

Em um mundo saturado de imagens, pensar criticamente como são produzidas é uma prioridade. Neste número 13 da Poiésis, nossa editora convidada, Marisa Flório Cesar, apresentou-nos com o dossiê Ambivalência da imagem, problematizando os contratos que a imagem mantém com as palavras e o pensamento. Na distância entre o desejo de ver e a capacidade de velar o visível, a potência da imagem institui-se como um déficit. Assim, na invisibilidade insinuada no excesso de toda visibilidade, o olhar é impelido a se construir pela palavra, tal o paradoxo que a imagem estabelece quando nos dá a ver o invisível. Segundo a autora, “[O] comércio dos olhares não é uma experiência mística, uma aventura teológica, mas uma negociação entre o visível e o invisível, entre a distância e a proximidade. É, sobretudo, uma economia”. No entanto, acredita que, no lugar de vivermos na era da inflação da imagem, ela nunca esteve tão ameaçada de desaparecer sob a coerção do império das visibilidades. Ao que era uma economia de livre comércio, impôs-se o mercado. Diante do espetáculo que este império promove, “a violência do visível não é a das imagens violentas, mas a violência exercida contra o pensamento e a palavra”. A respeito desse cenário, em que tudo vem a ser mercadoria, a autora pergunta se mesmo a arte, que habitualmente produz um nicho de resistência, não estaria se rendendo ao império das visibilidades. E a partir dessas questões, os ensaios de Stéphane Huchet, Marcus Vinicius de Paula e Alexandre Sá se desenvolvem. Huchet, em Instalação e «iconicidade» ampliada segundo Ilya Kabakov, sustenta que o artista russo opera uma passagem, via iconicidade, da pintura para a instalação, e de forma tal que a instalação, ao superar a pintura, conserva desta certos recursos simbólicos arraigados na tradição russa. Paula, com A sombra da iluminura, traça um paralelo original entre a relação verbo/visual das iluminuras medievais com a dos jornais do século XX, tentando superar a contradição entre texto e imagem. No ensaio Outras ilhas, debruçando-se sobre os contos A ilha desconhecida, de José Saramago, e A terceira margem do rio, de Guimarães Rosa, Sá aborda a interdependência da palavra com a imagem, buscando um ajustamento entre as questões plásticas e as poéticas.

Um aprimoramento da Poiésis foi feito na seção *Conexão internacional* que, pela primeira vez, terá edição bilíngue, permitindo que o autor estrangeiro, além de ver seu texto publicado

simultaneamente na língua original e no português, tenha acesso ao ensaio de seu interlocutor brasileiro. Para este número, convidamos a dupla de artistas, socioestetas franco-canadenses, Doyon/Demers, que apresenta Manobras: viúvas de caça. Neste ensaio, ao relatar uma “manobra” realizada na cidade de Saint-Raymond, no Québec, aproveitam para elucidar diversos conceitos operatórios implicados em sua prática artística. Ao dividir a seção com os nossos convidados, Luiz Sérgio de Oliveira, com Heroísmo forjado no apagamento das polifonias, lança um olhar crítico sobre o projeto Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon, da artista canadense Althea Thauberger, realizado para o inSite\_05, em San Diego, Califórnia.

Outras novidades foram acrescentadas. A partir desse número teremos a Página do artista, seção destinada a trabalhos gráficos, e o DVD do artista, suporte multimídia que permitirá acolhermos uma gama maior de propostas artísticas que utilizam as mais diversas mídias, como música, performance, dança, teatro, o vídeo, cinema. Para ela, convidamos Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, que apresentam, respectivamente, Mil pássaros e Conjunto habitacional unifamiliar. É de Felipe Barbosa o vídeo Igloo, cedido gentilmente para reprodução em DVD. Criamos também O corpo do poema, página avulsa que sempre trará poema que nos interessem em muitos sentidos, para além do que nossas Literaturas institucionalizadas costumam sugerir. Neste número teremos um poema de Ana Cristina César, poeta carioca instigante e fundamental, cuja escrita permanece sensibilizando inúmeros escritores, leitores, artistas.

Na seção Artigos, permanecemos apostando na diversidade como estratégia de reflexão, publicando trabalhos que suscitam questões que podem ou querem visitar outros temas e áreas. Sérgio Pereira Andrade, com Por uma Dança Frouxa: um pensar-fazer desconstrucionista em dança, reflete sobre a dança a partir do fenômeno do “afrouxamento”, contribuindo com o pensamento pós-colonial na Dança. Com Espaço de relação, Ricardo Corona, por meio de conceitos como espaço, lugar, não-lugar e multiplicidade, trata das relações entre linguagens na performance. Ricardo Barberena, em Quando os operários mortos visitam Brasília, analisa a exposição Imemorial, da artista Rosângela Rennó. Em Justo uma imagem, Patricia Franca-Huchet, tendo em vista a dimensão social da produção de imagens, propõe visão crítica desta na arte contemporânea. Com Céus de tintas e palavras, Mônica Genelhu Fagundes enfoca a alegoria do céu estrelado na arte de Van Gogh, Mallarmé, Magritte. Martha D’Angelo, com Paradoxos e desafios da arte contemporânea, ao propor revisão das teses de Adorno e Marcuse, discute três tópicos centrais nos quais se fundamentam. Ciane Fernandes, em O perfil de Movimento de Kestenber: categorias de análise e aplicação preliminar em dança,

apresenta pesquisa original sobre o método terapêutico Kestenberg Movement Profile (KMP) em contexto de aplicação preliminar na análise rítmica comparativa de duas obras coreográficas. Em O verbete, o dicionário e o documento: apontamentos para uma leitura da montagem em Georges Bataille, Eduardo Jorge de Oliveira propõe leitura do dicionário crítico publicado nos anos 20 por Bataille na revista Documents. Felipe Scovino faz análise crítica de obras explosivas de Cildo Meireles e Felipe Barbosa em Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira. Em Cabra Marcado para Morrer, Joana De Conti Dorea reflete sobre “efeitos do real” no cinema documentário de Eduardo Coutinho.

A seção Traduções traz o ensaio O efeito de real, de Jean-Pierre Oudart, publicado originalmente no Cahier du Cinéma nº 228, França, 1971. Nele, o autor analisa o sistema figurativo da pintura européia, do Renascimento ao século XX, evidenciando como esse sistema não só pôs em prática, mas também aperfeiçoou o dispositivo de inscrição do sujeito (o espectador) na representação.

Contamos ainda com entrevista inédita com o Imaginário Periférico, grupo originado nos laços de amizade entre os artistas Deneir Martins, Jorge Duarte, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodriguez, Roberto Tavares e Ronald Duarte. Suas experiências indicam possibilidades de fato inovadoras na arte, colocando questões sobre seus (não) limites.

Finalmente, as resenhas A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – da Commedia Dell’Arte ao paradoxo sobre o comediante, de Rodrigo Rangel; Vik, de Tatiana Xerez; e Movida a imagens, de Laura Erber, completam este número 13.

Somos gratos a Marisa Flório César, nossa editora convidada, e aos autores Stéphane Huchet, Marcus Vinicius de Paula, Alexandre Sá, que graciosamente colaboraram com esta seção; a Hélène Doyon e Jean-Pierre Demers, que autorizaram a tradução e a publicação de seu ensaio; a Rosana Ricalde e Felipe Barbosa, que emprestaram suas artes; a Armando Freitas Filho, por ceder convite original do lançamento de A teus pés, de Ana Cristina César; e aos artistas do Imaginário Periférico, que concederam a entrevista. Agradecemos também aos demais colaboradores, que, com entusiasmo, participam desse número. A partir deste ano, a Poiésis passa a ser uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte.

Luciano Vinhosa & Lígia Dabul  
*Editores*

---

# A ambivalência da imagem

Marisa Flório Cesar\*

---

O editor convidado propõe, ao longo dos ensaios apresentados, uma reflexão sobre a imagem – sua trajetória na cultura ocidental, sua presença no mundo contemporâneo e na arte – em suas conjunções com a palavra e o pensamento.

*Imagem; palavra; arte*

“Como anjos exterminadores, dois aviões abatem as torres da dominação. Um crime real, com vítimas de carne e sangue. (...) Por um minuto, tratado em termos visuais, misturou-se a grande desordem do visível e o invisível, a realidade e a ficção, o real e a invencibilidade dos emblemas. O inimigo nos havia dado o primeiro espetáculo histórico da morte da imagem na imagem da morte”<sup>1</sup>.

Marie-José Mondzain

Nova York, 11 de setembro de 2001. Algo atingia o império do visível. Um império, segundo Marie-José Mondzain, instituído durante séculos pelo cristianismo, por uma doutrina monoteísta e universalista que convenceria a todos de que aquele que se apodera das visibilidades conquista reinos e domina olhares, palavras, pensamentos. O agressor iconoclasta oferecia assim à idolatria do inimigo ocidental um espetáculo por meio de seus próprios e vulneráveis símbolos. Mostrava “em grande estilo o seu perfeito conhecimento e a sua total conformidade ao mundo que destruíra”<sup>2</sup>.

Um grande paradoxo se configurava: em um mundo onde o domínio se caracteriza pelo monopólio icônico, mesmo as culturas anicônicas [*aniconiques*] não se furtariam a empreender suas guerras também pelas imagens, ou se preferirmos, a travar guerras entre imaginários. Cada gesto iconoclasta se institui em um dubio movimento: destrói a imagem se difundindo como imagem e se oferecendo como ícone redentor de seus próprios messianismos. Assim

---

\*Marisa Flório Cesar é Doutora em Artes Visuais, na área de História e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ocorreria com a destruição das torres americanas, dos Budas de Bamyán no Afeganistão, ou com as imagens de Bin Laden veiculadas pelas mídias do Oriente Médio e do mundo em geral, como diz Mondzain.

Em uma instância mais doméstica, bem menos espetacular e fatal, um pastor de uma igreja neopentecostal — portanto descendente de um protestantismo (ainda que desvirtuado) que séculos antes condenara o culto católico às imagens — “chutaria” em 1995 a imagem de Nossa Senhora Aparecida, no dia da padroeira do Brasil católico, em um canal aberto da tevê. O ato chocaria pela violência simbólica. Mas foi essa igreja que, desde muito cedo, percebeu o poder do instrumento que ela mesma condenara: a imagem. Com a aquisição de uma rede de televisão, construía um dos ardis mais eficazes de sua missão: é também pela imagem que se ganham as batalhas pelos corpos e os espíritos, pelas almas e pelos bolsos.

Mas o que é a imagem? O que é visibilidade? O que é a imagem da arte? Como ela se rende ou resiste àquilo que Mondzain chama de “mercado das visibilidades”?

Pensar a imagem é interrogar “o paradoxo de sua insignificância e de seus poderes”<sup>3</sup>, afirma Marie-José Mondzain. “Nossa relação com a imagem e com as imagens está indiscutivelmente ligada, no pensamento ocidental cristão, ao que funda a nossa liberdade e, simultaneamente, a tudo o que põe em perigo essa liberdade a ponto de destruí-la.”<sup>4</sup>. Retornando às genealogias gregas e judaico-cristãs dessa guerra às imagens, das imagens, pelas imagens, a filósofa realiza uma arqueologia sobre nossas maneiras de pensar e discorrer sobre o visível, sobre as relações entre palavra e imagem, olhar e pensamento.

Para Mondzain, o imaginário contemporâneo, ou seja, tanto a produção quanto nossa relação com as imagens têm suas fontes na crise do iconoclasmo em Bizâncio<sup>5</sup>. A autora realiza uma profunda análise daquele período e dos textos patrísticos, defendendo que um pensamento sobre a imagem é indissociável do conceito de economia e da doutrina da encarnação.

“A imagem fez uma entrada real em nossa cultura. Nela, a encarnação cristã deu à transcendência invisível e atemporal sua dimensão temporal e visível, transcendência que negocia com o acontecimento (...). Doravante, no Ocidente, a manifestação do visível (...) se endereça aos corpos vivos dotados de palavra e julgamento”<sup>6</sup>.

Em sua dupla natureza, Verbo e Carne, Cristo é o ícone – e não o ídolo - que serve de modelo, imagem natural de uma invisibilidade. Foi a partir dessa imagem que o homem pôde produzir



**Cristo Alado**  
Anônimo, s/d

imagens artificiais e o véu do interdito bíblico, que cobre a imagem do Deus hebreu, pôde se tornar um plano de inscrição da face do homem cristão. Cristo seria nomeado pela palavra grega *prosopon*, isto é, pessoa vista frontalmente. Em um belo *insight*, Mondzain revela-nos o duplo sentido do termo *prosopopeia*: dá-se rosto à pessoa e faz-se falar o que não possui rosto ou fonação<sup>7</sup>. O Verbo encarnado oferece o modelo de uma “imagem falante,” contramodelo dos ídolos enganadores e falaciosos. Entretanto, se as imagens nos falam, não é para

tornar presente um modelo ausente. A noção da voz habitando o visível deslocaria a ilusão da presença para fazer do visível “o lugar de um endereçamento à escuta”<sup>8</sup>, evitando toda confusão na origem da idolatria fusional e presencial. A encarnação passa então a ser a matriz icônica das visibilidades partilhadas.

Assim, se o pensamento cristão instaurou um laço solidário entre a palavra invisível transfigurada em imagem à nossa realidade viva e corpórea, ele o fez preservando seu enigma, seu espelho velado. Enigma da carne habitada pela Voz invisível que enuncia Sua manifestação, mas cuja imagem é sempre estranha àquilo a que ela serve de imagem. “Deus é o nome de nosso desejo de ver nossa similitude”, mas que perpetuamente se “furta à nossa visão”<sup>9</sup>. Toda imagem é, portanto, imagem de uma alteridade. A invisibilidade (o desejo de ver o que permanece velado) não designa uma transcendência ou uma substância na imagem, mas sua potência em encarnar o desejo sem jamais satisfazê-lo. Se no paganismo grego, no monoteísmo hebreu ou mulçumano é preciso um luto, o sacrifício de uma presença identificadora para aceder ao sagrado, no cristianismo é o próprio deus que se oferece em sacrifício: é a imagem visível do Pai infigurável que, como salvador, dá acesso a todas as imagens. A gestão das paixões e da voz no visível, necessária na construção de uma comunidade, não se dará mais pela palavra trágica, como nos gregos (a exemplo de Aristóteles, que via na fábula da Tragédia o tratamento simbólico da violência passional, suspendendo sua passagem ao ato), mas pela imagem que pode encarnar. É a imagem que apazigua doravante a violência das paixões.

A Paixão de Cristo é oferecida então em espetáculo aos olhos dos homens como uma redenção a imitar. O destino icônico da paixão ativa de Cristo transforma-se na “paixão da Imagem”, observa a autora, que reúne em si todos os destinos e paixões em uma única fábula em que fiéis são atores e espectadores: a redenção da própria Humanidade<sup>10</sup>.

Preservar o desejo de ver (onde reside a força da imagem) e a capacidade de velar do visível (que mantém a distância entre o que é dado a ver e o objeto do desejo de ver) é extrair do ensinamento patrístico sua sabedoria: construir o olhar pela palavra concedendo a cada um a liberdade de seu discernimento, de seu juízo crítico e escolha. “Dar à imagem um estatuto crítico era uma promessa de liberdade”, em que cada espectador construiria seu próprio acesso à invisibilidade no visível. É em torno dessa invisibilidade que se institui o que Mondzain denomina o “comércio dos olhares”:

É em torno de uma invisibilidade estrangeira, acrescentaríamos, que se institui qualquer partilha. Pois é essa heterogeneidade, esse algo estrangeiro e estranho oculto inclusive nas genealogias, que desloca qualquer fixação identitária, qualquer reflexo de um suposto “si mesmo” e abre a relação com o outro.

O comércio dos olhares não é uma experiência mística, uma aventura teológica, mas uma negociação entre o visível e o invisível, entre a distância e a proximidade. É, sobretudo, uma economia<sup>11</sup>. A doutrina da economia encarnacional foi decisiva, na perspicaz análise de Mondzain, para os padres de Bizâncio construir a legitimidade e o sentido do julgamento sobre os objetos icônicos.

