 15), realizado no dia 08 de maio de 1982. Como o próprio nome sugere "Noya e Bill Brandt com autorretrato (embora eles estivessem vendo esta imagem sendo feita)", ocorre uma alteração que implicaria o artista num sutil jogo de olhares.

> Quando eu estava terminando esta peça, Brandt me perguntou, 'Você não poderia estar na foto também?' Então eu virei a câmera para mim mesmo, fiz muitos disparos, recoloquei a colagem a seus pés com aqueles disparos de minha face e tirei mais algumas imagens desta nova matriz no chão. Assim, embora eles agora pareçam estar olhando para uma colagem de mim, o que eles realmente estavam olhando quando eu os fotografei foi a foto deles mesmos, acontecendo. Foi sobre o prazer de olhar. Eu pintei a imagem de Henry, que amava pinturas, olhando para elas. (HOCKNEY, 1984, p. 15, tradução nossa)

Esse prazer do olhar, essa proximidade afetiva responsável pela alteração no processo do trabalho, é o que parecia mover o desejo de Hockney na direção daqueles que lhe eram próximos como sua mãe. Aliás, quais retratos na história da Arte Ocidental revelam um olhar tão cuidadoso, delicado e comovente quanto o que Hockney dispensou à sua mãe no dia 4 de maio de 1982? Trata-se de uma obra-prima composta por 112 instantâneos, num mero registro da realidade, mas tão significativa em cada detalhe, nas texturas, nos padrões e nas estampas delicadas distribuídas pela superfície, que parece estarmos diante de um precioso trabalho de direção de arte! A diferença é o fato do cenário ser a vida real, onde cada escolha, cada objeto, cada padrão possui uma história, como as rugas dessa pele ou a profundidade azul desse olhar tranquilo (fig. 16). No fundo à esquerda o detalhe delicado de um discreto arranjo, sobre o qual pousa um retrato de Hockney e seus quatro irmãos (fig. 17).

15 *(acima, à esquerda)*

David Hockney
"Noya and Bill Brandt with self-portrait (although they were watching this picture being made)", 1982
Composição com polaroids

16 - 17 *(acima)*

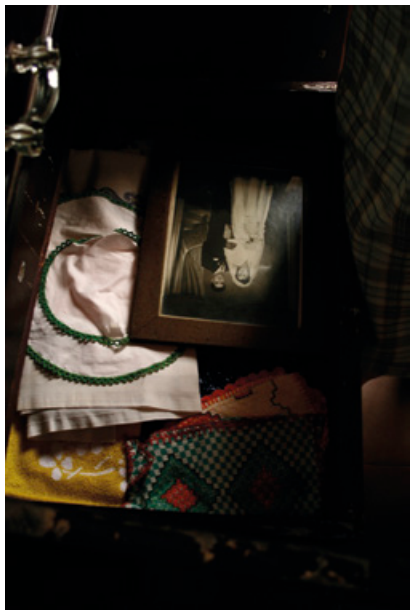
David Hockney
"Mother. Bradford, Yorkshire", 1982 e detalhe
Composição com polaroids

Algo dessa delicada natureza foi apresentado na individual "Entreato"[5] de Phamela Dadamo, na qual a fotógrafa compartilhou uma silenciosa apropriação de objetos e detalhes esquecidos na velha casa de sua avó materna. O cuidado com cada elemento, uma fotografia que se revela no interior de uma gaveta, como um relicário preservando a lembrança de um amor verdadeiro (fig. 18); a proximidade carinhosa da neta que parece sentir os olores da vovó, enquanto ela demonstra seu processo criativo (fig. 19); o cheiro do café servido na velha xícara com as bordas quebradas, misturado ao aroma inconfundível da lenha que permanece acesa no velho fogão (fig. 20); a vovó em seu papel religioso saindo da coxia, quer dizer, passando pela "Sala de TV" (2009) entre as paredes do corredor que teimam em manter a intensidade de sua cor, mesmo após 30 anos da última demão (fig. 21). Em que medida a vida se apresenta como um espetáculo? De que modo os lugares mais simples se aproximam de cenários teatrais? O que distingue a realidade da representação?

Perguntas assim apontam algumas das dimensões dessa proximidade afetiva, desse olhar pelos sentidos que revela a existência simples em sua beleza desconcertante. Algo como o próprio Hockney (1984, p. 16, tradução nossa) definiu melhor do que nós podemos fazer: "É o próprio processo de olhar para algo que o torna bonito." E, antes dele, Rodin (1990, p. 92) : "[...] a Beleza está em toda parte. Não é ela que falta aos nossos olhos, mas nossos olhos que falham ao não percebê-la."

Infelizmente para nós[6], como registrou Weschler (1984, p. 19) a paixão de Hockney pelo processo desenvolvido com os severos limites técnicos impostos pela Polaroid acabou em meados de 1982[7], em parte por compromissos profissionais assumidos, em parte, por causa da matriz de grade quadrada que se impunha como um elemento instransponível para esse sistema, já que não era possível descartar essa moldura branca sem destruir a fotografia.[8] Em maio de 1982 Hockney faria uma primeira experiência com nove exposições utilizando uma câmera 35mm.

> [...] não nove disparos separados da cachoeira inteira, mas sim nove seções segmentadas em sequência vertical, começando pelo céu, descendo queda abaixo através do vale distante, através do rio, até a margem próxima, o caminho todo para seu próprio pé, calçado com um tênis. (WESCHLER, 1984, p. 20, tradução nossa)









18 - 21 *(cima p/ baixo)*

Phamela Dadamo
Fotografias da série "Ausência", 2008 - 2011

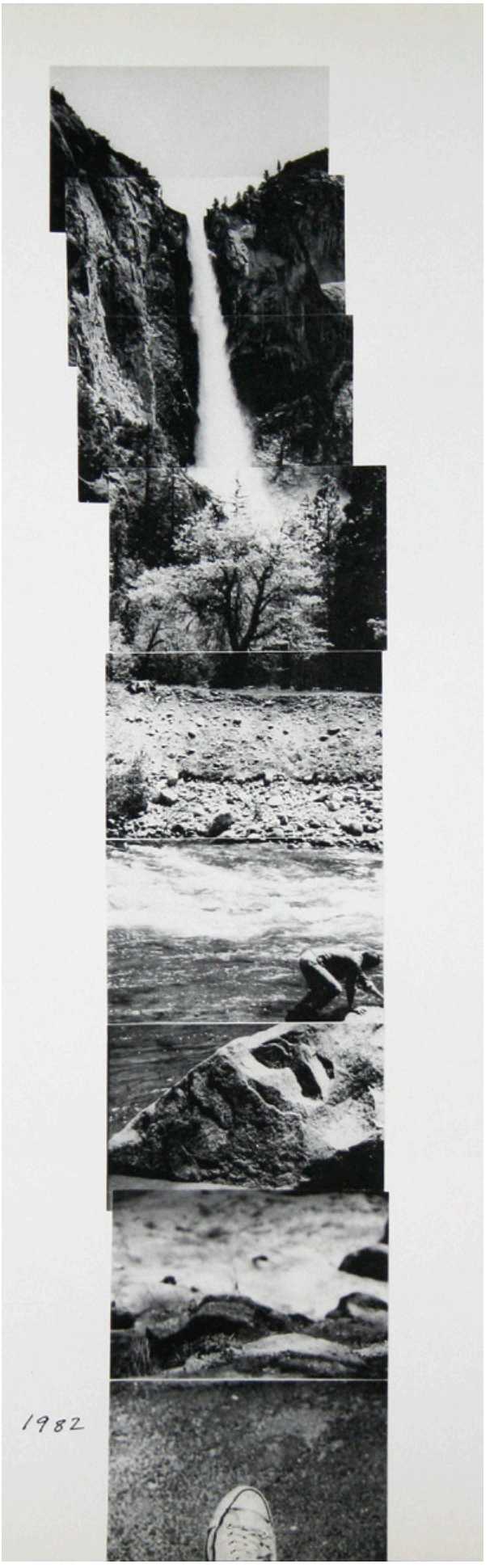
Essa foi a primeira imagem (fig. 22) de um novo processo que se iniciava, mas ao contrário da série anterior, mantinha o fotógrafo em suspensão, já que ele precisaria aguardar a revelação das fotografias que tomou em sequência. Os resultados dessas experiências demonstraram novas possibilidades para Hockney. É importante que se diga, ele passa a utilizar equipamentos mais flexíveis como uma câmera Nikon 35 mm, com corpo para lentes intercambiáveis e também uma câmera Pentax 110, um modelo mais compacto de lente simples, o que lhe permitia estar sempre preparado para registrar espaços de afetividade. A partir de então Hockney não precisava mais deslocar-se pelo espaço, o que para nós apresenta um ganho com o incremento natural do zoom, mas também o abandono de

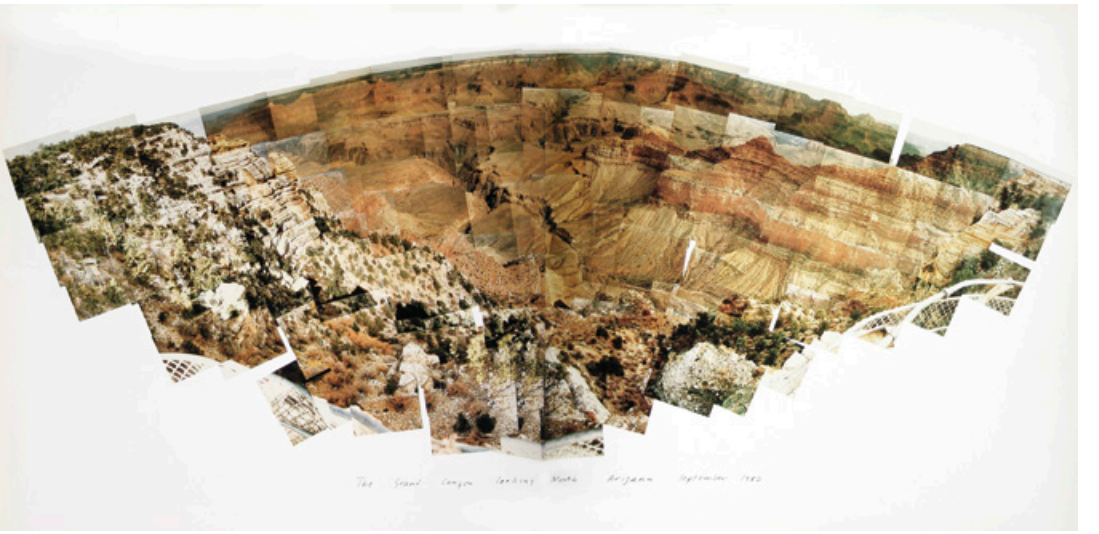
5 A exposição foi exibida no "Artes Vertentes – II Festival Internacional de Artes de Tiradentes", evento de artes integradas ocorrido entre os dias 12 e 22 de setembro de 2013, e que reuniu artistas vindos da Alemanha, Argentina, Armênia, Austria, Brasil, Espanha, Eslovênia, França, Holanda, Inglaterra, Islândia, Israel, Lituânia, México e Rússia. O autor do presente texto foi um dos responsáveis pela curadoria de Artes Visuais do referido evento, bem como pela cenografia das 7 exposições em cartaz.

6 Parece que antes de nós o crítico Christopher Knight em Los Angeles Herald Examiner (13 Júlio de 1983) lamentou as mudanças de procedimentos de Hockney ao abandonar o sistema de grelha das Polaroids. Isso porque apesar de sua estrutura fixa, não atribuía qualquer senso de hierarquia na superfície da representação, fato que, inevitavelmente, voltaria a ocorrer com as fotocolagens posteriores. (WESCLER, 1984, p. 41 – nota 12)

7 O livro aponta meados de 1981, mas há aí um erro de revisão, já que a primeira montagem com imagens em Polaroid foi realizada em fevereiro de 1982.

8 "[...] com Polaroid, se você cortar na beirada, ela literalmente se desfaz em suas mãos; as várias camadas de pigmentos químicos não ficam fixadas." (WESCHLER, 1984, p. 19, tradução nossa)





22 *(ao lado)*

David Hockney
"First expedition, Yosemite", 1982
Fotomontagem

23 *(acima)*

David Hockney
"The Grand Canyon Looking North Arizona", 1982
Fotomontagem

um procedimento que nos deixou boquiabertos em 2015, quer dizer, a pouco, quando, enfim, entendemos a originalidade de seu procedimento com as Polaróides[9].

Nesse momento, não apenas a experiência de olhar afetava as reflexões de Hockney, mas também a naturalização da imagem no ocidente em seu padrão retangular, inclusive na esmagadora criação de sistemas de captação (câmeras fotográficas e filmadoras) e de projeção e transmissão de imagens no século XX (cinema e televisão). Em dado momento da conversa com Weschler, Hockney menciona a observação de seu amigo San Francis sobre o estranhamento do índio americano em relação a esses padrões particulares do homem branco, adotados inclusive no seu modo de morar. Segundo Francis (apud Hockney, 1984, p. 21, tradução nossa) os índios referiam-se aos colonos como "aquelas pessoas que insistem em viver em construções de formas retangulares." Sendo que os nativos, nós sabemos, vivem em construções comunitárias e circulares.

Tal observação pode não fazer sentido num primeiro momento, mas quando vemos algumas de suas paisagens realizadas nesses primeiros experimentos, como por exemplo "The Grand Canyon Looking North Arizona"[10] (fig. 23), realizada em setembro de 1982, percebemos a

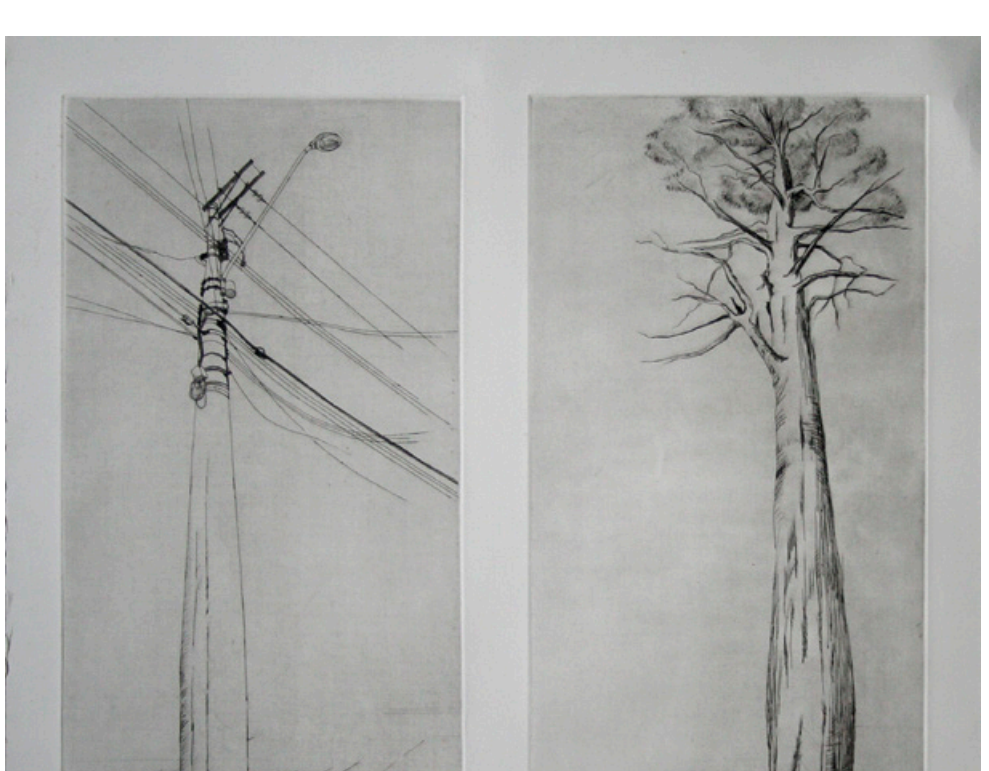
9 Este parágrafo é uma mescla de informações procedimentais fornecidas por Weschler (1984, p. 20) e opiniões pessoais.

10 Em termos de escala Barcelona é uma cidade surpreendentemente pequena quando, por exemplo, a comparamos com São Paulo. No Castelo de Montjuïc, a poucos minutos do bairro de Poble-sec, onde residimos durante 6 meses, vivenciamos, muitas vezes, uma estranha e fascinante experiência. Nesse ponto era possível ver toda a extensão da cidade, do imenso e bem equipado porto aos limites opostos da serra de Colserolla restringindo fisicamente o avanço da cidade; o orgânico bairro gótico cercado por todos os lados pela racionalidade urbanística de Ildefons Cerdà... Além dessa sensação de totalidade



24 *(acima)*

David Hockney
"Telephone Pole", 1982
Fotomontagem



25 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Duas árvores", 2000
Gravura em metal, buril



25 *(acima)*

Ricardo Coelho
Da série "Biodiversidade", 2008
Fotografia

profundidade das reflexões visuais e teóricas do artista a partir de sua própria confrontação perceptiva com o mundo.

> Tudo o que olharmos está em foco quanto olharmos para ele. Agora, a dimensão real da zona do olho que pode manter em foco a qualquer momento é relativamente pequena em relação ao campo visual mais amplo, mas o olho está sempre em movimento, e o ponto focal da vista, embora em movimento, sempre é claro. (HOCKNEY, 1984, p. 22, tradução nossa)

Segundo Weschler (1984, p. 22) e, mesmo a partir da frustrante sensação quando fotografamos paisagens amplas, o procedimento de Hockney mantinha uma focagem eliminando os aspectos seletivos das câmeras fotográficas, já que a imagem resultante, além de incorporar o movimento necessário para apreendermos a imensidão da paisagem, permitia a manutenção do foco em uma zona ampla, impossível ao nosso olhar, como observou muito bem o próprio artista. Em suma, para Hockney a fotografia, em suas limitações estruturais, falsificava a experiência dinâmica do olhar. O que podemos dizer dessa clareza perceptiva e da compreensão dos sistemas técnicos de representação: Hockney é, simplesmente, genial! "Às vezes, nessas colagens, há um sentimento quase vertiginoso de profundidade." (WESCHLER, 1984, p. 23, tradução nossa)

Como nosso interesse específico é o corpo e os espaços humanos na obra de Hockney, não nos estenderemos na análise de suas surpreendentes paisagens. Vale a pena, no entanto, mencionar "Telephone Pole" (fig. 24), bela fotomontagem realizada em setembro de 1982, isso porque, no início dos anos 2000, sem termos conhecimento desse trabalho e da obra de Hockney em geral, realizamos uma série de desenhos de objetos que excediam a escala humana a partir de uma perspectiva muito próxima. "Duas árvores" (2000), incisão direta sobre cobre com um buril simples, colocava lado a lado um poste e uma árvore (fig. 25). Como dissemos na primeira menção a esse trabalho no primeiro capítulo, não se pode apreender a realidade por um único aspecto, e, ainda que tenhamos chegado a essa conclusão dezesseis anos depois de Hockney, sentíamo-nos surpreendentemente confiantes, graças, é claro, à ignorância que mantinha em aberto espaço para nosso encantamento.

visual, esse ponto privilegiado deixou em evidência a curvatura do mundo que nos escapa pelas restrições que nos são impostas pelas paisagens urbanas. Ver a foto do Grande Canyon de Hockney é lembrar de nossa própria experiência perceptiva no topo da cidade Catalã.

27

David Hockney
"Jerry Sohn", 1982
Fotomontagem



Esses procedimentos que se iniciaram com desenhos, rapidamente passaram a ser traduzidos em fotografias, como veremos ao falarmos de "Retratos de corredor", mas antes disso, registraremos uma experiência que aproximava desenho e fotografia. Realizamos uma série de 9 fotos ao pé de uma imensa árvore no Parque Ibirapuera, posteriormente, sobrepusemos as partes como no poste de Hockney (fig. 24); eliminamos cuidadosamente o fundo, as folhas e os galhos menores, corrigimos deformações resultantes de nosso movimento, o encontro de texturas, intensidade luminosa de cada parte, para então, convertermos a imagem colorida em uma foto preto & branca. Por fim, em nosso arquivo, localizamos outra fotografia com luminosidade semelhante, tratamos as diferentes partes do árido terreno, desfocando suavemente o fundo afim de transplantarmos a protagonista para sua nova morada virtual (fig. 26).

O trabalho faz parte de uma série intitulada "biodiversidade" e expõe a devastação causada pelo homem em suas monoculturas, por exemplo, no imenso interior paulista coberto por cana-de-açúcar. Em nossa concepção original, a imagem deveria ser ampliada em uma escala de pelo menos 6 metros de altura, sendo que a instalação deveria ocorrer sobre uma parede que avançasse progressivamente, da base até o topo fazendo uma curva similar a uma onda sobre o observador. Tal montagem potencializaria a relação fenomenológica vivenciada pelo autor no ato da tomada da fotografia. O projeto, como vários outros, permanece estacionado em nossa memória, mas mesmo em ampliações reduzidas, percebe-se, com um pouco atenção, que é impossível apreendermos uma árvore assim nessa proximidade num único registro fotográfico, já que nosso olhar percorre a árvore de suas raízes abaixo da linha do horizonte até uma área elevada, muito acima dessa mesma linha referencial.

O resultado final dificilmente seria percebido como uma manipulação, característica almejada pelo autor do presente texto, já que, assim, seria possível beneficiar-se do peso indicial da fotografia através de um procedimento similar ao utilizado na pintura. Em outras palavras, o trabalho exploraria os confins da percepção diluindo os limites entre realidade e representação.

Voltando uma vez mais a Hockney vale a pena comentar brevemente alguns trabalhos como o retrato de "Jerry Sohn" (fig. 27), realizado em setembro de 1982, ou o extraordinário "My Mother, Bolton Abbey, Yorkshire" de novembro do mesmo ano. Em ambos os casos sentimos a proximidade de Hockney em relação ao corpo das personagens, além de uma liberdade maior nos seus movimentos de câmera, inclusive no ritmo criado pelos vazios na foto de Jerry Sohn, que estende sua mão como se estivesse acenando em despedida.

> No lugar da grelha o artista parece ter optado por uma varredura visual aleatória da cena: é intensamente focada em determinadas áreas, abruptamente interrompidas em outras ou ainda desaparecem arbitrariamente em outras. A varredura aleatória é, de fato, a maneira como vemos o mundo. (KNIGHT, 1983 apud WESCHLER, p, 41 – nota 12, tradução nossa)

No retrato de sua mãe (fig. 28), uma vez mais, parece estarmos diante de um precioso trabalho de direção de arte, dado o equilíbrio cromático entre a analogia dos verdes e cinzas azulados da paisagem e arquitetura, e o azul esverdeado intenso da capa de chuva, a qual destaca com clareza absoluta os tons amarelo alaranjados da pele e o olhar perdido de sua mãe. O resultado é fascinante não apenas por essa feliz matização, mas, principalmente, pela riqueza de detalhes que nos é oferecida nas dezenas de imagens, fazendo nosso olhar percorrer uma longa e deliciosa curva até a ponta de seus pés a pouco mais de um metro de sua mãe. O tempo torna-se elemento estrutural na dispersão poética do olhar diante da própria realidade.

O tempo e o espaço se desdobram inesperadamente, colocando em xeque os próprios limites de nossa percepção diante das representações, caso,



por exemplo, do singular "Raymond Foye looking at Brooklyn" (fig. 29), realizado em novembro de 1982. Num primeiro e rápido olhar, a fotomontagem sugeriu-nos apenas o movimento lateral de Hockney (da esquerda para a direita) na esquina interior de um edifício, no qual dois homens observam simultaneamente a paisagem do Brooklyn. No entanto, um olhar mais detido revelou a genialidade desconcertante de nosso grande "desenhista". Trata-se do retrato de um mesmo personagem que se desdobra no tempo pelo deslocamento do artista no espaço, algo similar ao que sugerimos para a presença de Velázquez no interior de "Las meninas".

Hockney fotografa Raymond em grande proximidade, registrando parte da paisagem observada, então realiza um afastamento à esquerda, registrando o corpo inteiro e o seu olhar para o horizonte. O movimento seqüencial pode ter sido o inverso, tendo o artista, registrado o modelo de corpo inteiro e, posteriormente, a nuca e a paisagem que o jovem observa. Seja como for, o grande fascínio do jogo é resultante da falsa conexão num ponto negro da parede do lado direito da janela, o que permitiu a Hockney criar uma arquitetura ilusória, quando ele, "simplesmente", registrou do movimento de seu corpo e do seu olhar no espaço durante um determinado tempo. Não há equivalentes para trabalhos como esse, nem mesmo no cinema, pois o movimento aqui é de outra natureza, como o próprio Hockney definiu, sem, no entanto, fazer qualquer referência ao trabalho que acabamos de interpretar.

O problema, porém, é que o filme também é imperfeito. [...] um filme deve transitar em tempo literal e só pode ir para a frente. [...] Não há tempo para olhar, como há sempre no mundo. Não estou falando que não é um bom meio, apenas que não é o que pensamos ou pensei que fosse. De modo que, recentemente, tenho tentado descobrir maneiras de contar histórias em que o espectador pode definir seu próprio ritmo, movendo-se para frente e para trás, dentro e fora, a seu critério. (HOCKNEY, 1984, p. 33, tradução nossa)



28 *(acima)*

David Hockney
"My Mother, Bolton Abbey, Yorkshire", 1982
Fotomontagem

29 *(ao lado)*

David Hockney
"Raymond Foye looking at Brooklyn", 1982
Fotomontagem





30 - 31 *(cima p/ baixo)*

David Hockney
"The Crossword Puzzle", 1983
Fotomontagem

David Hockney
"Paul explaining pictures to Mie Kakigahara", 1983
Fotomontagem

Bem, não fosse o fato de Hockney estar falando de uma maneira genérica, poderíamos afirmar que acaba de descrever o seu próprio movimento ao realizar o retrato de Raymond. Essa vitalidade dinâmica das fotocolagens de Hokcney, já presentes nos trabalhos feitos com a Polaroid, ainda encontraria outros desdobramentos distintos da solução descrita anteriormente. Esse é o caso, por exemplo, de "The Crossword Puzzle" (fig. 30), realizado em janeiro de 1983. Diante de uma gélida paisagem, amigos conversam e se distraem com palavras cruzadas. Suas expressões e movimentos se desdobram no tempo e no espaço da representação, com a natural alternância daqueles que falam. A animação e a intimidade da superfície são tão grandes que, por alguns segundos assumimos o espaço em branco no centro, emprestando a mão esquerda de Hockney como a extensão virtual de nosso próprio corpo em meio a agradável conversação.

Menos íntimo, porém, não menos dinâmico é "Paul explaining pictures to Mie Kakigahara" (fig. 31), imagem realizada em Tokyo em fevereiro de 1983. A vitalidade e paixão de Paul ficam evidentes por seu envolvimento expressivo. Hockney explora e intensifica esse traço de personalidade, chegando a criar a ilusão de um levantar, sendo que a personagem masculina sempre permaneceu sentada, ora com os óculos, ora sem, ora olhando fixamente enquanto reflete, ora falando animado ou voltando-se para a interlocutora. Mie responde à explanação e interlocução de maneira mais discreta. Semicerra os olhos, permanece concentrada, responde, sorri com toda a face, inquieta-se e esboça estupor por algo que permanecerá oculto para todos nós, então, volta a se concentrar. Hockney permanece tranqüilo com suas pernas cruzadas, enquanto traduz com imagens o vigor de um diálogo universal, cuja língua é o corpo em suas expressões.

As últimas imagens de "Cameraworks" datam de abril e maio de 1983, ou seja, um surto de intensa e incomparável produtividade de pouco mais de um ano. Nesse período, em nossa opinião, estão as maiores realizações desse artista, em particular, na exploração subversiva das limitações do sistema de sua câmera Polaroid, o que lhe permitiu subverter também as próprias bases fixas nas quais se sedimentou a representação no Ocidente. Restituída a posição de destaque que cabe a Hockney, resta-nos apenas render reverência a esse mestre do desenho e da percepção, ainda que o lápis tenha sido substituído por um meio técnico mais adequado à sua singular tradução fenomenológica do mundo.

3.5 Gary Hill: o observador como meio

Gary Hill inicia sua trajetória como escultor com aço soldado. Sua primeira utilização do vídeo ocorre em 1973[1] e o interesse crescente por esse novo meio foi descrito pelo próprio artista nos seguintes termos. "O vídeo permitia uma espécie de realização em um tempo real e dava a possibilidade de pensar em voz alta. Era um processo imediatamente acessível e, segundo parecia, muito mais próximo ao pensamento." (HILL, 1993, p. 12, tradução nossa). Se considerarmos as particularidades desse meio apontadas por Sylvia Martin (2006, p. 6) em relação ao cinema e à TV, como a tradução direta da realidade audiovisual para um código analógico ou digital em permanente disponibilidade para a manipulação, o raciocínio de Gary Hill parece perfeitamente coerente.

> O processo técnico, quer seja analógico quer seja digital, atesta o facto de que a imagem vídeo é um tipo de imagem processual, não-descontínua; a imagem esta permanentemente em processo de formação ou de dissipação, e não mostra a imagem estática única do filme em bobine. (MARTIN, 2006. p. 11)

Arlindo Machado (1997, p. 13 – 14) reconhece, como a maior parte da crítica especializada, que a obra de Gary Hill vincula-se a uma tradição poética da linguagem, numa exploração dos limites do sentido e de nossa compreensão, por outro lado, aponta a difícil tarefa de classificar seu trabalho, graças ao trânsito do artista pelos meios e linguagens contemporâneas da vídeo-arte e da vídeo-instalação. Machado (1997, p. 23 – 28) ainda sugere a compreensão da obra de Hill como a tentativa constante de criar uma vídeo-poética que atua sobre o observador sinestesicamente. Jacinto Lageira (1993. p. 56, tradução nossa) também menciona as referências textuais no trabalho de Hill, mas reforça o que parece tomar uma importância cada vez maior para o artista, ou seja, a "simples constatação do corpo que vive e morre."

Como já dissemos em outro item, "Crux" (1983 – 1987) é o primeiro trabalho no qual Gary Hill utiliza seu próprio corpo como referente nos seus projetos em vídeo. Em 1988 faria o mesmo em "Incidence of catastrophe", encarnando sua representação pessoal para "Thomas l'Obscur", personagem que dá nome ao livro de Maurice Blanchot[2]. Sobre as motivações para assumir a performance nesse trabalho Hill afirma:

> À medida que se lê este livro em particular, ele lê a você mesmo. Personifica essa espécie de envolvimento da fisicalidade dentro da consciência, que é uma qualidade intrínseca do vídeo. [...] Não ia verbalizar minha experiência com este livro a uma terceira pessoa; queria "ser" isto; queria confrontar este texto e seu corpo (o livro) como outro corpo real (eu mesmo). (HILL, 1993, p. 15, tradução nossa)

"Incidence of catastrophe"[3] é uma narrativa experimental bem produzida (fig. 1), exceto por uma passagem na sequência final, na qual a sombra do câmera é toscamente projetada atrás do corpo de Hill, antes da inclusão das páginas do livro sobre as paredes num recurso similar a um *Chroma Key*. Nesse momento Thomas se encontra em estado precário em meio aos seus excrementos, balbuciando sons ininteligíveis como em uma alucinação; espécie de fusão metafórica entre o livro, seus significados e os sentidos que se desdobram numa complexa relação entre leitor, palavras e sentidos (fig. 2 – 13). "Em *Incidence of Catastrophe*, a pergunta recorrente de Hill 'que sou senão uma figura do discurso?', parece desvelar-se em toda sua desolação e amarga abjeção." (COOKE, 1993, p. 104, tradução nossa)



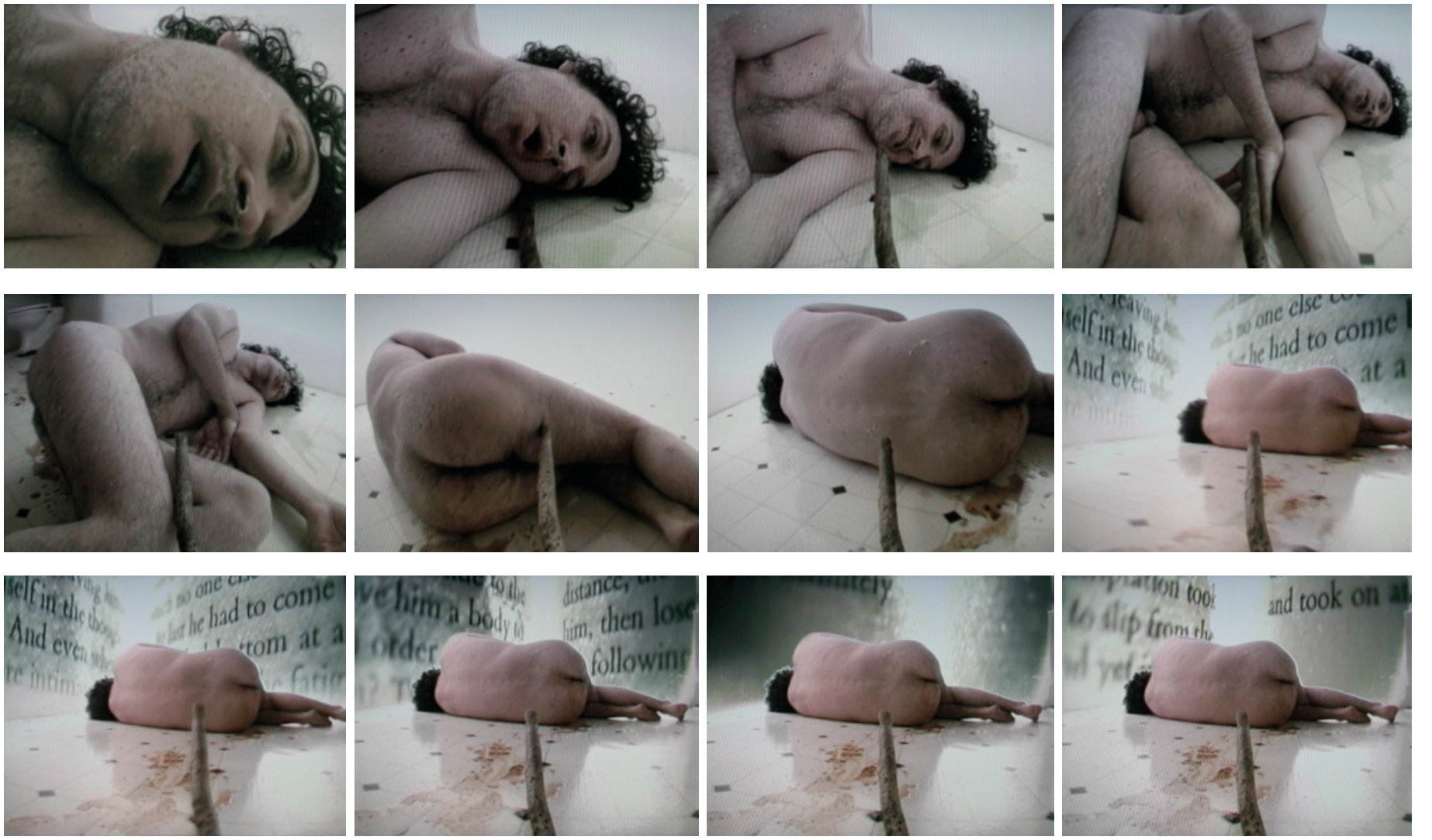
1

Gary Hill
"Incidence of catastrophe", 1987 - 1988
Frame do vídeo

1 A Sony comercializaria o primeiro aparelho de vídeo analógico em 1967, mas o som e a imagem ainda eram gravados separadamente. (MARTIN, 2006, p. 10) Gary Hill pertence à primeira geração da videoarte, e como outros artistas desse período, concebe ele próprio sistemas técnicos e reprograma funções para que os dispositivos atendam às suas necessidades técnico-poéticas. Jacinto Lageira, (1993, p. 57) aborda esses aspectos.