Seria São Paulo, judeu que estudara grego na universidade helênica de Tarso, quem utilizaria a palavra grega *oikonomia* para designar a vida de Cristo e o plano da encarnação. O termo surge em suas Epístolas e mais tarde nos textos dos padres, sob uma extensa e dispersa polissemia, para traduzir, entre outros, “destino”, “providência”, “plano da Salvação”, e, finalmente, para definir a própria encarnação. Em Aristóteles, *oikonomia* significava economia doméstica; para os estóicos, gestão e administração do universo por uma inteligência que o organiza relacionando despesa, investimento e ordem; para os cristãos, a inteligência de um mestre economista se converterá na providência da divindade encarnada.

Apropriando-se da palavra grega cuja homofonia faz, da economia, o princípio também de uma iconomia (já que o ditongo “oi” e “ei” se pronunciam “i”), os iconófilos então derivariam que, deste princípio, se constituía a administração do visível por um princípio transcendente, por uma divindade encarnada: gestão providencial que se estenderia à natureza, ao universo, à salvação do homem e da própria humanidade. Uma apropriação reveladora: a economia traduziria a totalidade do comércio de Deus com suas criaturas e tornava-se sinônimo da encarnação da vida de Cristo, de sua Paixão e de sua ressurreição. Se a economia é sinônimo de encarnação — da entrada da divindade no visível, do Filho imagem do Pai Invisível, da divindade ahistórica na temporalidade da imagem —, ela é uma iconomia, uma administração providencial também das visibilidades, das iconicidades. O termo “economia” se transformaria, na crise iconoclasta, no principal argumento da defesa iconófila: quem recusa a economia, recusa a iconomia, a gestão da redenção dos homens pela encarnação no visível; quem recusa o filho imagem do Pai, recusa o modelo visível oferecido à imitação pelos homens, portanto o próprio princípio icônico.

As imagens estão “a meio caminho das coisas e dos sonhos, num entre mundo, num quase-mundo, onde se enfrentam talvez nossa servidão e nossa liberdade”<sup>12</sup> “Indecisas e indecidíveis”, não produzem evidência ou verdade. Não substancial, seu estatuto é ambivalente. A liberdade em face às imagens necessita de um olhar crítico que os coloque em relação. “Ver é julgar”. Ver junto não é partilhar a visão de algo, mas a invisibilidade de um sentido sempre fugaz: “não se partilha o visível sem construir o lugar invisível da própria partilha.”<sup>13</sup> Ela demanda a palavra, o apelo e o envio dos olhares, que se encontram pelas imagens. A economia do visível, esse tecido de olhares e palavras, é uma escolha política, aquela da partilha do amor e dos ódios, a partilha de um mundo comum.

Entretanto, não deixando à liberdade de cada um compor sua troca com a divindade e entre olhares, a Igreja construiria pelos séculos os dispositivos coletivos, as regras da partilha, a política e a doutrina das visibilidades programáticas comunicando uma única mensagem. Desde então, a carne ressuscitada e o corpo eucarístico são também o corpo institucional da Igreja. A própria noção de comunidade ganha o modelo de um corpo orgânico, ecos da eucaristia, da comunhão na presença: viver em comum é viver como Um. O enigma de um comércio com o infinito se reduziria à união dos corpos. A imagerie se renderia às operações de incorporação: absorvida como uma substância com a qual se identifica e se funde sem palavra ou julgamento crítico, a imagem passaria a servir aos impérios das submissões e dos silêncios. Um império que se estabelece, segundo Mondzain, sobre as emoções, privando as criaturas do pensamento e da liberdade que imaginaram ter recebido um dia do criador, pela graça da similitude.

O comércio dos olhares, a economia própria à imagem, nada se relaciona com o mercado atual das visibilidades, sentencia Mondzain. Não é a proliferação das imagens, pelas técnicas modernas de produção e difusão de imagens, que constitui uma situação nova.

“A presença da imagem e o reconhecimento de seus poderes remontam há milênios”. Não estamos sob a inflação das imagens em um mundo submerso de coisas a ver, “jamais a imagem esteve tão ameaçada e arrisca-se a desaparecer sob o império das visibilidades. Há cada vez menos imagens”<sup>14</sup>.

Quando o comércio dos olhares se transforma na gestão comercial do visível, o mercado dos espetáculos constrói “o império das barbáries”. A extenuação da imagem condena o olhar e sua liberdade à servidão de “iconocracias”, das Igrejas à publicidade, dos estados autoritários

ao mercado extremamente lucrativo da produção visual. Programar o consumo unívoco e o consenso de um sentido é destruir a imagem e produzir a idolatria por um poder econômico totalizante. Extravia-se a possibilidade de uma escolha: não há palavra, pensamento ou juízo sobre nossos gostos e afetos. Não há a partilha de uma vida em comum.

Mondzain estabelece assim algumas distinções fundamentais: entre imagem e imagerie ou visibilidade cega; entre comércio dos olhares e mercado das visibilidades; entre encarnação e incorporação.

O espetáculo atual das visibilidades se estrutura sobre “uma tensão violenta entre o pensamento encarnacional e as estratégias de incorporação”<sup>15</sup>, dirá. A violência do visível não é a das imagens violentas, mas a violência exercida contra o pensamento e a palavra. Não é da ordem do conteúdo, mas do dispositivo. Encarnar não é imitar, reproduzir ou simular, mas dar carne (e não corpo), operar na ausência das coisas. Aparição material de uma imaterialidade, de uma invisibilidade no visível dada pela palavra, encarnar supõe uma distância libertadora que permite àquele que olha não confundir o que lhe é dado a ver com aquilo que deseja ver. O espectador deve permanecer livre para construir seu lugar no extra-campo de sua própria palavra.

Se a imagem encarnada se constitui em três instâncias, o visível, o invisível, o olhar que os coloca em relação; incorporar, por sua vez, é fazer apenas Um. O dispositivo de incorporação é fusional e identificador. Embaralha a distância entre o espectador e a tela [*écran*], as fronteiras entre mimeses e ficção: a tela não se faz mais como tela, a distância e o invisível são apagados, o desejo de ver é anulado pela saturação das visibilidades e no apelo fusional (como nas propagandas em que aquele que vê funde-se ao que é visto ao crer que deseja o que vê). Se o controle sobre a imagem assegura o silêncio do pensamento, a identificação fusional exclui a alteridade. A personificação em um único corpo e voz (como nas propagandas e filmes nazistas em que o corpo e a voz de Hitler unificam-se com o corpo abstrato da nação ariana) realiza a fusão do sujeito com o signo, a exibição de um corpo sem imagem e sem carne, uma “visibilidade descarnada”, na expressão de Jean Toussaint Desanti<sup>16</sup> (como não ver então, perguntaríamos, nos campos de concentração nazistas, nos corpos descarnados e nos nomes convertidos em números tatuados - que privados de carne e voz perdem sua condição de humanos - o resultado perverso das incorporações e das personificações que a autora condena?)

Há alguns anos, a coca-cola lançou no Brasil uma série de comerciais de tevê sob a interjeição "Viva a diferença!". Um exemplo desse apelo fusional impingido pela publicidade de que fala Mondzain. Em uma das propagandas, pessoas e animais caminhavam e dividiam a mesma lata de coca-cola, todos bebendo ou bicando em um mesmo canudinho. À medida que o refrigerante era ingerido e partilhado, os personagens adquiriam características e feições uns dos outros, meio-pássaros, meio-homens, seres híbridos para concluir. Apropriação curiosa dos discursos culturais pós-coloniais que conceberam a identidade como móvel e híbrida, metamorfoseando-se incessantemente nos contatos exteriores aos quais são expostas. Polimorfa e infiltrante, a mercadoria insinua-se por toda parte, mas é incapaz de produzir discursos que a legitimem. O capital então se apropria: os discursos que pretendiam emancipar-nos das dominações coloniais são absorvidos por outras formas de poder, mais sutis e interiorizadas.

As operações de encarnação devem resistir aos dispositivos de incorporação, deduz Mondzain. A imagem que encarna a palavra opõe-se tanto ao ícone e ao ídolo, que repousam sobre uma lógica substancial, como à *imagerie* dos signos sem significação, às visibilidades manipuladas. Não se combate a violência no visível pelo pensamento iconoclasta ou na abstinência ou censura das imagens, mas na construção do olhar pela palavra, na encarnação de um desejo de ver que jamais é satisfeito, na preservação do invisível que habita a imagem. O poder da imagem é aquele da palavra, um poder ambíguo e complexo. Ou seja, entre a saturação das imagens e a centralização dos discursos, é preciso lutar contra a redução das imagens falantes à linguagem, abrindo-as à palavra e – dubiamente - fazendo-as resistir à palavra. Operação intrincada que exige um duplo sacrifício: "sacrifício a um só tempo como luto da substância das coisas e luto da consubstancialidade dos signos às coisas"<sup>17</sup>. Construir o olhar pela palavra é construir, sobretudo, um desvio em que se entrelaçam, entre enamoramentos e fugas, o visível e o enunciável. Apenas assim é possível negociar a partilha de um mundo comum.

As imagens da arte, dirá Mondzain, resistem às apropriações idólatras ao fazer a oferta de uma liberdade, a doação de um sentido "jamais assinalado, jamais idêntico". São como encarnações de uma "liberdade incerta e incessante". Reais, todavia livres de toda realidade. Ficcionalis, todavia "figuras inconsistentes" de uma questão bem real: "dar ao desejo o gozijo de uma insaciedade"<sup>18</sup>.

Entretanto, interrogaríamos: o que nomeamos “Arte” não é também um dispositivo? Um dispositivo de exposição e nomeação tão ambivalente quanto aquele que Mondzain percebe no estatuto da imagem? Um dispositivo que resiste e se rende ao mercado das visibilidades. Não por acaso hipertrofia-se cada vez mais o sistema de arte. Parafraseando Mondzain, se “há cada vez menos imagem”, há cada vez mais artistas, circuitos de arte, espaços expositivos...

Assistimos a um duplo movimento: enquanto muitos reconhecem na arte um espaço de liberdade capaz de escapar dos dispositivos que transformam a vida social em produto e imagem; a arte alia-se à mídia, insere-se na indústria do lazer e do turismo cultural. Associando-se cada vez mais ao marketing cultural, torna-se signo manipulável de prestígio, torna-se signo-publicidade. A própria exibição, sua “publicação” perversa na publicidade do consumo torna-se fetiche. A aparição mágica e cenográfica fascina, anestesia o espectador na posição de consumidor interativo. A participação do espectador como o “acontecimento” momentâneo e fulgurante, reivindicado pelas experimentações contemporâneas, corre, inclusive, o risco de ser absorvido e alimentar a máquina vertiginosa do mercado, de alimentar seu sistema cada vez mais rápido e ansioso. Um sistema que abole a possibilidade de escolha, que manipula as trocas simbólicas da cultura. O “agora” como o presente da experiência, liberto de sua significação unívoca extraída das causalidades lineares e finalistas da História - paixão coletiva que reunia em si todos os destinos e paixões em uma única fábula, a construção da própria Humanidade - arrisca-se a ser reduzido ao imediato do consumo. A tão saudada diluição da autoria arrisca-se a ser tragada pelo anonimato da massa de consumidores anônimos. É como se cada movimento carregasse seus crepúsculos a exigir um cuidado redobrado, uma atenção incansável.

A arte empresta “visibilidade”. E não importa se a um artista, a um governo, a uma empresa privada ou a uma causa social<sup>19</sup>. Uma interrogação premente ecoa: que tipo de inocência é emprestada à arte e pela arte? Que álibi a arte fornece? Como ignorar sua instrumentalização que se apropria justamente da ficção dessa liberdade? É possível pensar uma arte sem álibi?

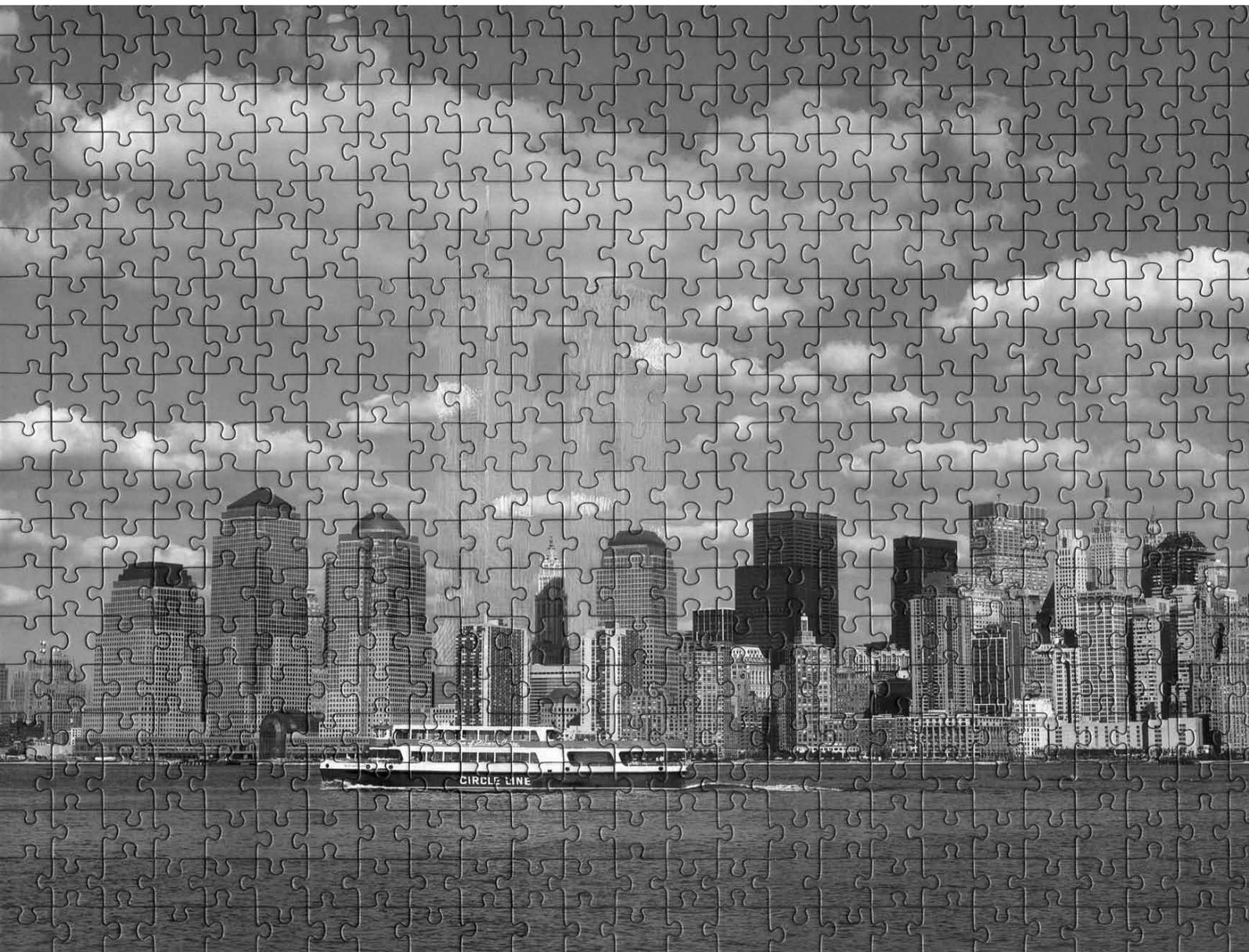
O vínculo entre arte-visibilidade-álibi-liberdade nos leva a outro, aquele entre imagem e poder. Afinal, se o império global manifesta-se pelo monopólio icônico, se quem detém as visibilidades domina mundos; quem detém as imagens da arte, detém os discursos de sua liberdade? A pulsão escópica do ocidente, a pulsão de ver, confunde-se cada vez mais com a pulsão de exhibir. Este é uma inflexão que nos exige uma reflexão mais rigorosa. Entre a

parúsia e o espetáculo, entre a comunhão e a comunicação, estamos entre a confiança do espectador e a onipotência daquele que exhibe. É uma relação, cujas fontes são religiosas, que articula ver e crer, desejo e poder.

As reflexões de Mondzain se realizam na contramão daquilo que Jean-Luc Nancy definiu como uma “ocultação sistemática da referência cristã na e para a filosofia”<sup>20</sup>. Permanecemos na sombra e nas nervuras do cristianismo, mesmo se não somos mais cristãos, dirá Nancy. Não basta afirmar que a secularização e a racionalização do devir moderno provêm de uma “desafecção mais profunda do cristianismo”; é preciso desconstruí-lo, compreender sua gênese complexa e conflituosa, a tradição ambígua de se auto-ultrapassar, seu destino vinculado à revelação absoluta de um sentido prometido no fim dos tempos, na parúsia cristã. E, uma vez que a dimensão história do ocidente é cristã, o anunciado fim da história e das ideologias é também o fim da promessa de um sentido absoluto. Pensar o destino do/no cristianismo é, portanto, pensar o destino do sentido em geral, pensar a própria possibilidade de sentido, concluirá.

Talvez por isso, outros pensadores vêm se debruçando sobre as sombras e as nervuras do cristianismo na atualidade. “Deus não está morto, mas foi incorporado ao destino do homem”<sup>21</sup>. A citação é de Walter Benjamim extraída, por Giorgio Agamben, de um de seus fragmentos póstumos: *O capitalismo como religião*. Para Benjamin, o capitalismo não é apenas condicionado pela religião, como pensava Werber, mas um fenômeno essencialmente religioso: “o capitalismo se desenvolveu no Ocidente como um parasita do cristianismo — devemos demonstrá-lo não somente a propósito do calvinismo [como supunha Weber], mas também das outras correntes ortodoxas do cristianismo — de tal sorte que no fim das contas a história do cristianismo é essencialmente a de seu parasita, o capitalismo”.

Derivado do cristianismo como religião de culto, o capitalismo é a celebração de um culto permanente, “sem trégua ou piedade”, sem dogma ou teologia, um culto vazio e integral. Não é um culto expiatório, pois não visa à redenção, é sobretudo culpabilizador: o capitalismo visa à culpa em si mesma. “Uma consciência monstruosamente culpada que não sabe expiar apodera-se do culto, não para nele expiar essa culpa, mas para torná-la universal, para fazê-la entrar à força na consciência, para implicar o próprio Deus nessa culpa.” A universalização dessa culpa monstruosa – em que até Deus é implicado — faz do capitalismo uma “religião do desespero”, que não pretende a transformação do mundo, mas sua ruína. Perpetuamente



Alexandre Vogler

**Pintura de Retoque - Manhattan.**

55 x 35. Guache sobre Puzzle. 2005.

endividado com o capital, incessantemente “culpado”, a única saída é buscar a salvação na ampliação do capital, expandir seu sistema, o que só faz intensificar o desespero. “O desespero se estende ao estado religioso do mundo do qual se deveria esperar a salvação”.

Apoiando-se nesse fragmento, Agamben concluirá que o capitalismo visa à destruição do mundo porque seu sistema se consagra inteiramente a profanar o que é improfanável, o próprio capitalismo. Relegere é, segundo o autor, a etimologia da palavra religião, e não religare como comumente se afirma. Religio supõe, portanto, um ato de reler: não é o que liga, mas antes “o que vela para manter separado”, respeito e cuidado com a separação entre o profano e o sagrado. Religião é assim “o que subtrai coisas, lugares e pessoas para transferir à esfera do sagrado”<sup>22</sup>. Desse modo, diz Agamben, os juristas romanos interrogaram a profanação: se sagrar e consagrar supunha entrar na esfera divina - pois o que pertencia a um deus, indisponível seria - o que profanar significaria? “No sentido próprio”, responderia o jurista Trebatius, “é profano o que, de sagrado e religioso que era, se encontra restituído ao uso e à propriedade dos homens”<sup>23</sup>. Entre as duas esferas, o sagrado e o profano, há dispositivos que tanto conduzem a passagem e a comunicação, como operam e regulam a separação para garantir sua distância, como os ritos e os sacrifícios. Não há religião sem separação e toda separação contém ou conserva algo de religioso.

Agamben concluirá que o capitalismo generaliza e absolutiza a estrutura de separação que caracteriza a religião. O capitalismo é a forma pura de separação sem nada a separar. Se, na mercadoria, a separação faz parte da forma do objeto que está cindido em valor de uso e valor de troca para se tornar um fetiche inapreensível, do mesmo modo, “tudo o que doravante se encontra feito, produzido e vivido (o próprio corpo-humano, a sexualidade e a linguagem) está separado de si e deslocado em uma esfera distinta que não define mais nenhuma divisão substancial e onde todo uso se torna impossível. Essa esfera é a do consumo”<sup>24</sup>.

Paradoxalmente, o sistema se consagra inteiramente a profanar o Improfanável. A profanação é tão total e infinita que termina por reverter e consagrar seu contrário: a religião capitalista é um dispositivo de confiscação dos comportamentos profanadores. É a exibição, aos olhos de todos, de um uso subtraído de si pela própria exposição. Assim, se a fase extrema do capitalismo, ainda segundo o filósofo, é o espetáculo, em que cada coisa é exibida como separada de si própria, o espetáculo e o consumo são as duas faces de uma mesma impossibilidade de uso.

Guy Debord conceituaria o que denominou a sociedade do espetáculo, ao constatar que o capital, chegando a tal grau de acumulação se tornaria imagem<sup>25</sup>, ocuparia e invadiria a vida social. “O espetáculo não é o conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”<sup>26</sup> (na leitura de Mondzain, seriam “visibilidades”).

Agamben nos oferece então três paradigmas: a pornografia, o museu e o turismo. Nessa exposição absoluta, o mundo todo se transforma em um imenso museu em que se acumula a impossibilidade de usar. As potências espirituais que definiam a existência do homem: arte, religião, política, natureza e filosofia foram retirando-se para essa dimensão separada. Na exposição da impossibilidade de uso, de habitat e de experiência, o museu corresponde ao Templo como lugar do sacrifício. Por isso o turismo é hoje o culto e o altar central da religião capitalista, diz o autor. Se outrora, fiéis e peregrinos participavam de um sacrifício que separava a vítima na esfera sagrada e restabelecia assim as relações entre o divino e o humano, agora os “turistas celebram sobre sua pessoa um ato sacrificial: a experiência angustiante da destruição de todo uso possível”<sup>27</sup>.

Como enfrentar essa situação? “Profanando o improfanável”, conclui, inventando novas dimensões de uso no corpo a corpo com os dispositivos em seus jogos infinitos de poder. Exercendo a difícil tarefa (política!) de devolver ao uso comum o que estava separado na esfera do consumo e do espetáculo.

Como a arte responde à exposição absoluta, àquilo que chamamos de pulsão de mostrar confundindo-se àquela de ver? Como pensar “a arte na época da reprodutibilidade turística” como tão bem definiu Alexandre Sá? “O aumento na velocidade e na quantidade de produção das imagens” nos exige, diz Sá, rever o legado benjaminiano contido em seu célebre texto *A Obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*<sup>28</sup>, “a exemplo da equiparação do valor de culto ao valor de exposição, da diluição da aura (tida como sinônimo de distância religiosa e existência única), do surgimento de uma aura outra (que paradoxalmente mantinha-se amparada na capacidade de exposição de uma determinada imagem)”<sup>29</sup>.

Considerando os fragmentos de Benjamin, a leitura de Agamben e a análise de Mondzain, podemos rever o legado benjaminiano da seguinte forma: a exposição não substituiu o culto, mas o capitalismo instituiu um culto permanente e vazio que se consagra a expor cada coisa separada de si<sup>30</sup>; a distância suprimida na perda da aura foi convertida pelo capitalismo e por

sua sociedade do consumo e do espetáculo na pura separação em que não há mais nada a separar (Agamben); enquanto a “distância libertadora”, definida por Mondzain (que permitiria àquele que olha não confundir o que lhe é dado a ver), arrisca-se a ser anulada pela saturação das visibilidades e pela identificação fusional (aquele que vê funde-se ao que é visto ao crer que deseja o que vê) dos dispositivos de incorporação e do mercado das visibilidades.

Pensar a imagem na arte é interrogar “o paradoxo de sua insignificância e de seus poderes”. É pensar as relações complexas entre palavra e imagem, olhar e pensamento. Pensar além das ressonâncias teológicas ou substanciais, na heterogeneidade dos começos, evitando o prolongamento e a presença de um fundamento, já que vivemos o paradoxo de, a um só tempo, recalá-lo sem conseguir apagar seus ecos e reflexos que seguem como espectros nas nervuras e nas sombras do que já não somos. Pensar, no limite, os limites do sentido, pensar sua indeterminação (e não a irrepresentabilidade da arte que guarda reverberações teológicas). São essas as reflexões de fundo trazidas por Stéphane Huchet, Marcus Vinícius de Paula e Alexandre Sá nos textos publicados nesta edição.

As imagens da arte seguem, por sua vez, entre servidões e resistências. Servindo tanto aos impérios das submissões e dos silêncios quanto colocando em questão a potência do olhar e as estratégias do véu (que resguardam a invisibilidade e a indeterminação dos sentidos). Eis sua máxima ambivalência: encarnar uma “liberdade incerta” e, talvez, improvável.

## Notas

1 MONDZAIN, Marie-José. *L'Image peut-elle tuer?* Paris: Bayard Éditions, 2002. p.8-9.

2 Idem. p.10.

3 Idem. p.13.

4 Idem.

5 MONDZAIN, Marie-José *Image, Icône, Économie: Les Sources Byzantines de l'Imaginaire Contemporain.* Paris: Éditions du Seuil, 1996. Nesse livro, a autora analisa minuciosamente os textos patrísticos e dos padres da Igreja, principalmente no Concílio de Nicéia II em 787 e pelos argumentos do iconófilo Nicéforo.

6 MONDZAIN, Marie-José. *Le Commerce des Regards.* Paris: Éditions du Seuil, 2003. p.18. A autora, respondendo ao argumento de que existe uma pluralidade de imagens que não permitiria colocá-las sob um mesmo conjunto, uma única história, afirma que toda imagem é inumerável em sua forma, em seus

procedimentos técnicos e de produção, em suas finalidades e, sobretudo, porque a experiência de ver é singular e irredutível a cada um; todavia, adverte, é necessário enfrentar que a imagem apenas pode se constituir na construção de uma “partilha dos olhares,” pela qual negociam a solidão da visão e a comunidade do espetáculo.

7 MONDZAIN, Marie-José. L'Image peut-elle tuer? op.cit. p.82-83

8 MONDZAIN, Marie-José. Le Commerce des Regards. Paris: Éditions du Seuil, 2003. p. 51.

9 MONDZAIN, Marie-José. L'Image peut-elle tuer?op.cit. p. 40.

10 MONDZAIN, Marie-José. Le Commerce des Regards. Op.cit. Mondzain examina com rigor como se buscou articular a potência emocional à origem “passional” da imagem e a seu destino simbólico na construção de uma comunidade universal, associando e demarcando a diferença entre o regime grego da paixão, o pathos aristotélico e a tragédia, e a Paixão na teologia cristã.

11 MONDZAIN, Marie-José Image, Icône, Économie: Les Sources Byzantines de l'Imaginaire Contemporain. Op.cit.

12 MONDZAIN, Marie-José. L'Image peut-elle tuer?op.cit. p.14.

13 MONDZAIN, Marie-José. Le Commerce des Regards. op.cit p.146.

14 Idem p.17.

15 MONDZAIN, Marie-José. L'Image peut-elle tuer?op.cit p.43.

16 Apud MONDZAIN, Marie-José. L'Image peut-elle tuer?op.cit p. 78.

17 MONDZAIN, Marie-José. Le Commerce des Regards. op.cit p.184.

18 MONDZAIN, Marie-José. L'Image peut-elle tuer?op.cit p. 45.

19 Citando apenas um entre os incontáveis exemplos que se espalham pelo mundo: o engajamento dos artistas ao movimento dos sem-tetos em São Paulo, no edifício Prestes Maia, no início dos anos 2000.

20 NANCY, Jean-Luc. La déconstruction du christianisme. In: Les études philosophiques. Paris: oct-dec 1999. p. 503. Nancy argumenta que o cristianismo se concebeu a partir da tradição judaica, helênica e romana em que a Lei antiga transforma-se na nova, o Logos no Verbo, a civitas na civitas Dei. Portanto, sempre se auto-ultrapassando. Sua ortodoxia se concebe como movimento que se descobre pelo que o precede, renovando-o e esclarecendo-o. Ou seja, sempre há um movimento conflituoso de distensão, abertura e dissolução e outro de fechamento, conclusão e integridade – desconstruindo-se e interrompendo essa desconstrução, o que faz do cristianismo a experiência de sua história e da História, uma derivação do cristianismo, com seu tempo linear, progressista e teleológico. O cristianismo é, portanto, a abertura de sentido e o sentido (histórico) de abertura onde o ponto extremo dessa tensão se atinge no absoluto da parúsia (do grego, παρουσία, presença, é a segunda vinda esperada de Cristo glorioso, quando então terminaria a história, de Cristo e do mundo, em Deus). No fim dos tempos, na volta de Cristo, se desvelaria o sentido completo onde não haveria mais sentido,

pois é revelação do sentido puro, em pessoa, cujo sentido é se revelar: revelação do revelável ao infinito, abertura e fechamento ao infinito.

21 Citado por AGAMBEN, Giorgio. Éloge de la profanation. In: Profanations. Bibliothèque Rivages, 2005. p101. [Na edição brasileira: AGAMBEN, Giorgio Profanações. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo editorial, 2007.]

22 AGAMBEN, Giorgio. Éloge de la profanation. In: Profanations. op.cit p. 93

23 Citado por AGAMBEN, Giorgio. Éloge de la profanation. In: Profanations.op.cit. p.91.

24 AGAMBEN, Giorgio.op.cit. pp.102-103 Como percebe o autor, quase profeticamente, João XXII definiria, no século 13, que uso e propriedade são distintos porque a propriedade engendra o ato de consumo das coisas, isto é, sua destruição, seu não uso (abusus). O uso, por sua vez, pressupõe que "a substância da coisa permaneça intacta", enquanto que "o consumo, no ato de seu exercício, é já passado ou futuro e não se saberia dizer se existe em natura, mas só na memória e na expectativa. É porque ele só saberia ser possuído no instante de sua desapareição. Esse cânone teológico terminaria por ser o paradigma da sociedade de consumo que se constituiria séculos mais tarde. Esse cânone foi fixado pela cúria romana na ocasião do conflito com a ordem franciscana e sua reivindicação de pobreza mais alta, em que os franciscanos defendiam a possibilidade de um uso subtraído da esfera do direito.

25 DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. Aforismo 34, p. 25. "O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem".

26 Idem. Aforismo 4, p. 14.

27 AGAMBEN, Giorgio. Éloge de la profanation. In: Profanations.op.cit. p.104

28 BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: Teorias da cultura de massa. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

29 SÁ, Alexandre. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade turística. In: Arte & Ensaios. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ.

30 "Na medida em que as obras de arte se emancipam do seu valor de ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas." Segundo Benjamin, a perda da aura é a perda da unicidade da obra, do aqui e agora do original, perda da distância e reverência que cada obra de arte, na medida em que é única, impõe ao espectador. Até o século 19 havia algo de mágico que vinha de relações remotas entre arte e ritual religioso e que investia na obra a "capacidade de nos olhar de volta." A reprodutibilidade técnica das imagens na cultura de massa emancipou a obra de arte de seu valor de culto, adquirindo desde então valor de exposição.

---

# Instalação e «iconicidade» ampliada segundo Ilya Kabakov

Stéphane Huchet\*

---

O autor analisa as conferências de Ilya Kabakov (realizadas em Frankfurt, em 1992-93) - nas quais o artista russo defende a teoria de que a instalação é uma forma de superação da pintura que conserva alguns de seus recursos simbólicos - mas relendo-a pela categoria fundadora da tradição russa das imagens: o ícone.