2 "A estética de Blanchot não teve só um profundo efeito em seu pensamento mas deu, além disso, o texto e o pretexto de muitas de suas obras posteriores." (COOKE, 1993, p. 85, tradução nossa)

3 O vídeo de 44 minutos está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xp1Ty5DeGmY>. Acesso: 25 mai. 2015



2 - 13 *(acima, esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Gary Hill
"Incidence of catastrophe", 1987 - 1988
Frames do vídeo





14 - 15

Gary Hill
"Inasmuch as it is always already taking place", 1990
Videoinstalação. MoMA, Nova York





16 - 17

Gary Hill
"Tall Ships", 1992
Videoinstalação

Seu corpo retoma uma condição originária traduzida fisicamente por sua posição fetal, imagem de forte teor simbólico e que voltaria a ser sugerida na perturbadora fragmentação de "Inasmuch As It Is Always Already Taking Place" de 1990, videoinstalação composta por 16 monitores de diferentes tamanhos, de meia a 21 polegadas, exibindo fragmentos distintos de um corpo sobre um nicho aberto na parede da sala[4] (fig. 14).

> De uma certa distância, um corpo em posição fetal é percebido no arranjo dos monitores. De perto, a percepção é de uma situação absurda em que a visão fragmentada de um corpo respira e emite sons quase inaudíveis. (QUASHA; STEIN, 1997, p. 59)

De fato, foram contraditórias as sensações vivenciadas durante nosso deslocamento na sala: da ilusória sugestão de totalidade experimentada à distância à inteireza significante dos fragmentos, quando estávamos a poucos centímetros dos monitores. Da imagem aparentemente estática, como numa montagem fotográfica em *backlight*, à vibração sutil da respiração, dos volumes e texturas, incluindo os ruídos ópticos gerados pelos dispositivos tecnológicos de visualização. Enfim, das distintas partes de um corpo, ainda humano, mas que permanece vivo apenas em nossa percepção através da superfície de um sistema eletrônico (fig. 15).

Também reconhecemos nesta imagem de um corpo estranho o reflexo da "imagem simbólica" de nosso corpo, não do que é real e vivo, mas a representação que temos dele. O corpo do espectador está pois ao mesmo tempo na imagem e no mundo físico; a obra, que é ela mesma quase imaterial como um corpo, produz no espectador uma imagem mental de sua carne." (LAGEIRA, 1993, p. 56, tradução nossa)

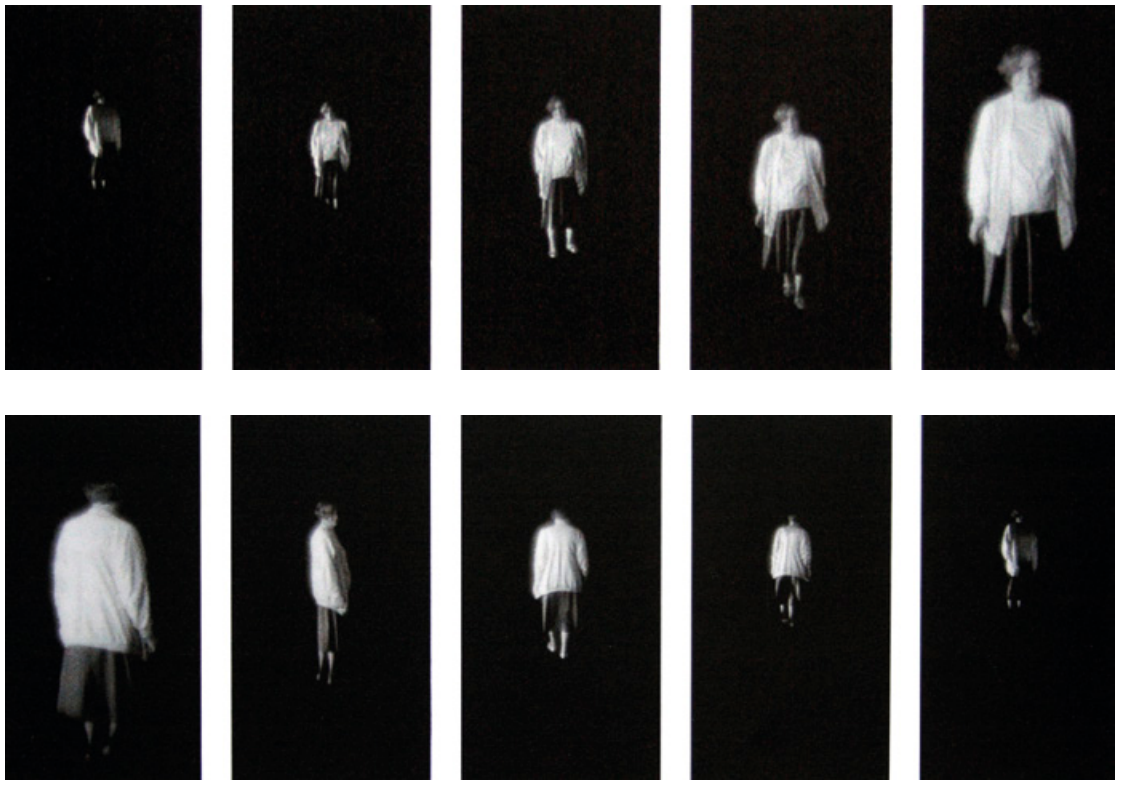
Em 1992, Gary Hill realizaria aquela que é considerada por muitos de seus admiradores, como a sua obra prima[5]. Trata-se da videoinstalação interativa "Tall Ships" (Caravelas), trabalho criado especialmente para a IX Documenta de Kassel (1992), com curadoria de Jan Hoet. (QUASHA; STEIN, 1997, p. 7) Na versão original apresentada no Museum Fridericianum, na cidade do referido evento e, no ano de 1993, no Stedelijk Museum em Amsterdam, Hill instalou 16 monitores modificados com lentes de projeção, conectados a 16 sensores de movimento dispostos ao longo de um corredor com 27,5 m de comprimento[6]. (QUASHA; STEIN, 1997, p. 11)

A intensidade desse trabalho é tão grande como se, de fato, tivéssemos vivenciado essa experiência na noite anterior. Ao entrar na instalação o observador experimentava uma espécie de choque perceptivo, graças aos contrastes de luz entre exterior e interior. Após alguns segundos de adaptação percebiam-se elementos luminosos em preto e branco alternados em ambas as paredes, além de um ponto luminoso na parte central no fundo desse espaço (fig. 16). Essas luzes verticais similares a

4 Trabalho exibido na exposição "O lugar do outro", primeira individual de Gary Hill no Brasil no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e no Museu de Arte Moderna – MAM em São Paulo no ano de 1997.

5 Observação do curador Marcello Dantas (2009, 10), responsável pelas três exposições de Gary Hill no Brasil, incluindo a exibição no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM, entre 3 de outubro e 2 de novembro de 1997.

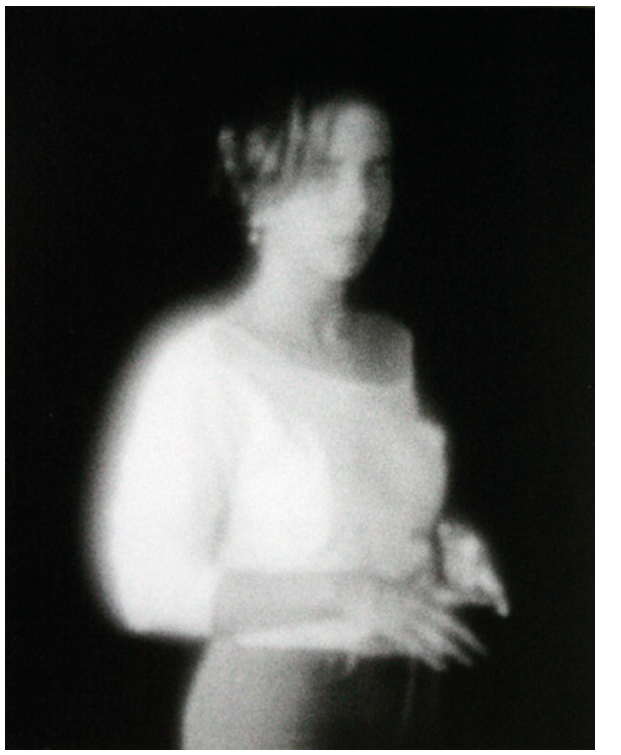
6 Além dos dispositivos de projeção e dos sensores foram necessários 16 laser disc players, além de um programa que controlava o sistema com um computador.

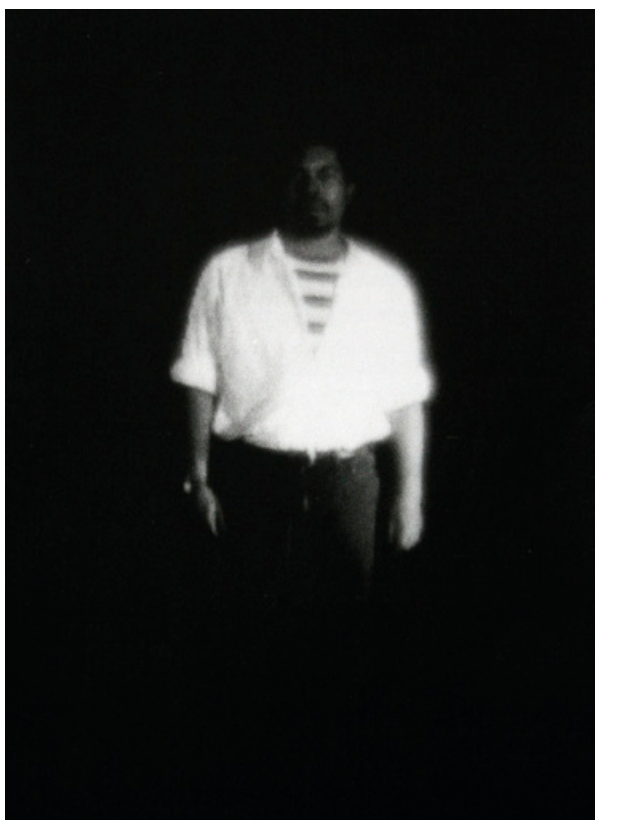


18 - 19 *(acima, grupos de imagens)*

Gary Hill
"Tall Ships", 1992
Videoinstalação







20 - 22 *(à direita, cima p/ baixo)*

Gary Hill
"Tall Ships", 1992
Videoinstalação

velas formavam uma linha virtual como uma espécie de horizonte para os observadores. Ainda tateantes, caminhamos em direção à primeira dessas figuras fosforescentes, quando, então, notamos tratar-se de uma pessoa (fig. 17).

Antes que pudéssemos refletir, aquela presença imaterial iniciou uma caminhada em nossa direção, fazendo-nos experimentar sensações contraditórias: do receio que nos sugeria o afastamento ao fascínio imobilizador; da incredulidade ao voluntário prazer da ilusão. O corpo ganhou volume luminoso e escala humana até interromper seu movimento ante nossos olhos (fig. 18). Não conseguíamos distinguir os limites entre espaço real e espaço da representação, tensão que era amplificada pelo silêncio que neutralizava nossas reações. De repente, a figura se afastou, gesto que repetimos em direção à parede oposta (fig. 19). Agora reconhecemos uma pessoa sentada, ela se levanta e, como na outra imagem, caminha em nossa direção, interrompe seu movimento, encarando-nos sem dizer ou expressar qualquer reação.

A única luminosidade do ambiente emanava dessas pessoas que ao se aproximarem compartilhavam um pouco de sua luz e, apesar de sua escala humana, sua textura sem limites precisos evidenciava uma presença misteriosa, como vultos prestes a evanescer (fig. 20 – 22). Em correspondência, o orientador da presente pesquisa definiu sua experiência nesse trabalho do seguinte modo:

> As imagens eram como fantasmas silenciosos, vinham ao teu encontro. Além disso a qualidade tecnológica dos registros e o espaço virtual criado pelas projeções, proporcionava ao público condições para que sua própria experiência se tornasse a essência da obra. (SOGABE, 2015)



23 - 30 *(esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Gary Hill
"Tall Ships", 1992
Videoinstalação

De repente ouvimos ruídos e sons de palavras. Eram outros visitantes que entraram no corredor depois de nós, os quais, na escuridão do ambiente, pareciam menos materiais do que as projeções. Iniciamos uma caminhada até o ponto luminoso no fundo do corredor e, à medida que avançávamos, todas as personagens, homens e mulheres de diferentes idades e etnias (fig. 23 – 28), respondiam à nossa passagem até que uma pequena personagem abrisse os braços, iniciando breve corrida em nossa direção (fig. 29). Tal qual um reflexo "desejamos" estender os braços, mas uma espécie de constrangimento desconcertante nos impediu, como se tivéssemos sido condicionados a não demonstrar qualquer afeto por alguém desconhecido.

Nesse momento já era evidente: estávamos imersos em uma representação. Ainda assim, aquela pequena e delicada aparição de braços abertos tornava nossa permanência insuportável (fig. 30), fazendo-nos voltar para a entrada/saída da instalação. O corredor estava repleto! Projeções[7] e visitantes reais, também estes, percebidos como presenças evanescentes, induziram-nos a um cuidadoso retorno. Era estranho, mas evitamos qualquer contato físico[8], mesmo um simples entreolhar-se como os vivenciados na inesperada experiência fenomenológica da representação.

7 Gary Hill filmou pessoas de seu convívio, incluindo familiares. Nos dois eventos já mencionados de 1992 e 1993 as personagens foram dispostas na seguinte ordem: parede esquerda: Bill Colvin, Preston Wadley, Ronald Choate, Santha Cassel, David Cheung, Sharon Parker, Megan Adcock, Mark Vandervanter; parede do fundo: Anastasia Hill; parede direita: Greg Hill, Lou Hetler, Richard Parker, Terri Colvin, Donald Young, Jay McLoughlin e Katsura Ozeki. (QUASHA; STEIN, 1997, p. 40, tradução nossa)

8 "é muito escuro lá dentro e você fica andando com estranhos, você não pode ver, embora às vezes você os ouve andando ou pelo menos o que pode ser chamado de barulhos humanos. E depois de um tempo você pode começar a ver as formas das pessoas passando diante das imagens, seus rostos indiretamente capturam um pouco da luz das projeções. Exceto quando roçam um ombro ou dois, não há muito contato com outros. Principalmente, é só você e aquelas pessoas que se levantam e vêm em sua direção como se fossem fazer contato. Só não há contato." (QUASHA; STEIN, 1997, p. 15, tradução nossa)

O poder de estar aqui face a face com uma pessoa é tão grande que não há como escapar de ver como você possui sentimentos. Me deixou triste ver meus próprios preconceitos sobre pessoas – ver o que fazemos quando encontramos pessoas – é tão automático. Você não pode controlar essas coisas mas você pode reconhecer a *forma como a mente se manifesta*. [...] Pessoas veem e olham para você e você inventa todo esse lixo sobre eles. Eu tive que admitir que haviam pessoas que eu acabava de ignorar porque elas não eram o tipo de pessoa que eu quero passar um tempo. (LEON apud QUASHA; STEIN, 1997, p. 18, tradução nossa)[9]

O impressionante depoimento da visitante vai de encontro com o questionamento proposto por Quasha e Stein (1997, p. 39) a partir do que se impunha ao nosso corpo, à nossa experiência sensorial na videoinstalação. "Se isto é projeção, de que forma então ela difere da própria vida?" A partir da palavra projeção interpretada como "aquilo que faz a realidade vir à tona" (QUASHA; STEIN, 1997, p. 41 - 45), os autores especulam sobre a dimensão fenomenológica das imagens, restituindo-lhe uma história de fascínio advinda da Caverna de Platão. Em outras palavras, a projeção em trabalhos como "Tall Ships" constitui uma presença em tempo real no mundo como num "verdadeiro" evento, ainda que saibamos se tratar de uma representação (fig. 31).



31

Gary Hill
"Tall Ships", 1992
Videoinstalação

É indiscutível a intensidade especial a que a projeção intencional convida e que obviamente não existe em nossa interação informal com as pessoas. *Tall Ships* amplia esta verdade ao provocar um encontro tão curiosamente real..." (QUASHA; STEIN, 1997, p. 45)

Retrospectivamente o estranho encontro com esses outros virtuais – os quais reagiam à presença dos observadores no espaço, caminhando em nossa direção – causam-nos uma espécie de mal estar profundo, porque éramos sensíveis, reagíamos aos seus estímulos, criávamos expectativas e histórias a partir do seu olhar, de sua presença; recordávamos nossas próprias vivências, já que "Tall Ships"[10] era "um tipo de espelho mostrando que a própria mente é um espelhamento" (QUASHA: STEINER, 1997, p. 19, tradução nossa), enquanto, sem nos darmos conta, ignorávamos outros seres humanos reais ao nosso lado, desviando nosso corpo cuidadosamente, evitando todo diálogo sensível.

Esta ambigüidade perturbadora entre a realidade da projeção e a identidade da imagem se faz mais complexa pela presença de outros espectadores que penetram no espaço. Ocupados em suas próprias tentativas de relações, estes outros observadores, ainda que indubitavelmente presentes, só são visíveis na escuridão como silhuetas, vazios ou ausências. (COOKE, 1993. p. 119, tradução nossa)

A triste apreensão do outro[11] como uma projeção ou mera ausência seria escancarada pelo próprio Gary Hill, mas, dessa vez, com uma materialidade ainda mais incomoda. Estamos nos referindo à videoinstalação "Viewer" (1996), trabalho exibido em 2009 na exposição "O lugar sem o tempo"[12], no espaço "Oi Futuro" na cidade do Rio de Janeiro. Entramos numa ampla sala com perto de 20 m de extensão, mas, ao contrário de "Tall Ships", não houve o mesmo contraste perceptivo, isso porque havia um grupo de homens alinhados lateralmente, cujo reflexo no piso intensificava a luz ambiente e o realismo de sua presença física (fig. 32 – 33).

Em *Viewer*, existe também uma desconfortável intensidade, algo que é um pouco real demais, na forma pela qual os dezessete operários (todos do sexo masculino) nos olham enquanto passamos por eles, com seus olhos que

9 Barbara Leon, visitante da instalação no Whitney Museum teve seu depoimento transcrito por Geroge Quasha e Charles Stein como parte de um texto especificamente dedicado a "Tall Ships". O discurso da visitante nos impressionou porque ela explicita um choque de ordem fenomenológica ao interagir e "dialogar" com as personagens da representação.

10 Em entrevista concedida a Regina Cornwell no ano de 1993, publicada na "Art Monthly, nº 170, Gary Hill afirma o seguinte a respeito do título e do trabalho: "Durante as gravações para o trabalho aconteceu de eu ver uma fotografia antiga feita em Seattle, por volta de 1930, de uma caravela. Eu acho que eles estavam removendo o último dos antigos navios do porto de Seattle. Imediatamente eu associei aqueles enormes mastros e velas armadas com pessoas em pé, como as pessoas que eu estava trabalhando. A ideia daquele tipo de navio em alto-mar – este ponto de vista frontal de extrema verticalidade vindo em sua direção. Há uma majestosa qualidade nisso que, quando aplicado à figura humana, projeta um tipo de poder e graça. Essa pessoa, no entanto vulnerável, virá, não importa como. É a simplicidade da ideia – os seres humanos se aproximando de seres humanos no espaço do trabalho que é sempre um pouco assombrado pela noção de "navios passando na noite". Eu não acho que fui muito claro sobre o trabalho até pensar nesse título." (HILL, 1997, p. 43, tradução nossa)

11 Desenvolvemos esses aspectos no item especialmente dedicado à alteridade.

12 A exposição, com curadoria de Marcello Dantas, esteve em cartaz entre 21 de julho e 06 de setembro de 2009.

nos seguem por toda parte, suas vidas, sua ânsia, que pesam sobre nós. É como se estivessem projetando de volta para nós. (QUASHA: STEIN, 1997, p. 46)

É verdade, durante alguns segundos, pensamos estar sendo observados por pessoas reais e, de um certo modo, estávamos! O próprio título da instalação reforçava conceitualmente a ambigüidade experimentada pelos observadores através de seu corpo. Quem eram os "espectadores", nós ou aqueles homens de diferentes etnias, operários, trabalhadores ou simplesmente desempregados, com traços físicos distintos, mas tão próximos de nós, como se as pessoas que a pouco ignoramos nas ruas do Rio de Janeiro, estivessem, no silêncio perturbador daquele espaço, expondo a sensibilidade característica de nosso tempo, ou seja, nosso crescente individualismo e isolamento social (fig. 34).

"As imagens nos colocam, brutalmente, diante de uma realidade nua e crua, da qual não somos mais capazes de nos apropriar, pois se volatizou a dimensão simbólica e metafórica que permitia a representação." (MICHAUD, 2009, p. 564) Um sentimento de estranheza vivenciado por um estranho em meio a outros estranhos, e o pior, mesmo ante o reconhecimento de nossa incomunicabilidade social, era-nos vetado, nesse espaço e nesse tempo reais da ilusão, qualquer possibilidade de contato, a não ser com a nossa própria condição humana, como um reflexo evidente de nosso tempo.

Na sempre dinâmica relação estabelecida entre o corpo da obra e o corpo do observador, "Tall Ships" e "Viewer"[13] invertem a direção dos papéis, tornando-nos o meio pelo qual a estrutura da obra se concretiza. Em outras palavras, o espectador observado tem nos corpos virtuais da representação dispositivos psicológicos que o reconduzem à própria reflexão.







32 - 34 *(cima p/ baixo)*

Gary Hill
"Viewer", 1996
Videoinstalação

13 Videoinstalação em 5 canais: 5 projetores, 5 canais sincronizados, 5 reprodutores de DVD e 5 DVDs (cor, silêncio) (informações técnicas retiradas do catálogo da exposição "O lugar sem o tempo", 2009, p. 49)

3.6 A prática do autor: entre o corpo da obra e o corpo do observador

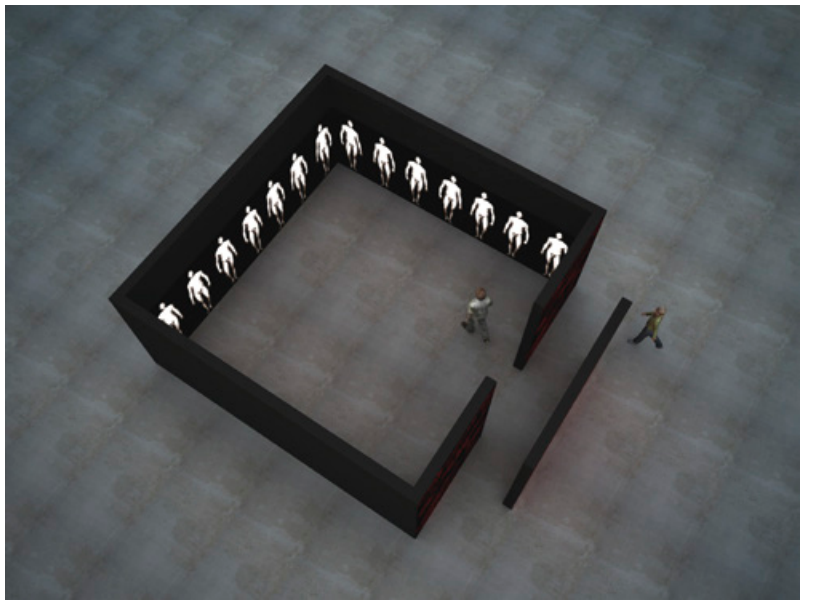
Esse item, cujo nome dá título à tese, é de fundamental importância para o presente trabalho, primeiro porque tal investigação integra a Linha de Pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, segundo, porque foram justamente as reflexões em torno das diferentes linguagens praticadas pelo autor, o que forneceu os subsídios fenomenológicos necessários à parte significativa das análises que nos trouxeram até aqui.

Por conta disso, como já havíamos mencionado na introdução geral desse terceiro capítulo, nossas últimas reflexões são dedicadas a dois projetos de instalações artísticas elaboradas e reelaboradas a partir de diálogos com parte das obras de Lucian Freud, David Hockney e Gary Hill. Na análise dessas instalações, as quais tem na relação dinâmica entre o corpo da obra e o corpo do observador a sua motivação essencial, expomos um ângulo que parece situar-se num ponto relativamente indeterminado, ainda que o artista seja um elemento fundamental para o fenômeno artístico. Em outras palavras, esse item trata do processo de concepção e realização de instalações artísticas pelo ângulo daquele que manipula os meios expressivos e simbólicos.

A obra concluída, como dissemos em nosso primeiro capítulo, configura-se como um texto aberto, uma estrutura significante que se desdobra a cada novo olhar, e isso, independentemente das concepções originais de seu autor. Mesmo assim, parece-nos enriquecedor expor a visão do artista, ainda que essa seja apenas uma entre infinitas leituras. Conforme apontamos, a apreensão da complexidade de um simples objeto ou de uma obra artística permanece sendo um ilusório ideal.

3.6.1 Toque me não me toque

Quando submetemos nosso projeto de pesquisa como parte das exigências do Programa de Doutorado em Artes Visuais do Instituo de Artes da Unesp[1], no ano de 2011, incluímos o desenvolvimento de três instalações, as quais tinham na relação dinâmica entre o corpo da obra e o corpo do observador o seu foco principal. A instalação "Porcelana Chinesa" foi excluída no decorrer do processo e as demais sensivelmente alteradas, graças ao significativo conjunto de informações teóricas e práticas



1 - 2

Ricardo Coelho
"toque me não me toque", 2011
Projeto de instalação multimídia interativa
Representação gráfica de Phamela Dadamo

coletadas durante os três primeiros anos de estudos. Aqui trataremos de "toque me não me toque" (2011), projeto (fig. 1 e 2) apresentado do seguinte modo para a comissão do referido programa de doutorado.

Vídeo-instalação em uma sala de quatro metros de altura, por seis metros de largura e seis metros de profundidade, com quatro canais de vídeo e sistema de som. Um corpo nu será gravado em sete sequências de aproximadamente trinta segundos. O personagem filmado numa sala negra e iluminado parcialmente fará movimentos sutis, estendendo e recolhendo os braços na direção da câmera, enquanto pronuncia entonações distintas para a sequência de palavras que dá título à instalação. As sete tomadas serão montadas e editadas como se fossem uma única cena, aproveitando a sobreposição de movimentos e sons para aumentar a profundidade do ambiente.

1 Foi uma grande satisfação para o autor do presente texto ter sido selecionado em um processo muito concorrido para a primeira turma do Doutorado em Artes Visuais, particularmente pelo método adotado no programa, no qual enviamos nossos projetos sem identificação nominal, o mesmo ocorrendo nas provas teóricas realizadas no Instituto de Artes. Pensamos que esse sistema deveria ser adotado por todas as Instituições de Ensino Superior que oferecem cursos de pós-graduação.

A figura humana será projetada em escala real permitindo maior estranhamento dos observadores. O chão e o teto da instalação serão pretos, reduzindo a luminosidade apenas à luz refletida dos corpos projetados nas quatro paredes. (COELHO, 2011)

Antes de continuarmos com as alterações que foram processadas nesse trabalho, até que ele ganhasse o atual corpo técnico e estético, parece-nos necessário fazer uma triste constatação: das centenas de exposições vistas entre 1996 e o presente momento, infelizmente, não estivemos na individual de Gary Hill no MAM de São Paulo em 1997. Tomamos contato com a existência de "Tall Ships" (1992) graças ao nosso orientador, o professor Milton Sogabe, que apontou a filiação entre o trabalho de Gary Hill e nosso projeto "toque me não me toque". Apesar de termos reunido uma quantidade significativa de informações sobre o trabalho em diferentes idiomas, está é nossa maior frustração. Por que não estivemos presentes justamente nessa exposição? A resposta é simples e está relaciona ao fato de nosso interesse pelo vídeo como meio expressivo ter surgido apenas com a formação do Grupo COMfluencia, no ano 2000.

Pedimos desculpas parciais ao leitor que se interessou por "Tall Ships", se nosso texto pareceu a descrição fiel de nossa experiência, mas isso se deve a dois motivos: primeiro à já citada coleta de materiais que incluíam depoimentos de visitantes e mesmo uma publicação dedicada exclusivamente a essa obra; segundo, à experiência prática do autor do presente texto nas linguagens do vídeo e da videoinstalação, inclusive com trabalhos que, guardadas as devidas diferenças, de alguma maneira, dialogam com certos projetos de Gary Hill e Bill Viola, outro artista estudado durante nossa estadia na Universitat de Barcelona.

Por exemplo, quando John Walsh (2004, p. 48) refere-se aos meios expressivos de Viola cita um trabalho que desconhecíamos, mas não o seu procedimento.

A aceleração e a câmera lenta formaram parte da palheta expressiva de Viola desde 1973, quando regravou uma sequência a velocidades mais e mais lentas e **com uma deterioração da imagem cada vez maior** (Composition D). (WALSH, 2004, p. 48, tradução nossa, grifo nosso)

Em 2001, o Grupo COMfluencia utilizou fragmentos de imagens gravadas na videoinstalação "Entreolhar-se (es)" (2000), apresentada na "4ª Mostra MIS de Vídeo" em novembro de 2000, no Museu da Imagem e do Som em São Paulo. A partir de uma edição simples e da ideia original de Carlos Serejo, o editor audiovisual Fernando Mastrocolla passou a regravar sucessivamente a mesma sequência de imagens com o auxílio de dois gravadores de vídeo. O resultado de deterioração foi surpreendentemente rápido e, em poucas passagens, havia uma quase indistinção da matriz original, gerando um ruído eletrônico cada vez maior, porém, inesperadamente pictórico. A imagem resultante nos pareceu muito poética e sugeriu uma associação com o fenômeno do eco. Na sinopse de ECO[2] (2001), trabalho que deveria ser projetado em grande escala, o autor do presente texto escreveu o seguinte:

A solução, apesar da sua simplicidade técnica, demonstra extrema clareza e uma possibilidade rica na ampliação dos limites impostos pelas barreiras da linguagem verbal. A mesma seqüência de imagens – como um som ou uma palavra – é repetida, perdendo gradualmente sua integridade, e isso, apenas através das particularidade do sistema de reprodução do vídeo. ECO é uma dilatação sinestésica de um conceito relacionado ao som. (COELHO, 2001)

Além desse trabalho o próprio "Entreolhar-se (es)" tem certo parentesco com a videoinstalação "Facing Faces" (1996), de Gary Hill (fig. 3).

O efeito é o de uma pessoa que está olhando diretamente para você ao mesmo tempo em que a segunda pessoa olha a primeira. Elas em seguida trocam de posição – a segunda pessoa olha para você diretamente para os seus olhos, enquanto a primeira olha para ele. Poder-se-ia dizer que você, o espectador, está no vértice de um triângulo de olhares que se deslocam. (QUASHA; STEIN, 1997, p. 68)

No caso da videoinstalação[3] do Grupo COMfluencia eram quatro monitores que colocavam o observador no centro de um triângulo (fig. 4), no qual um mesmo personagem (Ricardo Coelho) repetia a sequência poética: "aquele que olha olha o que olha e não olha aquilo que aquele que não olha olha." Um quarto personagem na base do triângulo (Carlos Serejo), um tanto quanto perdido, repetia fragmentos e palavras do discurso, enquanto olhava para ambos os lados e para frente. Em certos momentos Serejo avançava sua cabeça como se quisesse estender suas dúvidas para o observador no espaço real. O som era contínuo e, além da fala simultânea das quatro personagens, ainda contava com um processamento da palavra olha, invertida digitalmente e replicada por Fernando Mastrocolla como uma espécie de eco, o que ampliava o estranhamento e a profundidade ilusória da sala negra, onde a única luz era emitida pelas quatro cabeças virtuais.

Voltando a "Toque me não me toque", mudanças significativas ocorreram, muito em função da disciplina "Arte interativa", ministrada, no ano 2012, pelo orientador da presente pesquisa, bem como, pela leitura detalhada de

2 O vídeo pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ynIMtAmTGA>. Acesso: 25 jun. 2015

3 Infelizmente, não temos um registro da instalação nas condições ideais como ocorreu no MIS. Há, no entanto, um registro feito no "32º Salão de Arte Contemporânea de Piracicaba" (2000), mas numa sala improvisada, com teto aberto e paredes brancas. Seja como for, ao registro são incluídos fragmentos das filmagens originais, o que permite ao leitor ter uma ideia geral. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PFRXq3NYg7k>. Acesso: 25 jun. 2015; Em 2001 fomos selecionados e subsidiados pelo "Perhappiness. Concurso Nacional de CLIPOEMAS" na cidade de Curitiba, evento realizado por iniciativa de Décio Pignatari. O resultado apresenta um desdobramento do poema de Ricardo Coelho utilizado na videoinstalação citada anteriormente e pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNZb0I7-wCM>. Acesso: 25 jun. 2015. Se refizéssemos esses projetos hoje, certamente alteraríamos muitas coisas, no entanto, há algo naquele contexto, uma energia produtiva despreocupada que se perdeu junto com as desilusões e dificuldades que encerraram nosso curto e prazeroso ciclo produtivo entre 2000 e 2003.