*Instalação, ícone, Ilya Kabakov*

Na terceira das quinze conferências que consagrou à questão da instalação na *Städelschule*, em Frankfurt, Alemanha, em 1992-93 – uma conferência intitulada “*The inevitability of the installation*” (“o caráter inevitável da instalação”) -, o artista russo Ilya Kabakov começa por comparar essa prática artística com uma forma de arte gráfica! Diz ele que, como gênero, a instalação é destinada a prevalecer no tempo, por causa, entre outros aspectos, da “fraqueza, da perda de energia e do lento esgotamento daquilo que ela é ela suscetível de substituir.»<sup>1</sup> A instalação, portanto, sucede legitimamente à pintura, « sua predecessora.»<sup>2</sup> . Entendamos que, ao derivar do afresco, do ícone e da pintura-tela, a instalação também carrega em si um (o) mundo, refletindo-o. A análise feita por Kabakov dos três gêneros é particularmente interessante. Dentro de um espaço socio-cultural público ou privado, o afresco – grego, romano, medieval – resulta de e é condicionado por uma “repetição” dos eventos ou dos valores que uma determinada sociedade conhece. Funciona graças ao poder integrador do muro-suporte. Este representa o liame sensível do espaço construído, ele mesmo redobrado pela repetição pintada. Esta arremata o mundo doméstico perfeito. É a estética por excelência da *domus*, seja política, religiosa, privada. Leiamos Kabakov:

---

\*Stéphane Huchet é professor associado na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais e Pesquisador do CNPq.

a parede serve como unidade fundamental de qualquer afresco e é importante ressaltar que não é uma espécie de 'plano' abstrato, de 'superfície' ou esse tipo de especulação? mas uma parede perfeitamente definida do edifício (uma parede fora ou dentro dele). Essa parede é uma parte deste e, enquanto tal, participa de sua vida. Como? Repetindo, 'imitando' [mimicking] tudo aquilo que é penetrado, como uma realidade viva, sobrevalorizada. Entretanto, a parede representa [depicts] (literalmente como um espelho) o que está acontecendo no momento no edifício – e isso pode ser visto facilmente nos afrescos de Pompéia. O fim do antigo afresco não está ligado ao fim da técnica ou à perda do artesanato, mas ao fim e à perda do mundo 'doméstico' perfeito, ao qual o simples afresco servia de modelo.<sup>3</sup>

Todo o mundo no afresco. O afresco é a representação de um mundo integrado ao ambiente doméstico porque é percebido à escala e em analogia com ele. Como diz Kabakov, o afresco é “a arte do mesmo lado”, a arte que funde mundo e *domus*, sem cisão. Habitar o mundo é estar numa moradia onde as proporções são domésticas pelas simples correspondências — tão bem analisadas, lembremos, por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* — entre o verbo e o mundo, o artifício e a natureza, livro do mundo e signos verbais remetendo um ao outro dentro o jogo das similitudes. É arte encarnada, terrestre, de certa maneira sem transcendência. Posteriormente, o ícone, definido por Kabakov como arte religiosa e arte da



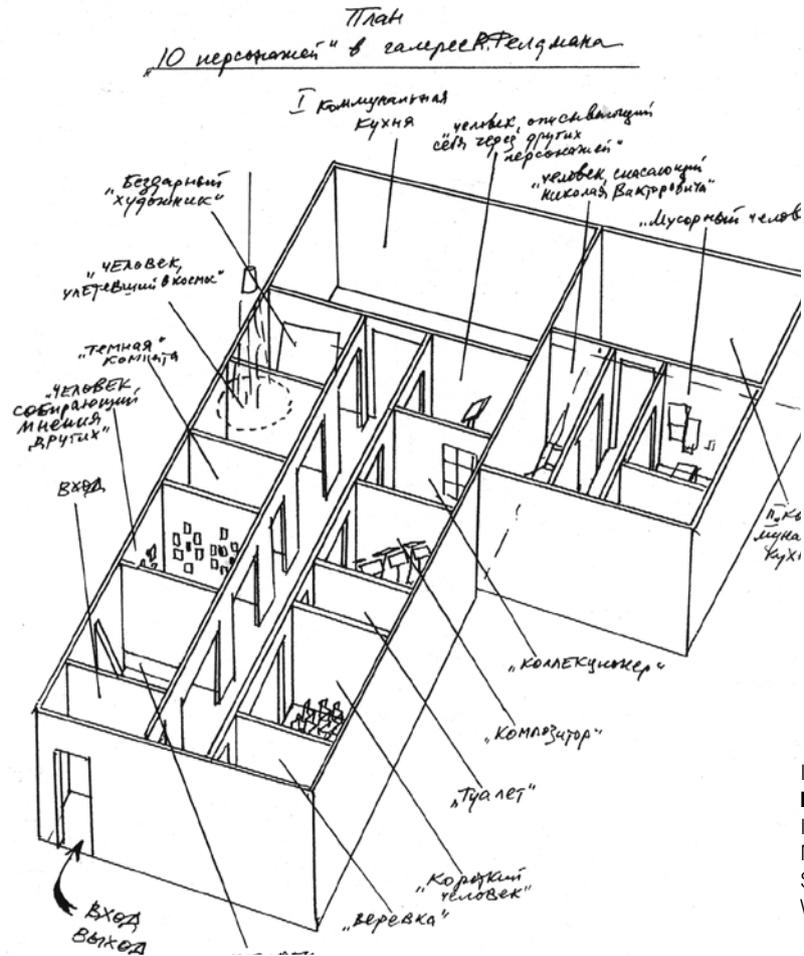
Ilya Kabakov  
**Incidente no museu ou Música aquática,**  
*(com composição sonora de Vladimir tarasov)*  
Instalação  
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt,  
Alemanha, 1991

consciência, representa a arte do “mundo do *outro lado*”. Não é mais “confinada dentro dos limites materiais da morada pública ou privada, mas vive e vibra *entre* nossas visões internas e externas.”<sup>4</sup> O ícone representa uma nova terra e um novo céu. Resulta da projeção do *cosmos* celeste (isto é, do “outro lado”) em nosso mundo:

este mundo nos foi revelado em toda sua completude: uma nova terra e um novo céu tornaram-se visíveis, todas as hierarquias celestes [...] e a completude inteira do cosmos celeste banhado em uma luz de ouro. O ícone é um modelo deste mundo e simultaneamente uma projeção, em nosso mundo, do mundo do outro lado.<sup>5</sup>

Na cultura cristã ortodoxa, que corresponde à área cultural nativa de Ilya Kabakov, o respeito pela descrição canônica daquele mundo não-terrestre cria um espectador – um fiel, sem dúvida – imutável e imudado. Queremos lembrar que o ícone tem origens bizantinas, não ressaltadas por Kabakov, talvez por serem muito evidentes no espírito dele. O ícone aludido por ele privilegia manifestações mais recentes que correspondem na iconografia religiosa ortodoxa a uma redução e a uma concentração estéticas do amplo mosaico bizantino do século V e VI, com seus fundos de ouro espirituais. As categorias analisadas por Kabakov não se sucedem cronologicamente. A luz dourada dos mosaicos bizantinos, que constitui a matriz do ícone russo, remete a uma tipologia posterior ao afresco romano. Ela se tornará o modelo artístico dos países ortodoxos do Leste europeu, enquanto, na parte ocidental da Europa, a tradição do afresco será relançada no século XIV e que serão esquecidas as feições das Iluminuras, aquelas que, nos séculos anteriores, deviam precisamente muito ao longínquo patrimônio visual romano já prolongado e reelaborado pelos bizantinos. O fundo de ouro que envolve o rosto da Virgem, do Cristo ou dos santos, funcionava como o écran que mantém “do outro lado” o espaço celeste que ele filtra e deixa se manifestar sem abolir a distância entre a terra e o céu. (No entanto, é o contato dessa distância que gera um impacto sensível dentro do fiel que, ao olhar o ícone, se sente imensamente tocado por um olhar divino ou santo cuja tangibilidade estigmatiza-o: é o mais longe no muito próximo e o muito próximo no mais longe...).

A iconografia religiosa bizantina mantém o céu e a terra separados através de uma película tênue e infra-mince, o olhar divino expandindo-se na pele dourada do fundo. Este cristaliza o contato vibrante e cegante entre Deus e o homem, a epifania da aparição de Um ao outro. Pelo contrário, a arte religiosa do ocidente católico trabalha o efeito de reciprocidade entre eles, a representação da terra sendo uma representação do reflexo das formas do outro mundo



Ilya Kabakov  
**Dez caracteres**  
Instalação  
Museum and Sculpture Garden,  
Smithsonian Institute,  
Washington DC, 1988

ou do "outro lado" sobre a terra. Para Kabakov, a iconografia religiosa do ocidente católico consistiria numa mundanização da imagem do outro mundo (lado), o que poderíamos chamar uma territorialização do mundo não-terrestre. Como, aliás, não entender que o universo das Iluminuras medievais ocidentais – até às quais pensamos ser necessário regredirmos para entendermos de que se trata nas análises de Kabakov, mesmo se não faz referência a elas –,

com suas letras e seus cenários arquitetônicos, quando se buscava precisamente realizar a territorialização da transcendência divina?

Kabakov introduz uma noção muito importante, para explicar a diferença ocidental. Escreve: “no mundo católico do Oeste, o mundo do ícone conheceu mudanças significativas. Não foi o mundo do outro lado que sofreu mudanças, mas, sim, o indivíduo contemplando este mundo. Como podemos imaginar esse processo?”<sup>6</sup> A contemplação funciona como um ímã, traz para o mundo daqui algo presente nas “imagens canonizadas do outro mundo”; essas imagens “adquirem a densidade e a qualidade sempre maior da mundaneidade. Uma vez transformado, o mundo superior transforma o mundo daqui e este é suscetível de se tornar um reflexo do mundo celeste, de ‘se refletir’ nele.”<sup>7</sup> Entrelaçamento. Quiasmo. Co-respondência. É nesse contexto que entra a “pintura”. O artista continua:

a aparência da pintura assinala a visão transformada de uma pessoa que já não vê apenas o mundo celeste mas também o daqui, mundo que já tem sido iluminado e renovado por uma luz mais alta, um destino superior. Tais são as primeiras pinturas-ícones do Renascimento italiano, de Van Eyck... A cosmologia do outro mundo era projetada sobre o mundo da terra e, portanto, “vista” “da janela” de um observador contemplando e desenhando com um coração penetrante o panorama reluzente da terra transformada.<sup>8</sup>

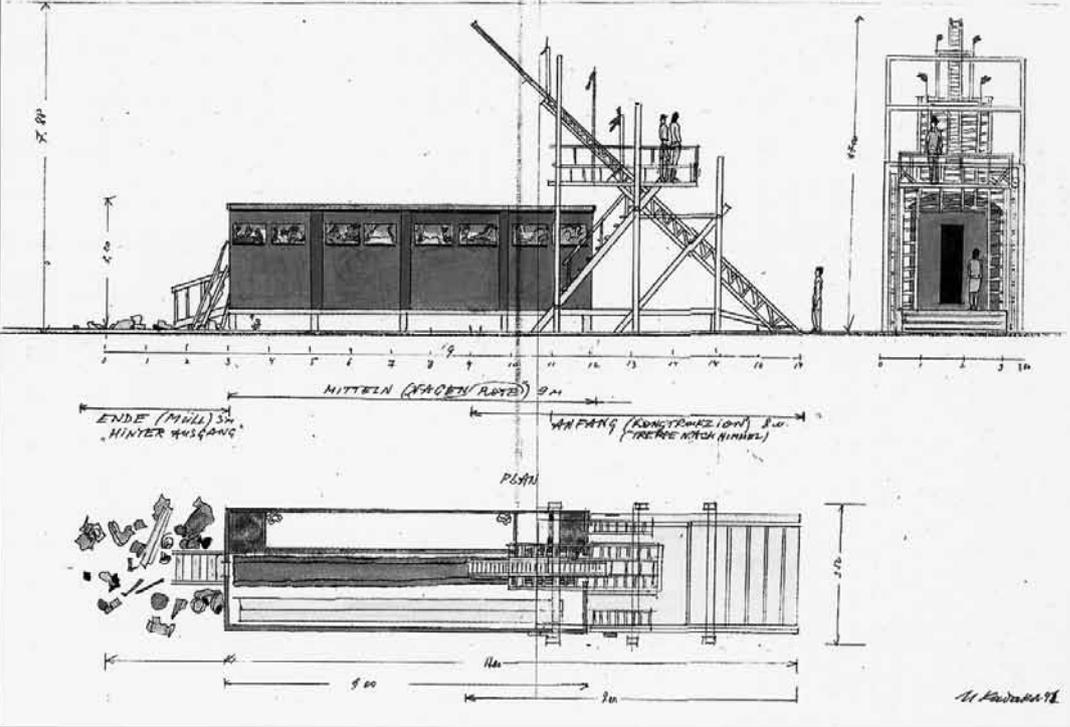
A pintura, portanto, é “o modelo de um mundo terrestre transformado” – outro território do olhar – a memória das transformações sofridas pelo ícone, numa evolução lenta que desemboca sobre um modelo novo, repleto de informações e de energia no momento de seu surgimento, no Renascimento. Sugerir que as artes visuais do Renascimento foram uma forma de finalização e de arremate do trabalho de territorialização iconográfico realizado na Idade Média – decerto, incerto e tateante, produzindo uma espacialização e uma construção pouco verossímil do visível, se a compararmos com a pintura pós-Giotto e, sobretudo, pós-Brunelleschi – é uma visão histórica muito instigante, que rompe com a idéia de uma ruptura brutal entre o Renascimento e a Idade Média. No entanto, a evolução da pintura não escapa à visão entrópica. Se nasceu ou surgiu como reflexo do outro mundo na terra, como territorialização do “outro lado”, ela teria ao mesmo tempo perdido rapidamente a pura força de suas origens. Preparando o terreno para um entendimento das formas posteriores de esgotamento simbólico e ontológico da arte – notadamente de uma prática que precedeu a instalação, o *happening*, evocado na décima primeira conferência – Kabakov escreve que “infelizmente, como todo modelo”, o modelo pictórico – modelo

por determinar um modo de conhecimento da realidade visual, modelo por determinar a formatação da representação – foi “completo somente no puro começo de sua aparição.”<sup>9</sup> Essa entropia, que enfraquece todo fenômeno, é vinculada às transformações das concepções do mundo, das quais a pintura teria contribuído por constituir uma forma de memória, um signo peculiar. A impurificação rápida da pintura teria acompanhado a transformação de um mundo que entendemos ser o mundo mercantil, o mundo científico e laicizado, o mundo positivo da perspectiva e da consciência clara da posição das coisas e do sujeito antropocêntrico. A interpretação proposta por Kabakov lembra o estatuto da *veduta* renascentista, da visão em janela, do enquadramento e da seleção do visual própria às artes dos séculos clássicos. “Era suposta preservar piedosamente a memória dessa transformação. Gradativamente, junto com a memória, a pintura perdeu sua qualidade de modelo do mundo, tornou-se como que um fragmento de um espelho quebrado, o reflexo de apenas um de seus fragmentos.”<sup>10</sup>

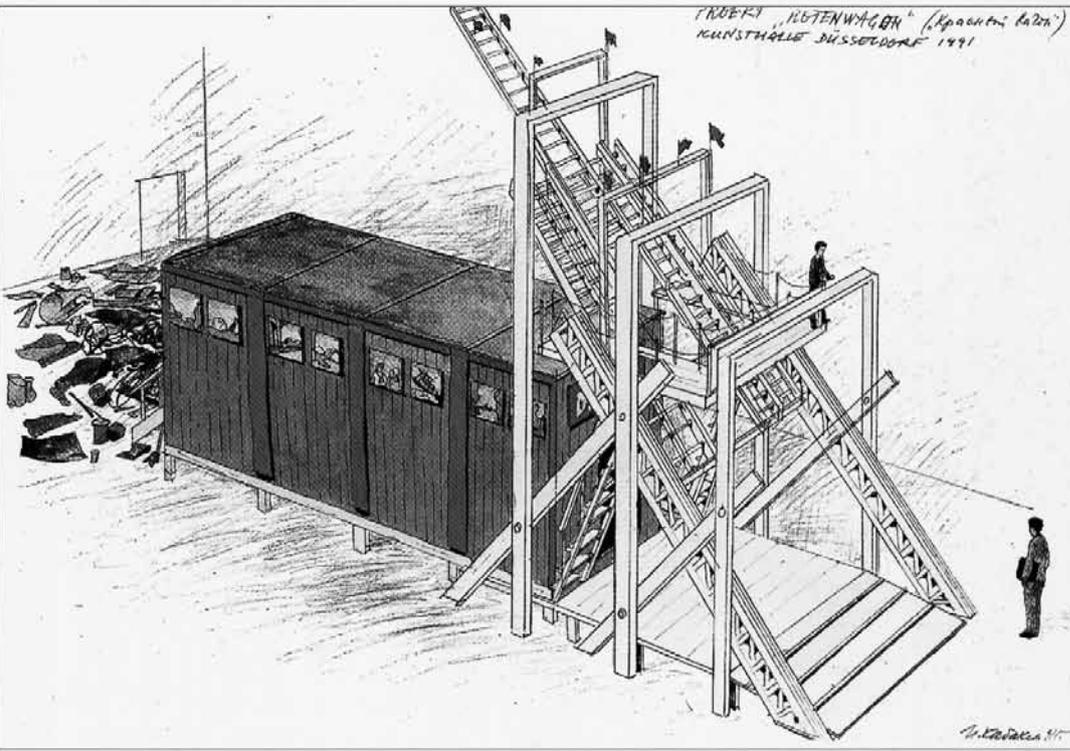
Na décima segunda conferência intitulada “*The painting and the ‘total’ installation*” (“a pintura e a instalação ‘total’”), ao situar os passos que iniciaram o surgimento da instalação, Kabakov prolonga a questão da função da pintura como modelo histórico, porque seus mecanismos encontraram na instalação o quadro de ampliação de muitos de seus recursos perceptivos. Lembremo-nos da análise realizada na terceira conferência sobre a cadeia evolutiva das artes visuais e o legado pictórico herdado pela instalação. Assim, Kabakov declara que o surgimento da prática da instalação na Rússia é relacionado à evolução da pintura, o que nos parece complementar, através de uma argumentação alternativa, a narrativa hegemônica — de origem norte-americana — sobre o processo de “tridimensionalização” da pintura, emblematizada pela passagem dos *Shaped Canvas* de Frank Stella aos volumes minimalistas. A tese principal de Kabakov é que a instalação deveria ser uma pintura completa na sua expressividade. Ela é uma forma de superação da pintura que conserva ao mesmo tempo alguns de seus recursos simbólicos. Como já vimos, as análises que Kabakov faz da pintura e de seus mecanismos simbólicos é particularmente bela. Nessa conferência, ele volta, portanto, sobre o processo de *aufhebung*, de supressão-conservação, que está em jogo nas relações entre instalação e pintura porque são evidentemente um dos elementos fundamentais da economia intrínseca da instalação e uma chave para o entendimento a longo prazo da evolução das artes visuais e plásticas.