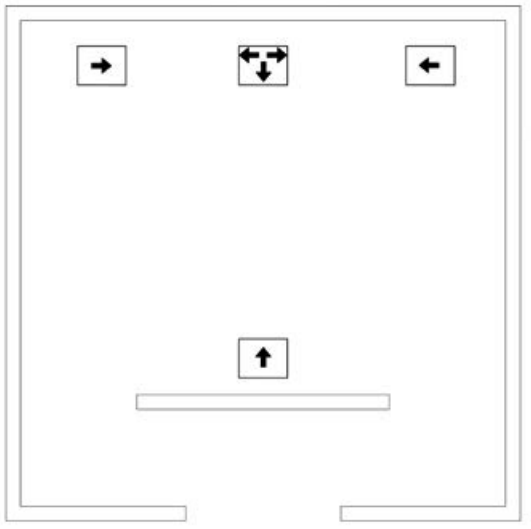


3 *(ao lado)*

Gary Hill
"Facing Faces", 1996
Videoinstalação

4 *(abaixo)*

Grupo COMfluencia
"Entreolhar-se (es)", 2000
Planta



"Arte Virtual: da ilusão à imersão" (2007), de Oliver Grau. A possibilidade de interação por meio de interfaces naturais que decodificam sinais emitidos por nosso corpo, ou mesmo, pela simples resposta à presença dos observadores, abria perspectivas que não havíamos considerado em nossa concepção original. De um projeto com uma sequência visual predeterminada, para uma estrutura dinâmica, respondendo à presença física dos visitantes, agora, encarados como parte integrante do sistema, já que sem a sua presença a sala permaneceria vazia, escura e silenciosa.

Nesse momento o que se impunha como entraves eram a aparente semelhança de nossa ideia com "Tall Ships", além do desenvolvimento de um sistema inteligente para viabilizar os desdobramentos da ideia original. Em relação ao trabalho de Gary Hill, logo tivemos certeza: apesar das características em comum, o que prevalece são as diferenças. Na instalação de Hill a presença do visitante ativa sensores de movimento conectados a um sistema que coordena nada menos do que 16 projetores. Então, pessoas de aparência evanescente caminham em silêncio, interrompem sua marcha em primeiro plano, encarando-nos por um determinado tempo, até retornarem para o seu lugar de partida.

Em "toque me não me toque", de modo similar, a presença dos observadores ativará um total de até 20 projeções simultâneas[4]. A diferença fica para uma distinta solicitação de contato em relação ao trabalho de Gary Hill, além de uma maior complexidade do sistema concebido por nós[5]. Do ponto de vista técnico, o projeto final pode ser descrito sucintamente do seguinte modo:

O trabalho consiste no desenvolvimento de soluções de tecnologia para uma instalação multimídia com 4 canais de projeção independentes em uma sala de planta quadrada. Cada módulo (parede) envolverá um sistema audiovisual composto por um projetor de vídeo *fullHD* de curta distância, sistema de som 7.1, cinco caixas mono (pré-amplificadas) e cinco sensores ultrassônicos. Os sensores captam o movimento dos usuários da instalação, mudando automaticamente o *frame position* das imagens previamente filmadas. Tais sequências de imagens, serão subdivididas pela programação em 5 faixas (5 pessoas) independentes por módulo, criando uma relação dinâmica favorável a um espaço de imersão virtual. Para que se obtenha tal resultado será necessário o desenvolvimento de um processo que pode ser dividido em três etapas distintas:

Etapa 1 - detecção de usuários

Nesta fase serão desenvolvidos e construídos os leitores do espaço, a partir dos sensores de ultrassom. As leituras destes dispositivos serão enviadas em tempo real através de um *hardware* livre (interface analógico-digital via Arduino), sendo processadas pelo software na Etapa 2.

Etapa 2 - Interação distância – frame position

Nessa fase, um *software middleware* será desenvolvido em plataforma Open Source. Esse sistema pode ser considerado o cérebro do projeto, responsável pela conversão das informações enviadas pelos sensores de espaço, desencadeando as respostas audiovisuais na etapa seguinte.

Etapa 3 - Apresentação audiovisual em *fullHD*

Nessa fase, um *software player* de vídeo será o responsável pela projeção das imagens em alta definição, controlando também o sistema de áudio multicanal. É importante frisar que o projeto final resultará em 20 faixas

4 Originalmente pensávamos em 7 figuras por parede, o que daria um total de 28 pessoas projetadas. A complexidade incorporada a partir do sistema interativo, bem como o alto custo dos equipamentos, sugeriu-nos a redução para 5 pessoas por parede num total de 20 pessoas projetadas.

5 Aqui, mais do que em qualquer ponto da pesquisa, o termo "nós" precisa de uma especificação. A primeira sugestão dada pelo nosso orientador foi vincular um projetor por imagem (20 projetores no total), como o fez Gary Hill, no entanto, "Tall Ships" é um projeto que foi concebido em 1992, ou seja, vinte anos atrás. O fato era que, mesmo não sendo da área de arte-tecnologia, a quantidade de informações que coletamos foi o suficiente para intuirmos uma solução mais otimizada e, sobretudo, mais econômica. Nesse momento iniciamos uma consulta com amigos especialistas como Fabio Oliveira Nunes, que indicou um profissional de programação, o qual, por sua vez, indicou o jovem programador Ricardo Palmieri, a quem agradeço pelas soluções técnicas discutidas em conjunto e apresentadas a seguir. Mantivemos os termos utilizados com naturalidade pela geração interativo-digital do programador, ainda que isso gere certa dificuldade para o leitor não acostumado com esse jargão tecnológico.

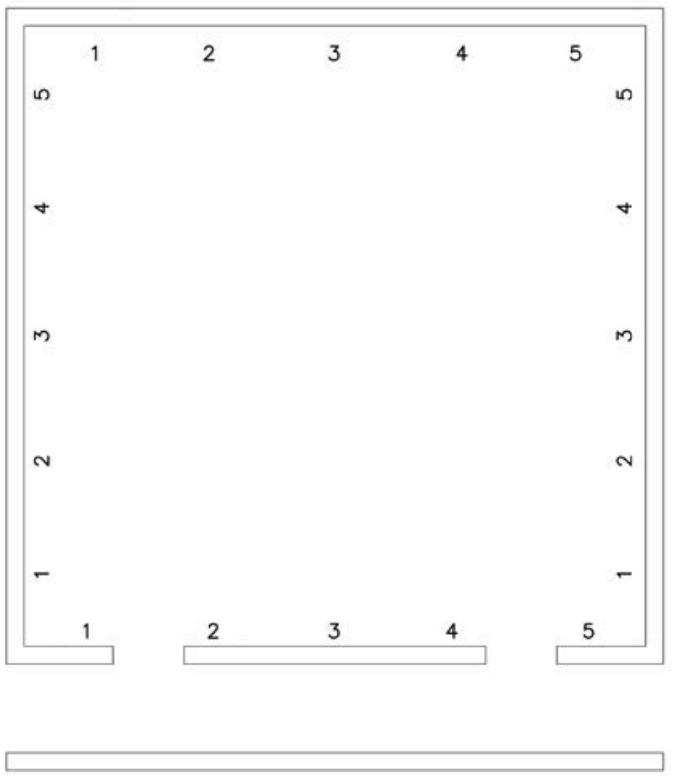
independentes de áudio e vídeo – 5 por parede – ativadas pelo deslocamento dos usurários no espaço da instalação multimídia.

Do ponto de vista estético também ocorreram modificações significativas, e isso desde a revisão funcional no desenho da sala (fig. 5). Ainda assim, o trabalho manteve certa consonância com projetos do Grupo COMfluencia, em particular, no interesse pela função poética da linguagem, explorada nas suas dimensões sonoras, por meio de elaboradas *performances* vocais. Tal gosto pela linguagem como recurso expressivo adveio da influência do professor Omar Khouri, responsável por excelente disciplina intitulada "Poéticas Contemporâneas e Visualidade" (IA – Unesp, 1999), despertando a experimentação de jovens autores, muitos deles com participações ativas na Revista ARTÉRIA[6], a mais antiga publicação dedicada às poéticas contemporâneas no Brasil.

Apesar da manutenção dessas características o contato mais aprofundado com o processo criativo de Bill Viola na realização da série "The Passions"[7], ofereceu possibilidades insuspeitadas no início desse processo. Tal grupo de vídeos baseava-se, fundamentalmente, na qualidade e nas especificidades da captação original, já que os trabalhos finais apresentavam cenas sem cortes em velocidade extremamente lenta e com definição visual impecável[8]. Isso impôs necessidades inesperadas para o artista, como uma espécie de complementação numa área distinta da sua, tendo recorrido a profissionais como Weba Garretson, artista vinculada ao âmbito da performance. (WALSH, 2004, p. 19 - 23)

Em conversação com Hans Belting no ano de 2002, Viola refere-se à importância desse trabalho com atores, o que solicitou desempenho similar a de um diretor de teatro ou cinema.

Interessava-me sobre tudo abrir espaços *entre* as emoções. Queria centrar-me nas transições graduais; na ideia da expressão emocional como um fluido contínuo em movimento. Isto significava que as transições, o momento ambíguo em que se muda do estado de felicidade para o estado de tristeza, são tão importantes como a emoção principal mesma. **Assim que defini o que me parecia que eram quatro emoções "primárias" – a alegria, a tristeza, a ira e o medo** –, e as tratei como se fossem cores primárias, elementos que pudessem fundir-se e aos que se lhes pudesse dar forma para criar diversas gradações e matizes. (VIOLA, 2004, p. 163, tradução nossa, grifo nosso)



Planta esquemática
Instalação TOQUE ME NÃO ME TOQUE
S/ escala

5

Ricardo Coelho
"toque me não me toque", 2011
Planta

Pareceu-nos muito poética tal associação com a pintura, particularmente porque parte significativa de suas ideias surgiram de um diálogo com essa linguagem tradicional, ainda que o próprio artista tomasse o cuidado de recomendar a si mesmo em um de seus cadernos de notas: "Tem cuidado de não limitar-se meramente a imitar formas tradicionais; as citações não constituem nenhuma busca pessoal". (VIOLA, 2004 apud SELLARS, p. 128, tradução nossa)

A analogia entre cores primárias e o que lhes corresponderia nas emoções despertou um desejo inesperado no autor do presente texto, algo similar ao que ocorreu com Gary Hill em "Crux" (1983 – 1987), "Incidence of catastrophe" (1988), "Inasmuch As It Is Always Already Taking Place" (1990), "Suspension of Disbelief (for Marine)" (1991 – 1992), ou seja, emprestar o próprio corpo e sua subjetividade para as filmagens de "toque-me não me

6 Entre os colaboradores da Revista estão nomes como Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Fábio Oliveira Nunes, Glauco Mattoso, Haroldo de Campos, Julio Plaza, Lenora de Barros, Paulo Miranda, Regina Silveira, Peter de Brito, Ricardo Coelho, Tadeu Jungle, Walter Silveira, ZéLuiz Valero, entre outros. No presente momento os editores Omar Khouri e Paulo Miranda estão preparando a 11ª Edição da Revista ARTÉRIA.

7 "The Passions" é o nome de uma série de obras em vídeo que Bill Viola começou no ano de 2000 e que continua realizando – de momento existem vinte –, cujo tema é a expressão das emoções. Todas elas emanam do constante interesse de Bill Viola pela arte antiga, em especial pela pintura devota medieval e renascentista." (WALSH, 2004, p. 13, tradução nossa)

8 Viola filmava as cenas com uma película especial que permitia registrar 300 quadros por segundo, depois, tais sequências eram convertidas para o meio digital com altíssima resolução, o que lhe permitia a manutenção da qualidade visual em uma velocidade de exibição nunca vista antes. (WALSH, 2004, p. 19); Por exemplo, em "Anima" (2000), "A maioria dos elementos faciais, **ao ampliar-se a partir do minuto que durava a gravação original até os mais de oitenta e um minutos que dura a projeção**, são demasiado lentos para resultar visíveis para o olho humano. A melhor forma de contemplar esta obra é olhar para outro lado durante alguns minutos e à continuação voltar a ver que mudanças de expressão e posição tomaram lugar entretanto." (VIOLA, 2004, p. 64, tradução nossa, grifo nosso)







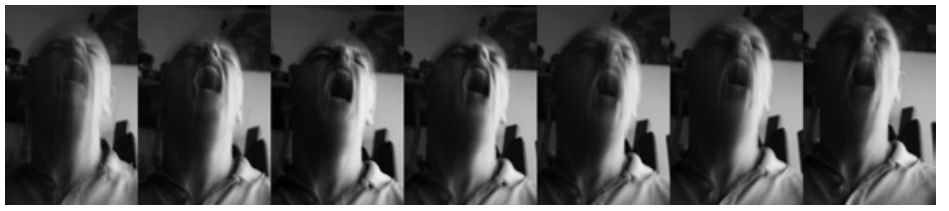
6 - 8 *(esquerda p/ direita)*

Phamela Dadamo
"O gozo", 2008
Fotografia

Ricardo Coelho
"O riso", 2008
Fotografia

Ricardo Coelho
"O choro", 2014
Fotografia







9 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Homem desesperado", 2009
Fotografia

10 *(ao lado, à esquerda)*

Ricardo Coelho
"Homem desesperado II", 2009
Fotografia

11 *(ao lado)*

Ricardo Coelho
"O grito", 2009
Fotografia

toque", como uma maneira de vivenciar o processo integralmente[9]. Nesse momento chegamos a pensar numa síntese cromática de emoções baseada em parâmetros limites, chegando à nossa própria palheta resumida a três estados essenciais: o gozo, o riso e o choro (fig. 6 – 8).

Era certo nosso interesse nessas expressões, bem como nos estágios transitórios definidos como um dos focos de Bill Viola, inclusive porque, muito antes do projeto de nossa videoinstalação, já havíamos realizado estudos fotográficos com a parceria do artista Francisco Maringelli, amigo que desempenhou uma performance de absoluto descontrole emocional (fig. 9 – 11). No entanto, em "toque me não me toque", é importante considerar o fato de termos um problema de natureza mais complexa, pois nossa ação não deve consistir na mera simulação de um estado facial, mas em expressões complexas que, para se fazerem efetivas, devem contaminar todo o corpo, como ocorre, por exemplo, em "The locked garden" (2000) de Bill Viola (fig. 12 e 13).

Tal constatação nos fez consultar a professora, atriz e bailarina Dorothy Lenner, que, entre outros[10], atuou sob direção de Takao Kusuno, precursor

9 As primeiras experiências performáticas do autor do presente texto ocorreram no âmbito da graduação no Instituto de Artes da Unesp. Posteriormente, Ricardo Coelho seria protagonista de "Adstrictus" (2001), vídeo selecionado para concorrer ao "2º Prêmio Cultural Sérgio Mota", 2001. Ainda que a principal qualidade dos jovens participantes seja a resistência física, já que correram por 3 horas pelo centro da cidade de São Paulo, há certa intensidade na trama visual e na expressão final do ator. O trabalho pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=7m-bTk3h0wk>. Acesso: 25 jun. 2015

10 Favorece-nos a localidade da residência da atriz octogenária na cidade de Tiradentes, a 15 minutos de São João del-Rei, cidade onde moramos desde 2009. Dorothy Lenner trabalhou com Alfredo Mesquita, Alberto D'Aversa, Antunes Filho, Clifford Williams, Eugênio Kusnet e Takao Kuzuno em diversos países da América, Europa e Ásia.





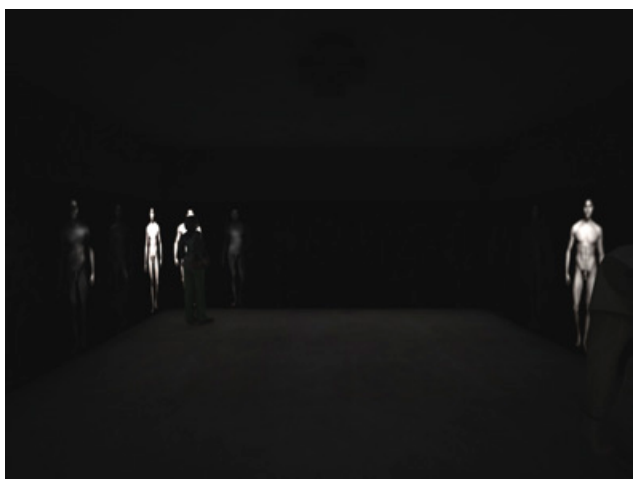
12 - 13 *(acima)*

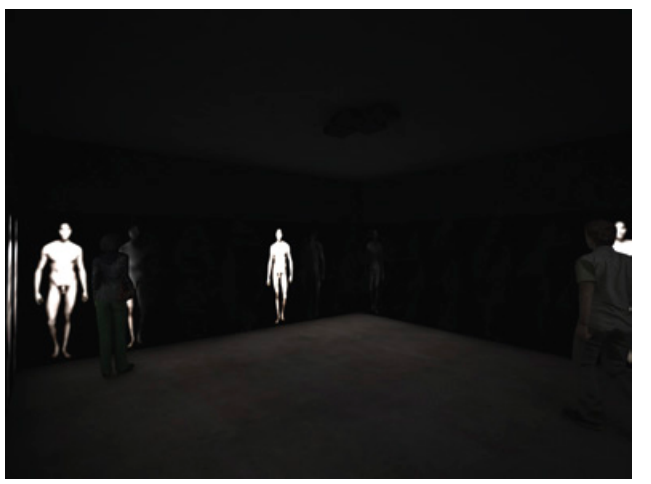
Bill Viola
"The locked garden", 2000
Díptico de mesa, vídeo de alta definição

do Butô, no Brasil, em 1977, com a obra "Corpo 1". Pode parecer estranho, mas essa procura se deve às nossas limitações corporais, o que nos impossibilita a expressão de qualquer padrão decodificado nas artes corporais no Ocidente. Em outras palavras, a ideia de realizar vivências com uma experiente atriz e dançarina profissional de Butô, deve-se aos fundamentos filosóficos dessa expressão, na qual os movimentos surgem a partir das leis individuais do corpo do bailarino.

É importante dizer, não temos nenhuma intenção performática que exceda a produção das matrizes para a videoinstalação, nem qualquer intenção de aprofundamento na dança Butô, porém, expor-se às dificuldades de transformar sutilmente as expressões faciais e corporais em pelo menos uma dezena de variações, parece-nos um desafio muito complexo para o encararmos sem qualquer preparação. Em síntese, nossa ação se restringirá a estabelecer condições fenomenológicas para possibilitar a tensão entre corpos reais e virtuais no espaço da representação, ou, se preferirmos, entre o corpo da obra e o corpo do observador.

Pronunciaremos "Toque-me" como ordem ou pedido, com tristeza ou alegria, receio ou confiança, com repulsa ou desejo, e, de modo similar, "não me toque", em tom quase inaudível, sussurrado, repetido compulsivamente ou por meio de um grito, de gritos desesperados, da repulsa verdadeira à negativa sedutora que incita a aproximação. Braços contraídos ou movimentando-se nervosamente em direção ao observador, distendidos, temerosos, inertes...







14 - 16 *(acima)*

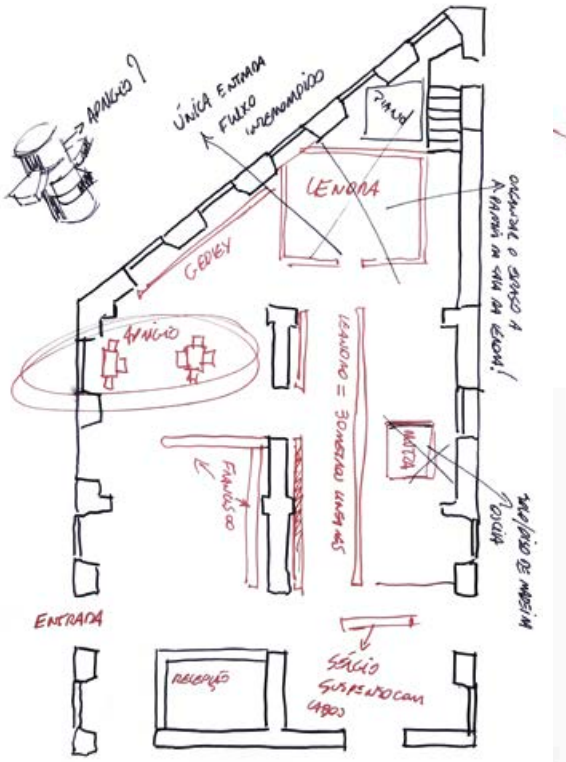
Ricardo Coelho
"toque me não me toque", 2011
Projeto de instalação multimídia interativa, simulação de funcionamento

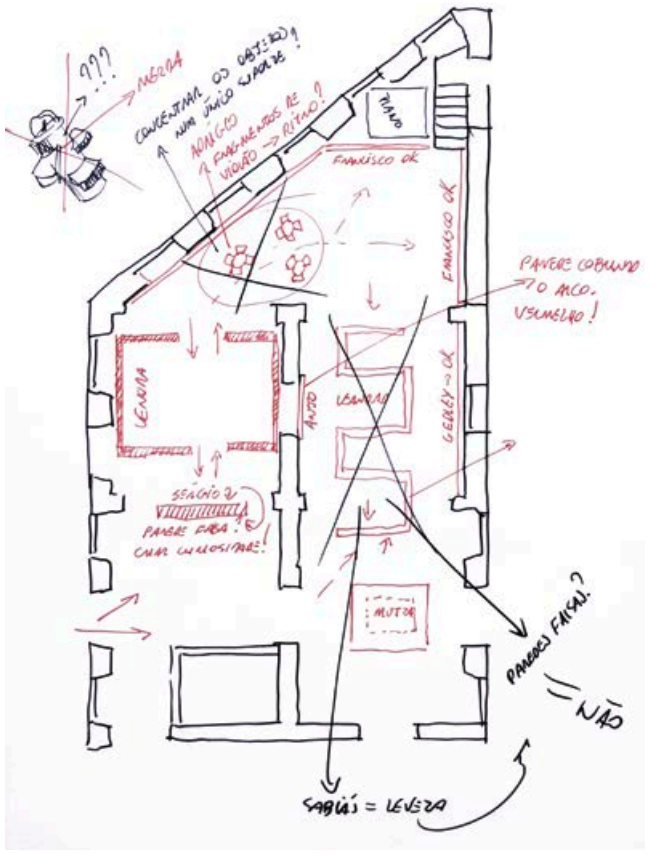
Do ponto de vista cênico[11], a iluminação corresponderá a uma estreita cortina de luz, sob um fundo negro infinito, de onde emergem os corpos ativados pela presença dos visitantes (fig. 14). O homem nu entra

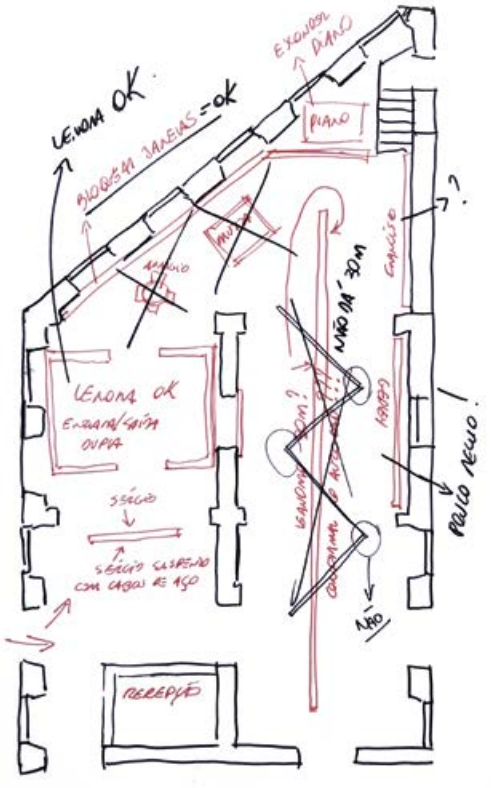
11 Palavra utilizada no sentido prático, já que, para a obtenção do resultado previsto, será necessário fazer a captação das imagens em uma "caixa preta" com uma estrutura profissional de iluminação.

em cena, estende as mãos, fala, tateia o espaço real, estabelece contato durante alguns segundos, talvez alguns minutos, em seguida retrocede na escuridão (fig. 15 e 16). O estranhamento será ampliado pelos canais de som coincidentes com a posição de cada uma das 20 projeções, intensificando a ilusória profundidade do espaço, também em suas dimensões acústicas. À medida que houverem mais pessoas na sala o mesmo personagem irá expor nossa complexidade subjetiva, permitindo uma espécie de confronto reflexivo por parte do observador que, assim como em Tall Ships, torna-se o meio e o fim da instalação[12].

É evidente, estamos diante de um projeto, simulando também os seus prováveis resultados, mas, como em outras práticas, inclusive no campo da cenografia de exposições, há uma forte intuição, por parte do autor do presente texto, de que a instalação física irá superar todas as expectativas da ideia original. Como um argumento visual para essa confiança, gostaríamos de relacionar os estudos que fizemos durante um mês, valendo-nos[13] apenas de uma planta esquemática (fig. 17 – 22). A montagem final evidência o controle que se pode alcançar num determinado projeto, isso apenas com um relativo domínio dos meios de representação e, sobretudo, uma considerável experiência na manipulação efetiva do espaço real (fig. 23 – 26). O artista Leandro Selister, que já havia montado "Sabiás: Tique-taque, o tremor das pequenas coisas" (2004), em duas ocasiões, ficou surpreso e satisfeito com a leveza do suporte desenvolvido para sustentar as suas 400 delicadas fotografias (fig. 27 e 28).









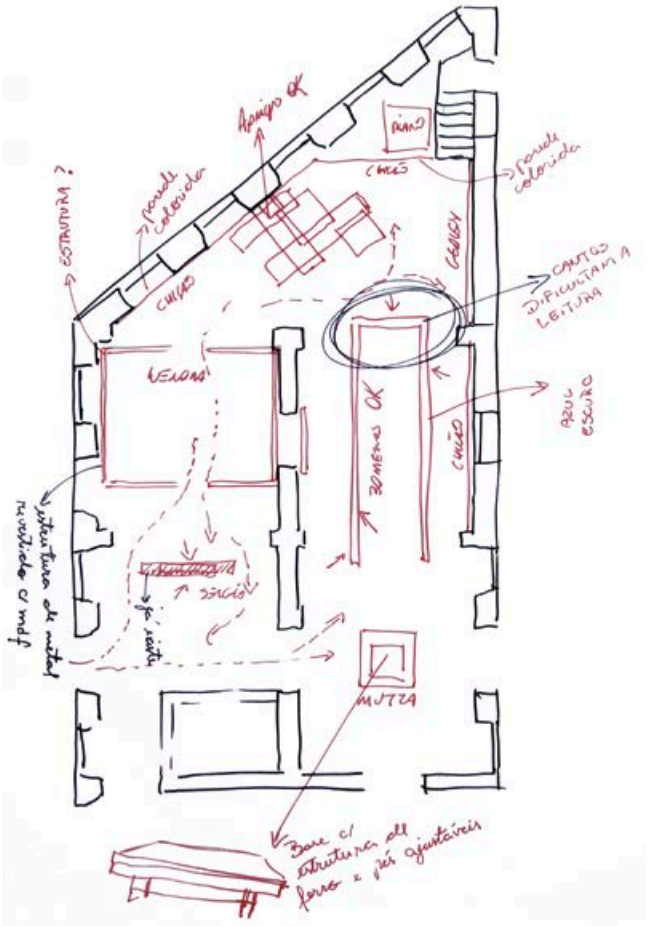
17 - 20 *(acima)*

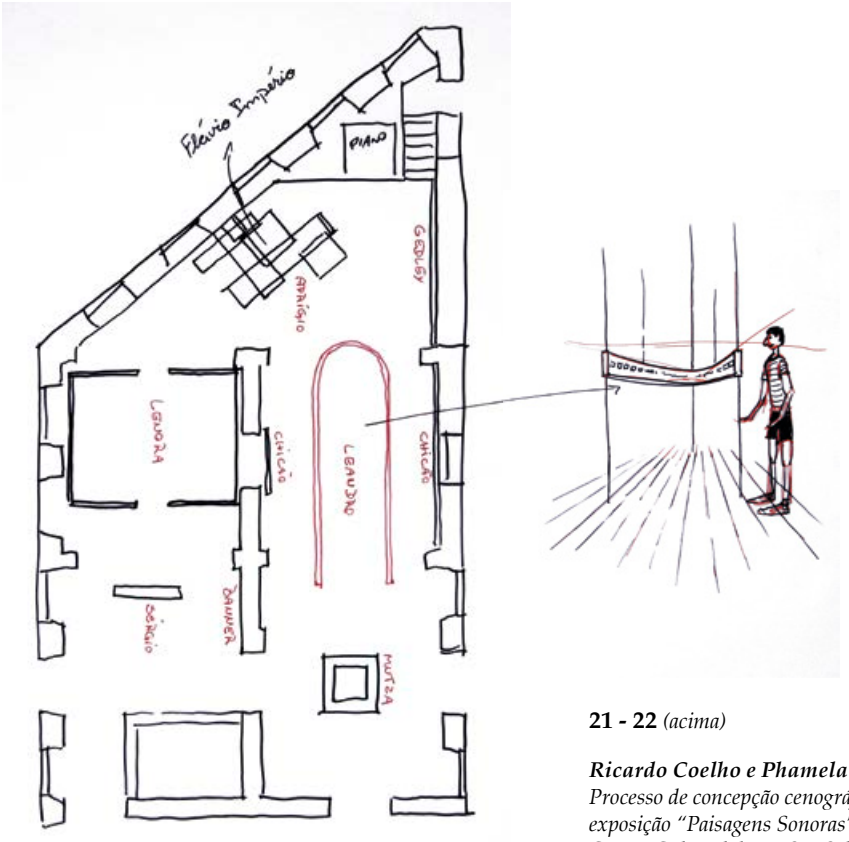
Ricardo Coelho e Phamela Dadamo
Processo de concepção cenográfica da exposição "Paisagens Sonoras", 2010
Centro Cultural da UFSJ - Solar da Baronesa, São João del-Rei

12 Como todo trabalho há um considerável custo de produção, mesmo se alugarmos os computadores e projetores de vídeo. A lista de materiais necessários é a seguinte:
- 4 Computadores MacBook Pro 15" i7 (com placa de vídeo NVIDIA), HD 500gb SSD, 8 Gb RAM
- 4 Matrox TripleHead2Go DP Edition
- 4 Placas Arduino Diecimila
- 20 sensores Ping (0,30 a 3m)
- 4 projetores de curta distância Full HD Nativo
- 20 Cabos, HDMI e áudio
- 20 caixas mono (com pré-amplificação)
- 4 placas de áudio com 8 saídas
- 4 licenças Resolume Arena
- 4 software player de vídeo interativo customizado com saída Syphon

*Se tivéssemos as filmagens em alta resolução prontas e, se fossemos adquirir todos os componentes descritos acima, teríamos que gastar, incluindo o trabalho de programação do profissional (R$15.000,00), um **valor total** de aproximadamente **R$ 78.500,00**. Muitas pessoas não entendem porque o Grupo COMfluencia deixou de existir após três anos, mas alguns dos motivos são os custos e o tempo envolvidos numa atividade cujo retorno financeiro é, na maioria das vezes, inexistente. Arte é algo sério e com o tempo subimos nosso nível de exigência. Talvez seja uma postura incorreta por parte do autor do presente texto, mas hoje, ele só realizaria um projeto desse porte se tivesse as condições ideais para produzi-lo com a qualidade necessária. Dos projetos realizados entre 2000 e 2003 pelo Grupo COMfluencia, há mais problemas do que qualidades a serem destacadas. Quando se tem entre 20 e 25 anos vale mais a ação e o prazer, já aos 40 anos o nível de autoexigência impõe limites estéticos muito rígidos.

13 A cenografia da exposição foi uma parceria com Phamela Dadamo. "Paisagens Sonoras" teve curadoria de Ricardo Coelho, resultando em uma publicação de mesmo nome e que contou com texto de Jorge Coli. Os artistas participantes foram Aprígio e Frederico Fonseca, Francisco Maringelli, Gedley Braga, Leandro Selister, Lenora de Barros, MUTZA e Sérgio Niculitcheff.

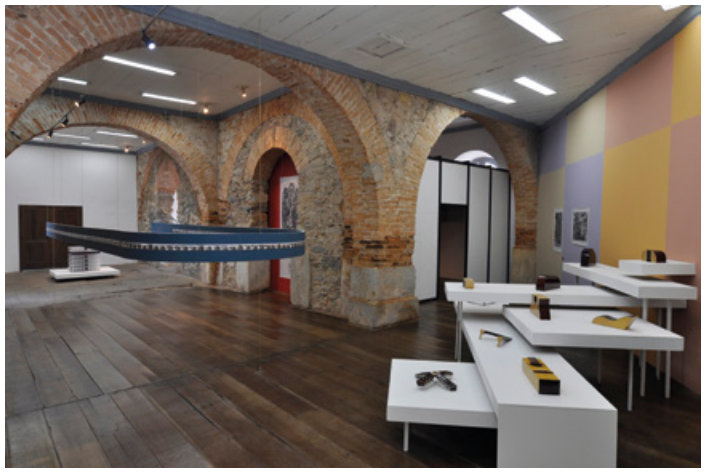




21 - 22 *(acima)*

Ricardo Coelho e Phamela Dadamo
Processo de concepção cenográfica da
exposição "Paisagens Sonoras", 2010
Centro Cultural da UFSJ - Solar da Baronesa, São João del-Rei









23 - 24 *(acima)*

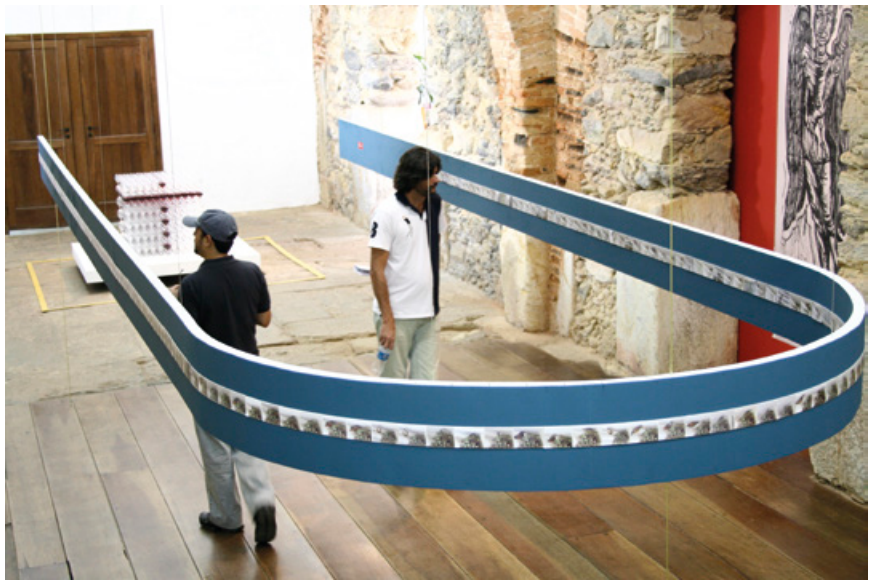
Paulo Filho
Registro da exposição "Paisagens Sonoras", 2010
Centro Cultural da UFSJ - Solar da Baronesa, São João del-Rei

25 - 26 *(acima, à direita e ao lado)*

Ricardo Coelho
Registro da exposição "Paisagens Sonoras", 2010
Centro Cultural da UFSJ - Solar da Baronesa, São João del-Rei

27 - 28 *(abaixo)*

Ricardo Coelho
Registro da exposição "Paisagens Sonoras", 2010
Centro Cultural da UFSJ - Solar da Baronesa, São João del-Rei





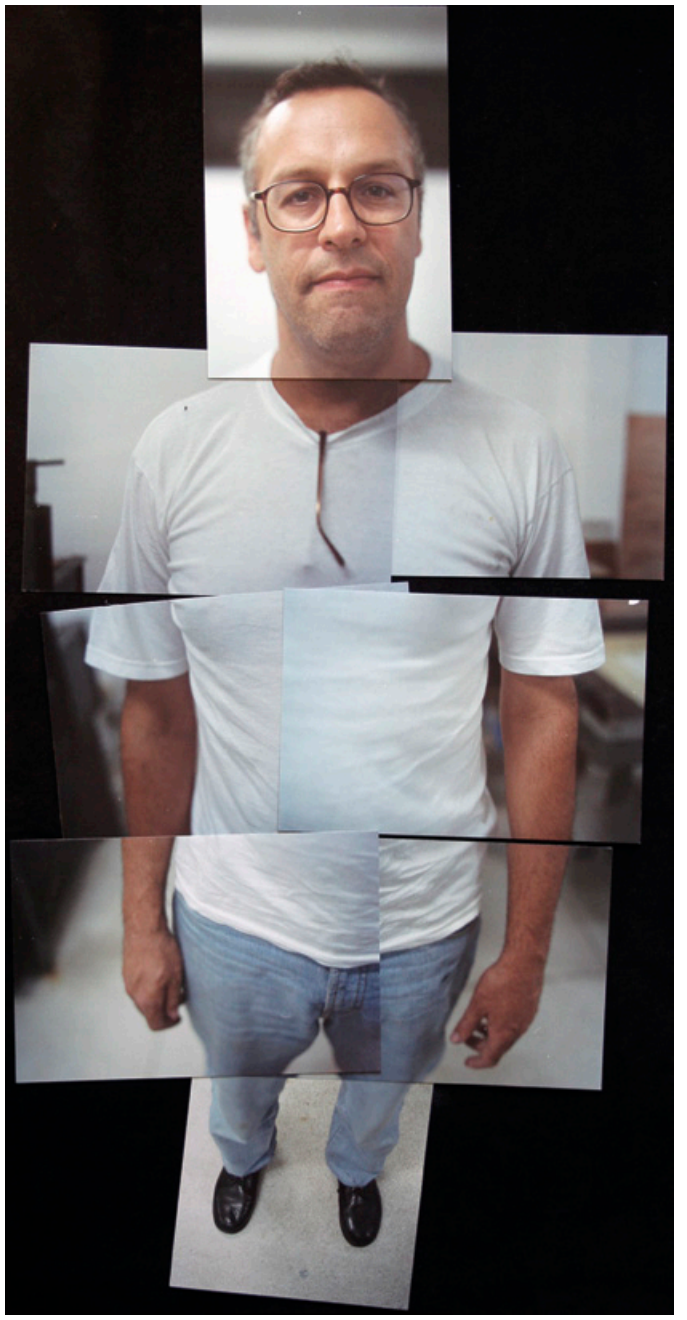
3.6.2 Retratos de corredor

Como dissemos no primeiro capítulo, também no item dedicado ao trabalho de David Hockney, no início dos anos 2000, um novo interesse estava surgindo por meio de nossa percepção direta da realidade[14]. Também como mencionamos no texto dedicado a Hockney, ignorávamos a sua série de polaróides e fotocolagens e isso permaneceu assim até meados de 2003, quando, por acaso, vimos um de seus trabalhos durante uma pesquisa na Internet. Um dos interesses do mestrado defendido em março de 2003 era o tempo na arte e, certamente, encontraríamos espaço para mencionar o trabalho de Hockney, mas a ausência desse autor em nossa dissertação é uma evidência de nossa ignorância em relação às séries comentadas aqui.

Mais do que isso, vale ainda mencionar: mesmo conhecendo o trabalho e tendo adquirido o livro "Cameraworks" em 2012, somente há pouco tempo (2015), quando dedicamos atenção aos textos presentes nessa bela publicação, enfim, nos demos conta da complexidade e originalidade desse curto, mas fascinante período na trajetória de Hockney. Ignorávamos os deslocamentos físicos que eram impostos ao artista pelas restrições do sistema de sua câmera Polaroid, assim como o fato dele recorrer a lentes mais elaboradas nas fotocolagens, na intenção de realizar um mapeamento visual que resultaria em grandes panorâmicas com foco contínuo, aspecto impossível numa imagem fotográfica comum e mesmo em nossa apreensão direta de uma vasta paisagem.

Finalmente, de posse desses conhecimentos, é possível apontarmos as semelhanças e diferenças nos procedimentos que empreendemos de maneira intuitiva, acreditando, de forma ingênua, que estávamos fazendo algo totalmente original. Bem, num certo sentido, como veremos a seguir, estávamos, mas quando entramos em contato com a pintura madura de Lucian Freud e com o trabalho de Hockney, bem como com alguns trabalhos de Cézanne, sensivelmente analisados por Merleau-Ponty, nos demos conta de algo mais amplo e que, inicialmente, causou-nos ainda mais dúvidas. Passado um momento de estagnação, parece-nos que Steven Johnson tem razão quando afirma: "A ignorância é útil. [...] É melhor construir um sistema com elementos simples densamente interconectados e deixar que comportamentos mais sofisticados ocorram aos poucos." (JOHNSON, 2003, p. 57)

14 É importante dizer, nossa energia principal no início dos anos 2000 estava vinculada à produção de vídeos e vídeoinstalações no Grupo COMfluencia, ainda assim mantivemos exercícios paralelos como os primeiros estudos fotográficos de "Retratos de corredor" e o início da série fotográfica "Em trânsito" que resultaria em individual na FUNARTE – SP, no ano de 2002, participações coletivas e, finalmente, nova individual no Artes Vertentes 2012, reunindo trabalhos produzidos entre 1998 e 2012, mostra que resultaria na publicação "Em trânsito". Nessa publicação, uma vez mais, contamos com a gentil colaboração do historiador Jorge Coli.



29 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Woodcut man", 2002
Fotomontagem com câmera analógica

30 - 34 *(página ao lado, esquerda p/ direita, cima p/ baixo)*

Ricardo Coelho
"Mãe", 2002
"Leandro", 2002
Fotomontagem com câmera analógica

"Pai", 2006
"Karina grávida", 2006
"O nadador - autorretrato aos 33 anos", 2007
Fotomontagem (a partir de 2006, todas as fotomontagens são digitais)

De fato, olhando retrospectivamente esse projeto que teve seu início a mais de uma década, permanecendo incompleto até o presente momento, percebemos que o fenômeno da emergência permeia o funcionamento do cérebro em todas as manifestações humanas, inclusive, se prestarmos atenção nessas conexões mais complexas que ocorrem a partir de uma simples intuição, também no campo da arte. Essa mesma impressão já havia ocorrido quando, na Universitat de Barcelona, entramos em contato com o significativo material dedicado ao quadro "Las meninas" de Velázquez. Queremos dizer: a ignorância do volumoso material crítico relativo a essa pintura nos permitiu apontar aspectos originais, a partir de uma experiência essencialmente ligada à nossa prática artística. O choque proporcionado pelas conexões entre nosso primeiro ensaio de 2003 e os textos reunidos em "Otras meninas", permitiu um significativo desdobramento em termos de complexidade, guardando certa originalidade que já se fazia presente em nosso primeiro exercício reflexivo.

Em relação à Hockney a série "Retratos de corredor" parece situar-se entre os procedimentos utilizados na realização das polaróides e das fotocolagens. Da série de polaróides a proximidade com as pessoas retratadas é algo presente em nosso trabalho desde o início, isso porque, sem sombra de dúvidas, era/é a experiência e o prazer de um contato íntimo o que motivava nossa aproximação junto ao corpo dos familiares, amigos e, evidentemente, daquela cuja intimidade envolvia o desejo sexual em toda a sua plenitude. Talvez, uma reação intuitiva contra aquilo que Norbert Elias apontou como a principal diferença entre o mundo cortês da Idade Média e o nosso tempo, ou seja, "[...] a parede invisível de emoções que parece hoje se erguer entre um corpo humano e outro, repelindo e separando (...)". (ELIAS, 1994, p. 82) Das fotocolagens, além do uso de uma câmera *reflex*, o movimento da cabeça/olhar a partir de um ponto fixo no espaço é o elemento que nos aproxima de Hockney.

Apesar das aparentes semelhanças, felizmente, também existem diferenças significativas, o que nos leva às pinturas de Lucian Freud, ainda que, em relação a esse último, essa proximidade esteja restrita à relação fenomenológica entre o artista e a realidade, experiência que é reconstruída pela percepção do observador no instante da fruição das pinturas. Do ponto de vista pictórico, não temos a menor pretensão de compararmos os nossos tímidos resultados à impressionante plasticidade de Lucian Freud.

A diferença fundamental é que, desde "Woodcut man" (fig. 29), estudo realizado em 2002[15], tínhamos a clareza de que as fotografias resultariam em recursos auxiliares na realização de pinturas que, de algum modo, restituiriam ao observador a sensação de presença física vivenciada no

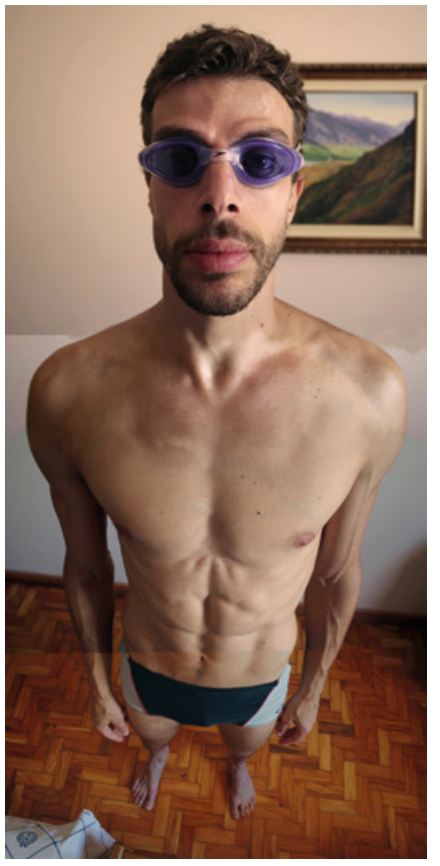
15 Retrato realizado com uma câmera analógica no ateliê de gravura do professor Francisco Maringelli, espaço no qual o autor do presente texto atuava como técnico de laboratório, auxiliando prazerosamente o mestre entre 2000 e 2004.











ato em que realizamos as tomadas. São desse mesmo período os estudos "Mãe" e o irmão do autor, "Leandro", realizados na cozinha de nossa residência na periferia da Zona Leste em São Paulo (fig. 30 e 31).

Ao vermos esses primeiros resultados sentimos que estávamos diante de um caminho interessante, mas o envolvimento com os projetos do Grupo COMfluencia, os estudo dedicados ao mestrado acadêmico, além, é claro, das exigências profissionais, deixaram esse processo em segundo plano até ser interrompido em 2004, sem termos executado uma pintura sequer.

Em 2006, quando, finalmente adquirimos a primeira[16] câmera *reflex*, já no sistema digital, o processo foi retomado, assim como o desejo de, enfim, executarmos os primeiros testes em pintura. São desse ano "Pai" e "Karina grávida" (fig. 32 e 33). Na imagem do patriarca vemos os pés do autor com bastante clareza, o que permite ao leitor ter uma ideia da proximidade física, avançando no espaço ocupado pelo corpo do modelo, no instante dos registros. Ao compararmos essa fotografia com o belo retrato da mãe de Hockney em Bolton Abbey, percebemos que essa proximidade afetiva é levada ao limite pelo autor de "Retratos de corredor".

16 Pode parecer uma piada, pois já havíamos realizado mostras individuais de fotografia em 2002, além de termos participado de diversas coletivas de arte contemporânea com fotografias, mas, até 2006, fizemos isso por meio de um processo descontínuo com câmeras *reflex* emprestadas nas instituições em que estudamos ou trabalhamos.

No ano seguinte definimos o título da série, esboçando as primeiras ideias para um espaço que se configuraria como uma instalação. O nome "Retratos de corredor" atraia o autor por dois motivos: primeiro, porque remetia a um espaço de passagem, estreito e que, quando possui obras e fotografias penduradas, estas são, quase sempre, de escala reduzida, o que não ocorrerá com as pinturas da instalação, algumas com até 2 m de altura; o segundo aspecto é uma certa dubiedade, já que corredor é um termo que designa um tipo específico de atleta, algo que nos fez produzir o "O nadador - autorretrato aos 33 anos" que abriria a série de pinturas (fig. 34). Ainda que possa parecer patético ao leitor, a imagem do próprio artista aos 33 anos como um nadador, expressava uma contradição irresistível para aquele que, antes de candidatar-se ao vestibular de Artes Visuais, havia concorrido a uma vaga no curso de Esportes[17] na Universidade de São Paulo.

São também do ano de 2007 o estudo do parceiro de Grupo COMfluencia "Carlos Serejo" (fig. 35), o expressivo retrato do historiador "Jorge Coli" (fig. 36), realizado em nossa primeira visita à sua residência em Campinas, local onde captamos seu olhar vívido e desconfiado. Do mesmo dia é o bonito retrato "Estampas" (fig. 37), no qual registramos uma amiga de Jorge Coli, em descontraída conversação. Ainda o estudante de teatro "Vinícius Dadamo" (fig. 38 – 40), em inusitada sequência de interpretações, fecharia as imagens mais interessantes produzidas nesse ano. Os pés do artista estão sob uma das pernas do modelo, o que obrigaria o observador a executar uma vertiginosa curva diante da pintura final.

Do ano de 2008 os retratos de "Firmino" (fig. 41) feito em oito registros sequenciais e "Henrique" (fig. 42), obtido com única tomada, revelam a complexidade do mundo, bem como a riqueza dinâmica da percepção como nosso fundamento primordial. Em 2009, pouco antes de nos transferirmos para a pacata cidade de São João del-Rei, voltaríamos a realizar outro estudo de "Francisco Maringelli" (fig. 43), captando a sua sempre agradável e cordial presença, em seus 1,9 m de altura. Da mesma escala e cordialidade é o artista Sérgio Niculitcheff, registrado no mesmo período, em seu antigo ateliê no bairro de Santa Cecília (fig. 44).

Ainda em 2009, agora na cidade mineira onde passamos a ministrar aulas na Universidade Federal de São João del-Rei, seriam realizados mais alguns estudos como "Phamela" (fig. 45 e 46), confortavelmente acomodada sobre sua cama japonesa, a poucos centímetros do chão. De tal ângulo um adulto resultaria numa imagem com um alongamento incomum, fato que se revelaria como uma agradável surpresa perceptiva ao executarmos a pintura que será comentada mais tarde. Ainda no final









41 - 42 *(acima, esquerda p/ direita)*

Ricardo Coelho
"Firmino", 2008
"Henrique", 2008

43 - 46 *(página ao lado, esquerda p/ direita)*

Ricardo Coelho
"Francisco Maringelli", 2009
"Sérgio Niculitcheff", 2009
"Phamela", 2009

17 Os prazeres do autor do presente texto sempre estiveram diretamente vinculados ao uso de seu próprio corpo, sendo que ele possuía consideráveis habilidades em esportes populares como futebol, voleibol e basquetebol, além, é claro, da natação. Por outro lado, o autor sempre teve aversão a espaços como academias de musculação.



35 - 36 *(página ao lado, esquerda p/ direita)*

Ricardo Coelho
"Carlos Serejo", 2007
"Jorge Coli", 2007

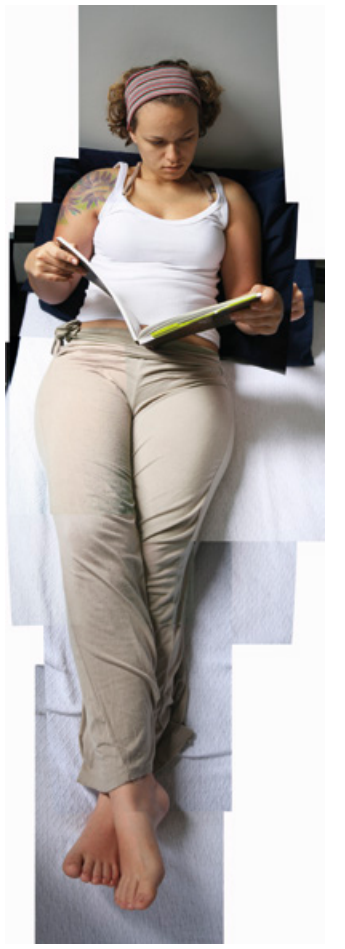


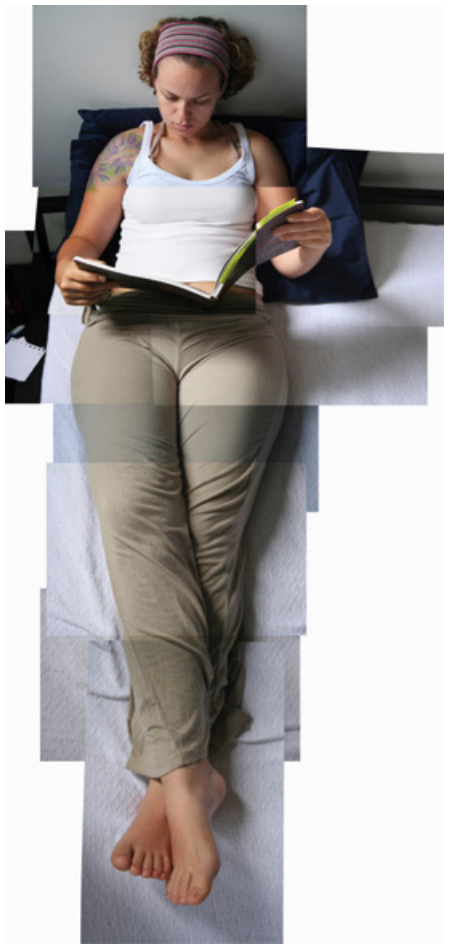
37 - 40 *(acima, esquerda p/ direita)*

Ricardo Coelho
"Estampas", 2007
"Vinícius Dadamo", 2007















47 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Dona Dira", 2009

48 - 49 *(acima, à direita)*

Primeiro estudo para "Retratos de corredor", 2010
Nanquim e acrílica sobre papel











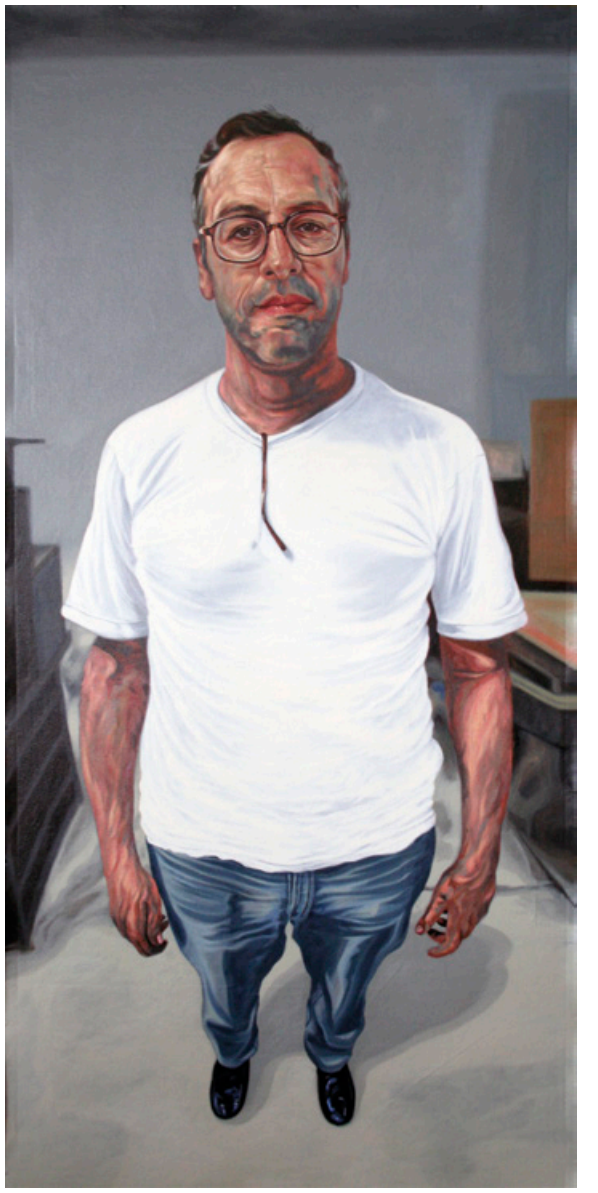


50 - 53 *(acima)*

Registro do processo da primeiro pintura
para "Retratos de corredor", 2010
Acrílica sobre tela

54 *(ao lado)*

Ricardo Coelho
"Woodcut man", 2010
Acrílica sobre tela, 2m x 1m



55 - 57 *(abaixo, esquerda p/ direita)*

Ricardo Coelho
"Lenora de Barros", 2010
"Phamela e Valentina", 2010



desse ano pudemos registrar a delicada "Dona Dira" (fig. 47), esposa do primeiro professor de artes do autor, o artista sergipano Mateus José dos Santos, infelizmente, falecido alguns anos antes.

No início de 2010, finalmente, realizamos os primeiros testes em desenho e pintura. A personagem escolhida foi Maringelli (fig. 29), já que ele tinha sido nosso primeiro modelo. Realizamos um rápido desenho a nanquim e tinta acrílica sobre papel *couché* (fig. 48 e 49). O resultado pareceu-nos satisfatório, principalmente, quando registramos nosso próprio corpo diante da imagem. A pintura seria realizada em seguida, mantendo a escala do desenho preparatório, no qual Maringelli tinha quase a sua altura real. Uma base terrosa foi usada e as camadas em tinta acrílica foram aplicadas sucessivamente (fig. 50 – 54). Era um primeiro teste depois de oito anos de espera e, nesse momento, não tínhamos nenhuma certeza, nem sequer, o distanciamento necessários para avaliarmos os resultados obtidos.

Quando exibimos o trabalho para alguns amigos, as reações foram distintas. Niculitcheff questionou-me sobre a tinta acrílica, dado o tratamento similar à tinta óleo. Caetano Dias também elogiou a técnica, mas sugeriu-nos estudos com outros sistemas ópticos. O impacto maior veio com o olhar de Jorge Coli. O historiador não disse nada, e nem seria preciso para um professor cuja experiência diária, durante cinco anos no ensino de artes com crianças de 7 a 14 anos, treinou seu olhar para as mais sutis e silenciosas reações[18]. Não havia qualquer empolgação em seus olhos, nada do que ele próprio já havia demonstrado diante de outras fotografias e gravuras do mesmo autor. Um sinal de alerta foi aceso, mas novos compromissos interromperam o desejo por uma sequência de estudos, enquanto as fotografias continuavam a ser realizadas, sempre com pessoas pelas quais sentíamos afinidades e admiração.

Ainda em 2010 registramos a extraordinária artista e poeta Lenora de Barros em seu estúdio em São Paulo (fig. 55 e 56); Phamela num estágio avançado da gravidez de Valentina (fig. 57), além de uma sequência de fotos realizada poucas horas após uma indesejada cirurgia cesárea[19], na qual a companheira do autor evidencia um forte abatimento, ainda que, em meio a esses azuis e verdes pálidos, destaque-se a discreta vaidade

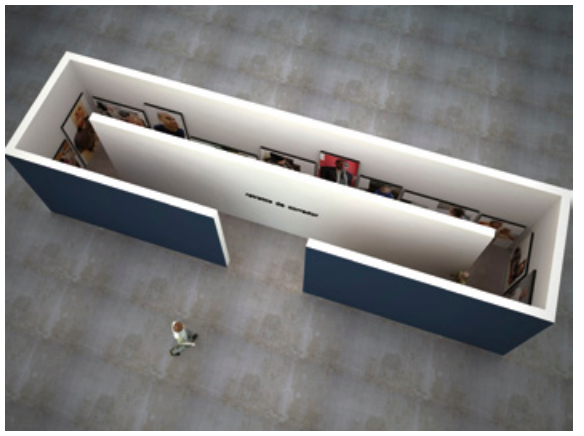




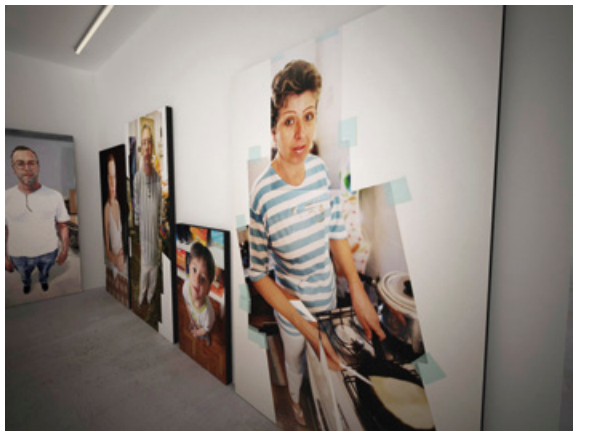


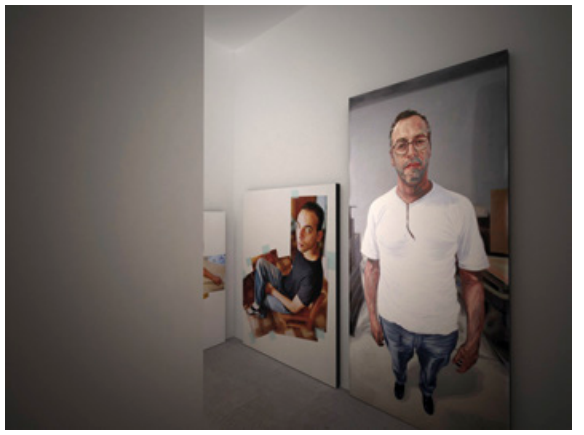
18 "Os seres humanos são leitores de mente inatos. Nossa habilidade de imaginar estados mentais das pessoas situa-se em um patamar tão elevado quanto nossa aptidão para a linguagem e o nosso polegar opositor. [...] Entramos no mundo com uma aptidão genética para construir "teorias de outras mentes" e ajustar essas teorias em tempo real, como resposta a várias formas de feedback social." (JOHNSON, 2003, p. 145)

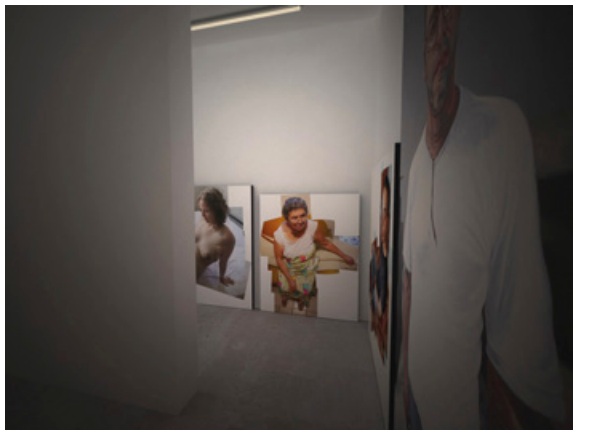
19 Pelo corpo passam também as maiores decepções! A gravidez de Valentina foi normal e muito saudável e nós, inocentemente, confiamos na médica que fez o acompanhamento da gestação. Com exatas 40 semanas a "profissional" disse-nos com olhar sombrio: "A partir de agora a criança passa a correr riscos." Hoje, em nossa segunda gravidez, descobrimos que fomos vítimas da incompetência e falta de ética da medicina no Brasil, já que com um acompanhamento diário com simples exames de ultrassom, pode-se esperar até quarenta e duas semanas com segurança. Esse período limite chega a ser ultrapassado em países europeus, nos quais a taxa de cesáreas praticada no Brasil configura-se como um índice inconcebível e alarmante!

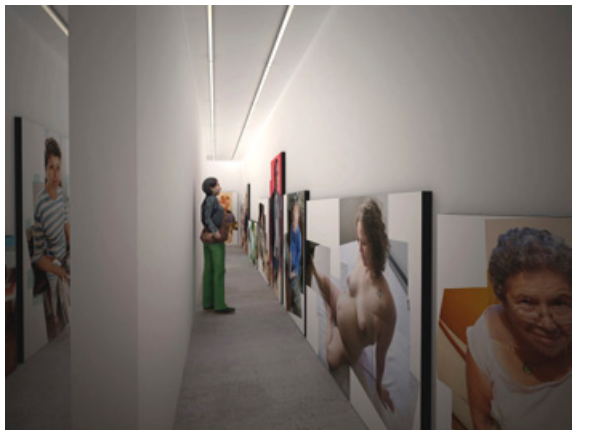


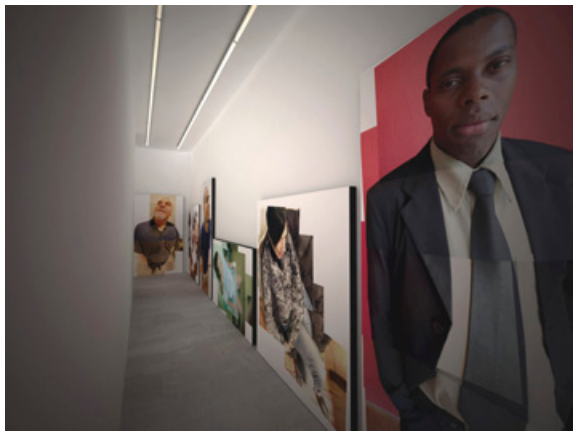


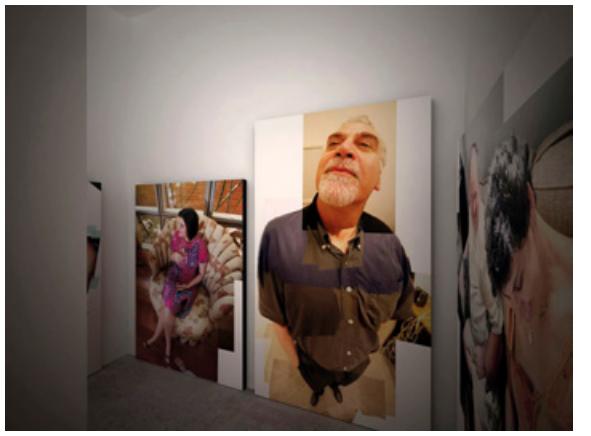














58 - 60 *(página ao lado, cima p/ baixo)*

Ricardo Coelho
"Phamela depois de dar à luz", 2010
"Vaidade", 2010
"Avós maternos e Valentina", 2010

61 - 69 *(acima)*

Ricardo Coelho
Projeto da instalação "Retratos de corredor", 2011
Representação gráfica de Phamela Dadamo

do vermelho alaranjado, nas unhas feitas no dia anterior (fig. 58 e 59). A alegria da chegada de Valentina nos ajudaria a superar qualquer problema a partir de então e, evidentemente, ela não poderia deixar de ser parte dos retratos de corredor, aqui, diante dos olhares encantados dos avós maternos (fig. 60).

O ano de 2011 seria decisivo para o projeto, já que soubemos da abertura do processo seletivo para o Doutorado no Instituto de Artes da Unesp, local onde realizamos o Bacharelado em Artes e o Mestrado em Artes Visuais. Nesse momento nos concentramos na concepção espacial, definindo as escalas e a configuração ideal para a instalação pictórica "Retratos de corredor" (fig. 61 - 69).



70

Ricardo Coelho
Detalhe de "Woodcut man", 2010

O tempo era curto e após o envio do material para a seleção nos demos conta, graças às qualidades da simulação tridimensional[20], de qual havia sido o problema no primeiro teste na pintura de Maringelli. Tínhamos a altura real do artista na cabeça ao transferirmos o desenho, quer dizer, os seus 1,9 m, dimensão que nos obrigava a elevar nossos olhos e a câmera, ao fotografarmos a sua cabeça. Ao transferirmos a imagem definimos uma escala que ampliou exageradamente sua face, tentando nos aproximar de sua altura real no conjunto de seu corpo. Sem que nos déssemos conta, produzimos uma relação com o observador que eliminava aquilo que nos parecia o elemento principal do projeto, ou seja, a sensação de presença física da representação como se estivéssemos diante do próprio retratado.