"ROTEN VAGON" ("KРАСНИЙ БАГОН")



PROJEKT "ROTES WAGEN" ("KРАСНИЙ БАГОН")  
KUNSTHALLE DÜSSELDORF 1991



Ilya Kabacov  
**O vagão vermelho**  
 Projeto de instalação, 1991

Nas suas origens, nos séculos XIV e XV, a pintura caracterizava-se pelo fato de poder “repetir precisamente, e virtualmente por completa ilusão, o que vivia e movia-se além da janela” – essa “janela que desdobrava um mundo que brilhava.”<sup>11</sup>

A própria pintura era a encarnação dessa ilusão [...] Indubitavelmente, recebeu sua “pureza e santidade” do ícone, do qual, quando surgiu, era um fragmento e uma secularização. [...] Também era uma imagem completa do “mundo terrestre”, revelada a uma nova consciência e concebida a partir de seu horizonte “terrestre” e não “celeste” [...] Parece que a pintura do mundo, assim concebida, constitui a base da compreensão da instalação “no Leste” que nos encarregamos de descrever. Tal instalação, independentemente dos temas que implica, deveria vincular-se a essas duas características da pintura: o caráter ilusionista de sua habilidade gráfica e a plenitude e capacidade de servir como “modelo” universal. Significa uma espécie única de “picturalidade total”, diretamente ligada ao gênero da instalação “total”.<sup>12</sup>

Hoje, a instalação representa o gênero que ampliou e especializou a consciência do horizonte. *Picturalidade total*, como ilusão e modelo – um duplo papel que a coloca bem na sequência histórica da arte –, a instalação é pintura completa na sua expressividade. Kabakov reafirma a necessidade de ampará-la em uma gramática sólida.

Na última página da conferência, ele introduz a ideia de que à estrutura “*multi-layered*” da instalação poderia parecer faltar um “ponto de verdade”, uma “autenticidade mais alta na qual poderíamos acreditar”<sup>13</sup>, mas que, na verdade, “o que serve de autenticidade é aquela ‘picturalidade’ de que falamos, [...] aquela ‘pintura-do-mundo’ originária que está além da janela.”<sup>14</sup> O texto em alemão é mais potente. Fala de “painting” como de “Bild”, e de “paintingness” como de “Bildhaftigkeit”. A dimensão que o texto inglês chama de “original”, na verdade, é “ursprüngliche”, a origem fundadora que brota. A “pintura-do-mundo”, no texto em alemão, é “Welt-Bild”, imagem do mundo, o termo “Weltbild” sendo um conceito fundador da hermenêutica, da filosofia da história e da cultura, cunhada por Dilthey no fim do século XIX e, no início do século XX, da fenomenologia husserliana, da sociologia de Georg Simmel, da vertente “existencialista” do humanismo filosófico alemão, com Karl Jaspers, por exemplo. É um conceito muito abrangente que permite colocar os desafios da criação estética em um patamar ambicioso: a “pintura”, a “paintingness”, a “Bildhaftigkeit”, mundanas no sentido de “weltlich”, deveriam ser traduzidas mesmo por *ícone*, *iconicidade*. É com esse termo, essa categoria justamente fundadora da tradição russa das imagens, que deveríamos reler tudo o que Kabakov escreve sobre a instalação como “picturalidade”. A instalação como iconicidade é

Ilya Kabacov

**O vagão vermelho,**

(com arranjo musical de Vladimir Traskov)

Instalação, 1991 (Det.)

Kunsthalle, Dusseldorf



originária – e não apenas original – porque nela a imagem do mundo brota e torna-se manifesta, clara e obscura ao mesmo tempo. Aqui, as noções são finas e tênues no relacionamento que entretêm entre elas, mas fortes na sua definição de princípio. A instalação é imagem do mundo e como imagem, ficção reconhecida, o que não lhe retira seu estatuto de autenticidade, porque não é cópia ontologicamente inferior, mas uma imagem cuja “*ursprüngliche Bildhaftigkeit*” — iconicidade originária — garante sua função de *apresentação* do mundo.

A instalação é um gênero contemporâneo onde a ficção encontra-se autenticada. Ela é a atestação autêntica da ficção assumida: mantém juntas a diferença e a mesmice. A instalação é aquele deslocamento que vem confirmar o que os filósofos chamam de “fé perceptiva”. É preciso que a imagem suba em nós para que a realidade encontre-se (res)situada. A instalação é aquele espaço que provoca a subida das imagens em nós, a assunção icônica. A realidade, em troca, recebe desse mecanismo uma refundação cognitiva que parece muito com o novo “ver-em-consciência” da filosofia neo-plasticista de Mondrian. Só que para que a realidade seja tornada mais impactante e *realizada*, é preciso a estratégia que leva o ícone, em geral, a ser “mais real que a cadeira feita de madeira” e, lembremos, despertar o inconsciente do observador. A fé perceptiva não pode prescindir das camadas insondáveis do inconsciente, porque determinam grande parte do nosso ser-ao-mundo. Kabakov o sabe e valoriza a memória por gerenciar as imagens cuja fonte, o inconsciente sedia.

Assim, a janela da percepção (“aquele mundo além-da-janela”<sup>15</sup>) – como se seu vidro reforçasse sua transparência e que a transparência encontrasse a condição de sua epifania no vidro, conforme a necessária integração mútua entre transparência e opacidade – é aquela luz que torna o mundo, como em Van Eyck, “mais e mais ensolarado”, que “adquire toda a cor da realidade.”<sup>16</sup> Aqui, a metáfora é clara: a luz é a luz perceptiva e cognitiva; a do estranhamento que contribui a *ressituar* o banal; a do objetivo ou do *objetual*, que re-evoca a complexidade *subjativa*, tanto estranha quanto familiar, da memória. É o olhar cruzado – o que vemos, o que nos olha – da estranha familiaridade (“já vi isso em algum lugar”) e da familiar estranheza (essa língua me fala): é a de um inconsciente coletivo e individual. Citemos Kabakov:

tal é a súbita e inesperada “ressurreição”, a única “renascença” da pintura dentro da instalação, tal é, nela, seu inesperado papel revelador, tais são, renovadas, suas inesperadas qualidades, que pareciam ter desaparecido para sempre: de ser a *depiction* [mantemos o termo inglês] da realidade externa, cheia de harmonia, [...] a *depiction* de uma quase visão real do “paraíso”, cheia de tranquilidade, de luz e de espaço. [...] Dentre todas as ficções da instalação, a própria pintura, sendo dupla e triplamente fictícia, pode acabar sendo mais real do que a cadeira feita de madeira, do que a chaleira feita de metal, do que o chão de mármore debaixo de suas bordas pintadas.<sup>17</sup>

O vocabulário usado por Kabakov deveria ser estudado de perto, porque responde à mesma lógica da instalação como metáfora (re)situando o real. Quando, no mais *banal* dos exemplos, fala da cadeira “feita” de madeira, da chaleira “feita” de metal, *a terminologia material*

determina a afirmação de um fascinante *dever-mais-real da imagem*, se a compararmos com a realidade física e concreta do objeto. A iconicidade é capaz de superar a realidade pelo símbolo, ao mesmo tempo que a conserva, e o símbolo, mais real do que um objeto “feito” de matéria real é, sobretudo, mais *material* do que o objeto. Trata-se de uma materialidade cunhada nos recursos complexos, mas tangíveis e tocáveis, do símbolo. *Que o símbolo seja mais material, materialmente mais impactante do que o objeto banalmente feito de matéria, eis uma maneira de ressaltar que todo símbolo também é matéria e que essa característica o torna ainda mais real-ideal.* Reencontramos aqui a pretensão à idealidade, formulada em uma das primeiras conferências de Kabakov, idealidade que não é idealismo, mas *a luz cognitiva que se depreende da matéria, em uma palavra, arte.*

Não nos surpreende que a tripla dimensão ficcional soe levemente platoniana. A *imagem* da cadeira, sabemos, cria uma ilusão de segundo grau com relação à cadeira feita de madeira, tridimensional. Esta, por sua vez, já é uma ilusão de primeiro grau com relação à cadeira que, na sua perfeição de modelo, existe no Céu das Idéias. Kabakov reverte essa hierarquia e diz que o terceiro grau ontológico – a imagem da réplica material do modelo ideal – é mais real que o real dos objetos. Reversão conhecida, originada na ressurreição do estatuto ontológica das aparências por Nietzsche, e crença, evidentemente, nos poderes da imagem e do simulacro: da *mimese* tão combatida por Platão quando se tratava, para imaginar a cidade política, social e culturalmente viável, de expulsar o artista, praticante perigoso das sedutoras ilusões visuais, fator de engano, de desvio e de perda do juízo. A instalação, segundo Kabakov, é bem o espelho do mundo, seu espelho-modelo.

Nesse contexto, a reivindicação da função dramática e ritual da instalação “total” cabe naturalmente. Tem por objetivo a criação de um contato com uma dimensão metafísica. Por outro lado, essa função repousa sobre recursos ainda de ordem gramatical. Na segunda conferência, por exemplo, já encontramos algumas especificações a seu respeito. Na nona conferência, intitulada “*Light and color in the ‘total’ installation*” (“Luz e cor na instalação ‘total’”), Kabakov insiste sobre a importância de criar a combinatória cromática de uma atmosfera marcante, caracterizada pela entrada em um espaço diferenciado, hermeticamente fechado, sem janelas. As cores devem ser ou puras, ou sujas, ou pesadas, ou saturadas, ou transparentes

e, sobretudo, obedecer a um esquema cromático onde a luz, localizada, cria uma hierarquia de objetos e valores íntimos, domésticos, poéticos e meditativos.

Importante é a contribuição de todos os recursos plásticos ao efeito dramático. A atmosfera cromática, “*between a dog and a wolf*,” “entre cão e lobo”<sup>18</sup>, tem uma incidência construtiva na recepção ambientada do observador:

é precisamente essa espécie de iluminação [Kabakov está falando das lâmpadas sem abajur penduradas no teto por um pobre fio e que irradiam uma luz nua e crua] que é capaz de criar a simples atmosfera que encoraja a emergência de um sentimento alarmante, uma tensão incompreensível, a antecipação de alguma coisa. Apesar de tudo ali estar claro, levemente enfadonho e submerso em uma espécie de neblina, tudo “pisca”, paira na luz. Simultaneamente, junto com o desconforto, a agitação e uma sensação peculiar de irritação psicológica, essa luz ajuda o observador a passar de seu estado atual e usual [...] a um estado especial de semi-realidade-semi-sonho, onde, por sua vez, é capaz de mergulhar dentro de uma nuvem de associações que lhe vêm ao espírito inesperada e involuntariamente. É capaz de adentrar as profundezas de suas lembranças pessoais e, ao extremo, de desaguar em um nível mitológico. O encaminhamento do observador até esse nível constitui a significação e a meta de toda instalação total.<sup>19</sup>

Fiel à valorização do espaço que é um privilégio da cultura russa e euro-oriental, Kabakov pensa que toda instalação total precisa de uma “semi-sombra” interna e que esta “encoraja o surgimento de um estado semi-acordado-semi-onírico. Esse estado, como nenhum outro, ativa nossas coleções, nossos fluxos fantasmáticos, nossas associações, nossas analogias, tudo aflorando à superfície de nossa memória histórica e cultural.”<sup>20</sup> Aqui, o fantasma, a analogia e a memória levam a reafirmar a relevância pictórica da instalação, e o fato de ela nunca esquecer de onde provém:

bem dentro do espírito do barroco, a luz local cria uma hierarquia da iluminação dentre os objetos que formam o mundo da instalação: os mais, os menos, os não importantes – respectivamente iluminados, fracamente iluminados, nada iluminados. Aqui, a morada, [...] por exemplo, um quarto em um apartamento burguês, recobre subitamente um sentido completamente misterioso e dramático, similar à pintura de Rembrandt; no caso, não tem recebido duas, mas três dimensões.<sup>21</sup>

É fascinante ver até que ponto a gramática de Kabakov situa-se dentro de um leque onde o mais objetivo coabita com o mais imponderável: o claro-escuro do sentido e o rigor sintático...

## Notas

1 KBAKOV, Ilya. Über die 'Totale' Installation / On the 'total' installation, Cantz Verlag, 1995, p.261

2 Idem

3 Idem, p.262

4 Idem, ibidem

5 Idem, ibidem

6 Idem, ibidem

7 Idem, ibidem

8 Idem, p.263

9 Idem, ibidem

10 Idem, ibidem

11 Idem, p.322

12 Idem, ibidem

13 Idem, p.326

14 Idem, ibidem

15 Idem, ibidem

16 Idem, ibidem

17 Idem, ibidem

18 Idem, p.300

19 Idem, p.301

20 Idem, ibidem

21 Idem, ibidem

---

# A sombra da iluminura

Marcus Vinicius de Paula\*

---

O artigo traça um paralelo entre a leitura verbo/visual encontrada na iluminura medieval e nos jornais do século XX, a fim de analisar e dissolver a convencional oposição entre texto e imagem.

*Imagem, jornal, legibilidade*

## O Verbo judaico-cristão e a ilegitimidade da escrita ocidental

O Verbo cristão é um mistério ininteligível, adverte Didi-Huberman.<sup>1</sup> Seria, então, impossível explicar esse termo com objetividade, mas tentaremos elucidar o que, em sua noção, o torna relevante para o nosso propósito.

Inicialmente, o Verbo bíblico poderia ser entendido como a revelação da sabedoria divina,<sup>2</sup> como se Deus tivesse colocado à nossa disposição tudo o que Ele conhece, toda a sua ciência; como se Ele tivesse traduzido um conhecimento até então inatingível: dádiva divina pela qual conseguiríamos encontrar sentido (e Luz) para o que existe.

Se tomássemos esse princípio como definitivo, o Verbo seria etéreo e invisível, ou seja, funcionaria como a ideia do universo, a essência do universo, uma palavra que resumiria tudo que se pode conhecer: a Palavra que serve de modelo original e imutável para todas as palavras acidentais.

No contexto desse complexo mito, o aparecimento da Sagrada Escritura, ou seja, a parte da narrativa mítica que define a noção de escrita, acabou herdando essa essência etérea. A Escritura é apresentada em oposição à visibilidade do ídolo no momento em que Moisés mostra as tábuas escritas e condena a adoração ao bezerro de ouro. Portanto, se a essência do texto bíblico é invisível, então sua grafia deveria almejar a transparência.

---

\*Marcus Vinicius de Paula é Doutor em Design pela PUC-Rio, Mestre em História da Arte pela EBA/UFRJ e graduado em Desenho Industrial pela Faculdade da Cidade.

Regis Debray nos lembra que mesmo os mais remotos textos do Antigo Testamento só surgem após a invenção do alfabeto, que iria servir de instrumento de invisibilidade para a escrita hebraica.<sup>3</sup> Para os povos politeístas que circundavam os hebreus, a figura é que era sagrada. Os hebreus subvertem essa regra.

No entanto, a noção do Verbo invisível torna-se ainda mais confusa por meio da redefinição cristã do Verbo. O grande mistério ou paradoxo cristão, a encarnação do Verbo,<sup>4</sup> transforma o que seria simples noção bipolar – a verdade do Verbo invisível residindo num mundo etéreo e a ilusão das imagens visíveis habitando o mundo material – num enigma insolúvel e confere ao submundo visível o *status* de único caminho para a sabedoria eterna. Antes do conceito de encarnação, aspirava-se à transparência como único instrumento que nos permitiria transcender o castigo mundano.

A encarnação do Verbo legitima o mundo visível, mas não o coloca nem acima do invisível, nem como única finalidade. O fim permanece sendo o invisível. Porém, o antigo desejo de uma lente transparente que nos devolvesse o Paraíso foi substituído pelo reflexo num espelho imperfeito. O cristianismo nos condenou a contemplar a imperfeita perfeição: um caminho mundano, visível, labiríntico e obrigatório com destino à perfeição invisível.

Os enigmas mundanos e o Mistério divino passam a estar atrelados um ao outro, na medida em que só será possível alcançar a incomensurável Verdade divina decifrando-se os sinais ambíguos e imprecisos. É São Paulo quem define essa relação quando afirma que na esfera terrena só poderemos alcançar os mistérios divinos por meio de um “espelho tortuoso” ou, dependendo da tradução, de “enigmas” mundanos.<sup>5</sup>

Devido a esse complexo mecanismo do pensamento cristão, não podemos simplesmente afirmar que o Verbo é invisível; só podemos afirmar que a origem do Verbo é invisível. Portanto, esse Verbo de origem invisível acabou, ainda que de modo involuntário, por convencionar que a escrita, no Ocidente cristão, carregasse a contradição de ser constituída por dois princípios culturalmente antagônicos: ao mesmo tempo visível e invisível.

Essa complexa concepção cristã do Verbo encarnado se refletiria nos manuscritos iluminados na Idade Média, concedendo-lhes uma solução gráfica singular. Naquele momento, então já dentro da tradição cristã, as palavras escritas nos textos sagrados passaram a ser visualmente valorizadas para refletir a glória da Palavra divina. No âmbito dos livros manuscritos, isso

determinaria um mecanismo totalmente novo e distinto da ilustração pagã praticada em rolos e códices helenísticos e romanos. O mistério envolvido na encarnação do Verbo, utilizado para legitimar o paradoxal ícone cristão,<sup>6</sup> também seria aplicado à solução gráfica dada à Escritura. Heater Pulliam demonstra que, na Europa medieval, a Sagrada Escritura equivalia à eucaristia (equivale, portanto, à encarnação do Verbo)<sup>7</sup> e, quando iluminada, gerava uma “consciente indistinção entre as fronteiras da palavra e da imagem, (...) onde o sentido emerge não num modo ordenado seqüencialmente, mas como algo que deve ser visto de modo abrangente, (...) e mesmo assim será obtida apenas uma visão parcial e imperfeita da incomensurável perfeição de Deus.”<sup>8</sup> As páginas iluminadas punham em prática a função dos enigmas visuais como guias para o mistério do Verbo: a iluminura afetaria a linearidade da leitura alfabética, gerando um novo modo de ler, muito mais ambíguo e labiríntico.

A definição de um Verbo puramente invisível se adequava de modo cômodo ao antagonismo “escrita só para ser lida” *versus* “imagem só para ser vista”. Trata-se de uma contradição clara e simples, aparentemente não implicando nenhum tipo de dubiedade. Havia apenas um pequeno incômodo devido ao fato de a escrita, mesmo a alfabética, não ser invisível e ser, portanto, uma categoria de imagem. Esse “pequeno incômodo”, contudo, era resolvido pela grafia do alfabeto que é composta por um conjunto de imagens estilizadas que evitam qualquer associação com a representação das coisas do mundo visível. A concepção de Verbo encarnado, porém, rompia com essa clareza coerente e transformava esse “pequeno incômodo” num grande problema, pois acabaria por induzir a possibilidade de se “ler a imagem” e de se “ver a escrita”. A iluminura seria, então, um espaço gráfico de indistinção entre imagem e texto que pode ser composta por figuras ou mesmo por letras. Pode ser uma imagem figurativa com função textual ou letras, cuja aparência reafirme seu *status* de imagem. Como confirma Didi-Huberman, na Idade Média, a Sagrada Escritura não era meramente para ser lida, do modo como hoje entendemos o verbo “ler”; pois o ato de ler, a exegese dos textos, era muito mais aberto à multiplicidade de sentidos do que estamos acostumados.<sup>9</sup>

Essas iluminuras parecem ter sido construídas por um método que os doutores da Igreja medieval estabeleceram para esclarecer o sentido, mesmo que tortuoso, para as palavras bíblicas. Determinavam um método de apreensão de conhecimento muito ambíguo e labiríntico, mas seria, para o mundo medieval cristão, a única maneira pela qual o homem poderia



**Livro de Kells,**  
página Chi-Rho.  
Cerca de 800 a.D.

entender os mistérios da Palavra divina, uma vez que as explicações diretas e claras – e, portanto, transparentes – seriam uma dádiva cognitiva que Deus nos teria recusado. De acordo com esses parâmetros, qualquer tentativa de produzir uma escrita clara e objetiva incorreria numa explicação enganosa.<sup>10</sup>

Essa escrita visual medieval foi legitimada pelo mesmo paradoxo que institui o Verbo encarnado. O paradoxo parece resumir-se ao fato de se atribuir à imagem o poder de salvação quando havia sido inicialmente definida como caminho para a perdição. Entretanto, tal paradoxo é um pouco mais intrincado, pois não haveria nenhum problema em aproximar o ato de ler ao de ver, já que são convenções similares. Os ideogramas que povoam a região de interseção entre escrita e imagem figurativa são uma prova disso. Essa aproximação só se torna paradoxal porque a cultura cristã parte de um princípio (mítico e convencional) que atribuía naturezas opostas a ver e ler. Portanto, aproximar a leitura da escrita da visão das imagens seria um ato culturalmente incômodo (e não impossível de fato). Todo conflito existente na iluminura é convencional. O verdadeiro paradoxo não reside em fazer coabitar, na iluminura, duas essências opostas (já que escrita e imagem não são opostas, mas similares). De modo prático, a contradição se dá por terem sido atribuídas essências opostas a duas convenções que desfrutavam de inúmeras similaridades. Contradição que acabou por interferir efetivamente nos mecanismos de leitura e visão da escrita alfabética ocidental.

### **A sombria iluminura na era industrial: os jornais e a Sagrada Escritura**

“A imprensa idealmente se pretende como espelho do mundo”<sup>11</sup>. A Modernidade acabaria elegendo os jornais como a palavra capaz de revelar a verdade, o legítimo reflexo dos fatos. A “sagrada escritura” ainda cintila em suas páginas.

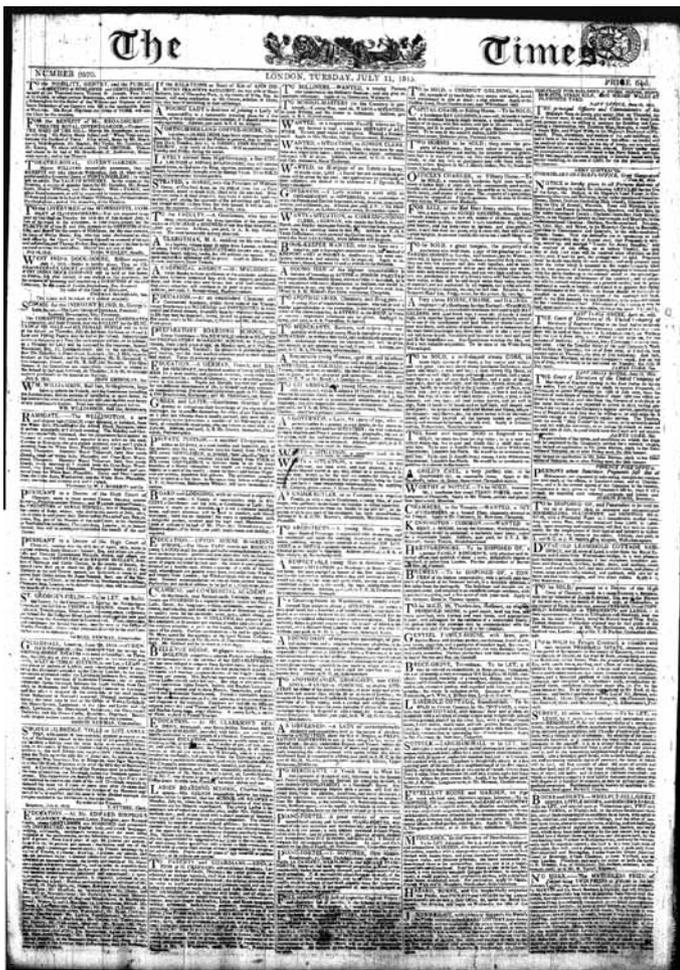
Após a Idade Média, o texto bíblico progressivamente deixou de conferir legitimidade ao livro. “No período anterior a 1750”, observam Asa Briggs e Peter Burke, “havia poucos livros e os impressos eram muitas vezes tratados como sagrados. Após aquela data, por outro lado, veio um período de leitura extensiva, marcado pela proliferação e conseqüente dessacralização de livros”<sup>12</sup>. O romance ficcional, durante o século XIX, certamente levou a escrita dos livros a um distanciamento da noção de realidade. A Modernidade vivenciou uma dessacralização legível e visível do livro. A história do design nos apresenta uma prova dessa dessacralização

na era industrial por meio das preocupações gráficas de William Morris, que buscou resgatar o que poderíamos denominar (nos valendo das célebres reflexões de Walter Benjamin)<sup>13</sup> de a aura perdida dos livros. Morris acreditava que o livro iluminado poderia superar toda a banalização do livro industrializado. Entretanto, o caráter legítimo que Morris desejava restituir à escrita na teoria do “livro ideal”<sup>14</sup> parecia ter se deslocado para os jornais.

A função especular é característica de qualquer mídia, como alerta Maurice Mouillaud.<sup>15</sup> Sua credibilidade foi conquistada pela difusão do mito da imparcialidade, da neutralidade: pura exposição do fato, sem qualquer interferência subjetiva, acima dos interesses pessoais do escritor, seria o próprio reflexo do espelho. Uma voz sem rosto, uma “verdade” tornada pública por intermédio da escrita ou, mais precisamente, da palavra impressa. Do mesmo modo que a Sagrada Escritura era um espelho que refletia a Verdade divina, o jornal inglês Daily Mirror, que começou a circular em 1903, sugeria com seu título, “espelho diário”, que sua escrita refletia a verdade cotidiana dos fatos. A escrita jornalística passou a ser sacralizada como a escrita do livro havia sido na Idade Média. Como afirmam Asa Briggs e Peter Burke, The Times passou a ser considerado o “quarto poder”<sup>16</sup>.

Entre os séculos XVII, XVIII e XIX, os jornais estabeleceram um modo de leitura distinto do que havia nos livros impressos. De acordo com Stanley Morison, isso resulta do fato de que os livros eram “compostos para leitura consecutiva, e o jornal não: a natureza da página do livro é homogênea, a do jornal, heterogênea.”<sup>17</sup> Contudo, apesar desse aspecto distinto, ambos continuavam indiferentes aos possíveis apelos visuais que suas manchas gráficas poderiam produzir. A diferença entre uma leitura homogênea e outra heterogênea faria com que as páginas dos jornais violassem involuntariamente a invisibilidade das letras. Violação que foi se tornando mais e mais evidente em alguns jornais do século XIX e XX. Isso implicou uma leitura labiríntica e, por conseguinte, uma ilegibilidade resultante dessa contaminação do visível sobre o legível.

Do século XIX à primeira metade do século XX, os jornais sofreram novas mudanças. Comparando páginas de Le Figaro, de 1880, com páginas do mesmo Le Figaro, de 1959, o pouco de sequencialidade que as monótonas colunas do século XIX ainda garantiam foi arruinado. Esse modo de diagramação dinâmico – que se vai exacerbando cada vez mais – tem relação direta com o caráter heterogêneo da informação contida nos jornais que, na primeira



Jornal londrino **The Times**, primeira página de 1815



Jornal francês **Le Figaro** de 20 de fevereiro de 1909

metade do século XX, tornam-se um aglomerado de fragmentos que raramente produziam um fio condutor entre uma manchete e outra. Ao longo do século XX, a crise do "exclusivamente legível" tornou-se cada vez mais evidente: com a introdução definitiva da fotografia rompeu-se o fio das colunas, o que garantia essa caminhada puramente legível através do percurso heterogêneo e fragmentado das páginas dos jornais. Podemos perceber em Le Figaro de 1909 que as manchetes, as fotografias, a publicidade e os blocos de texto impedem o estabelecimento de uma hierarquia de leitura.

## Jornais iluminados por lances de dados

Foi necessário traçar uma analogia entre a escrita dos jornais e a Sagrada Escritura cristã para que pudéssemos sugerir que o mecanismo labiríntico (alternadamente visível e legível) encontrado nas iluminuras medievais guarda uma semelhança com a visibilidade que se manifestou no texto jornalístico. De algum modo a página medieval, iluminada por uma escrita visível, migrou dos livros dessacralizados para as páginas dos jornais sacralizadas pela credibilidade. Porém, é preciso analisar com mais detalhes esse processo.

A “natureza heterogênea” das páginas dos jornais determinou um texto distribuído em estreitas colunas e salpicada de títulos chamativos, utilizando fontes de diferentes tipos e tamanhos. As profundas transformações no modo de leitura na Modernidade, intrínseca a essa nova modalidade de distribuição textual do jornal, não passariam despercebidas a Stéphane Mallarmé<sup>18</sup>.

Em “Um lance de dados”, o poeta francês certamente estabeleceu, no final do século XIX, um novo modelo gráfico que pode ser associado ao modo de leitura dos jornais. Nesse poema, a visão dos espaços em branco fragmenta a leitura e desestabiliza a hierarquia do olhar. Antes de ler qualquer coisa, o leitor ocidental será obrigado a ver o excesso de brancos para então fugir em busca de letras. A partir daí, tal como na leitura heterogênea dos jornais, o olhar vagará sem destino entre os dizeres. Diante dessa multiplicidade de percursos para a leitura, qualquer um se sentiria inseguro e provavelmente teria dificuldade em aceitar os dúbios sentidos que as palavras têm para lhe oferecer. Recusar ou vacilar, diante das palavras nessas páginas, significa permitir que o olhar se volte para a imagem: a leitura é, por ela, assaltada.

Maurice Blanchot<sup>19</sup> percebe que existe em Mallarmé uma “alternância quase simultânea da leitura como visão e da visão como transparência legível”<sup>20</sup> Uma contaminação das convenções associadas à leitura por aquelas associadas à visão. “O que nos ensina ainda ‘Um lance de dados?’” interroga-se Blanchot. “A obra literária ali está em suspensão, entre sua presença visível e sua presença legível, (...) quadro que se deve ler, poema que se deve ver e, graças à alternância oscilante, buscando enriquecer a leitura analítica pela visão”<sup>21</sup>

Tentar separar e decodificar a parte legível e a parte visível da página é um exercício de decifrar enigmas, mas tentar entender que essas partes, apesar de distintas, são inseparáveis é deparar-se com o insolúvel paradoxo. A visão de “Um lance de dados” é, de algum modo,

semelhante à visão do leitor medieval. O poema de Mallarmé voltou a colocar em evidência o grande paradoxo da Escritura cristã: o Verbo encarnado questionava e reafirmava a oposição imagem *versus* escrita, revelando que toda escrita é convencionalmente imagem e não-imagem; em “Um lance de dados”, a escrita perdeu a linearidade e perdeu-se num labirinto visível.

O que distingue uma iluminura medieval das páginas de Mallarmé é que o labirinto de percursos determinado pela leitura de base caótica no poema perdeu de modo irremediável a Luz Divina como destino que iluminava a Escritura medieval, perdeu a promessa de uma decifração absoluta na inteligibilidade divina. “Um lance de dados” é um “labirinto de luz”<sup>22</sup>, como constatou Blanchot — inserido no projeto de Mallarmé de produzir *O Livro* — diferente do labirinto iluminado das iluminuras medievais. No poema, o enigma é a luz, enquanto nas páginas medievais o enigma encaminha o leitor/observador em direção à Luz.