Ora, a solução era tão simples e óbvia que, até pintarmos o primeiro trabalho na cidade de Barcelona, no segundo semestre de 2014, duvidávamos da eficácia de nossa aparente solução: bastaria termos em consideração o elemento que estava mais próximo de nossos olhos no momento dos registros fotográficos, fosse um pé, um joelho ou a própria face, como no caso do estudo de Maringelli.

Além disso, parece-nos importante apontar problemas na matização grosseira das cores (fig. 70), com um predomínio excessivo de tons vermelhos, característica que gera dificuldades em muitas de nossas pinturas atuais. Olhar esse trabalho hoje, permite-nos compreender o silencio gentil e discreto de Jorge Coli. De fato, não havia com o que se empolgar, pois, o elemento de maior destaque era a própria escala da tela em seus 2 X 1 m.

Bem, com essa consciência mais clara, e após a concessão de bolsa pela CAPES em 2014, concluímos 8 pinturas em nossa estadia na Universitat de Barcelona. Em nosso retorno ao Brasil submetemos o projeto com os ajustes necessários, incluindo as ilustrações do espaço e o registro das referidas pinturas ao Edital do "Programa de Exposições 2015"[21], realizado pelo Centro Cultural São Paulo, com a seguinte descrição:

Retratos de corredor é um projeto de instalação composto por um corredor duplo com 120 cm de largura, contendo 20 vinte pessoas em "escala real", quer dizer, 20 representações que, devido à restrição física do espaço cenográfico, sugerem aos visitantes a estranha sensação de estarem diante de pessoas reais.
Essa presença fenomenológica é intensificada graças à ilusão das anamorfoses, corrigidas pelo nosso olhar no espaço da instalação. A perspectiva das imagens, devido à proximidade do fotógrafo em relação aos modelos, não pode ser obtida num único instantâneo, processando-se com o movimento da cabeça a partir de um ponto fixo em registros sequenciais. A parte do corpo do modelo mais próxima sempre permanecerá em escala real nas pinturas.
As imagens obtidas assemelham-se às estranhas perspectivas produzidas por Lucian Freud, principalmente a partir dos anos 1980, tendo, no entanto, como referência principal um sistema similar às fotomontagens que David Hockney realizou entre 1982 e 1983, na série "**Cameraworks**".
A singularidade da presente proposta está no uso e na ativação do espaço que envolve a relação entre a escala das obras e a posição dos observadores de maneira estratégica.
As técnicas utilizadas mesclam processos pictóricos tradicionais como as veladuras ao uso de materiais contemporâneos como as tintas acrílicas e tintas alquídicas.

20 A concepção espacial é do autor e as representações gráficas, como em quase todo o presente projeto, são de Phamela Dadamo, arquiteta e designer, além de ser uma fotógrafa com sensibilidade refinada. Em 2007 Phamela foi aluna do curso "Concepção de projetos para montagem de exposições de arte", criado e ministrado por Ricardo Coelho nas dependências do Senac Scipião, durante os anos de 2006 e 2009. O fato de sermos casados não afeta a qualidade e a avaliação do trabalho da profissional, tanto que seu talento tem sido responsável pela identidade visual de projetos como a itinerância de Antanas Sutkus e, no presente momento, de Vladimir Lagrange.

21 Retratos de corredor não foi selecionado no referido edital. O Júri foi composto pelos seguintes profissionais: Tobias Caspar Maier, Sergio Mauro Romagnolo, Julia Maia Rebouças, Marcio Harum e Maria Adelaide Pontes. Os nomes da comissão julgadora e dos artistas selecionados foram consultados no site da própria Instituição: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/CCSP_editais_selecionados.html#exposicoes_2015>. Acesso: 08 de jun. 2015. A opção pelo concorrido Edital do CCSP deve-se ao fato dessa instituição ter-nos oferecido as melhores condições de exposição e divulgação entre os mais de 40 espaços nos quais exibimos nossos trabalhos desde 1997. Por uma questão de prioridade, uma vez mais, interrompemos esse projeto para nos aprofundarmos na pesquisa teórica. Seja como for, é certo que exibiremos o trabalho completo em momento oportuno.









71 - 72 *(acima, esquerda p/ direita)*

Ricardo Coelho
"Marcelo Grassmann", 2012
"Hilal Sami Hilal", 2012

73 - 74 *(acima, à direita)*

Hilal Sami Hilal
"Sherazade", 2012
Registros da instalação no Centro Cultural da UFSJ - Solar da Baronesa
Fotografias de Ricardo Coelho

Voltando um pouco no tempo, apenas para concluirmos os estudos que selecionamos para a execução do trabalho final, vale citarmos o retrato de Marcelo Grassmann[22] (fig. 71), realizado em 2012, durante visita à sua residência na companhia do gravador Francisco Maringelli. Grassmann estava com sérias dificuldades em seus movimentos e ainda assim produzia desenhos intensamente. Num dado momento, o mestre recolheu um pequeno caderno com pauta, lembrando que, após um AVC não conseguia sequer escrever o próprio nome, mas, mesmo assim, era capaz de desenhar, tendo completado o pequeno e volumoso caderno durante sua internação!

No mesmo ano tivemos o prazer de conhecer e conviver com o sensível e original artista capixaba "Hilal Sami Hilal" (fig. 72), durante os preparativos e montagem de sua exposição "Sherazade", com curadoria do autor do presente texto, durante o 25º Inverno cultural da UFSJ, em 2012 (fig. 73 e 74). Para essa ocasião escrevemos o menor texto de apresentação que já vimos em uma exposição profissional: "Sherazade de Hilal Sami Hilal é uma delicada representação da vida que se mantém por um fio de encantamento." (COELHO, 2012). Na verdade, o trabalho, por si só, era mais do que suficiente para dispensar qualquer reflexão prévia, consciência que nos fez, progressivamente, reduzir os elementos informativos de uma exposição ao essencial[23], ou seja, título e data dos trabalhos exibidos.

22 Nutríamos profunda admiração por Grassmann, artista com o qual pudemos trabalhar durante duas semanas no ano de 1999, quando éramos estagiários dos Ateliês de Criatividade do SESC Pompéia. Nunca nos esqueceremos de sua franqueza, quando uma aluna apresentou-lhe uma impressão e ele respondeu: - "A impressão está ruim." Ao que a aluna contestou: - "Ahhh, mas eu caprichei tanto!" Grassmann, vestido com uma camisa branca, arregaçou calmamente as mangas, entintou a matriz, espalmando-a como nos havia ensinado, depois entregou a matriz para que o autor do presente texto completasse o processo na prensa. Ao retirar a folha era como se estivéssemos diante de outro trabalho. Grassmann levou um segundo para identificar o problema e alguns minutos para demonstrar à aluna que ela não havia caprichado tanto. Alguns alunos cochichavam nas costas do mestre, pois não gostavam do seu modo direto. O estagiário, no entanto, tomou sua sinceridade como uma das lições mais importantes de sua vida profissional. Uma das maiores satisfações profissionais do autor do presente texto foi, alguns meses após a publicação de "Em trânsito", ter ouvido, por telefone, na última conversa com o mestre, a sua aprovação pelo modo como havíamos registrado a paisagem urbana de São Paulo. Alguns encontros são rápidos mas deixam marcas permanentes.

23 O processo comunicativo de uma exposição pode ser complementado com veículos volantes como os tradicionais folders, mas textos expositivos na entrada das mostras, a não ser quando se tratam de dados históricos muito relevantes, quase sempre, reduzem e condicionam os olhares dos visitantes. Se a obra é, de fato, um texto aberto, deixemos que nosso corpo e nossos sentidos guiem, por si sós, os caminhos de nossa reflexão.







75 - 77 *(acima, esquerda p/ direita)*

Ricardo Coelho
"Omar Khouri", 2013
"Peter de Brito", 2013
"Aprigio Fonseca", 2013



79 - 81 *(abaixo, esquerda p/ direita e página ao lado)*

Ricardo Coelho
"Pai", 2014
Acrílica sobre tela, Barcelona, 50cm x 35cm

Ricardo Coelho
"Meu pai", 2005
Acrílica sobre tela, 90cm x 120cm

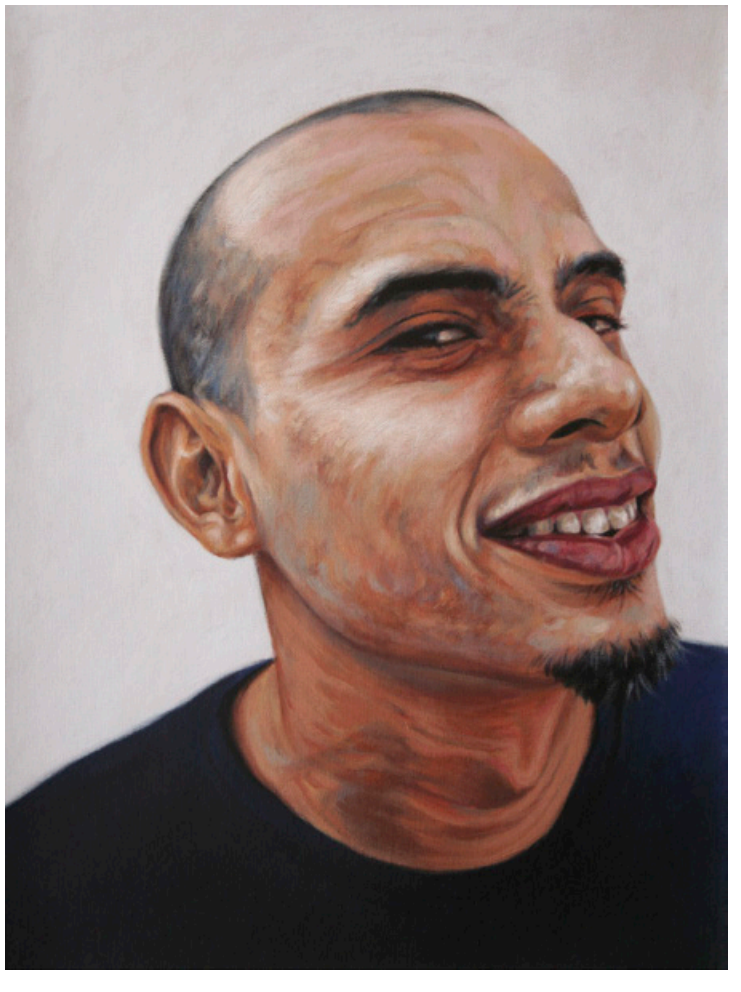
Ricardo Coelho
"Carlos Serejo", 2014
Acrílica sobre tela,
Barcelona, 50cm x 35cm





78 *(acima)*

Aprigio Fonseca
"Escova de dentes", 2008
Escova de dentes e próteses dentárias



Em 2013 fizemos mais alguns estudos de uma série que, ao que tudo indica, não terá fim. O professor, poeta e tradutor "Omar Khouri" (fig. 75), confortavelmente posicionado no sofá de sua residência, imagem que exigiu 11 registros seqüenciais; o artista Peter de Brito (fig. 76) em seu ateliê e Aprigio Fonseca (fig. 77), autor de intervenções urbanas sutis, além de obras originais que exploram os limites da linguagem verbal, como quando deu forma visual para uma catacrese de nosso cotidiano (fig. 78). Na cidade de Barcelona realizamos alguns estudos com jovens artistas entrevistados em nossa estadia, mas tais trabalhos ainda não foram agrupados.

Foi nessa cidade que encontramos condições para a realização de um número maior de pinturas, ainda que todas elas tenham um caráter de estudo e experimentação. A primeira mudança radical foi na qualidade do material, já que nas lojas especializadas da cidade catalã não haviam tintas que não fossem produzidas por tradicionais fabricantes europeus. Tal observação pode soar banal e o próprio autor do presente texto – que sempre pintou com os materiais mais baratos da indústria nacional – jamais pensou em reconhecer isso, mas... a pastosidade das tintas acrílicas[24], a qualidade dos pigmentos e, principalmente, a ausência quase completa de brilho eram incríveis e isso, porque escolhemos os materiais intermediários para estudantes.

O segundo aspecto a ser considerado é que nossa estadia numa cidade européia, permitiu-nos um acesso relativamente rápido a alguns dos principais centros de arte e cultura do velho continente. Barcelona, Madrid, Toledo, Mont Serrat, depois Paris, Viena, Veneza, Firenze e Roma nos levaram a um contato com parte significativa dos mestres que admirávamos, fato que nos fez olhar nossa medíocre produção com desconfiança ainda maior. Enfim, ver a poucos centímetros mestres como Vermeer, Velázquez e Rembrandt, entender pelos olhos as sobreposições transparentes das veladuras ou as coberturas pastosas de Egon Shiele e Lucian Freud, apenas para citar alguns nomes, é uma oportunidade incomparável a qualquer curso teórico que se possa fazer por meio de livros e reproduções, particularmente, quando se trata de um estudante de pintura, cujo aprendizado passa pelos olhos e pelo corpo, antes de chegar à racionalização do pensamento. Como disse Hockney a respeito do modo como os artistas olham pinturas (2001, p. 13), a pergunta que o autor do presente texto mais se fez na Europa foi: como ele fez isso? Como eles fizeram isso?

24 A opção pela tinta acrílica tem motivos práticos como a rápida secagem, ideal à personalidade acelerada do autor do presente texto, mas, sobretudo, foi escolhida por não haver toxidade que se dispersa em gases no ambiente, fator determinante quando se tem uma criança de 3,5 anos ao seu lado todo o tempo. O lado negativo dessa tinta é a significativa diferença de corpo após a secagem, deixando muito a desejar quando comparada à plasticidade da tinta a óleo. No momento estamos experimentando um produto pouco utilizado no Brasil, o *Alkyd Oil*. Esta tinta possui características de ambos os meios, quer dizer, secagem em até 4 horas e espessura como na tinta a óleo.

Bem, ainda não chegamos a todas as respostas, mas é certo que tal encontro se desdobrará em alterações significativas num futuro próximo. Em relação aos nossos exercícios, primeiro dedicamos algum tempo tentando entender as possibilidades que as tintas que desconhecíamos nos ofereciam, bem como a resposta que obteríamos se forçássemos a tinta acrílica aos procedimentos tradicionais das veladuras com base em *grisaille*.

Do primeiro grupo de pinturas é o retrato "Pai" (fig. 79), no qual trabalhamos a partir de uma base cinza. Quando comparamos os resultados obtidos em pouco mais de 4 horas, com uma pintura bem maior do mesmo modelo (fig. 80), realizada em 2005, durante 45 dias, percebemos que ocorreram sutis alterações cromáticas. Além disso, devemos considerar que o retrato anterior, em seu impressionante e inútil detalhamento, carece das transparências e de liberdade nas pinceladas, sendo o fruto de uma sobreposição quase obsessiva.

Na sequência, sem qualquer base ou preparo realizamos o retrato de "Carlos Serejo" (fig. 81), o que nos permitiu constatar a versatilidade da tinta que, mesmo em sucessivas e espessas camadas, mantinha a opacidade desejada pelo autor. Como na maior parte dos casos o resultado final está muito distante do que esperávamos. Então, aceleramos o processo e num ataque muito rápido pintamos o simpático "Max" (fig. 82), aproveitando as mesclas que se fazem enquanto as primeiras camadas ainda não estão completamente secas. O resultado é um tratamento mais vigoroso, com possibilidades interessantes para futuras aplicações. O problema, como dissemos antes, é a espessura que desaparece parcialmente com a evaporação da água, algo muito distinto da tinta a base de óleo de linhaça.

Um pequeno estudo com 20 x 20 cm, de "Aprigio" (fig. 83) seria o próximo trabalho, no qual mesclamos tintas úmidas na própria tela, com posteriores sobreposições, acrescentadas sobre as camadas secas. A característica que é apontada por muitos como o maior defeito da tinta acrílica, ou seja, a sua rápida secagem, é também a responsável por uma versatilidade impressionante, principalmente, quando abandonamos o receio do erro. Foi com esse ímpeto que concluímos "Grassmann" (fig. 84), o último estudo antes de iniciarmos os novos retratos de corredor. No dia seguinte o resultado desencadeou uma irritação profunda e um retrabalho quase integral com tinta espessa (fig. 85 e 86). O resultado ainda apresenta problemas, mas é sensivelmente melhor quando comparado ao primeiro estágio.

Já com certa segurança diante das possibilidades que os materiais disponíveis poderiam nos oferecer, iniciamos "Jorge Coli". Uma base feita rapidamente em *grisaille* (fig. 87) foi usada nessa experiência e, de fato, pareceu-nos um recurso de extraordinária versatilidade. Diríamos mesmo, mágico, já que as cores surgem transparentes como véus sutis (fig. 88). Nessa pintura, percebemos outra restrição da tinta acrílica: as









82 - 84 *(página ao lado, cima p/ baixo)*
Ricardo Coelho
"Max", 2014
Acrílica sobre tela, Barcelona, 25cm x 25cm

"Aprigio", 2014
Acrílica sobre tela, Barcelona, 20cm x 20cm

"Grassmann", 2014
Acrílica sobre tela, Barcelona, 25cm x 25cm



85 - 86 *(acima)*
Ricardo Coelho
"Grassmann", 2014 e detalhe
Acrílica sobre tela, Barcelona, 25cm x 25cm

sobreposição de veladuras deveriam sempre ser executadas com os tons mais claros sobre os tons escuros, pois o contrário gerava um resultado sujo, revelando resíduos visuais resultantes da característica secagem rápida dessa tinta.

Dois dias de trabalho e um primeiro resultado que nos permitiu ter certeza de que nossa intuição havia corrigido o erro perceptivo da primeira pintura de Maringelli. A cabeça de Coli foi tomada como elemento referencial, sendo transferida no desenho na sua escala real. A partir daí, as próprias deformações dariam conta da escala do conjunto. Na montagem da instalação, bastará fixarmos o arguto historiador com sua cabeça na altura correspondente à sua estatura real, deixando que as restrições do espaço e a percepção do observador executem o restante da tarefa que havíamos proposto: pinturas que restituem a presença física das personagens retratadas de modo similar ao fenômeno perceptivo vivenciado pelo artista no momento dos estudos fotográficos.

Do ponto de vista cenográfico, parece faltar algo sob as mãos de Jorge Coli, justificando melhor a fala impaciente de suas mãos. Pensamos em incluir a capa da futura publicação "O espetáculo de Las Meninas: uma fissura no tempo", trabalho teórico realizado na Espanha e que contou com a provocativa interlocução desse profissional que nunca foi nosso professor em condições regulares, infelizmente. Em relação aos aspectos pictóricos o resultado nos pareceu tímido, apesar de apresentar algumas sutilezas cromáticas e uma boa resolução dos volumes (fig. 89).

O segundo modelo executado foi "Carlos Serejo" (fig. 90) e, dadas as dificuldades que encontramos na matização das cores durante seu estudo, optamos por uma base *grisaille*. Infelizmente, isso não reduziu as nossas dificuldades, chamando atenção para as restrições que uma fotografia nos impõe em relação à percepção direta da realidade. Por melhor que seja o registro fotográfico, ele será sempre uma pobre síntese diante dos complexos refinamentos de nosso sistema óptico. O resultado final guarda certo interesse na forma, além de manter características expressivas marcantes na personalidade desse talentoso desenhista. Já a pintura é comportada assemelhando-se a um trabalho de ilustração comercial (fig. 91).

Na sequência pintamos "Vinícius" (fig. 92 e 93) e, pela primeira vez, o resultado nos pareceu mais satisfatório, talvez, por sua luminosidade barroca. Apenas dois dias para a execução e isso devido à base *grisaille*, técnica que impõe um estudo detalhado dos volumes, mas que, por outro lado, revela suas compensações na inclusão e obtenção das cores finais. Brancos pálidos e azuis esverdeados ao lado de laranjas e rosados quentes, contrastam com o piso escuro e com a parede do fundo, sobre a qual se projetam sombras com contornos indefinidos, característica comum na iluminação refletida de outras superfícies, como nessa cena





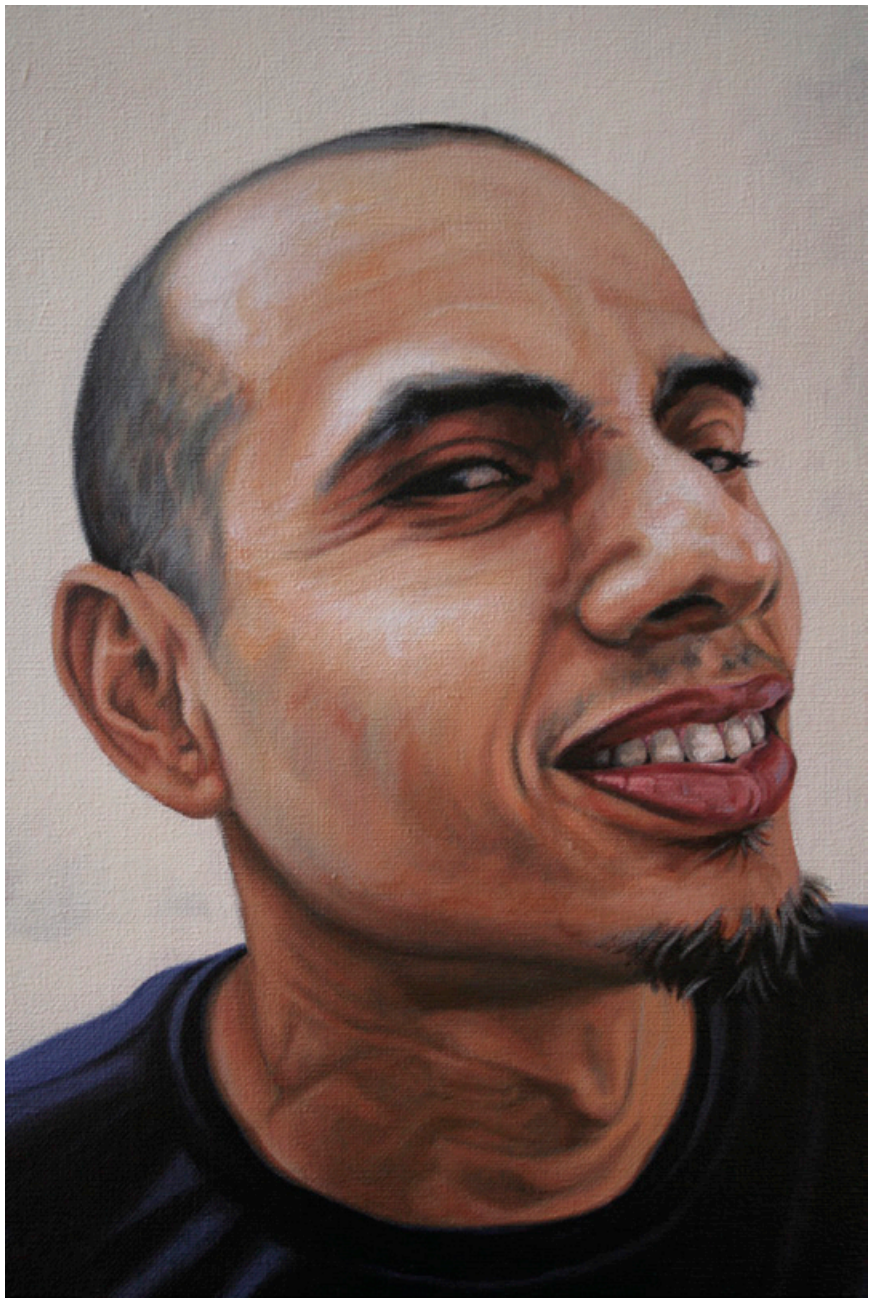


87 - 89

Ricardo Coelho
"Jorge Coli", 2014, grisaille e pintura acabada
Acrílica sobre tela, Barcelona, 83cm x 48cm

Detalhe da obra (ao lado)





91 - 91

Ricardo Coelho
"Carlos Serejo", 2014 e detalhe
Acrílica sobre tela, Barcelona, 69cm x 36cm





92 - 93

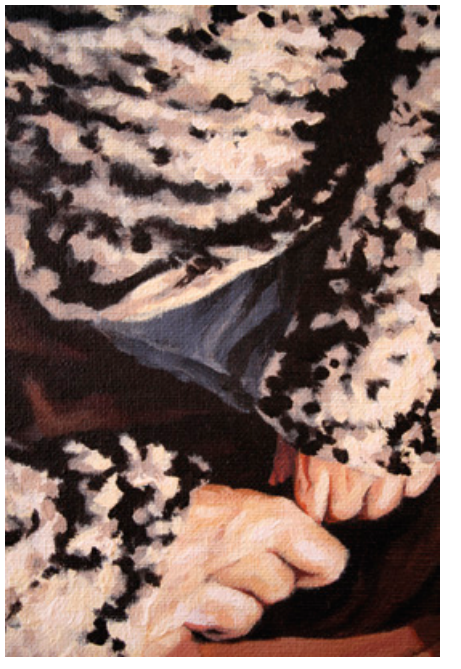
Ricardo Coelho
"Vinícius", 2014 e detalhe
Acrílica sobre tela, Barcelona, 81cm x 51cm



94 - 96

Ricardo Coelho
"Lenora de Barros", 2014 e detalhes
Acrílica sobre tela, Barcelona, 79cm x 56cm





onde uma parede iluminada do lado oposto fazia as vezes de um refletor natural. Conforme havíamos mencionado no estudo fotográfico, esse trabalho solicita um vertiginoso movimento do observador. A cabeça de Vinícius – uma vez mais o elemento referencial e em escala real – deverá ser posicionada na instalação a uma altura correspondente a um homem sentado, a mais ou menos 120 cm do solo.

A quarta pintura realizada foi a elegante "Lenora de Barros" e, devido à luminosidade amarelada de seu estúdio, optamos por usar uma base terrosa ao invés dos cinzas que nos haviam auxiliado até aquele momento (fig. 94 e 95). A partir dessa pintura, sem que tivéssemos planejado, o número de sessões foi significativamente ampliado. Lenora foi produzida em 6 dias e elementos aparentemente banais como o sofá escuro, tomaram mais de 16 horas seguidas da atenção do autor, obrigado a refazer as sobreposições dessa área pelo menos 5 vezes. Outros elementos como os tacos[25], o tapete e a singular jaqueta foram trabalhosos, solicitaram muitas sobreposições, mas resultaram numa execução muito mais prazerosa (fig. 96). Quando concluímos o trabalho nos demos conta de que havíamos realizado, intuitivamente, uma composição muito original, além de contarmos com um ritmo subliminar na superposição das formas do sofá e do cabelo de Lenora.

"Henrique" seria o quinto trabalho e, apesar de sua escala reduzida, tomou uma semana inteira de trabalho, com sessões diárias de pelo menos 8 horas. Talvez isso se deva ao apego com o primeiro sobrinho que cresceu sob nossas pernas, enquanto estudávamos preparando nossas aulas em São Paulo. Nessa pintura, mais do que em qualquer outra da série realizada até agora, percebemos como um planejamento sistemático, antevendo a sequência exata das veladuras, além de um estudo em *grisaille* (fig. 97) mais cuidadoso, podem resultar em sutilezas cromáticas e transparências luminosas que não seriam obtidas de outra maneira (fig. 98). A tela que deverá ser exibida com sua base no solo, poderia, não fosse o risco, ser posicionada no próprio piso em posição horizontal e, ainda assim a presença física do menino é muito marcante.

A sequência de pinturas continuaria com um trabalho maior e de formato incomum, com 160 x 55 cm, tanto que olhar uma reprodução e estar diante de "Pham lendo" (fig. 99), imagem cuja base deve tocar o solo no corredor da instalação, são coisas completamente distintas. Experimentar a presença física da representação, evidenciada pelas correções naturais que nosso aparelho perceptivo processa, foi motivo de grande satisfação para o autor, já que estamos diante de um trabalho cuja maturação e estudos se estenderam por 12 anos seguidos. Nesse momento já dominávamos plenamente as possibilidades da tinta acrílica, antevendo sequências com maior precisão e, ainda que não fosse possível experimentar uma cobertura mais espessa conforme a obra madura de Lucian Freud, o realismo obtido com as delicadas sobreposições parecia adequado à proximidade que seria imposta pelo corredor (fig. 100 e 101).

Nessa pintura os elementos de referência foram os pés de Phamela, transferidos em escala real para a tela, sendo que o restante do corpo, como mencionamos nos outros trabalhos, teve suas proporções e deformações definidas a partir desse ponto. Algo tão óbvio que nos deixamos enganar pela ilusória equivalência de alturas na pintura de Maringelli, talvez, como ocorre todos os dias diante do espelho, quando encaramos nossa imagem como um duplo perfeito, sem nos darmos conta de que a superfície reflexiva reduz nossa face à metade do seu tamanho real. Valentina, aos 3,9 anos, realizou um expressivo e inesperado registro com nossa câmera *reflex*, enquanto papai executava as primeiras camadas do lençol branco (fig. 102). Já Phamela registrou os toques finais no improvisado ateliê (fig. 103), que também foi nossa cozinha, sala de jantar e estar durante os seis meses no agradável bairro de Poble Sec, em Barcelona.

A sétima pintura foi "Aprigio" e, talvez, pela natureza inquieta do modelo, não nos sentimos à vontade para utilizar o sistema controlado das veladuras com uma base de cinzas. Optamos por um esboço terroso apenas nas áreas da pele, indicando as zonas mais escuras da face, então, empreendemos um ataque direto sem o planejamento que caracterizou pinturas como "Henrique" ou "Pham lendo". O resultado inicial foi catastrófico, excessivamente avermelhado e sem qualquer profundidade. O problema, nesse momento, era que não tínhamos planejado etapas subsequentes, além de termos definido um modo mais direto para esse modelo. Intuitivamente – aliás, como ocorre na maior parte dos procedimentos de um pintor – utilizamos um recurso experimentado no estudo para "Marcelo Grassmann". Com *medium* acrílico, também conhecido como gel acrílico e que, nada mais é do que o veículo da tinta sem pigmento, produzimos cores pastosas e de intensidade média, mantendo a transparência com a dispersão dos pigmentos nessa base.

Em um dia de trabalho havíamos resolvido o problema da face de modo tão natural que, simplesmente, seria impossível descrever as misturas, a quantidade de camadas ou as sequências da ação. O fato é que conseguimos traduzir a luminosidade específica desse ambiente, com uma fonte de luz mais intensa do lado da mesa e uma segunda fonte de luz do lado do sofá, permitindo o bonito resultado do volume de um rosto com três grandes áreas: o lado direito da face muito iluminado, ao qual se segue uma zona de contraste mais intenso e, do lado esquerdo, ao contrário do que ocorreria normalmente, uma zona de luz indireta, mas forte o suficiente para produzir pontos de luminosidade quase transparente.

25 Em certa ocasião o pintor Sérgio Niculitcheff referiu-se aos tacos representados pelo autor em uma pintura, comparando-os com os executados pelo virtuoso Rodrigo Cunha. Somente um amigo seria capaz de tal sinceridade e os trabalhos na Espanha, com muitos tacos de locais e tonalidades distintas, sempre foram executados com um sorriso no rosto, além da pressão que nos impusemos para a representação mais satisfatória desse revestimento banal. A sinceridade deveria ser a tônica nas relações sociais e, sobretudo, no ensino em todos os níveis.

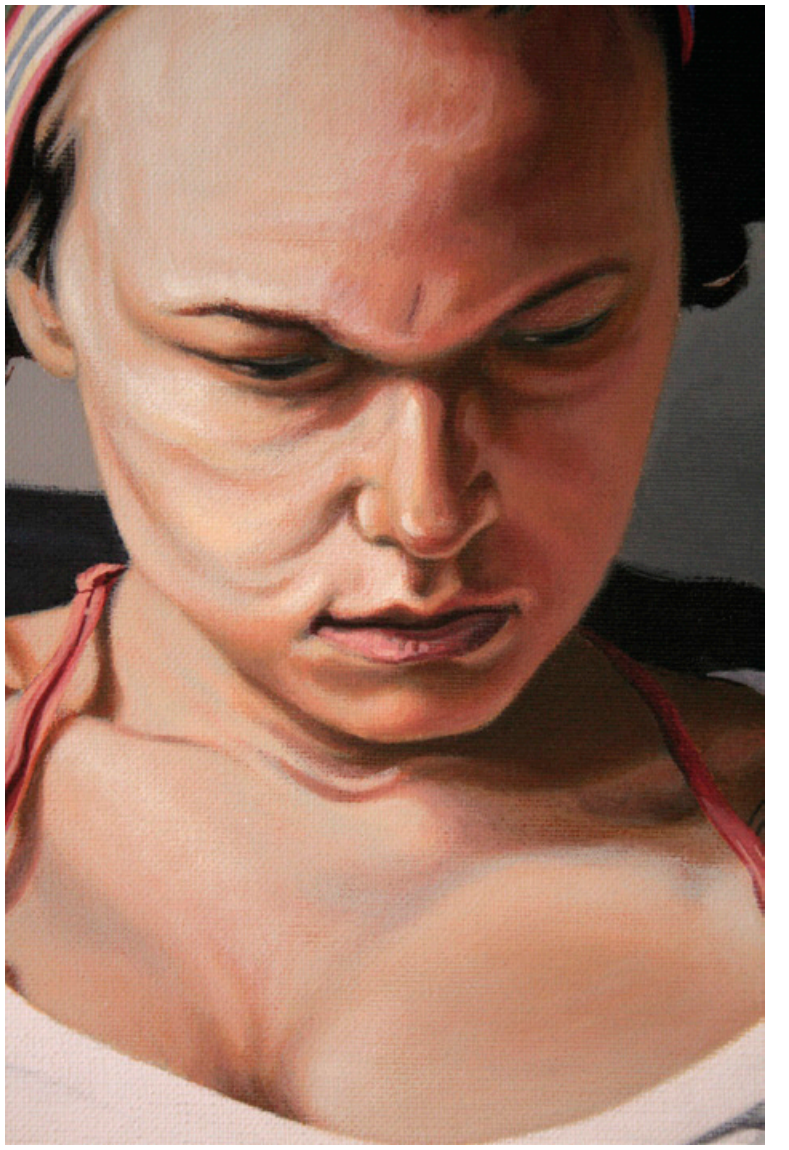




97 - 98

Ricardo Coelho
"Henrique", 2014, grisaille e pintura acabada
Acrílica sobre tela, Barcelona, 52cm x 37cm







99 - 101

Ricardo Coelho
"Pham lendo", 2014 e detalhes
Acrílica sobre tela, Barcelona, 158cm x 55cm





102 - 103 *(acima, cima p/ baixo)*

Valentina Dadamo Coelho, *2014*
Fotografia

Phamela Dadamo, *2014*
Fotografia





104 - 105 *(acima)*

Ricardo Coelho
"Aprigio", 2014 e detalhe
Acrílica sobre tela, Barcelona, 97cm x 83cm



106

***Valentina Dadamo Coelho**, 2014*
Fotografia

O fundo foi obtido em três camadas sendo que toda a área era concluída antes que a tinta secasse, o que exigiu uma certa tensão e rapidez. Os tacos, agora produzidos com certa naturalidade, traduzem bem as irregularidades do velho e escuro piso de nossa residência. O sofá também foi obtido com camadas de veladuras espessas com o gel acrílico, já a toalha, presenteada pela vovó, é o resultado de pelo menos oito pacientes sobreposições integrais, retângulo por retângulo, quase sempre como o resultado de uma pincelada para cada módulo. A blusa foi obtida com uma combinação de mesclas diretas e algumas sobreposições sobre tinta seca, principalmente nas zonas de altas luzes e detalhes como na projeção de sombra azulada que atravessa os óculos de sol de Aprigio (fig. 104).