Mallarmé procurava a Palavra capaz de conter todo discurso, a origem do ato de nomear. Seria como se estivesse tentando corporificar a essência de um poema por meio de uma estratégia de leitura que permitisse ao observador produzir poemas acidentais, na medida em que, na ausência de um percurso único de leitura, cada leitor lerá de modo diferente. O poeta confere a sua mancha gráfica o modelo por meio do qual todos os poemas acidentais serão criados. É certamente uma metafísica absurda, posto que já nasce derrotada pelo acidental. O anseio de vencer o acaso que existe no poema transforma-se na constatação latente de que ele não será abolido: “Um lance de dados” jamais abolirá o ACASO”. A metafísica de Mallarmé que tenta encarnar a essência de um poema é suicida, já que consciente que será destruída pela contingência.

Desse modo, o poema de Mallarmé age, de acordo com nossos propósitos, como um quase-antídoto para a leitura caótica que vinha se estabelecendo nas páginas dos jornais, labirinticamente visível e sombriamente ilegível. “Um lance de dados” é imagem que põe em evidência sua condição de escrita que, por sua vez, põe em evidência sua condição de imagem. Uma imagem escrita que questiona sua tradição. “Um lance de dados” ajuda-nos a diagnosticar com maior profundidade as transformações que o texto jornalístico vinha ocasionando no modo de leitura: Mallarmé denunciava a crise do que podemos denominar como “exclusivamente legível”, enquanto os jornais involuntariamente tornavam-se responsáveis por essa crise.

Nosso objetivo agora é demonstrar que ao mesmo tempo em que essa sombria iluminura moderna se apossava das páginas dos jornais durante a primeira metade do século XX, uma

outra modalidade de “texto iluminado” ia sendo desenvolvido como projeto associado a outro modo de “sagrada escritura”: os manifestos modernistas.

## Os manifestos iluminados

Enquanto a contaminação visível/legível se apossava das páginas das gazetas de notícias e as tornava ilegíveis, surgia, em meio a Vanguarda Construtivista (Construtivismo Russo, De Stijl, Bauhaus e o Design Gráfico Suíço), uma nova relação verbo/visual capaz de criar textos em que a relação legível/visível era explícita, mas não gerava ambiguidade. Essa pretensa solução outorgaria a si mesma legibilidade, ou seja, um poder que a visão do texto possuiria capaz de tornar a leitura ainda mais clara e rápida. No entanto, o mesmo mecanismo gerador de ambiguidades apontado na iluminura medieval ainda cintilaria dentro dessa pretensa legibilidade.

Já mencionamos que William Morris, no final do século XIX, tentou reiluminar a imagem escrita dos livros, pois percebeu a necessidade de se resgatar a aura que o livro possuía na Idade Média. Apesar de as páginas produzidas na Kelmscott Press não terem tido qualquer influência direta sobre os jornais, foi dentro do percurso funcionalista construído por Pevsner,<sup>23</sup> de William Morris a Bauhaus, que ocorreu um resgate investigativo das estratégias verbovisuais da iluminura. O mesmo fenômeno vinha ocorrendo nos jornais, mas de modo involuntário e descontrolado.

Aquilo que chamaremos de iluminura funcionalista – que envolve a composição assimétrica e equilibrada do *grid*, a aplicação das categorias da *Gestalt*, o arejamento e as normas tipográficas da Nova Tipografia e do Estilo Internacional – aplicada ao jornal, acabaria por cumprir uma missão que havia sido inspirada na Kelmscott Press. Morris retomou a iluminura com o objetivo de resgatar uma unidade visível/legível que acreditava existir na imagem escrita medieval e superar o caos, a fragmentação e as efemeridades presentes na Modernidade industrial do final do século XIX. O jornal, ignorado por Morris, havia se tornado justamente o paradigma gráfico dessa Modernidade fragmentada. Numa primeira análise, a experiência gráfica de Morris poderia ser entendida como mera nostalgia estilística em relação à iluminura, já que as páginas produzidas na Kelmscott Press não teriam conseguido restabelecer o mecanismo de leitura legível/visível. Porém, numa análise mais atenta, podemos notar que existe em Morris um caráter quase messiânico, visando a uma espécie de salvação social através do retorno a um modo de vida pré-industrial. Sob essa perspectiva, sua experiência tipográfica e editorial pode ser entendida como reflexo de uma verdade que ela anuncia que está por vir. A missão

Page 8 : CHEZ VOUS MADAME

# LE FIGARO

EDITION DE 10 HEURES

LE 7 OCTOBRE 1959

HAUSSES POLITIQUES PARTICULIÈREMENT CHARGÉES

PRINX

DEVANT LA MENACE COMMUNISTE

Plainte laotienne examinée aujourd'hui par le Conseil de Sécurité

Un cargo espagnol exposé et coulé en trois minutes

CHINE à huis clos

UN HOMME SERA LANCÉ DANS L'ESPACE

EN ALGÉRIE AVEC les héros SPÉCIEUX

MEMENTO du touriste MOTIVISÉ en U.R.S.S.

Le mythe de la société sans classes

LE PALMARÈS DU FESTIVAL DE VENISE

BIANNETZ, Jean LAVARD

NOTEZ BIEN 12 que le 12 OCTOBRE L'ÉCOLE DES ATTACHÉS DE DIRECTION BILINGUES

# FOGEM EM MASSA OS PARTIDÁRIOS DE BATISTA

BRASILIA CAPITAL DE L'AN 2000

CHINE à huis clos

UN HOMME SERA LANCÉ DANS L'ESPACE

EN ALGÉRIE AVEC les héros SPÉCIEUX

MEMENTO du touriste MOTIVISÉ en U.R.S.S.

Le mythe de la société sans classes

LE PALMARÈS DU FESTIVAL DE VENISE

BIANNETZ, Jean LAVARD

NOTEZ BIEN 12 que le 12 OCTOBRE L'ÉCOLE DES ATTACHÉS DE DIRECTION BILINGUES

O GLOBO

LOCALIZADOS OITO CADÁVERES NO BOJO DO AVIAO SINISTRADO

Feliz Reencontro de um Menino e Sua Cadela

MISTIFICAÇÃO EM PÚBLICO

Pagamento Imediato do Salário-Mínimo

Jaraci Sobral no Udonistas e Associação e Seu Secretariado

# St. Louis Globe-Democrat.

ASSASSIN KILLS HEIR TO AUSTRIAN THRONE AND WIFE IN STREET OF BOSNIAN CAPITAL

ROYAL COUPLE SHOT AFTER THEY ESCAPE DEATH FROM BOMB

EMPEROR SUFFERS PROFOUND SHOCK, RETIRES AT ONCE

FEDERALS EXHAUSTIVE HUN. CAPTANA SHOT

MISTIFICAÇÃO EM PÚBLICO

Pagamento Imediato do Salário-Mínimo

Jaraci Sobral no Udonistas e Associação e Seu Secretariado

Jornal francês **Le Figaro** de 1959, jornal **O Globo** de 1959 e jornal norte-americano **St. Louis Globe Democrat** de 1914

do *Ideal Book*,<sup>24</sup> de Morris, não era revelar a Verdade original, como a Bíblia cristã, nem a verdade factual, como *The Times*, mas sim o projeto de ressacralização da imagem escrita capaz de solucionar a fragmentação caótica que a indústria trouxera para a sociedade ocidental. Kelmscott Press, apesar de utilizar o passado como referência, anuncia o futuro, a utopia a ser alcançada, o projeto de uma nova sociedade não industrial e não fragmentada.

Espelhos dessa perfeição a ser atingida, as iluminuras de Morris funcionariam como manifestos de uma nova postura que pretende mudar a postura corrente, tais como os manifestos que marcaram a arte moderna no século XX. Não se trata de um manifesto meramente legível, mas um manifesto verbovisual.

Acreditamos que tenha sido esse mesmo projeto de Morris de uma página iluminada (que desejava superar a decadência industrial do livro) o que foi aplicado às páginas dos jornais em meados do século XX. O *Ideal Book*, de Morris, involuntariamente associado ao *Le Livre*, de Mallarmé, resultaram num "ideal newspaper" almejado, por exemplo, pela reforma gráfica do

*JB* nos anos 50 (e pela maioria dos grandes jornais do mundo). Mesmo sem qualquer conexão imediata entre eles, Morris teria iniciado o processo e Mallarmé, desvendado o procedimento. Dentro dessa perspectiva, a Kelmscott Press e “Um lance de dados” teriam sido os estopins de uma nova modalidade de “escritura iluminada”: os manifestos verbovisuais modernistas.

Arthur Danto afirmou que “o modernismo foi, acima de tudo, a Era dos Manifestos”:<sup>25</sup> Toda arte produzida dentro desse contexto teria sido não só guiada por algum manifesto, mas também faria parte deles. Danto nos explica que não era necessário que houvesse um manifesto explícito para que as obras cubistas ou fauvistas se portassem como manifestações, que não só exemplificam os manifestos, como, também, participam de sua revelação. Operavam como “manifestos velados”.<sup>26</sup> A partir disso podemos afirmar que, do mesmo modo que Danto entendeu os textos críticos de Clement Greenberg como manifestos da pintura modernistas,<sup>27</sup> podemos considerar *A Nova Tipografia*, de Jan Tschichold, um manifesto modernista da imagem escrita. Em uma brochura de 1928 para *A Nova Tipografia* estão definidos os princípios a ser seguidos assim como o ideal gráfico a ser atingido está exemplificado visualmente. Esse panfleto não é oficialmente denominado manifesto, mas funciona como tal.

Caracteristicamente, os manifestos revelam uma nova verdade a ser conquistada, à qual devemos nos converter ou, do contrário, nos tornaremos “hereges”.<sup>28</sup> Os manifestos modernistas não afirmam somente o que é verdadeiro, mas também o caminho em direção a essa verdade, informando um destino como um retorno reflexivo à essência. Tanto Mitchell<sup>29</sup> quanto o próprio Danto<sup>30</sup> observam o caráter autorreflexivo do modernismo. Portanto, *A Nova Tipografia* seria um manifesto que, ao mesmo tempo em que aponta para a verdade tipográfica almejada, também a retorna para a instituição da tradição tipográfica em busca de uma resposta para a pergunta: O que é verdadeiramente a escrita? Nessa busca da verdade, *A Nova Tipografia* negou o “puramente legível” e resgatou o que acreditou ser a “essência” explicitamente visível da escrita. Compromete-se a não mais dissimular o caráter legível/visível da escrita e, em vez disso, propõe-se a superar a tradicional oposição entre imagem e texto. Desse modo, pretendiam produzir textos onde a contaminação do visual no verbal seria substituída por uma aparente simbiose, como se a leitura deixasse de ser uma ação culturalmente híbrida e se transformasse numa fusão das pretensas essências do texto e da imagem. No entanto, o Verbo encarnado continuaria a ecoar em *A Nova Tipografia*. Jan Tschichold declararia: “na página impressa as palavras são vistas, não ouvidas.”<sup>31</sup> Ou, segundo Moholy-Nagy: “Materiais tipográficos contêm forte teor óptico que eles podem ceder ao conteúdo da comunicação de

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker,  
Berlin SW 61, Dreilbündstr. 5, erscheint demnächst:

**JAN TSCHICHOLD**

Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

## **DIE NEUE TYPOGRAPHIE**

**Handbuch für die gesamte Fachwelt  
und die drucksachenverbrauchenden Kreise**

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhaft diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Malerei**, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht faßlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt „**Zur Geschichte der neuen Typographie**“ leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgeschält, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**“ und „**Neue Typographie und Normung**“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „**Typographische Hauptformen**“ (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es fehlte bisher an einem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alle ändern (z. B. postalischen) **Vorschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgestalter, Kaufleute, Photographen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

### **INHALT DES BUCHES**

#### **Werden und Wesen der neuen Typographie**

Das neue Weltbild  
Die alte Typographie (Rückblick und Kritik)  
Die neue Kunst  
Zur Geschichte der neuen Typographie  
Die Grundbegriffe der neuen Typographie  
Photographie und Typographie  
Neue Typographie und Normung

#### **Typographische Hauptformen**

Das Typosignat  
Der Geschäftsbrief  
Der Halbbrief  
Briefhüllen ohne Fenster  
Fensterbriefhüllen  
Die Postkarte  
Die Postkarte mit Klappe  
Die Geschäftskarte  
Die Besuchskarte  
Werbesachen (Karten, Billtar, Prospekte, Kataloge)  
Das Typoplatte  
Das Bildplakat  
Schildformate, Tafeln und Rahmen  
Inserate  
Die Zeitschrift  
Die Tageszeitung  
Die illustrierte Zeitung  
Tabellensatz  
Das neue Buch

#### **Bibliographie**

**Verzeichnis der Abbildungen  
Register**

Brochura para **A Nova**  
**Tipografia** de Jan  
Tschichold, de 1928

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von denen etwa ein Viertel zwelfarbig gedruckt ist, und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem Kunstdruckpapier. Es erscheint im Format **DIN A5 (148 x 210 mm)** und ist **blegsam in Ganzleinen gebunden**.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: **5.00 RM**  
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50 RM**

Bestellschein umstehend 

modo visual direto e não apenas de maneira intelectual indireta.”<sup>32</sup> Essa noção bipartida do texto (visual e verbal) explicitada por Tschichold e Moholy-Nagy foi inaugurada na Idade Média. A diferença é que eles sugerem uma união pacífica. A teoria da forma (seja o Formalismo Russo, as teorias de Kandinsky<sup>33</sup> ou a *Gestalttheorie*) seria utilizada como instrumento capaz de controlar as ambiguidades da imagem, pois criavam uma espécie de gramática visual. Criavam, assim, uma rígida ortografia para a imagem, utopicamente não-simbólica e universal.

A questão seria: onde essa modalidade de texto visual tipicamente Modernista teria estabelecido as bases universais que a legitimavam? A resposta encontrava-se na origem, pois a noção de forma é atribuída uma visão cognitivamente natural, distinta da noção de imagem que está atrelada a um simbolismo cultural e contingente. No entanto, a linguagem visual adâmica atribuída à forma necessitava que acreditássemos numa essência da escrita. O modernismo estabeleceu essa busca, crendo que a imagem escrita alfabética ocidental não fosse uma convenção circunstancialmente instituída no passado, mas que tivesse essência atemporal. Essa reflexão parece ter determinado um retorno ao hibridismo dogmático do texto iluminado, mas o assumiu como a verdade essencial da escrita. Portanto, a essência para qual *A Nova Tipografia* apontou nada mais foi do que uma convenção medieval. Solução verbovisual que posteriormente seria utilizada para eliminar a ilegibilidade nos jornalismo, fundamentada na mesma convenção que originou essa ilegibilidade.

### **A nova aparência dos jornais: manifestos após o fim dos manifestos**

Mesmo quando os jornais ainda ignoravam *A Nova Tipografia*, Jan Tschichold já se preocupava com as páginas dos jornais e as julgava como a imagem escrita representativa da Modernidade.<sup>34</sup> Contudo, Tschichold aponta que os jornais no final da década de 1920 ainda eram diagramados como em meados do século XIX e ressalta que essa diagramação estava ainda presa à imagem escrita dos livros.<sup>35</sup> Evidencia-se, então, que um dos principais manifestos da tipografia modernista (*A Nova Tipografia*) tinha consciência da importância das páginas dos jornais para a imagem escrita na Modernidade ocidental. A pretensa simbiose verbovisual modernista iria assim se adequar às páginas dos jornais.

A diagramação “iluminada” que os jornais adotaram a partir da segunda metade do século XX foi desenvolvida em meio a questões ideológicas que *The Times*, *New York Times*, *Le Figaro*, *O Globo* e mesmo o *JB* não compartilhavam. O fato de os jornais adotarem essa iluminura

funcionalista, desenvolvida em meio a uma ideologia de manifestos, fará com que a imagem escrita dos jornais passe a assumir algumas características dos manifestos. Partindo do princípio de W.J.T. Mitchell<sup>36</sup> de que toda imagem é ideológica, a nova diagramação, empregada para tentar controlar a ilegibilidade que vinha assombrando as páginas das gazetas de notícias, fará com que a visão do texto jornalístico sofra uma transformação ideológica. Um exemplo ilustrativo seria compararmos a publicação do Manifesto Futurista nas páginas de *Le Figaro*, em 1909, com a publicação do Manifesto Neoconcreto no *JB*, em 1959. No primeiro, o jornal deixa claro que não possui qualquer responsabilidade pelo texto de Marinetti. A diagramação do manifesto está submetida às normas do jornal. A teatral tipografia futurista, que ali já pulsava, foi contida. Não havia, naquele momento, nenhuma expectativa de que ela pudesse se manifestar nas páginas de um jornal diário. *Le Figaro* não foi afetado nem legível nem visivelmente pelo Manifesto Futurista. No segundo, por sua vez, é todo o Suplemento Dominical<sup>37</sup> que se submete inteiramente às normas gráficas do manifesto e isso se expande inclusive para o jornal diário. Todas as páginas do *JB* participam da manifestação concreta/neoconcreta.