O resultado final obtido em pouco mais de 15 dias nos agradou muito, talvez, porque a representação induz o observador a se movimentar, repetindo, inconscientemente, a curvatura que executamos na captação da cena. O rosto é menos direto do que no pequeno estudo mencionado anteriormente (fig. 83), mas, certamente, é o mais expressivo dos retratos realizados na cidade catalã (fig. 105), o que evidencia, mais uma vez, as incertezas do autor em relação aos seus próprios procedimentos pictóricos.

A última pintura com 94 x 118 cm tem um valor especial para o autor, isso porque, evidentemente, envolve as companheiras mais próximas e mais afetadas pela concentração que nos impusemos no processo dessa pesquisa. “Pham e Valentina” exigiu um tempo de execução que se estendeu por mais de 20 dias, com sessões cada vez mais curtas, pois, em novembro, os dias estavam ficando cada vez mais curtos e sombrios na cidade de Barcelona, fato que se reverteu em uma progressiva irritação perceptiva para aquele que sempre preferiu pintar com o auxílio de luz natural. Valentina que, nessa altura, manipulava nossa câmera *reflex* como um brinquedo qualquer – tendo realizado uma impressionante série de fotografias nessa estadia europeia – sem que eu solicitasse, registrou o estágio inicial da pintura por um ângulo, digamos, muito particular e original (fig. 106).

O extraordinário Tintoretto, Rubens, Velázquez e Lucian Freud, apenas para citar alguns nomes... Como pintar o corpo nu depois desses artistas? Essa deve ser uma angustia frequente para os jovens estudantes europeus que mantém acessa a paixão pela representação pictórica do corpo humano. Se estivermos errados, o leitor pode tomar essa suposição como a mera descrição de nosso estado pessoal, após o choque maravilhoso produzido pelo encontro com os grandes mestres.

Lucian Freud era a referência mais marcante nesse momento, não apenas pela maneira como havia traduzido sua percepção do espaço diante dos modelos, o que evidência o parentesco formal de nossa composição, na qual Phamela parece desprender-se da cama – também em sintonia com os procedimentos de David Hockney – mas também, pela materialidade pictórica que o mestre alcançou na tradução da pele.

Uma vez mais nos deparamos com as restrições da tinta acrílica. Trabalhamos de forma experimental, produzindo grandes quantidades de tinta como o faz Jenny Saville[26], já que gostaríamos de obter mesclas mais sutis na própria tela antes que a tinta secasse. O procedimento funcionou com bastante êxito nas área médias e nas sutilezas cromáticas da pele iluminada, no entanto, foi um fracasso na transição para as sombras. Parte dos pigmentos escuros nas tintas acrílicas possuem um índice de transparência e, evidentemente, uma capacidade de cobertura restrita em relação às cores claras, principalmente quando essas últimas são misturadas ao branco. O resultado disso é um desdobramento do que já havíamos identificado em nossas tentativas de obter veladuras com capas escuras sobre as cores claras: uma espécie de ruído que revela todas as imperfeições e dúvidas da pincelada.

Nesse momento foi necessário interromper o processo e reavaliar as estratégias para as etapas seguintes. Primeiro fizemos algumas tentativas com muita tinta escura sem qualquer quantidade de água, o que, infelizmente, apenas confirmou nossa percepção a respeito dos limites desse meio, algo muito distinto da tinta a óleo. A solução, apesar de incomoda e trabalhosa, já era intuída por nós: abandonamos as mesclas

26 “Eu misturo muitas das minhas tintas em potes, em grande quantidade, de cores variadas, em vez de apenas misturar na paleta enquanto eu pinto. Você considera os tons mais frios de uma coxa comparados ao tom mais quente na mão - eu experimento e penso em termos de carne líquida e luz.” (SAVILLE, 2005, p. 124, tradução nossa)

diretas nas áreas sombrias, cobrindo essas zonas com tinta mais espessa em duas ou até três camadas, avançando sobre as áreas claras. Os ruídos inexpressivos eram evidentes, mas nesse instante, sabíamos que, momentaneamente, deveríamos ignorá-los.

Quando essa cobertura já se revelava profunda e sem qualquer luminosidade, esperamos a secagem – sempre muito rápida –, para então, iniciamos as correções necessárias. Fizemos veladuras sucessivas muito transparentes nas áreas mais sombrias, o que animou toda a superfície e, veladuras menos transparentes nas zonas de transição. Por último, aplicamos camadas opacas num processo que, progressivamente, suprimiu todos os incômodos ruídos. O resultado (fig. 106) é uma mescla de ambos os procedimentos exercitados nas primeiras pinturas dedicadas ao aprendizado do meio[27], o que, sem dúvidas, evidencia um tipo de conhecimento particular à percepção artística[28]: um conhecimento que se dá pelo do corpo, pelos sentidos, do tato que percebe e explora a resistência do pincel, aos gestos do braço captados com prazer pelos olhos, para, só então, chegar a uma configuração racional em nosso cérebro.

O fundo foi obtido em duas grossas coberturas, ambas aplicadas rapidamente, para evitar a secagem precoce da tinta. Os tacos, muito sombrios, não revelaram qualquer dificuldade e a transparência do lençol branco resultou de diversas coberturas sobre uma base cinza amarelada (fig. 107), revelando a cor do colchão. A face de Phamela é delicada e indica uma linda intimidade (fig. 108), não apenas entre pintor e modelo, mas, principalmente, entre mãe e filha prestes a chegar. A área de maiores sutilezas fica para a região do ventre e seios, onde conseguimos matizações muitos particulares com tinta espessa e transparências delicadas (fig. 109). Ainda que, com a tinta acrílica, não seja possível um procedimento tão plástico e espesso como na obra de Lucian Freud, parece-nos que no final dessas pinturas começavam a surgir os primeiros resultados satisfatórios.

Haviam mais 10 telas desenhadas e um desejo enorme de continuar o processo, mas a ausência de luz transformou a prazerosa atividade num esforço cansativo e irritante, fato que fez interrompermos o trabalho ao final dessa pintura. É certo que daremos sequência à série, pelo menos até exibirmos a instalação em condições profissionais, similares às quais pudemos[29] oferecer aos 18 artistas convidados para as quatro edições do inverno cultural da UFSJ, quando fizemos a curadoria e dividimos os projetos cenográficos das exposições, além, é claro, de termos acompanhado e participado ativamente da montagem de "Paisagens Sonoras" (2010), "Sentidos do Corpo" (2011), "Sherazade" (2012) e "Todo Lugar é Aqui" (2013).

Por fim, cabe lembrarmos que "Retratos de corredor" só será avaliado na relação dinâmica entre o corpo da obra e o corpo do observador, nesse encontro de corpos reais e virtuais no espaço cenográfico da representação. Como afirmou Merleau-Ponty (2013, p. 28). "Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de significações mudas." Só nesse encontro teremos parâmetros para definir a interrupção ou a continuidade do processo.

Seja como for, nesse instante, no qual um certo distanciamento no tempo nos permite uma compreensão mais clara desse trajeto, o mais importante a considerar é que essa instalação foi motivada, sobretudo, pela afetividade e pelo amor sincero que sentimos por pessoas singulares, dos familiares mais próximos, aos amigos artistas e outros profissionais com os quais tivemos o privilegio de conviver[30].

27 Quando falamos do aprendizado do meio estamos nos referindo às tintas acrílicas de melhor qualidade adquiridas e utilizada pela primeira vez em Barecelona, bem como às tentativas de transpor a tradição das veladuras feitas com tinta a óleo para a tinta acrílica. Por outro lado, isso não implica em dizer que esquecemos nossa considerável prática artística, também no campo do ensino da pintura, o que nos permite reconstituir procedimentos com clareza relativa, característica imprescindível para um professor que atue no ensino dessa linguagem prática.

28 "[...] essa filosofia por fazer é a que anima o pintor, não quando exprime opiniões sobre o mundo, mas no instante em que sua visão se faz gesto, quando, dirá Cézanne, ele "pensa por meio da pintura". (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 40)

29 Gostaríamos de agradecer à Universidade Federal de São João del-Rei, pelas oportunidades profissionais que nos permitiram o exercício de praticas artísticas como a curadoria e a cenografia em padrões de alto nível.

30 Há uma lista de pessoas a serem incluídas na série, Milton Sogabe, profissional de ética incontestável e a quem eu não tenho palavras para expressar minha gratidão. José Leonardo do Nascimento, Percival Tirapelli, Norberto Stori, Mirian Celeste Martins, Lalada Dalglish e Pelópidas Cypriano de Oliveira, completam o time que me acompanhou desde o ingresso no instituto de Artes em 1996, personagens que eu gostaria de incluir nessa série especial. Também o parceiro Fernando Mastrocolla, Alécio Rossi e Johny Goya e, sobretudo, Zandra Miranda, amiga que sempre me tratou com o carinho de uma irmã mais velha, estendendo-me a mão em alguns dos momentos mais difíceis de minha vida.



107 - 109

Ricardo Coelho
"Pham e Valentina", 2014 e detalhes
Acrílica sobre tela, Barcelona, 118cm x 94cm





CONCLUSÕES?

Se, desde o início, o presente trabalho distinguiu-se daquele edifício mencionado em nossa introdução, seria possível chegarmos a alguma conclusão? Como dissemos, as rotas não foram planejadas e muitas conexões inesperadas surgiram no decorrer desse processo, criando instabilidades imprevistas na estrutura de nosso raciocínio. Além disso, quando completamos o conjunto de textos sugeridos pelas associações de imagens – interações locais –, de fato, nos demos conta da existência de uma ordem global mais ampla. Essa complexidade organizada jamais teria sido alcançada se não deixássemos o conforto de nosso apartamento, saindo para as ruas para caminhar pelas calçadas, movidos pelo nosso corpo, por nossos sentidos e percepção.

Mas isso não responde à pergunta: existe alguma conclusão para um trabalho que se favoreceu de um cenário particular, no qual, já em 2003, a informação acessível *on-line* era duplicada a cada seis meses (JOHNSON, 2003, p. 95)? Se considerarmos o que o próprio Johnson (2003, p. 140) sugeriu a respeito da narrativa, como uma mistura de invenção e repetição, sendo que o interesse e a originalidade sempre decorreram e, sempre decorrerão da criatividade daqueles que exploram esses limiares, a resposta à nossa pergunta, ao contrário do que se poderia imaginar, não foge à analise da narrativa, em nosso caso, circunscrita pelos padrões acadêmicos.

Tendo isso em consideração, poderíamos refinar nossa pergunta: a presente pesquisa permite a compreensão de uma narrativa? É possível enxergarmos um corpo coerente? Existiriam, em nosso tempo, sistemas similares de narração aos quais poderíamos recorrer, propondo analogias e comparações? A linguagem do cinema, por suas características essencialmente narrativas, pode nos ajudar nesse momento.

Sem pensarmos muito, vem-nos à mente a estrutura inovadora de Pulp Fiction (1994), de roteiro e direção de Quentin Tarantino. Mas a esse exemplo sobreporíamos uma trilogia da dupla de artistas mexicanos que parece exceder o, hoje, celebrado filme de Tarantino. Estamos falando de "Amores Perros" (2000), "21 Gramas" (2003) e "Babel" (2006), com direção de Alejandro González Iñarritu e roteiros extraordinários de Guilhermo Arriaga.

Nunca nos esqueceremos do impacto causado pelo primeiro filme da série, um verdadeiro choque que abalou, por algumas horas, uma percepção acostumada a um determinado padrão narrativo. O Mesmo aconteceria com os filmes seguintes e, em todos eles vivenciamos uma estranha mistura de desconcerto e excitação, em medidas que exploram os limiares da narração, aguçando a percepção dos espectadores, obrigados a restabelecerem uma ordem global entre histórias distintas, a partir de uma interação local. Sim, todos os filmes têm em comum um evento local – um acidente – e este nó, onde as histórias se cruzam, revelado em momentos distintos em cada um dos filmes, não permite o encadeamento dos eventos como numa narrativa tradicional.

Tempos e espaços sobrepostos no presente contínuo da projeção sem qualquer hierarquia, parecem, de algum modo, em sintonia com percepções cada vez mais preparadas para narrativas cruzadas, talvez, mais adequadas à geração dos novos jogos eletrônicos. A esses primeiros exemplos, poderíamos incluir "Memento"[1] (2000), com direção de Christopher Nolan e roteiro de Jonathan Nolan (a partir de seu conto "Memento Mori"). Nesse filme o corpo e, especificamente, a superfície da pele se torna o suporte para a única evidência de uma vida sem memória. Impossibilitado de recordar o passado imediato, o protagonista afeta a subjetividade do espectador que, a cada cena, se vê mais imerso na dubiedade e na excelente montagem da trama. Sequência após sequência nos sentimos instigados a recompor a narrativa em meio a uma rede de complexidade surpreendente. O final provoca o silêncio e a dúvida, algo similar ao que sentimos quando perguntamos: Capitu traiu ou não traiu Betinho? Não por acaso, "A Origem" de 2010 (Inception), também é de Christopher Nolan, apresentando uma intricada relação entre realidade e representação, chegando a níveis de grande indistinção e profundidade psicológica.

Guilhermo Arriaga (1958 –), Alejandro González Iñarritu (1963 –), Quentin Tarantino (1963 –), Christopher Nolan (1970 –) e Jonathan Nolan (1976 –). Seria uma mera coincidência o fato de autores entre 57 e 39 anos terem produzido trabalhos que põem à prova a estrutura narrativa, sem, no entanto, prescindirem de suas regras? Seria demasiado pretensioso aproximar Ricardo Coelho (1974 –) e a estrutura de sua pesquisa, mesmo considerada em todas as suas evidentes limitações, das características que sugerem um parentesco entre os produtores citados acima? Se estivéssemos falando de relevância estética, é certo que esse seria um caso de absurda pretensão, mas a aproximação está sendo proposta como mera analogia, pela via de uma análise das estruturas narrativas. Nesse sentido, e, somente nesse sentido, a aproximação parece-nos mais do que oportuna, afinal:

1 Já mencionamos esse filme em outro ponto de nosso trabalho e aqui, preferimos manter o nome original. Como já dissemos, no Brasil o filme foi apresentado como Amnésia, termo que não nos parece dar conta do significado original.

> Certas formas e padrões rondam diferentes momentos no tempo, assombrando e inspirando os indivíduos que vivem nesses períodos. [...] Para os indivíduos que viveram nesses períodos, as formas são blocos cognitvos de construção, ferramentas para o pensamento [...] As formas são uma maneira de interpretar o mundo e, ainda que nenhuma delas represente completamente a sua época, constituem um componente inegável da história do pensamento. (JOHNSON, 2003, p. 17)

Ora, o que fizemos ao longo de todo o percurso, senão interpretar as formas visuais como elementos para a compreensão estética, como parte de um complexo conjunto de interações entre distintas representações, não apenas visuais. Tal postura, ao que parece, permitiu-nos dilatar os campos de reflexão a respeito de nosso próprio tempo. Porém, ainda que tenhamos apontado semelhanças entre esse trabalho e a obra de outros agentes do sistema expressivo, ainda não respondemos às perguntas formuladas acima: a presente pesquisa permite a compreensão de uma narrativa? É possível enxergarmos um corpo coerente? Voltemos nossos olhos para alguns dos percursos realizados, principalmente, no segundo capítulo de nosso trabalho: O corpo, um fascínio permanente.

Quando iniciamos o item "A presença do corpo clássico", já tínhamos concluído 90% do texto "O corpo, a cor e a alteridade". Estamos nos referindo a esse fato sem importância porque, inicialmente, não víamos qualquer relação entre ambos os conteúdos, mas, como ficou evidente durante a viagem pelas influências antigas, há mais conexões entre a idealização do corpo grego e nossa incapacidade para vermos o Outro, o qual deveria ser considerado, sobretudo, em suas diferenças. O espelho é a metáfora perfeita, ou seja, uma deformação, o estágio mais avançado a que chegamos no contato com a diferença. Em outras palavras, no melhor dos casos, julgarmos o Outro como iguais a nós, eliminando assim qualquer chance de alteridade.

Também não imaginávamos semelhanças entre as crenças tirânicas de pureza do regime Nazista apresentadas no item "O corpo como o limite da humanidade" e as implicações que a harmonia grega tinha na vida real, quando, por exemplo, tomamos contato com texto de Rodin (1990, p. 161), no qual o mestre refere-se ao descarte da vida de crianças com qualquer tipo de deformação. Na mesma direção a filosofia grega de Aristóletes que procurava justificar a escravidão (RODIN, 1990, p. 161), similar à Guerra Justa disseminada oficialmente por todo o continente americano, inclusive no território brasileiro. Quando embarcamos para a Espanha, não imaginávamos ver desdobramentos do contexto de violência a que o negro foi e é submetido no Brasil, também nas terras de além mar, mas foi justamente o que presenciamos. Só então concluímos os 10% do texto referente à alteridade.

E ainda, no início da pesquisa, jamais imaginamos que aproximaríamos os ambientes barrocos de concepções clássicas, mas, ao voltarmos nossa atenção para as relações dinâmicas entre o corpo da obra e o corpo do observador, percebemos que, de fato, tais preocupações já faziam parte da produção clássica, assim como instalações contemporâneas nos levaram de volta à cidade de Pompéia. E do mundo Clássico, Idade Média, Renascimento, Barroco, Romantismo, Realismo, Modernismo... Sempre de volta à arte contemporânea, nossa mais grata surpresa, já que a expressão artística do presente dialoga com todos os tempos, perpassando os itens do segundo e terceiro capítulos, exceto, talvez, quando falamos de Duchamp, mas aí, seria uma mera redundância lembrar a influência desse artista genial no cenário contemporâneo.

Lentamente, reforçamos aquilo que já intuíamos há muitos anos: nada pode ser mais ilusório do que a crença do evolucionismo na arte que, para alguns, culminaria nas experiências radicais do pós-modernismo no século XX. Vimos a fragilidade do discurso de artistas e críticos que envolvem a *performance* na restituição de um corpo primitivo, em confronto com manifestações expressivas de significação coletiva que sobreviveram em poucas tribos no território brasileiro. E esses discursos, sempre desnecessários para a existência da arte, ganham dimensões, digamos, um tanto quanto religiosas, como parte de um complexo sistema de redes que se dilatam até alcançarem a redundância absoluta, resultando numa cadeia de discursos sobre discursos, enquanto a obra e a restituição daquele corpo originário ficam, estrategicamente, esquecidos em terceiro plano.

Vimos até semelhanças entre obras de arte da chamada Segunda Interatividade – consideradas na beleza de suas ideias – e o ideal do mito da caverna de Platão, como se, finalmente, tivéssemos virado o rosto para a entrada da caverna. Nesse momento, recordamos Gombrich (2007, p. 98), quando este afirmou que ganhamos ao caminhar na direção da arte, da ilusão. Em outra palavras, pela Alegoria da Caverna foi possível enfatizar as restrições estéticas de alguns dos sistemas tecnológicos mais complexos utilizados na produção artística contemporânea. As ideias, por si só, revelaram que olhar para as sombras não foi algo tão ruim como pensava Platão, pois, como disse Gombrich (2007, p. 98). "Só no reino dos sonhos o artista encontrou plena liberdade de criar." Ainda sobre a caverna de Platão, não tínhamos nos dado conta que essa alegoria era a metáfora mais poderosa do Ocidente, à qual, sempre recorremos como a mais apropriada representação para ilustrar muitas de nossas reflexões.

E, quando analisamos o Barroco, visando aprofundar o estudo do quadro "Las Meninas", do genial Velázquez, percebemos semelhanças estéticas com alguns dos recursos utilizados por nomes contemporâneos como Bill Viola e Gary Hill, graças às dimensões fenomenológicas de um complexo sistema de representação que implica o observador de tal maneira, que há uma inversão, tornado-se o espaço real uma extensão da sala de Las Meninas. Tais características fascinantes da retórica das representações barrocas teriam desdobramentos distintos nas instalações do século XX,

mas, novamente, não como casos isolados na história da arte no Ocidente, tendo precursores na Grécia antiga, nas próprias igrejas barrocas, nos Panoramas do século XIX, nas "Ninféias" de Monet na sua instalação do Museu L'orangerie, como complexos espaços de ilusão e imersão.

Em síntese, cada texto é apresentado como uma narrativa sincrônica com relativa independência, mantendo abertas vias de conexão entre todos os itens do sistema. Isso foi possível graças à manutenção do foco principal do trabalho, ou seja, a relação que se estabelece entre o corpo da obra (sempre tomada como representação) e o corpo do observador no momento da fruição estética. A partir dessa relação inerente ao fenômeno artístico e, sempre considerando a complexidade das representações no âmbito geral da cultura, mantém-se em aberto espaço para conexões inesperadas, multiplicando os ângulos de análises de determinados objetos culturais.
Seja por meio da fecundidade do processo associativo de imagens, ou por essa estrutura de reflexão teórica que dispõem textos, contextos e análises críticas sem qualquer hierarquia, novas narrativas dependerão, fundamentalmente, do corpo, da percepção, das experiências de vida e dos conhecimentos do próprio leitor. Como nos disse Gombrich (2007, p. 204): "Na interpretação de imagens como na audição de palavras, é sempre difícil distinguir o que nos é dado daquilo que nós mesmos oferecemos como suplemento no processo de projeção que o reconhecimento desencadeia." Foi isso que ocorreu conosco no decorrer desse percurso e, hoje, mais do que nunca, acreditamos que é só a partir desse reconhecimento dos padrões, sejam eles motivados pelas imagens ou por formulações teóricas, que a presente estrutura fará sentido, sendo animada pela singularidade de cada leitor.

Da nossa parte, fica uma certeza emprestada do genial Norbert Elias e, ainda que não sejamos do campo da sociologia, acreditamos que há certa proximidade com essa área no presente trabalho. "A utilidade da pesquisa sociológica, como instrumento da pratica social, só aumenta se o pesquisador não se engana projetando aquilo que deseja, aquilo que acredita que deve ser, em sua investigação do que é e foi." (ELIAS, 1994, p. 134) Uma estrutura aberta que surgiu de interações locais, de meras associações de imagens e representações sociais, políticas, religiosas, jurídicas, médicas, científicas e sexuais do corpo, resultando em um sistema de complexidade organizada. É assim que gostaríamos que esse trabalho fosse compreendido. O sucesso dessa empreitada, infelizmente, está fora de nosso alcance.

E onde fica o espaço do artista nessa narrativa, quer dizer, do autor do presente texto na condição de produtor? Onde ficam os processos e procedimentos artísticos, contemplados pela Linha de Pesquisa que aprovou o projeto no Programa de Doutorado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unesp, em 2011? Comparativamente à dissertação de mestrado, defendida na mesma instituição em 2003, pareceu-nos muito mais natural a inclusão de alguns de nossos projetos plásticos, como parte constituinte de nossas reflexões.

Além disso, nos valemos da fala de diversos outros artistas ao longo do processo, o que revelou sutilezas inesperadas em torno das práticas artísticas, muitas vezes, em consonância com complexas teorias da percepção. Esse foi o caso, por exemplo, da impressionante consciência perceptiva demonstrada por David Hockney, em relação à representação espacial, durante o processo de realização das polaróides e fotocolagens, além de outros artistas que, intuitivamente, expressam pensamentos em consonância com filosofias como a fenomenologia de Merleau-Ponty.

Voltando à nossa prática artística, como seria possível ignorar, depois de termos caminhado pela Piazza San Marco, certo parentesco entre o recurso extraordinário utilizado nesse espaço e o projeto da instalação "Paralelas", realizado sob orientação do professor e artista José Spaniol. Ou ainda, como ignorar o potencial imersivo do espaço criado por Monet para suas "Ninféias", também por sua originalidade cenográfica, e não pensar em nossa proposta hipotética para a exposição "Vênus". Como falar de "A origem do mundo" e "Etant donné" e não lembrar dos desdobramentos que esses trabalhos teriam na pequena caixa/instalação "XEQUE". E ainda, como falar do Barroco e não lembrar de nossas práticas artísticas no campo do ensino superior na bela cidade de São João del-Rei.

Como falar de pintura e não pensar em nossa prática artística e didática nessa linguagem. Como falar da condição do modelo e não mencionar nossas ricas experiências ao ocuparmos, em duas ocasiões distintas, essa posição. Como falar da relação dinâmica que se estabelece entre o corpo da obra e o corpo do observador, e ignorar que foi justamente isso o fator motivador para a criação de "Toque me não me toque" e "Retratos de corredor". E ainda, como criticar posturas curatoriais e espaços cenográficos de grandes instituições internacionais como o Centre Pompidou, sem qualquer receio, não apenas com base em estudos teóricos, mas, sobretudo, a partir de uma considerável prática no campo da curadoria, da cenografia e da montagem de exposições.

Como apontar a sensibilidade extraordinária de David Hockney, como o fizemos acima, tendo, por outro lado, a coragem de mencionar as limitações de "O conhecimento secreto", livro baseado no conceito vago de "precisão artística", não fosse uma considerável prática no campo da representação pictórica. Como fazer observações coerentes em relação às limitações de Hockney na linguagem do desenho com os meios tradicionais, se não tivéssemos conhecimento da história dessa linguagem no Ocidente, e, principalmente, uma considerável prática artística que se estende para o ensino desse meio fundamental, seja entre crianças e adolescentes, seja entre estudantes universitários de distintas instituições nos últimos dez anos.

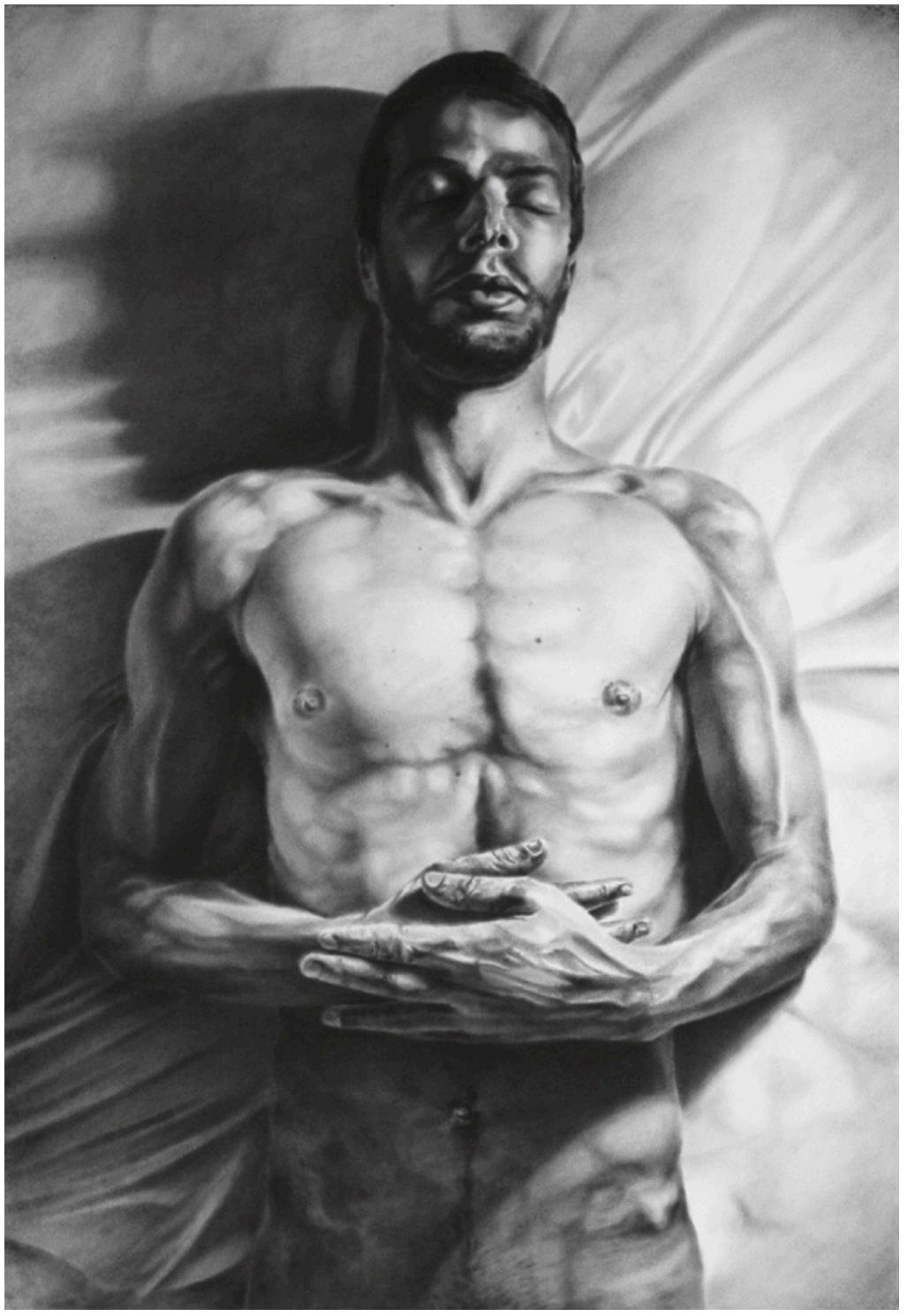
Nosso incômodo, se é que podemos chamar assim, surgiu, justamente no momento em que falamos dos projetos concebidos para esse processo. Isso porque tais projetos, ao que nos parece, dispensam comentários, ou melhor, dispensam as reflexões prévias de seu autor até que outras pessoas, outros corpos experimentem essas instalações. Sem a efetivação física das instalações e, principalmente, sem esse retorno indispensável do corpo e da percepção do outro, parece-nos muito difícil qualquer avaliação mais aprofundada. Além disso, há uma angústia que nos aflige e, pelo que pudemos ver nos últimos anos, aflige também muitos outros artistas como nós, a saber:

Se o artista nunca cria a partir do nada, se um esquema ou sistema de convenções condiciona, consciente ou inconscientemente a produção desse artista; e se, a partir da criação e consolidação dos museus, esse agente passou a ter, no seu presente imediato, representações produzidas por diferentes convenções ao longo da história simbólica da humanidade; e ainda, após as utopias modernistas e a explosão experimental das décadas de 1960 e 1970 do século XX, coloca-se em xeque todos os paradigmas, por outro lado, temos um processo de dilatação mesma dessas convenções em configurações cada vez mais diversas. Passado esse período mais radical vimos, gradativamente, a retomada, o exercício e o convívio – nem sempre pacífico, é verdade – de todos os sistemas expressivos do passado e do presente, aliados a uma velocidade de transmissão de informação sem precedentes na história da humanidade.

Tal cenário posiciona o artista numa situação inédita, sem qualquer convenção a seguir ou por onde se balizar, ou se preferirmos, com todas as convenções estabelecidas pelo homem ao longo de sua história ao seu alcance simultaneamente. Se, por um lado, essa nova configuração é privilegiada, por outro lado, também é assustadora. Isso porque parece uma tarefa difícil enxergar o mundo sem molduras, aquelas mesmas que foram estabelecidas no Renascimento com as regras da perspectiva. Em alguns momentos, parece-nos impossível abrir os dois olhos para perceber a realidade em toda a sua complexidade, assim como é difícil pensar novas possibilidades para representar o mundo.

Enfim, para encerrarmos o presente trabalho, gostaríamos de fazer uma última sugestão ao leitor que, gentilmente, acompanhou nosso percurso até esse ponto[2]: esse é um livro de imagens, tanto em sua matéria quanto em sua inspiração. Se você estiver lendo essas palavras em qualquer lugar do planeta, deixe esse volume de lado, feche os olhos durante alguns segundos, recorde suas experiências e faça suas próprias conexões.

2 O parágrafo final é uma paráfrase das últimas e bonitas linhas presentes nos agradecimentos de "Emergência". O texto original é o seguinte: "Este é um livro de cidades, tanto em sua matéria quanto em sua inspiração. Se você estiver lendo estas palavras em uma cidade relativamente vicejante, deixe o livro de lado, saia pelas ruas barulhentas e faça suas próprias conexões." (JOHNSON, 2003, p. 217) Sem que tivéssemos lido esse bom conselho, fizemos isso ao pé da letra em Barcelona. E agora, não há mais motivos para deixarmos de fazer isso no restante de nossa vida!



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** Tradução da 1º ed. Brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; Revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 4º ed. São Paulo: Martins fontes, 2000

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria Cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W.. **Indústria Cultural e sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy...[et al]. São Paulo: Paz e Terra, 2002

AMANTINO, Márcia. E eram todos pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. In: PRIORE, Mary Del, AMANTINO, Márcia (orgs.). **História do corpo no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 15 – 43

ANDRADE, Marta Mega de. Diálogos da vida comum: os espaços funerários e a cidade antiga. (p. 51 – 68) In: CORNELLI, Gabriele (org.). **Representações da Cidade Antiga**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2010.

ARASSE, Daniel. A carne, a graça, o sublime. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Renascença às luzes. Tradução de Lúcia M. E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello). p. 535 – 620

ARCHANGELO, Giovanni Pédico. **Rituais funerários e estrutura social nos estudos arqueológicos de Atenas.** Anais da I Semana de Arqueologia – Arqueologia e Poder, Unicamp. Campinas, 2013

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, (Coleção a)

ARGAM, Giulio Carlo. **Arte Moderna.** Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carrotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARRAIS, Joubert. **Que nome nos é próprio na dança?** Fortaleza: Caderno 3, Diário do Nordeste, 4 de jan. 2011, p. 6.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Massacres – O corpo e a guerra. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: As mutações do olhar. O século XX. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine), Parte IV (Sofrimentos e violências). p. 365 – 416

BALTRUSAITIS, Jurgis. **Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus**. Paris: Flammarion, 1984

BANDINI, Mirella. Interview with Giuseppe Penone. In: CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. **Arte Póvera.** London: Phaidon, 1999.

BEARDSLEY, John. **Earthworks and beyond.** – 3rd ed. New York: Cross river Press, 1998

BECKER, Annette. Extermínios: O corpo e os campos de concentração. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: As mutações do olhar. O século XX. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine), Parte IV (Sofrimentos e violências). p. 417 – 441

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: BENJAMIN, Walter**. Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196

BERNARD, Bruce; DAWSON, David. **Freud at work**. New York: Knopf, Randon House Inc, 2006

BERTHERAT, Marie; BERTHERAT, Thérèse; BRUNG; Paule. **Quando o corpo consente**. Tradução Estela dos Santos Abreu. São Paulo: Martins Fontes, 2013

BARDI, Lina Bo; FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Tradução de Carmem de Carvalho (até a p. 130) e Artur Morão (a partir da p.131). Lisboa – Portugal: Edições 70, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**: e Outros Ensaios. 4 ed. São Paulo: Perspectiva,1977; (Coleção Debates)

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagem e espaços de exposições. São Paulo: Martins Fontes, 2008

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Tradução Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005, (coleção Todas as artes)

CELANT, Germano. **Art Povera**: conceptual, actual or impossible art? London: Studio Vista, 1969: (Gabriele Mazzotta Publishers, Milan)

_____. **Dennis Oppenheim**. Milano: Charta, 1997.

CHECA, Fernando. La idea de imagem artística en Aby Warburg: El Atlas Mnemosyne (1924-1929). In: WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne.** Tradución de Joaquin Chamorro Mielke. Madrid –España: Ediciones Akal, S.A., 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva, Rio de Janeiro: José Olympio, 1997

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. **Arte Póvera.** London: Phaidon, 1999

COELHO, Ricardo. **A matéria nas artes plásticas do século XX a partir de um encontro com o tempo**. São Paulo: Dissertação (mestrado em Artes Visuais) apresentada ao Instituto de Artes da Unesp, 2003

_____. **Concepção de projetos para montagem de exposições de arte** – Caderno de experiências. São Paulo: Senac, 2007

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, (Debates 219)

COLI, Jorge. A semelhança e a aura: sobre Proust e Walter Benjamin. In: COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 267 – 284

_____. Boulevard des Capucines e o crime metafísico. In: COLI, Jorge. **O corpo da liberdade:** Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 249 – 266

_____. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Senac, 2005.

_____. Exposição, ocultação, contemplação: o olhar e o sexo feminino. In: **Revista de história da arte e arqueologia n.16** /JAN/JUN de 2011. p. 131 – 146, Gráfica do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Unicamp

_____. Manet e a pintura nova. In: COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 157 – 191

_____. O corpo da liberdade. In: COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 61 – 122

_____. O sonho de Frankenstein. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Homem máquina**: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 299 – 315

_____. Pintura Naturalista. In: COLI, Jorge. **O corpo da liberdade:** Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 285 – 294

_____. **Rituais litúrgicos:** O contemplativo e o voyeur canalha. Caderno Ilustríssima: Folha de São Paulo, pags. 6 – 7. Domingo, 25 de setembro de 2011.

_____. Sobre a liberdade na arte. In: COLI, Jorge. **O corpo da liberdade**: Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 317 – 332

_____. Triste e sorridente metafísica. In: Adauto Novaes. (Org.). **A invenção das crenças**. 1ed. São Paulo: Edições Sesc, 2011, v. 1, p. 465 – 488.

_____. Um erotismo clássico. In: COLI, Jorge. **O corpo da liberdade:** Reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 35 – 59

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. Prefácio à História do corpo. In: _____. **História do corpo**: Da Renascença às luzes. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello). p. 7 – 13

CORBIN, Alain. Dores, Sofrimentos e misérias do corpo. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Revolução à Grande Guerra. Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Alain Corbin) parte II, 2.cap. p. 267 – 343

COUCHOT, Edmond; TRAMUS, Marie-Hélène; BRET, Michel. A segunda interatividade: Em direção a novas práticas artísticas. Tradução de Gilse Boscato e Diana Domingues (Org.). In: DOMINGUES, Diana. **Arte e vida no Século XXI**: Tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 27 – 38

COURTINE, Jean-Jacques. Introdução. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: As mutações do olhar. O século XX. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine)

COX, Neil. **Cubism**. London: Phaidon Press, 2000

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CRUZ, Christian Carvalho. **O povo bem na foto**. Ensaio: Assis Horta. São Paulo: O Estado de São Paulo, domingo, 19 maio de 2013, p. E6 – E7

CURY, Marília Xavier. **Exposição, concepção, montagem e avaliação.** São Paulo: Annablume, 2006

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010 (2 ed)

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993; (série ofício de arte e forma)

ECO, Umberto. **História da beleza.** Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004

_____. **História da feiúra.** Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, Norbert. **O processo Civilizador**: uma história dos costumes. (v.1) Tradução de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FAURE, Olivier. O olhar dos médicos. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo:** Da Revolução à Grande Guerra. Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Alain Corbin), parte I, cap.1, p. 13 – 55

FEAVER, William. **Lucian Freud.** London: Tate Publishing, 2002

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: **As palavras e as Coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 3 – 21

FREIRE, Dirce de Sá. Com açúcar, sem afeto. In: PRIORE, Mary Del, AMANTINO, Márcia (orgs.). **História do corpo no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 453 – 475

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & senzala:** formação da família brasileira sob o regime patriarcal. São Paulo: Global, 2013

GALANAKIS, Konstantinos. The place of the Dipylon Master in Attic Late Geometric pottery of the mid-8th century B.C. (p. 35 - 41). In: **SOMA 2010: Proceedings of 14th Symposium on Mediterranean Archaeology**, Taras Shevchenko National University of Kiev, Kiev, Ukraine, April 2010. Oxford, England: Archaeopress, 2013. p. 23 – 25

GÉLIS, Jacques. O corpo, a igreja e o sagrado. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Renascença às luzes. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello), cap. 1. p. 19 – 130

GINZBURG, Carlo. **Olhos de madeira:** nove reflexões sobre a distância. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2008 (Debates 206)

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16 ed. São Paulo: LTC, 1999

_____. **Arte e ilusão:** Um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução Raul de Sá Barbosa. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007

_____. **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999

GRAU, Oliver. **Arte Virtual**: da ilusão à imersão. São Paulo: Editora Senac, 2007

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOCKNEY, David. **Cameraworks**. Text by Lawrence Weschler. New York: Hardcover, 1984

_____. **O Conhecimento Secreto.** São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001

HOLT, Richard. O corpo trabalhado: Ginastas e esportistas do século XIX. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Revolução à Grande Guerra**.** Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Alain Corbin), parte III (seção III), cap.3. p. 419 – 460

HUGHES, Robert. **Lucian Freud paitings.** New York: Thames e Hudson Inc, 2003

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2001

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002

KICKHÖFEL, Eduardo Henrique Peiruque. **A lição de anatomia de Andreas Vesalius e a ciência moderna.** Scientiae Studia. V.1 n. 3 (p. 389 – 404) São Paulo – jul./set. 2003

KRAUSS, Rosalind E.. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Reedição da tradução publicada no nº 1 de Gávea – Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil – PUC-Rio, 1984. p. 87 – 93

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 2. ed. (Coleção a)

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro:** anotações sobre site-specificity. Tradução Jorge Menna Barreto. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, ano XV, 2008, n. 17. p. 167 – 187

KOLLWITZ, Käthe. **Prints and Drawings of Käthe Kolwitz**. Selected and Introduced by Carl Zigrosser. New York: Dover Publications, INC, 1969.

LACERDA, João Batista de. **O congresso Universal das Raças reunido em Londres (1911):** apreciação e comentários. Rio de Janeiro: Museu Nacional e UFRJ, 1912

LARRAÑAGA, Josu. **Instalaciones**. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2006 (Arte hoy)

LEBRUN, Jean-Pierre. **Ensinem seus filhos a falhar**. Revista Veja, 5 de dezembro de 2009, edição 2142 (entrevista realizada por Ronaldo Soares). p. 21 – 25

LEITE, José Roberto Teixeira. Os pintores de Nassau. In: Zanini, Walter. Org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1. (pag. 347 – 375)

LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas. **Uma história do corpo na Idade Média.** Tradução Marcos Flamínio Peres – 4ª ed. – revisão técnica Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012

LÓPEZ, Antonio. **Antonio López**. Grandes Gênios del Arte Contemporâneo Español – El siglo XX. Presentación de Sandra Miranda y análisis de las obras por Miguel-Fernández-Cid. Barcelona: Biblioteca El Mundo, 2006

LOREDANO, Cássio. **Loredano**: Alfabeto literário. Apresentação de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2002

LOTIERZO, Tatiana H. P.. **Contornos do (in) visível**: A redenção de Cam, Racismo e estética na pintura brasileira do ultimo Oitocentos. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Antropologia. Área da concentração: Antropologia Social, São Paulo, 2013

LUCIE-SMITH, Edward. **Movimentos artísticos a partir de 1945**. Tradução Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (coleção a)

MANDRESSI, Rafael. Dissecação e anatomia. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Renascença às luzes. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello) , cap. 6. p. 411 – 440

MARÍAS, Fernando (et. al). **Otras Meninas**. Madrid: Ediciones Siruela S.A., 1995

MARINGELLI, Francisco. **Francisco Margingelli**. Textos de Luiz Armando Bagolin (Org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011

MARLOW, Tim. **Schiele**. Leicester: Magna Books, 1990

MARTIN, Sylvia. **Vídeo Art.** Colonia: Taschen, 2006

MARZONA, Daniel. **Minimal Art.** Colonia: Taschen, 2005

MATTHEWS-GRIECO, Sara F. Sara F. Corpo e sexualidade na Europa do Antigo Regime. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Renascença às luzes. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello) cap. 3. p. 217 – 301

MAYAYO, Patrícia. La reinvención del cuerpo. In: RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.). **Tendendias del arte, arte de tendências a principios del siglo XXI.** Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2004. p. 85 – 125

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2006

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem** (understanding media). Tradução Décio Pignatari. (13 ed.) São Paulo: Cultrix, 2003

McLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. **O Meio são as Massa-gens**. Um Inventário de efeitos. 2ª. ed. Tradução de Ivan Pedro de Martins. Rio de Janeiro: Record, 1969

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012

_____. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

_____. **O olho e o espírito.** Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013

_____. **O visível e o invisível.** Tradução José Arthur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012

MICHAUD, Yves. Visualização: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: As mutações do olhar. O século XX. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine), parte V, cap.4. p. 541 – 565

MONNIER, Gérard. **Attendre Ensemble/ Waiting Together**. Textes: Gerard Monnier, Michel Poivert, Christian Bomberger, Dominique Noguez. Paris: Creaphis Editions, 2013

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XXI**. Tradução de Eliana Aguiar. Barcelona- Espanha: Gustavo Gili SA, 2003

MONTES, Carlos. Descripción y construcción del universo: reflexiones sobre El concepto de representación en E. H. Gombrich. In: GOMEZ MOLINA, Juan J. (coord.). **Las lecciones del dibujo.** Madrid: Cátedra, 1999.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas.** Tradução de José Manuel de Vasconcelos. São Paulo: Martins Fontes, 1998

NICÉRON, Jean François. **La Perspective Curieuse, ou Magie Artificielle des effets merveilleux.** Paris: Chez Pierre Billaine, 1638

NITZÁN, Tal. **O ponto da ternura**. Tradução de Moacir Amancio. São Paulo: Lumme Editor, 2013

NOVAES, Joana de Vilhena. Beleza e feiúra: corpo feminino e regulação social. In: PRIORE, Mary Del, AMANTINO, Márcia (orgs.). **História do corpo no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 477 – 506

ODIFREDDI, Piergiorgio. **Una Via Di Fuga:** Il Grande Racconto Dela Geometria Moderna. Verona: Oscar Mondadori, 2012 (Grandi Bestsellers)

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco**: A ideologia do espaço da Arte. Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo; Martins Fontes, 2002.

ORY, Pascal. **O corpo ordinário.** In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo:** As mutações do olhar. O século XX. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine), parte II, cap. 2. p. 155 – 195

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes Visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011 (4ª reimpr. da 3 ed. de 2001)

PELLEGRIN, Nicole. Corpo do comum, usos comuns do corpo. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo:** Da Renascença às luzes. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello), cap. 2. p. 131 – 216

PERLOFF, Marjorie. **O Momento Futurista**: Avant-Garde, Avant-Guerre, e a Linguagem da Ruptura. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

POZZO, Andrea. **Prospettiva de' pittori, e architetti.** Joannis Zempel, 1737

PRIORE, Mary Del. O corpo vazio: o imaginário sobre a esterilidade entre a Colônia e o Império. In: PRIORE, Mary Del, AMANTINO, Márcia (orgs.). **História do corpo no Brasil.** São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 107 – 129

QUASHA, George; STEIN, Charles. **Tall Ships:** Gary Hill's Projective Installations – Number 2. New York: Station Hill Arts (Barrytown, LTD), 1997

READ, Herbert – **Caminhos da escultura moderna:** uma história concisa. Tradução de Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: Martins Fontes, 2003

REBOLLO, Regina André. **"De humani corporis circus" de Gunther Von Hagens.** Scientiae Studia. v.1 n. 1- (p. 101 – 107) jan./mar. 2003. São Paulo

RIBEIRO, Darcy. Arte Índia. In: Zanini, Walter. Org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo- Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. pag. 46 – 87

RODIN, Auguste. **A Arte:** Conversas com Paul Gsell. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990

_____. **L' Art:** Entretiens Réunis par Paul Gsell. Paris: Bernard Grasset, 1911

ROSENFELD, Anatol. **Teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução Cássia Maria Nasser; revisão da tradução Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2006

SÁNCHES ARGILÉS, Mónica. Los limites de la instalación. Una perspectiva desde el paradigma de la complejidad. In: RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.). **Tendendias del arte, arte de tendências a principios del siglo XXI**. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2004. p. 199 – 215

SAN MARTÍN, Francisco Javier. La escultura en la época de las vanguardias, um objeto fuera de lugar. In: RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (Eds.). **Tendendias del arte, arte de tendências a principios del siglo XXI**. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2004. p. 13 – 52

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004

_____. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à ciber-cultura. São Paulo: Paulus, 2003

_____. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** 3. ed. São Paulo: Paulus, 2005

SANTAELLA, Lucia, NÖTH, Winfried. **Imagem:** cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008

SCHETTINI, Cristiana. O que não se vê: corpos femininos nas páginas de um jornal malicioso. In: PRIORE, Mary Del, AMANTINO, Márcia (orgs.). **História do corpo no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 315 – 349

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930**. São Paulo: Companhia das letras, 1993

SHEARMAN, John. **O Maneirismo**. Tradução de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1978

SMEE, Sebastian. **Lucian Freud.** Tradução Isabel Falcão. Colonia: Taschen, 2008

SOHN, Anne-Marie. O corpo sexuado. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo:** As mutações do olhar. O século XX. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Jean-Jacques Courtine) parte II, cap. 1. p. 109-154

SONFIST, Alan. **Art in the Land**: A critical Anthology of Environmental Art. New York: E. P. Dutton, 1983

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Cia das Letras, 2004

STEINER, Reinhard. **Egon Schiele**: A alma noturna do artista. Tradução de Paula Reis. Köln: Taschen GmbH, 2012

STIKER, Henri-Jacques. Nova percepção do corpo enfermo. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Revolução à Grande Guerra. Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Alain Corbin), parte III, cap.1. p. 347 – 374

SUREDA, Joan. **Velázquez**: Pintor e hombre del rey. Madrid: Lunwerg, S. L., 2009.

TIRAPELI, Percival. **Arte Imperial**: do neoclássico ao ecletismo – século 19. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó. In: Zanini, Walter. Org. **História geral da arte no Brasil**. São Paulo- Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v. p. 88 – 319

VETROCQ, Marcia E.. **Arte Povera**: The Recount. Art in America. New York, USA, 2002

VIGARELLO, Georges. Introdução. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Renascença às luzes. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello). p. 15 – 18

_____. O corpo do Rei. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo:** Da Renascença às luzes. Tradução de Lúcia M.E. Orth; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 4. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010. (Volume dirigido por Georges Vigarello). p. 503 – 534

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne.** Tradución de Joaquin Chamorro Mielke. Madrid –España: Ediciones Akal, S.A., 2010

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. 2º ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979; (Inclui Vida e Obra, com consultoria de Armando Nora D'Oliveira : coleção – Os Pensadores)

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

WOLF, Norbert. **Velázquez**. Tradução de Maria Eugénia Ribeiro da Fonseca. Köln: Tashen GmbH, 2012

WOODFORD, Susan. **A arte de ver a arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em Arte:** um paralelo entre Arte e Ciência. Campinas, SP: Autores Associados, 1998; (coleção polêmicas do nosso tempo; 59)

ZERNER, Henri. O olhar dos artistas. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: Da Revolução à Grande Guerra. Tradução de João Batista Kreuch, Jaime Clasen; revisão da tradução Ephrain Ferreira Alves – 3. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009. (Volume dirigido por Alain Corbin), parte I, cap. 3. p. 101 – 139

ZIGROSSER, Carl. **Prints and Drawings of Käthe Kollwitz**. New York: Dover Publications, INC, 1969

CATÁLOGOS

ARAUJO, Emanuel. **Negro de corpo e alma.** Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil +500 anos. p. 41 – 54

COLIVA, Anna; CIARALLO, Valentina. **Black Mirror:** Mat Collishaw. Folder sobre Intervenção na Galleria Borguese apresentada entre outubro de 2014 e janeiro de 2015

DIAS, Caetano. **Caetano Dias**: Tranverso. Catálogo. Salvador: Paulo Darzé Galeria de Arte, 2010

_____. **Inverta.** Caetano Dias. Catálogo da Exposição individual. Caixa Cultural Salvador, Galeria Mirante: 2012

GORMLEY, Antony. **Antony Gormley**: corpos presentes. São Paulo: Mag Mais Rede Cultural, 2012

HATOUM, Mona. **Mona Hatoum**: Projecció. Barcelona: Fundació Juan Miró, 2012

HELNWEIN, Gottfried (org.). **Helnwein**. Colônia: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1998

HILL, Gary. **Gary Hill**. Valência: IVAM Centre del Carme, 1993

_____. **O lugar do outro**. Catálogo da exposição individual realizada no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), 1997. (contém textos de Marcello Dantas, Arlindo Machado, George Quasha & Charles Stein)

_____. **O lugar sem o tempo**. Catálogo da exposição individual realizada no Oi Futuro. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Mag Mais, 2009. (contém textos e entrevista com Gary Hill realizada por Marcello Maia Dantas, e texto de George Quasha)

MIYOSHI, Alex. **Esperar Juntos, de Gérard Monnier**: cidade e história da arte como substrato. Folder da exposição apresentada em Uberlândia: Museu Universitário de Arte – MunA, 2013

MONTES, Maria Lucia. Cosmologia e Altares. In: ARAUJO, Emanuel. **Arte e religiosidade no Brasil:** Heranças Africanas. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1997

_____. Olhar o corpo. In: **Negro de corpo e alma.** Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil +500 anos. p. 64 – 65

_____. Olhar a si mesmo. In: **Negro de corpo e alma.** Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil +500 anos. p. 174 – 175

_____. Sentir a alma. In: **Negro de corpo e alma.** Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil +500 anos. p. 206 – 209

_____. Zumbi do Palmares, identidade nacional e democracia. In: ARAUJO, Emanuel. **Os Herdeiros da noite:** Fragmentos do Imaginário Negro. São Paulo, Brasília, Belo Horizonte. Pinacoteca do Estado/MINC, 1994/1995

MUECK, Ron. **Ron Mueck**. Fondation*Cartier* pour l'art contemporain. Paris: 2013 (obra completa)

_____. **Ron Mueck**. Individual realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. São Paulo: Arte Marca, 2014. (contém textos de Justin Paton e Robert Storr)

MUSÉE D'ORSAY. **Lovis Corinth**: Entre impressionnisme et expressionnisme. Paris: Musée d' Orsay, 2008

NOCHLIN, Linda...[et.al]. **Saville**. New York: Rizzoli International Publications, Inc, 2005

PARENTE, André. Caetano Dias e sua estética relacional. In: DIAS, Caetano. **Caetano Dias**: Tranverso. Catálogo. Salvador: Paulo Darzé Galeria de Arte, 2010

PETICOV, Antônio. **Momento antropofágico com Oswald Andrade**. São Paulo: METRÔ de São Paulo, 1990

PÔSSA, Claudia. Texto de apresentação do catálogo "Inverta. Caetano Dias" In: DIAS, Caetano. **Inverta**: Caetano Dias. Catálogo da Exposição individual. Caixa Cultural Salvador, Galeria Mirante: 2012

RODIN, Auguste. **Rodin en 1900**: La exposition de l'Alma. Musée Du Luxembourg. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2001

_____. **Rodin i la revolució de l'escultura**. De Camille Claudel a Giacometti. Barcelona: Fundación La Caixa, 2004

SELISTER, Leandro. **Cotidiano**: Intervenções no Trensurb. Texto de Blanca Brites. Porto Alegre: Impressos Portão, 2002

SUTKUS, Antanas. **Antanas Sutkus**: um olhar livre. Textos de Estela Sandrini, Luiz Gustavo Carvalho e entrevista por Carole Nagar. Curitiba: Museu Oscar Niemayer, 2012

_____. **Retrospektyva – Retrospective**. Concept and texts Margarita Matulytè. Vilnius: Sapnų sala, 2009

THE BRITISH CONCIL. **Richard Long**. 22ª Bienal de São Paulo. São Paulo, 1994; (contém entrevista realizada com o artista pela jornalista Geórgia Lobacheff. Tradução de Stella E. Meyer)

WALSH, John (org.). **Bill Viola**: Las Passiones. Catálogo de exposicão individual. Madrid: Fundación La Caixa, 2004.

ZEGHER, Catherine. Más allá del vórtice de la violencia, en el vórtice de la belleza. In: **Mona Hatoum**: Projecció. Barcelona: Fundació Juan Miró, 2012

MEIO ELETRÔNICO

A ARTE MODERNA. **Duchamp e o Urinol**. Disponível em: <http://aartemodernaeantesedepois.blogspot.com.br/2006/11/duchamp-e-o-urinol.html>. Acesso: 03 jan. 2014

ABRAMOVIC, Marina. Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein. In: **Caderno Videobrasil**. Associação Cultural Videobrasil, nº 1, p. 126 – 137, São Paulo, 2005. Disponível em: <site.videobrasil.org.br/downloads/412442>. Acesso: 23 abr. 2013

AGÊNCIA BRASIL – CARTA CAPITAL. **Jovens negros são mais vulneráveis à violência no Brasil**. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/jovens-negros-sao-mais-vulneraveis-a-violencia-no-brasil-8328.html>. Acesso: 09 mai. 2015

ALIENOR. ORG, CONSEIL DES MUSÉES. **La Mascarade Nuptiale**. Disponível em: <http://www.alienor.org/publications/mascarade-nuptiale/>. Acesso: 23 ago. 2013

ALMANDRADE. **Tropicália de Helio Oiticica**. Disponível em: <http://www.expoart.com.br/colunista/30/almandrade.html>. Acesso: 24 mai. 2015

ANELI, Marco. **Portraits in the presence of Marina Abramovic**. Disponível em: <http://www.marcoanelli.com/portraits-in-the-presence-of-marina-abramovic/>. Acesso: 08 jan. 2014

ARCHIVIO FOTOGRÁFICO ARALDO DE LUCA. Disponível em: <http://www.araldodeluca.com/intro.asp>. Acesso: 20 fev. 2013

ARTPROTECT. **ArtShield®, o vidro invisível com proteção UV**. Disponível em: <http://www.artprotect.com.br/vidro-artglass-invisivel-sem-reflexo.php>. Acesso: 10 mai. 2015

ASSIS, Bruna Vieira de. **Centenários**. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/sobre_linhas_entre_espacos/2014/03/centenarios.html>. Acesso: 23 jan. 2015

ASSOCIAÇÃO ANTONIO VIEIRA. **O símbolo da companhia de Jesus**. Disponível em: <http://www.jesuita.org.br/o-simbolo-da-cia-de-jesus-ihs/>. Acesso: 31 mar. 2015

ASTUTO, Bruno. **Fotógrafa coreana retrata o pós-operatório de mulheres que se submeteram a cirurgia plástica**. Disponível em: <http://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/bruno-astuto/noticia/2013/09/fotografa-coreana-retrata-o-pos-operatorio-de-mulheres-que-se-submeteram-bcirurgia-plasticab.html>. Acesso: 27 abr. 2015

AJZENBERG, Elza. **Francisco Matarazzo Sobrinho:** A constituição do MAC USP. Revista Museu, 2005. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=8074>. Acesso: 14 abr. 2015

BAREN, Manu. **Porque tanta gente está postando o vídeo do encontro de Marina Abramovic e Ulay e qual é a histórica por trás dele**. Disponível em: <http://www.oene.com.br/porque-tanta-gente-esta-postando-o-video-do-encontro-de-marina-abramovic-com-ulay-e-qual-e-a-verdade-por-tras-dele/>. Acesso: 10 fev. 2014

BARNES, Matt. **Chantelle Young.** Disponível em: <http://mattbarnesphoto.tumblr.com/post/84216085186/chantelleyoung>. Acesso: 24 mar. 2015

BARNES, Philip Wincolmlee. **The Mind Museum:** Rudolf Schwarzkogler and the Viena Actionists. Diposnível em: <http://reconstruction.eserver.org/Issues/023/barnes.htm>. Acesso: 10 jan. 2013

BHALLA, Nita. **Abortions of girls spreading in Eastern Europe like an "epidemic".** Disponível em: <http://www.trust.org/item/20141110202729-p565o>. Acesso: 17 fev. 2015

Blindman. Ed. Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood, and Marcel Duchamp. New York, 1917. 2 numbers. (No. 2 called Blind Man.) Disponível em: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/index.htm> Acesso: 24 jan. 2014

BOHL, Mike. **Dipylon vases**. Disponível em: <http://proteus.brown.edu/greekpast/4880>. Acesso: 13 jan. 2013

BOSCO, Roberta. **El Macba exhibe la obra del visionário Robert Whitman**. EL PAÍS, 14 set. 2005. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2005/09/14/cultura/1126648803_850215.html>. Acesso: 14 jan. 2013

BRIONES, Luis; ALVAREZ, Luis. **Presentación y valoración de los geoglifos del norte de Chile**. Estúdios Atacameños Nº 7, p. 225 – 230, 1984. Disponível em: <http://www.estudios-atacamenos.ucn.cl/revista_43/pdf/numero07/7lbriones_lalvarez.pdf>. Acesso: 20 fev. 2014

BROWN, Jeffrey. **Conversation: Marina Abramovic**. Publicado em 8 de abril de 2011. Dipsonível em: <http://www.pbs.org/newshour/art/conversation-marina-abramovi/>. Acesso: 13 jan. 2014

BYCHKOVA, Marina. **Enchanted Doll**. Disponível em: <http://www.enchanteddoll.com/galleries1/#all>. Acesso: 12 abr. 2013

CAMPANELLI, Frederica. **Le anamorfosi del convento di Trinità dei Monti**: Forme e teorie dello stupore. Rivista online di storia & informazione. N. 79 – Luglio 2014. Disponível em: <http://www.instoria.it/home/anamorfosi_trinita_monti.htm>. Acesso: 12 jan. 2015

CARBONEL, Thiago Ianez. **As representações da Homossexualidade:** construções da memória na cultura brasileira. (2011) Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revlael/article/view/2001>. Acesso: 23 ago. 2013

CARDOSO, Vinícius. **O "pacote" de David Beckhan vira alvo de críticas**. Disponível em: <http://revistaglamour.globo.com/Celebridades/noticia/2012/04/david-beckham-vira-alvo-de-criticas.html>. Acesso: 06 mar. 2015

CARTA DA ANA. Disponível em: <http://pensador.uol.com.br/frase/NTM1NzA5/>. Acesso: 24 mai. 2015

CARTA DA MIA. Disponível em: <http://cami-skinny.blogspot.com.br/2011/04/carta-da-mia-completa.html>. Acesso: 24 mai. 2015

CARVALHO, Vicente. **Série de fotos documenta o que o excesso de plásticas pode fazer com as pessoas**. Disponível em: <http://www.hypeness.com.br/2013/06/serie-de-fotos-documenta-pessoas-que-cairam-na-armadilha-do-excesso-de-cirurgias-plasticas/>. Acesso: 17 jan. 2015

COELHO, Ricardo. **A construção da autonomia expressiva através da prática artística**. Marília: Educação em Revista, v.13, n. 1 (2012), p. 81 – 96. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/educacaoemrevista/article/view/2810>. Acesso: 20 jun. 2015

_____. **A matéria como expressão do tempo na arte**. Arte Pesquisa: Inter – Relações. São Paulo: Unesp: 2012. Disponível em: <http://issuu.com/arte_pesquisa_inter_relacoes/docs/ricardo_coelho>. Acesso: 28 mai. 2015

_____. **Aspectos da cenografia de exposições no Brasil e a ação precursora de Lina Bo Bardi**. Anais do 2º Seminário Internacional: Museografia e Arquitetura de Museus – Identidades e Comunicação. Disponível em: <http://www.arquimuseus.arq.br/anais-seminario_2010/eixo_ii/P2_Artigo_Ricardo_Coelho.html>. Acesso: 18 jun. 2015

CONFRARIA DO VINHO. **Diferenças entre as folhas das videiras**. Disponível em: <http://www.confrariadovinho-bg.com.br/artigos.php?action=mostrar&id=34>. Acesso: 14 mai. 2015

CONSEIL DES MUSÉES. Diposnível em: <http://www.alienor.org>. Acesso: 18 nov. 2013

CYPRIANO, Fábio. **Entrevista de Marina Abramovic sobre a exposição "Back to Simplicity"**. São Paulo: Folha de São Paulo: 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/11/831250-leia-a-entrevista-de-marina-abramovic-na-integra.shtml>. Acesso: 10 fev. 2013

De' bronzi di Ercolnao e contorni incisi con qualche spiegazione. Tomo secondo. Statue. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/3961/grabados/39155/de-bronzi-di-ercolano-e-contorni-incisi-con-qualche-spiegazionentomo-secondopstatue/>. Acesso: 13 jan. 2015

DIAS, Kadu. **Desigual**. Disponível em: <http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2014/01/desigual.html>. Acesso: 10 mar. 2015

_____. H&M. Disponível em: <http://mundodasmarcas.blogspot.com.br/2008/01/quem-gosta-de-design-e-moda-em-suas.html>. Acesso: 08 mar. 2015

DOORZOEK HET GEHEUGEN VAN NEDERLAND. **Studioportret**. Disponível em: <http://www.geheugenvannederland.nl/?/indonesie_onafhankelijk_-_fotos_1947-1953/items/VKM01:A221-18/&p=25&i=2&t=527&st=Dem&sc=(Dem)/>. Acesso: 09 jan. 2014

DUCHAMP, Marcel. **Marcel Duchamp, Selected Works & interview**. Publicado em 06 fev. 2011. Diposnível em: <http://farticulate.wordpress.com/2011/02/06/5-february-2011-post-marcel-duchamp-selected-works-interview/>. Acesso: 12 jan. 2014

EL GRAN VIDRIO. **Plástica**: Vik Muniz. Disponível em: <http://revistaelgranvidrio.blogspot.com.br/2011/08/plastica-vik-muniz.html>. Acesso: 12 jan. 2014

FANTASIO. **Fantasio na Exposição II**. A redenção de Cham. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 5 set. 1895, p.1. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=FANTASIO._FANTASIO_NA_EXPOSIÇÃO_II_A_REDENÇÃO_DE_CHAM._Gazeta_de_Noticias%2C_Rio_de_Janeiro%2C_5_set._1895%2C_p.1.>. Acesso: 7 ago. 2012

Feldman Gallery. **Chris Burden**: Relics. Disponível em: <http://www.feldmangallery.com/pages/exhsolo/exhbur76a.html>. Acesso: 21 jan. 2014

FENDI, Peter. **Peter Fendi**. Disponível em: <https://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Fendi>. Acesso: 11 mai. 2013

FERREIRA, Thiago. **Gaga goes to Orlan**. Diposnível em: <http://regurgitodromo.tumblr.com>. Acesso: 13 nov. 2013

FONDATION BEYELER. Disponível em: <http://www.fondationbeyeler.ch/en/Home>. Acesso: 20 jul. 2015

FONDATION GRAND-HORNU. Disponível em: <http://www.fondationgrandhornu.eu/index.html>. Acesso: 29 abr. 2015

FRANÇA, Carolina. **Amálgama**. Diposnível em: <https://www.flickr.com/photos/irmasfranca/sets/72157645495311280>. Acesso: 16 jul. 2015

FUNDACIÓN Cepaim. Disponível em: <http://cepaim.org>. Acesso: 24 mai. 2015

GEGENWELTEN. Disponível em: <http://gegenwelten.eu/service-presse/>. Acesso: 19 jan. 2015

GENTE. **Saiba quais famosas tiveram os maiores cachês na "Playboy".** Disponível em: <http://gente.ig.com.br/saiba-quais-famosas-tiveram-o-maior-cache-na-playboy/n1597620668132.html>. Acesso: 23 mar. 2015

GIMENO ARASA, Francisco. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/gimeno-arasa-francisco/>. Acesso: 20 mai. 2015

GIOCCOPUBLICIDAD. **No anorexia, La nueva campaña de Oliviero Toscani para Nolita**. Disponível em: <https://gioccopublicidad.wordpress.com/2009/11/24/no-anorexia-la-nueva-campana-de-oliviero-toscani-para-nolita/>. Acesso: 26 mar. 2015

GODLEWISKI, Susan Glover. **The life and Career of Mary Reynolds**. Disponível em: <http://www.artic.edu/reynolds/essays/godlewski.php>. Acesso: 08 jan. 2014

GOLDMARK GALLERY. Disponível em: <http://www.goldmarkart.com/selected-details-after-courbet.html>. Acesso: 17 jul. 2015

GÓMEZ AGUILERA, Fernando. **Arte, ciudadanía y espacio público**. Disponível em: <http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf>. Acesso: 18 jun. 2015

GORMLEY, Antony. Disponível em: <http://www.antonygormley.com>. Acesso: 08 mai. 2012

GUIDO BOGGIANI. Disponível em: <http://povosindigenas.com/guido-boggiani/>. Acesso: 18 jul. 2015

GRAND-HORNU. Disponível em: <http://www.grand-hornu.eu>. Acesso: 02 fev. 2015

GRUPPO EUROPA. Disponível em: <http://www.gruppoeuropa.net/it/privati/area-assistenza/>. Acesso: 23 jan. 2015

HAGENS, Gunther Von. **Body Worlds:** The Original Exibition of Real Human Bodies. Disponível em: <http://www.bodyworlds.com/en.html>. Acesso: 21 abr. 2015

HALL, Christopher. **Anselm Kiefer**. Disponível em: <http://www.theoriginalkingofpainting.com/blog/2014/12/7/anselm-kiefer>. Acesso: 03 mai. 2015

HANGAR BICOCCA. Disponível em: <http://www.hangarbicocca.org>. Acesso: 19 abr. 2015

HEYMAN, Jacques. **The curvature of the stylobate**. Disponível em: <http://www.augustechoisy2009.net/pdfs/ponencias/11_Heyman.pdf>. Acesso: 06 mai. 2012

HILGENBERG, Doroni. **A foto premiada "Expulsos da Terra"**. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/expulsos-da-terra-a-foto-premiada>. Acesso: 23 mai. 2015

HISTORIANET. **A sentença de Tiradentes**. Disponível em: <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=612>. Acesso: 21 abr. 2015

HISTORICAL ANATOMIES ON THE WEB. GAMELIN, Jacques. **Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné après nature:** pour l'utilité des sciences et des arts... Tolouse: De l'imprimiere de J. F. Desclassan, 1779. Disponível em: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/gamelin_home.html>. Acesso: 30 mar. 2015

_____. HUNTER, William. **Anatomia uteri humani gravidi tabulis illustrata** [The anatomy of the human gravid uterus exhibited in figures]. Birmingham: John Baskerville, 1774. Disponível em: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/hunterw_home.html> Acesso: 17 set. 2013

_____. VALVERDE DE AMUSCO, Juan. **Anatomia del corpo humano.** Rome: Ant. Salamanca and Antonio Lafrey, 1560. Disponível em: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/valverde_home.html>. Acesso: 12 jun. 2013

_____. VESALIUS, Andreas. **De humani corporis fabrica libri septem**. Basel: Johannes Oporinus, 1543. Diposnível em: <http://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/vesalius_home.html>. Acesso: 21 jan. 2013

HOSPITAL ALBERT EINSTEIN. **Vitiligo:** que é essa doença? Disponível em: <http://www.einstein.br/einstein-saude/em-dia-com-a-saude/Paginas/vitiligo-que-doenca-e-essa.aspx>. Acesso: 17 jan. 2015

HUDSON, Mark. **Mark Hudson visits the German artist Anselm Kiefer at his vasta Studio complex in southeastern France**. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/11109299/Anselm-Kiefer-on-life-legacy-and-Barjac-I-have-no-style-Im-not-a-brand.html>. Acesso: 14 mai. 2015

IKEDA, Ryoji. **Test Pattern**. Disponível em: <http://www.ryojiikeda.com/project/testpattern/%3E.>. Acesso: 08 mai. 2015

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Aguilar:** Instalações. Disponível em: <http://www.institutotomieohtake.com.br/programacao/exposicoes/aguilar/aguilar.htm>. Acesso: 23 mai. 2015

INTERNATIONAL PANORAMA COUNCIL. Disponível em: <http://panoramacouncil.org>. Acesso: 03 abr. 2015.

JENKINS, Amy. **Amy Jenkins**. Disponível em: <http://www.amyjenkins.net>. Acesso: 06 mai. 2014

JOHN, Vick. **A New Look:** Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exibhition. Publicado em mar. 2008. Disponível em: <http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245>. Acesso: 13 jan. 2014

JOHNSON MUSEUM OF ART. **EBB**. Disponível em: <http://museum.cornell.edu/collections/view/ebb.html>. Acesso: 12 mar. 2013

JUDOVITZ, Dália. **Unpacking Duchamp:** Art in Transit. Berkeley: University of California Press, 1995. Diposnível em: <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft;chunk.id=d0e3567;doc.view=print>. Acesso: 07 jan. 2014

JULLIEN, Olivier. **Duchamp points....lignes, plans, gaz**. Publicado em 17 jun. 2013. Disponível em: <http://textessurlesartsplastiques2.wordpress.com/2013/06/17/duchamp-points-lignes-plans-gaz/>. Acesso: 17 jan. 2014

_____. **Rapports de Duchamp à Vinci**. Publicado em 03 de jul. 2012. Disponível: <http://textessurlesartsplastiques2.wordpress.com/2012/07/03/rapports-de-duchamp-a-vinci/>. Acesso: 17 jan. 2014

KATO, Gisele. **Exposição Aleijadinho**. Diposnível em: <http://artesacracrista.blogspot.com.br/2007/07/exposio-aleijadinho.html>. Acesso: 13 fev. 2014.

KHOURI, OMAR. **Peter de Brito**. Disponível em: http://emmathomas.com.br/exposicao/from-gastao-to-the-world-peter-de-brito/>. Acesso: 10 jan. 2014

KIEFER, Anselm. **Entrevista concedida a Cristina Carrillo de Albornoz**, XL Semanal. Número 1013 – marzo 2007. Disponível em: <http://jplambert.over-blog.com/article-anselm-kiefer-116606249.html>. Acesso: 02 mai. 2015

KINGS ACADEMY. **The Eastern Front**. Disponível em: <http://www.kingsacademy.com/mhodges/03_The-World-since-1900/07_World-War-Two/07e_The-Eastern-Front.htm>. Acesso: 30 mai. 2015

KOLKKA, Debra. **Armani Park in Milan**. Dispnível em: <https://bagnidilucca.wordpress.com/2011/06/26/armani-park-in-milan/>. Acesso: 06 mar. 2015

KRAUSS, Rosalind E.. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez. Reedição da tradução publicada no nº 1 de Gávea – Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil – PUC-Rio, 1984. p. 87 – 93. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf.>. Acesso: 31 out. 2013

LACERDA, Joao Batista. **Sur les métis au Brésil**. Congrès Universel des Races, Paris, Imprimerie Devouge. 1911. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/asag/Batista%20Lacerda.pdf>. Acesso: 16 jan. 2014

LAFORET, Vincent. **Vincent Laforet**. Disponível em: <http://www.laforetvisuals.com>. Acesso: 12 jan. 2015

LA VOZ DE BARCELONA. **Los niños inmigrantes correm más riesgo de acabar en escuelas peores.** Disponível em: <http://www.vozbcn.com/2013/04/12/139631/inmigrantes-riesgo-escuelas-peores/>. Acesso: 23 mar. 2015

LAWSON, Ted. Disponível em: <http://www.tedlawson.com>. Acesso: 12 ago. 2014

LEGA, Marcello. **El hombre invisible**. Disponível em: <http://bcnmes.com/politics/el-hombre-invisible/>. Acesso: 15 jan. 2015

LOTIERZO, Tatiana H. P. ; SCHWARCZ, Lilia K. M. **Raça, Gênero e projeto branqueador:** "A Redenção de Cam", de Modesto Brocos. Arteologie n.5, 2013. Diposnível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article254>. Acesso: 18 dez. 2013

LOUVRE. Disponível em: <http://www.louvre.fr>. Acesso: 19 jun. 2015

LOVATO, Guerrino. **"Le déjeuner sur l'herbe" di Edouard Manet a Castelfranco Veneto**. Veneto Ieri, Oggi, Domani, Nº 80 – 81, 1996. Disponível em: <https://enigmidarte.wordpress.com/tag/il-giudizio-di-paride/>. Acesso: 12 dez. 2014

LUKYANOVA, Valeria. Disponível em: <https://www.facebook.com/ValeriaLukyanova/photos_stream?ref=page_internal>. Acesso: 19 jun. 2015

MANIFESTA: THE EUROPEAN BIENNIAL DF CONTEMPORARY ART. Disponível em: <http://manifesta.org>. Acesso: 18 abr. 2015

MACBA. **Robert Whitman:** Playback. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/expo-robert-whitman>. Acesso: 23 fev. 2015

MARAM, Isa. **Marina Abramovic, la mujer del performance**. Publicado em 25 de julho de 2013. Disponível em: <http://arte.linio.com.mx/novedades/marina-abramovic-la-mujer-del-performance/>. Acesso: 28 jun. 2015

MARCUS, Cid. **Grécia Antiga:** A vida e a morte. Costumes Funerários. Publicado em 07 set. 2012. Disponível em: <http://cidmarcus.blogspot.com.br/2012/09/grecia-antiga-vida-e-morte-costumes.html>. Acesso: 15 jan. 2014

MARTÍ, Silas. **Em rolezinhos da arte, ativistas negros vão em grupo a vernissages**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/02/1584260-em-rolezinhos-da-arte-ativistas-negros-vao-em-grupo-a-vernissages.shtml>. Acesso: 13 jan. 2015

MARINETTI, Filippo Tomaso. **Manifesto Futurista**. Paris: Le Fígaro, 20 fev. 1909. Disponível em: <http://memoriavirtual.net/2005/02/21/futurismo-manifesto-futurista-2/>. Acesso: 14. abr. 2015

MATILLA, J. M. . **Los Desastres de la Guerra de Francisco de Goya.** Una Mirada independente. In Nghê Thuât thòi Chien Tranh. Arte en tiempos de guerra. Art in Times of War. Francisco de Goya e Lucientes: Vitenam Fine Arts Museum: Madrid: España Cooperación Cultural Exterior, 2008, p. 39 – 45. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/goya-en-el-prado/obras/lista/?tx_gbgonline_pi1%5Bgocollectionids%5D=27>. Acesso: 27 abr. 2015

MEDELLINSTYLE. **Drogas: Se gana o se pierde la guerra.** El negocio del gran Hermano. Disponível em: <http://medellinstyle.com/drogas-se-gana-o-se-pierde-la-guerra-el-negocio-del-gran-hermano-graphic-content.htm>. Acesso: 28 mai. 2014

MENSCHEN MUSEUM. Disponível em: <http://www.memu.berlin/ausstellung/menschen-museum/>. Acesso: 20 fev. 2015

METRÔ - SP. **Informações sobre a demanda de passageiros no ano de 2014**. Disponível em: <http://www.metro.sp.gov.br/metro/numeros-pesquisa/demanda.aspx>. Acesso: 28 mar. 2015

MOMA. Disponível em: <http://www.moma.org>. Acesso: 12 nov. 2014

MORAES, Cícero. **Os mistérios de Darcy**. Diposnível em: <http://www.ciceromoraes.com.br/?p=1289>. Acesso: 02 fev. 2014

MORALES, Luis Briones; RODRIGUES, Juan Chacama Rodrigues. **Arte rupestre de Ariquilda:** Análisis descriptivo de um sitio con geoglifos e su vinculación con la prehistoria regional. Revista Chungará, Nº 18, Agosto de 1987, p. 15-66. Universidade de Tarapacá, Árica-Chile. Disponível em: <http://www.chungara.cl/Vols/1987/Vol18/Arte_rupestre_de_Ariquilda.pdf>. Acesso: 20 fev. 2014

MORENO GARRIDO, Antonio; PÉREZ GALDEANO, Ana Maria. **El Tratado de Abraham Bosse, Principal referencia Teórica de los Grabadores Acadêmicos de San Fernando**. Disponível em: <http://artesofia.net/descargas/Libros/Articulos%20Revistas/Academia%20108-109.%20El%20tratado%20de%20Abraham%20Bosse%20%20%20Moreno%20Garrido%20Antonio%20%20-%20Perez%20Galdeano%20%20Ana%20Maria.pdf>. Acesso: 13 ago. 2013

Mostra fotográfica "Da rua Araùjo a via del Pratello": La storia del Mozambico raccontata attraverso le fotografie di Ricardo Rangel. Il diario portoghese. Disponível em: <http://ildiarioportoghese.blogspot.com.br/2013/09/mostra-fotografica-da-rua-araujo-via.html>. Acesso: 30 jan. 2014

MOTTA, Pedro. Disponível em: <http://www.pedromotta.net/v1/pt/home>. Acesso: 21 jun. 2015

MOURA, Mariluce. **Lição de anatomia** – Exposição Bodies produz um espetáculo espantoso e minucioso da anatomia humana. Revista Pesquisa FAPESP: Ed. 132, fev. 2007. São Paulo. Disponível em <http://revistapesquisa.fapesp.br/2007/02/01/licao-de-anatomia/>. Acesso: 12 abr. 2015

MUNDO DAS MARCAS. Disponível em: <mundodasmarcas.blogspot.com.br>. Acesso: 03 jan. 2015

MUSÉE DE L'ORANGERIE. Disponível em: <http://www.musee-orangerie.fr>. Acesso: 03 abr. 2015

MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES. Disponível em: <http://www.mac-s.be/fr/>. Acesso: 17 mar. 2015

MUSÉE RODIN. Disponível em: <http://www.musee-rodin.fr/en>. Acesso: 13 ago. 2014

MUSEI CAPITOLINI. Disponível em: <http://www.museicapitolini.org>. Acesso: 16 jun. 2015

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. Disponível em: <https://www.museodelprado.es>. Acesso: 12 jun. 2014

MUSEO ARCHEOLOGICO NAZIONALE DI NAPOLI. Villa dei Papiri. Disponível em: <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/percorso/nel-museo/P_RA26>. Acesso: 16 out. 2014

MUSEU DE MONTSERRAT. Disponível em: <http://www.museudemontserrat.com/ca/index.html>. Acesso: 19 jan. 2015

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA. Disponível em: <http://www.museunacional.cat/es>. Acesso: 18 jan. 2015

NATIONAL ARCHAEOLOGICAL MUSEUM. Disponível em: <http://www.namuseum.gr/wellcome-en.html>. Acesso: 12 jul. 2013

NATIONAL GALLERY OF ART. Disponível em: <http://www.nga.gov/content/ngaweb.html>. Acesso: 10 jan. 2015

NATIONAL GALLERY OF AUSTRALIA. **The Art of War:** Otto Dix's – Der Krieg [War] cycle 1924. Disponível em: <http://nga.gov.au/dix/>. Acesso: 13 jan. 2015

NETO, Henrique Maximiano Coelho. **A Redenção de Chan Fantasia Simbolista**. Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 19 set. 1895, p.1-2. – Egba. Digitalização de Arthur Valle, Transcrição de Vinícius Moraes de Aguiar. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/egba/index.php?title=C._N._A_REDENÇÃO_DE_CHAM_FANTASIA_SIMBOLISTA._Gazeta_de_Noticias%2C_Rio_de_Janeiro%2C_19_set._1895%2C_p.1-2.>. Acesso: 08 ago. 2012

ODYSSEUS. **The Dipylon Amphora**. Disponível em: <http://odysseus.culture.gr/h/4/eh430.jsp?obj_id=5161>. Acesso: 23 mar. 2013

OLHAVÊ. **Caio Guatelli**. Disponível em: <http://olhave.com.br/2009/01/tilt-shift/>. Acesso: 14 mai. 2015

ORLAN. Disponível em: <http://www.orlan.eu>. Acesso: 10 jan. 2014

PANORAMA MESDAG. Disponível em: <http://panorama-mesdag.nl>. Acesso: 04 abr. 2015

PEARSON, Jesse; KERN, Richard. **Marina Abramovic**. Entrevista realizada em 4 nov. 2010. Disponível em: <http://www.vice.com/pt_br/read/marina-abramovic-v2n10>. Acesso: 10 jan. 2014

PHILADELPHIA MUSEUM OF ART. Disponível em: <http://www.philamuseum.org>. Acesso: 25 fev. 2015

_____. **Michelangelo Pistoletto:** From One to Many, 1956 – 1974. Disponível em: <http://www.philamuseum.org/exhibitions/412.html>. Acesso: 25 fev. 2015

PHOTOGRAPY IN MALASIA. **TS 35mm f/2,8 Lens**. Disponível em:<http://www.mir.com.my/rb/photography/companies/canon/fdresources/fdlenses/35mmTS/35mmts.htm>. Acesso: 14 mai. 2015

PIRANDELLO, Luigi. **Sei personaggi in cerca d'autore**. 1921. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/18457/18457-h/18457-h.htm>. Acesso: 17 set. 2013

RABIN, Roni Caryn. **Nearly 1 in 5 Women in U.S. Survey Say They Have Been Sexually Assaulted**. The New York Times, publicado em 14 de dezembro de 2011. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/12/15/health/nearly-1-in-5-women-in-us-survey-report-sexual-assault.html?scp=4&sq=rape&st=cse&_r=0>. Acesso: 18 out. 2013

RANDOM INTERNATIONAL. Disponível em: <http://random-international.com>. Acesso: 13 dez. 2014

REQUIÃO, Roberto. **Discurso proferido no dia 13 de maio de 2013**. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/esquecer-jamais/262-13-de-maio-uma-reconstituicao-historica/18705-senador-roberto-requiao-o-preconceito-e-a-discriminacao-contra-os-negros-sao-ainda-de-tal-ordem-que-o-brasil-so-tem-a-se-envergonhar-e-nao-festejar>. Acesso: 13 de jan. 2014

REVISTA BRAVO. **Seis personagens à procura de um autor**: Ao embaralhar os níveis de representação entre ficção e realidade, Luigi Pirandello criou um marco da dramaturgia mundial. Publicado em 19 de outubro de 2011. Disponível em: <http://educarparacrescer.abril.com.br/leitura/seis-personagens-procura-autor-643787.shtml>. Acesso: 27 jun. 2013

REVISTA VEJA. **A morte de Jesus**. São Paulo: Revista Veja, 12 abril de 1995, edição 1387, (p. 66 – 79) Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso: 08 mai. 2013

_____. **Faturar é uma Arte**. São Paulo: Revista Veja, 24 de setembro de 2008, edição 2079, (p. 102 – 103). Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervo/home.aspx>. Acesso: 16 mai. 2014

RODRÍGUES, Pau. **Puigcerdà, 127: a la espera de agua corriente y de una vida digna**. Disponível em: <http://www.eldiario.es/catalunya/agua-calle_puigcerda-asentamientos_en_el_poblenou_0_107089515.html>. Acesso: 08 jan. 2015

ROSA, Rafael Vogt Maia. **Paisagemnaturezamortaretrato**. Disponível em: <http://www.automatica.art.br/projetos_zerbinima.php>. Acesso: 02 abr. 2015

RUHRTRIENNALE. Disponível em: <https://www.ruhrtriennale.de>. Acesso: 08 mai. 2015

SANTOS, Gerardo. **Inmigrantes sin techo, entre la invisibilidad y la miseria**. Disponível em: <http://www.somatents.com/inmigrantes-sin-techo-entre-la-invisibilidad-y-la-miseria/#.VOndvUtEkZY>. Acesso: 17 nov. 2014

SAYLOR. **Parthenon**. Disponível em: <http://www.saylor.org/site/wp-content/uploads/2011/08/HIST361-2.2.2-Parthenon.pdf>. Acesso: 12 fev. 2013

SAYS, Nichola. **Ao on site – Philadelphia: Marcel Duchamp "Étant Donnés" at Philadelphia Museum of Art, Though November 29, 2009.** Diposnível em: <http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-etant-donnes-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>. Acesso: 20 jan. 2014

SCIArts – Equipe Interdisciplinar. Disponível em: <http://sciarts.org.br/sciarts/>. Acesso: 29 jan. 2015

SENAC MODA INFORMAÇÃO. Disponível em: <http://www1.sp.senac.br/hotsites/gd1/senacmodainformacao/evento.html>. Acesso: 05 mai. 2015

SETTI, Ricardo. **Marina Bychkova**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/marina-bychkova/>. Acesso: 23 mar. 2015

SEYFERTH, Giralda. **O futuro era branco**. disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/o-futuro-era-branco>. Acesso: 30 jan. 2014

SIM, David. **Auschwitz survivors return to the former Nazi death camp on 70th anniversary of liberation**. Disponível em: <http://www.ibtimes.co.uk/auschwitz-survivors-return-former-nazi-death-camp-70th-anniversary-liberation-1485390>. Acesso: 20 mai. 2015

SIMPSON, Mark. **Meet the Metrosexual.** Disponível em: <http://www.marksimpson.com/meet-the-metrosexual/>. Acesso: 06 mar. 2015

SONTAG, Susan. **As fotografias somos nós:** ensaio sobre a tortura infligida aos outros. The New York Times Magazine: 23 de maio de 2004. Disponível em: <http://imediata.org/devir/susan_sontag/index.html>. Acesso: 16 abr. 2015

-SOUSA, Mário. **Para a história do comércio europeu de escravos de África.** De 1441 a 1900. Comércio de escravos e racismo: o berço do capitalismo. Publicado em 1997 em sueco no Jornal Proletären, Suécia. Tradução do autor em 2013. Disponível em: <http://www.mariosousa.se/Para%20a%20história%20do%20comercio%20de%20escravos%20europeu%20de%20África.htm>. Acesso: 12 jan. 2014

SPAIGHTWOOD GALLERIES, INC. **Käthe Kollwitz (German, 1867 – 1945) Death and Tragedy**. Disponível em: <http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Kollwitz4_Tragedies.html>. Acesso: 07 jan. 2015

_____. **Käthe Kollwitz (German, 1867 – 1945): Original etching for The Peasants' War**. Disponível em: <http://www.spaightwoodgalleries.com/Pages/Kollwitz7_Peasants_War.html>. Acesso: 07 jan. 2015

Statue of a wounded Amazon. Disponível em: <Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/32.11.4>. Acesso: 09 mar. 2015

STEVENS, Mark. **Forty years on, assessing the achievements and impact of a New Jersey based coterie of artists who turned their backs on Abstract Expressionism**. Dipsonível em: <http://nymag.com/nymetro/arts/art/reviews/133/>. Acesso: 12 fev. 2015

STORY, Mark. **Living in three centuries**. Disponível em: <http://markstoryphotography.com>. Acesso: 20 nov. 2014

TEIXEIRA, José Pimentel. **A lente pertinente:** Ricardo Rangel no "Pão nosso de cada noite". Disponível em: <http://www.academia.edu/1986788/A_Lente_Pertinente_Ricardo_Rangel_no_Pao_Nosso_de_Cada_Noite_>. Acesso: 12. Jan. 2014

The Blindman. Ed. Henri-Pierre Roche, Beatrice Wood, and Marcel Duchamp. New York, 1917. 2 numbers. (No. 2 called Blind Man.) Disponível em: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/blindman/index.htm>. Acesso: 24 jan. 2014

THE BRITISH MUSEUM. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org>. Acesso: 18 nov. 2014

THE HISTORY OF GREECE. **Dipylon vase.** Disponível em: <http://greekhistory.gr.funpic.de/pages/vasedipylon.htm>. Acesso: 10 set. 2013

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: <http://www.metmuseum.org>. Acesso: 06 jan. 2013

THORMAEHLEN, Karsten. **Happy at Hundred**. Disponível em: <http://karstenthormaehlen.com/project/#/2>. Acesso: 02 fev. 2015

TOLEDANO, MR. **A new kind of beauty**. Disponível em: <http://www.mrtoledano.com/a-new-kind-of-beauty>. Acesso: 18 jun. 2015

TOSCANI, Oliviero. **Memória Roda Viva**. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/9/entrevistados/oliviero_toscani_1995.htm>. Acesso: 17 set. 2012

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Disponível em: <http://www.ushmm.org>. Acesso: 14 mai. 2015

VICK, John. **A New Look:** Marcel Duchamp, his twine, and the 1942 First Papers of Surrealism Exhibition. Diposnível em: <http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=47245>. Acesso: 24 fev. 2014

WARBURG – Banco comparativo de imagens. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/816>. Acesso: 17 jun. 2013

WIKI PAITINGS: Visual Art Encyclopedia. Diposnível em: <http://www.wikipaintings.org/en/marcel-duchamp/bride-1912#close>. Acesso: 03 jan. 2014

WIKIPEDIA. **Battle of Verdun**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Battle_of_Verdun>. Acesso: 14 mai. 2015

_____. **Fídias**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/F%C3%ADdias>. Acesso: 10 dez. 2014

_____. **Lista de patentes da SS**. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_patentes_da_SS>. Acesso: 13 mai. 2015

_____. **Monastério de Santo Domingo de Silos**. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Santo_Domingo_de_Silos>. Acesso: 12 abr. 2015

_____. **Pseudo-Seneca**. Disponível em: <http://it.wikipedia.org/wiki/Pseudo-Seneca>. Acesso: 09 mar. 2015.

_____. **SLEEPING BEAUTY**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sleeping_Beauty>. Acesso: 15 fev. 2015

WILSON, Robert. **Vídeo Portraits**. Disponível em: <http://www.robertwilson.com/video-portraits/>. Acesso: 18 ago. 2014

WULLSHLAGER, Jackie. **Damien Hirst muda relação arte-dinheiro**. Tradução de Clara Allain. São Paulo: Folha de São Paulo, Edição 503 publicada em 16 de setembro de 2008. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/entreaspas/folha_de_s_paulo__36520/>. Acesso: 16 abr. 2015

YEO, Ji. **Beauty Recovery Room**. Disponível em: <http://jiyeo.com/the-beauty/>. Acesso: 19 mar. 2015

ZWIRNER & WIRTH. **Chris Burden**. Disponível em: <http://www.zwirnerandwirth.com/exhibitions/2004/0904Burden/transfixed.html>. Acesso: 16 abr. 2013

FILMES E VÍDEOS

2001 – Uma odisséia no espaço. Direção de Stanley Kubrick. Warner Bros, 1968. 1 DVD (160 min.), colorido. v.o. inglês, leg. português

21 Gramas. Direção de Alejandro González Iñárritu. Focus Features, 2003. 1 DVD (124 min.), colorido, v.o. inglês, leg. português

A arquitetura da destruição. Direção de Peter Cohen. First Run Features, 1989. 1 DVD (119 min.), colorido, v.o. sueco, leg. português

A criação. Direção de Peter de Brito. Darcy Dias, 2008. 1 DVD (4 min. 10 s.), colorido

Adstrictus. Direção e Produção Grupo COMfluencia, 2001. (4 min.), colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7m-bTk3h0wk>. Acesso: 25 jun. 2015

All is full of love. Direção de Chris Cunningham. Universal Music Publishing Ltd, 1999. (4min. 9s), colorido, v.o. inglês. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u0cS1FaKPWY>. Acesso: 23 dez. 2013

Amnésia. Direção de Christopher Nolan. Newmarket Films, 2000. 1 DVD (113 min.), colorido, v.o. inglês, leg. português

Amores Brutos. Direção de Alejandro González Iñárritu. Altavista Films e Z Films, 2000. 1 DVD (153 min.), colorido, v. o. espanhol, leg. português

A Origem. Direção de Christopher Nolan. Warner Bros, 2010. 1 DVD (148 min.), colorido. v.o. inglês, leg. português

Auschwitz: a fábrica da morte do império nazista. Direção de Laurence Rees. BBC, 2005. 2 DVDs (280 min.) v.o. inglês/alemão, leg. português

AUTO-retrato. Direção e Produção Grupo COMfluencia, 2002. (7 min.), colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XwF9U9ED-6g>. Acesso: 25 jun. 2015

Babel. Direção de Alejandro González Iñárritu. Paramount Pictures, 2006. 1 DVD (143 min.), colorido. v.o. inglês, leg. português

Blade Runner, o caçador de Andróides. Direção de Ridley Scott. Warner Bros, 1982. 1 DVD (117 min.), colorido. v.o. inglês. leg. português

Born This Way. Direção de Nick Knight. 2011. (7 min. 19s.), colorido. v.o. inglês. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wV1FrqwZyKw>. Acesso: 16 nov. 2014

Canal entrevista Marina Abramovic. Direção de Marília Sales e Fábio Tremonte. Tradução de Julia Goldman Grillo. Canal Contemporâneo, 2011. (13 min. 25 s.), colorido. v.o. inglês, leg. português. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ZQguiR0etKU>. Acesso: 23 dez. 2013

Chamando os Fantasmas: Uma história sobre estupro, guerra e mulheres. Direção de Mandy Jacobson. DCTV, 1996. 1 DVD (63 min.), colorido. v.o. inglês, leg. português

Collecció Bassat d'art contemporani – Xavier Serra de Rivera. Direção de Soledad Gomis. RTVE, 2013. (27 min. 42 s.), colorido. v.o. catalão. Diposnível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/colleccio-bassat-dart-contemporani/colleccio-bassat-dart-contemporani-xavier-serra-rivera/2136965/>. Acesso: 23 out. 2014

Como os filmes ensinam masculinidade. Palestra proferida por Colin Stokes no "TEDx BeaconStreet", 2012. (12 min. 53 s.), colorido, v.o. inglês, leg. português. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/colin_stokes_how_movies_teach_manhood?language=pt>. Acesso: 28 fev. 2014

ECO. Direção e Produção Grupo COMfluencia, 2001. (5 min. 30s.), colorido. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7ynIMtAmTGA>. Acesso: 25 jun. 2015

El Cuadro. Direção de David Trueba. Buena Vida Producciones, 2013. 1 DVD (52 min.), colorido, v.o. espanhol

Entreolhar-se (es). Direção e Produção Grupo COMfluencia, 2000. (3 min. 4s.), colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PFRXq3NYg7k>. Acesso: 25 jun. 2015

La ciência, el saber y la espiritualidad - "Las Claves del Românico". TVE, 2013, (30 min. 32 s.), colorido. v.o. espanhol. Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/las-claves-del-romanico/claves-del-romanico-ciencia-saber-espiritualidad-romanica/2019251/>. Acesso: 23 jan. 2014

Las meninas de Diego Velázquez. La Mitad Invisible – TVE, 2012. (28min. 43s.) v. o. espanhol. Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-meninas/1313247/>. Acesso: 15 mai. 2015

Jogo de Cena. Direção de Eduardo Coutinho. Vídeofilmes, 2007. 1 DVD (105 min.), colorido. v.o. português

Incidence of catastrophe. Direção de Gary Hill**,** 1987 – 1988. (43 min. 51 s.), colorido. v.o. inglês. Disponível em: <https://vimeo.com/5580721>. Acesso: 12 mar. 2015

Instalação multimídia AUTO-retrato. Direção e Produção Grupo COMfluencia, 2002. (1 min. 29s.), colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TY2D-wF5GYE>. Acesso: 25 jun. 2015

Inventos da Antiguidade. (8 min. 49 s.), colorido. Dublado em português. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3NimbwmVWYc>. Acesso: 08 mar. 2015

Malévola. Direção de Robert Stromberg. Walt Disney Pictures, 2014. 1 DVD (97 min.), colorido, v.o. inglês, leg. português

Malena. Direção de Giuseppe Tornatore. Miramax Films, 2000. 1 DVD (109 min.), colorido. v.o. italiano, leg. português

Marina Abramovic em entrevista à TV Brasil. Publicado em 14 jan. 2012. Colorido. v.o. inglês, leg. português. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=57Hfqm74q6k>. Acesso: 16 jan. 2014

Michelangelo Pistoletto em entrevista à Vogue Italiana. 2010. (5 min. 41 s.), colorido, v.o. Italiano. Disponível em: <http://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/focus-on/2010/05/michelangelo-pistoletto#ad-image15572>. Acesso: 01 abr. 2015

Olhares. Direção e Produção Grupo COMfluencia. 2001. (2 min. 39s.), colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NNZb0I7-wCM>. Acesso: 25 jun. 2015

Osmose. Charlotte Davies. SOFTIMAGE Inc. (16 min. 55 s.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=54O4VP3tCoY>. Acesso: 05 abr. 2015

O poderoso Chefão. Direção de Francis Ford Coppolla. Paramont Pictures, 1972. 1 DVD (175 min.), colorido. v.o. inglês. leg. português

Racismo: uma história. Impactos fatais. BBC, 2013. (52 min. 32 s.) v.o. inglês, dublado em português. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=wYQr5P46vek>. Acesso: 30 mar. 2014

Rain Room. Random International. Gramafilm, 2012. (1min. 56 s.), colorido. Disponível em: <http://random-international.com/work/rainroom/>. Acesso: 08 mai. 2015

Random International: Rain Room at Barbicna Centre, London. Vernissage TV, 2012. (5 min. 50s), colorido. v.o. inglês. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tOARXy-f_GY>. Acesso: 08 mai. 2015

Ryoji Ikeda: Test Pattern 100m Version at Ruhrtiennale 2013. Vernissage TV, 2013 (5 min. 5s.), colorido. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XwjlYpJCBgk>. Acesso: 08 mai. 2015

Salve o cinema. Direção de Mohsen Makhmalbaf. 1995. 1 DVD (75 min.), colorido. v.o. persa, leg. português

Still Life: Ron Mueck at Work. Direção de Gautier Deblonde. Blue Film Production, 2013. 1 DVD (48 min.) v.o. inglês

Surplus: Terrorized into Being Consumers. Direção de Erik Gandini. Atmo Films, 2003. 1 DVD (54 min.), colorido. v.o inglês/espanhol, leg. português

The eyes of a child. Noemi Association, 2014. (1 min. 56 s.), colorido. v.o. inglês/francês Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WB9UvjnYO90>. Acesso: 30 abr. 2015

The Silence of Innocence. Direção de Caludia Schmid. Bildersturm Filmproduktion, 2009. 1 DVD (116 min.), colorido, v.o. alemão/inglês, leg. inglês

Voom Portraits: Robert Downey Jr. . Direção de Robert Wilson. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3OI1RqUty7c>. Acesso: 19 jun. 2015

Women Art Revolution: A Secret History. Direção de Lynn Hershman-Leesson. Zeitgeist Films, 2010. 1 DVD (83 min.), colorido, v.o. inglês. leg. português

Design gráfico
Phamela Dadamo