Jornais norte-americanos de 1999

55 - A sombra da iluminura



A partir da década de 1950, os jornais foram sendo iluminados pela legibilidade. Allen Hurlburt<sup>38</sup> afirma que, por volta dos anos 60, os jornais ingleses e norte-americanos já estavam conscientes da necessidade do *grid* e de sua composição hierárquica como elementos visuais organizadores de suas páginas.

A leitura dos jornais agora nos traz uma aparência de certeza: o mundo labiríntico e enigmático, nas páginas dos jornais da primeira metade do século XX, ganhou a aparência de uma grande e clara narrativa. Os jornais parecem ter assumido, mesmo que superficialmente, a função que os manifestos desempenhavam na “Era dos Manifestos”. Os jornais contemporâneos com suas páginas harmônicas estabelecem uma noção de ordem funcional que se expande inclusive para as páginas que ainda estão por vir. Porém, no texto visual dos jornais — armado como se todas as peças de um quebra-cabeça se encaixassem perfeitamente — talvez ainda cintile o “espelho imperfeito” das iluminuras. O mesmo mecanismo que parece ter transformado fragmentos desconexos em elementos de um conjunto homogêneo é, também, o instrumento que evidencia que as páginas dos jornais podem se estilhaçar, tal como um quebra-cabeça que, por descuido, cai no chão. A sombra do paradoxal Verbo encarnado, que assombrou Mallarmé e os primeiros jornais com a ilegibilidade, também deve ter assombrado Jan Tischichold e os jornais contemporâneos, mesmo que estes acreditem tê-la vencido.

## Notas

1 DIDI-HUBERMAN, Georges. Poderes da Figura, exegese e visualidade na arte cristã. In: *Revista de Comunicação e Linguagens*, número 5, dez 1994, p. 162.

2 Segundo Orígenes, o Verbo divino seria um instrumento pedagógico que revelaria aos homens a verdade da sabedoria divina. BESANÇON, Alain. *Op.cit.* pp. 155-156.

3 DEBRAY, Régis. *Deus, um itinerário*. São Paulo: Companhia. Das Letras, 2005, pp. 94-97.

4 Tanto a religião cristã quanto a judaica têm a “fé no conceito de Verbo. No cristianismo, esse conceito é associado não apenas à noção de Verdade divina (enraizada em sistemas, tal como a filosofia Platônica com sua estrutura hierárquica da Verdade como Ideal), mas também à noção da encarnação dessa Verdade. Cristo, como profeta e salvador, não apenas emite o Verbo, mas afirma que Ele de fato é o Verbo”. Por sua vez, “na cultura judaica, o Verbo é a Palavra divina e deve ser encontrado nas Escrituras.” DRUCKER, Johanna. *The Alphabetic Labyrinth, the letters in history and imagination*. London: Thames&Hudson, 1999, pp. 77-78.

5 “Nós agora vemos a Deus como por um espelho em enigmas, mas então face a face. Agora conheço-o em parte, mas então hei de conhecê-lo, como eu mesmo sou dele conhecido.” I COR 13,12

6 Oficialmente a legitimação da imagem por meio da encarnação do Verbo só ocorreu no século VIII no Concílio de Nicéia II, em 787, em Bizâncio, quando muitos manuscritos iluminados já haviam sido produzidos. Porém, a noção de Verbo encarnado é clara na Bíblia sendo, aliás, uma citação especialmente iluminada em evangelhos de S. João produzidos na Ilhas Britânicas desde o século VII. A defesa que São Nicéforo apresentou para justificar o uso do ícone encontra-se minuciosamente analisada por Marie-José Mondzain. MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie*. Paris: Editions du Deuil, 1996.

7 PULLIAM, Heather. *Word and image in the Book of Kells*. Dublin: Four courts Press, 2006, pp.26-29.

8 PULLIAM, Heather. *Op.cit.* p.210.

9 Didi-Huberman chama o ato de ler na Idade Média de exegese. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Les Edition de Minut. 1990, p.31. Northrop Frye acrescenta que "a hermenêutica começou pela exegese Bíblica." em que "grande parte da atenção se volta para trazer à tona os significados 'ocultos' que a justaposição (das palavras) provoca." FRYE, Northrop. *Código dos Códigos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, p. 87.

10 De acordo com Northrop Frye, na Idade Média: "quanto mais confiável for o indício, mais enganador ele será", pois os significados mais relevantes da mensagem não eram os evidentes e sim os ocultos. FRYE, Northrop. *Op.cit.* p. 73 .

11 SERVA, Leão. Jornalismo: a luz sobre o caos? *In: Jornalismo e desinformação*. São Paulo: Ed. Senac p.61.

12 BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.72.

13 BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. *In: Teorias da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

14 William Morris usou a expressão "livro ideal" para expor suas noções gráficas. MORRIS, William. *The Ideal Book, the essays and lectures on the artes of the book*. Berkeley: Univ. of California Press, 1982.

15 MOUILLAUD, Maurice. *O Jornal, da forma ao sentido*. Brasília: Ed. Univ. de Brasília, 2002, p. 224.

16 BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004, p.197.

17 MORISON, Stanley. *The English Newspaper*. Cambridge, 1932. pp.184-185.

18 "Mallarmé refletiria especialmente sobre a condição material do jornal..." "O jornal propõe uma nova dinâmica ao uso do espaço gráfico..." distribuindo um mosaico de notícias com caracteres de corpos diversos" CAMARA, Rogério. *Grafo Sintaxe Concreta: o Projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: N Imagem, 2000, pp. 46-47.

19 BLANCHOT, Maurice. *O Livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes. 2005.

20 BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 355.

21 BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 354.

22 BLANCHOT, Maurice. *Op.cit.* p. 138.

23 PEVSNER, Nicolau. *Pioneiros do Desenho Moderno, de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

24 Referimo-nos à palestra *The Ideal Book* ministrada por William Morris em 1893 sobre o livro como uma obra de arte. MORRIS, William. *Op.cit.*, 1982.

25 DANTO, Arthur. *Após o fim da arte, a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: EdUsp, 2006, p.33.

26 DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.31.

27 DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.75.

28 É o próprio Danto que utiliza esse termo. DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.33.

29 MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*: Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994, pp. 35-36.

30 DANTO, Arthur. *Op.cit.* 2006, p.74.5.

31 TSCHICHOLD, Jan. *The New Typography*. Los Angeles: University of California Press. 1998, p.60.

32 MOHOLY-NAGY, Lazlo. *Typofoto*. In: JOBLING, Paul. CROWLEY, David. *Graphic Design, reproduction and representation since 1800*. Manchester: Manchester University Press, 1996, p. 143.

33 KANDINSKY, Wassily. *Uber Sobre a questão da forma*. In: *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 154-170.

34 "Although newspaper typography is, in general, characteristic of our time and, at least in principal, shows how good typographic organization can be, there are also many examples where newspaper setting could be raised to a level really expressive of our times." TICHCHOLD, Jan. *The New Typography*. *Op. cit* p.212.

35 "Modern newspaper are not very different from those of, say, 1850 (...) Newspaper, remained even until today in their original dependence on book typography". TICHCHOLD, Jan. *Op.cit.* p.212.

36 MITCHELL, W.J.T. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

37 Na verdade, essa relação é um pouco mais complexa já que o Neoconcretismo parte de um impulso crítico que revela uma descrença na legibilidade modernista. Porém, a comparação se torna válida na medida em que aceitarmos a Reforma Gráfica do *JB* como meramente funcionalista, o que não torna a compreensão do exemplo inválida, apenas incompleta.

38 HURLBURT, Allen. *Grid: a modular system for the design and production of newspaper, magazines and books*. New York: John Wiley & Sons. Inc., 1978, p.29.

A partir de dois textos: A ilha desconhecida de José Saramago e A Terceira Margem do rio de Guimarães Rosa, o autor estabelece uma reflexão acerca das imbricadas relações entre palavra e imagem, buscando construir uma atmosfera crítica que envolva de maneira justa questões plásticas e questões poéticas.

*Palavra, imagem, poesia*

Em *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago, um homem decide ir ao castelo do rei e lhe pedir um barco (pedido este que, por si só, já traz algum estranhamento, pois a maioria dos pedintes que ia até a porta dos obséquios pedia terras, trabalhos e outras posses, já que o normal naquela instância era sempre uma coleção de pedidos de muitas ambições... Curiosamente tal homem que desejava o barco pede, antes de qualquer coisa e de explicitar seu desejo, que lhe chamem o rei, pois o pedido deveria ser feito diretamente a ele. Depois de alguns dias de espera, o homem escuta o som dos pesados ferrolhos das enormes portas do palácio se abrindo e vê o rei se aproximar. A partir daí começa um diálogo curioso, no qual o rei, indignado, pergunta ao pedinte qual a razão específica de um pedido como aquele, tentando por sua vez ressaltar a ingenuidade de alguém pedir (e inevitavelmente desejar) ilhas desconhecidas. Num diálogo imbricado de perguntas e respostas imediatas, as personagens esbarram em suas próprias incertezas e em certo momento extremo, o rei lhe diz: “Disparate, já não há ilhas desconhecidas. Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas. E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura. Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida.”<sup>1</sup>

Depois de uma infinita negociação e de um certo cansaço que se presentifica na conversa, o rei decide dar o barco ao pedinte e indica-lhe um chefe de navegação que, no porto, será

---

\*Alexandre Sá é doutorando e mestre em Linguagens Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ e licenciado em História da Arte pela UERJ. Além de professor universitário, trabalha como artista plástico, poeta e crítico de arte.

capaz de escolher uma embarcação mais apropriada. Nesse momento, outro diálogo é travado e a preocupação que se estabelece ali é a total ignorância do pedinte, diante das leis de navegação. Ou seja, depois de todo o processo e da dificuldade de obtenção de tal veículo que atenda às necessidades da empreitada, o obstáculo que se descortina então é o total desconhecimento da linguagem marítima que o pedinte revela.

Sabes navegar, tens carta de navegação, ao que o homem respondeu. Aprenderei no mar. O capitão disse, Não to aconselharia, capitão sou eu, e não me atrevo com qualquer barco, Dá-me então um com que eu possa atrever-me eu, não, um desses não, dá-me um barco que eu respeite e que possa respeitar-me a mim. Essa linguagem é de marinheiro, mas tu não és marinheiro. Se tenho a linguagem é como se o fosse. (...) Mas tu, se bem entendi, vais à procura de uma onde nunca ninguém tenha embarcado, Sabê-lo-ei quando lá chegar, Se chegares. Sim, às vezes naufraga-se pelo caminho, mas, se tal me viesse a acontecer, deveria escrever nos anais do porto que o ponto a que cheguei foi esse, Queres dizer que chegar, sempre se chega, Não serias quem és se não o soubesses já.<sup>2</sup>

É então, nesse trecho que o conto revela dois movimentos: o primeiro, quando o pedinte, mesmo não sabendo navegar, detém a linguagem de marinheiro. É exatamente por possuí-la, por ter certo domínio da linguagem, é como se o fosse. É a posse e a execução da linguagem que o faz capaz de navegar, de ir-se em busca do seu objetivo. Ter a linguagem de marinheiro torna-o marinheiro. Ter a linguagem é tornar-se, é vir a ser. O segundo movimento que se desenha é mais atmosférico (e menos narrativo), pois a escrita termina por colocar-se de maneira autocrítica, absolutamente consciente de si, revelando (como num jogo de espelhos) a própria construção do conto e a própria construção da linguagem. Podemos então considerar que possuir a linguagem é tê-la e tê-la é, por sua vez, construir uma realidade determinada. Ou seja, a linguagem como eixo de funcionamento só se revela em sua posse e é essa posse que erige sua existência. Ter a linguagem é fazê-la existir (ficcionalmente ou não).

Em certo sentido, o trecho acima e o todo o conto terminam por endossar que a constituição de uma realidade poética se faz em processo de descoberta e eterna reinvenção, de um infinito movimento entre o fora e o dentro da sutileza da linguagem. Não há claramente uma diferença ou mesmo um abismo temporal entre o conhecido e o desconhecido, os dois parecem próximos e interdependentes. O que talvez exista é uma diferença ligeira de teor de consciência do estabelecimento da linguagem. Ou ainda, é o seu quantitativo de construção que serve de índice temporal e de eixo de ligação entre o conhecido e o desconhecido. Conhecer, desconhecer, deixar-se conhecer, deixar-se desconhecer parecem engrenagens

muito precisas da criação de um veículo que possibilite a comunicação entre o desejo e o meio. Conhecer é construir linguagem. E construir linguagem é obviamente, conhecer.

(...) mas quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, Não o sabes, Se não sai de ti, não chegas a saber quem és, O filósofo do rei (...) dizia que todo homem é uma ilha. (...) Que é necessário sair da ilha para ver a ilha, que não nos vemos se não saímos de nós, Se não saímos de nós próprios, queres tu dizer.<sup>3</sup>

Por outro lado, o pedinte é advertido que em certas vezes, em alguns momentos, naufraga-se pelo caminho, que o impróprio processo de construção da linguagem é passível de desaparecimentos e afogamentos. Que a visibilidade da trajetória por vezes é desfeita pelo seu apagamento e que esse é inevitável, por ser componente do processo de conhecimento, situando-se entre o visível e o invisível. Embora o chefe de navegação conclua e endosse, a partir das reflexões do pedinte, que chegar sempre se chega, que atingir o objetivo é o devir inevitável de toda navegação e de todo o veículo, a probabilidade de naufrágio é grande; e mesmo que isso aconteça, mesmo que a imagem em processo de busca perca-se por algum sumidouro do meio, resta ao navegante a obrigação de escrever nos anais do porto (seja ele qual for) até onde foi possível chegar. Ou seja, a palavra é a memória física da imagem quando ela naufraga.

Ao nos aproximarmos do final do conto, a personagem principal parece um pouco cansada e ciente da empreitada obscura. O pedinte já havia ido em busca de alguns marinheiros que, comovidos com a causa, pudessem seguir viagem. Infelizmente e como era esperado, não houve voluntário algum. Todos os homens do mar haviam negado a possibilidade de participação na empreitada, por considerarem impossível a existência alguma ilha desconhecida, já que todas as ilhas estão nos mapas. Resumidamente, restaram somente o pedinte e a faxineira do palácio, que surge na história após ter decidido sair do castelo e encontrar seu próprio caminho. A última imagem que o conto nos provoca é que, depois de uma noite turbulenta de sonhos sobre a própria embarcação e sobre a pluralidade de seus possíveis tripulantes “o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e de outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela. Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida, fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.”<sup>4</sup>

O conto então chega ao seu fim que paradoxalmente parece desembocar no seu início, ou pelo menos num outro início poético que surge como um eco proveniente de um certo abismo



Ron Mueck  
**Man in a boat**, 2002.

sem ponto de fuga, jogando novamente o leitor numa espécie de sensação de navegação que se repotencializa e se abre vertiginosamente diante do mar/espço branco da folha, indicando assim as infindas possibilidades de outras navegações que provavelmente serão traçadas, desejadas e postas em dúvida. Ir-se em busca do desconhecido e do inominável é o norte do texto (talvez sem um norte específico tal qual a bússola do tempo nos acostumou). Ir-se em busca do desconhecido para que, através da distância e do vácuo que se abre em todo o desconhecido, possa-se aproximar-se e distanciar-se de si. Por outro lado, diante do atrevimento de tal rota de navegação e de seu descompasso atravessado na realidade crua das coisas e dos portos (em suas inevitáveis despedidas de muitas lágrimas de marés), as personagens resolvem inscrever na proa do barco o nome do seu “quase-alvo-quase-destino”, como sendo esta a melhor rota e a mais ampla possível. Rota (de)composta a partir da nomenclatura dada ao veículo, nomenclatura esta que é sua própria finalidade e incerteza. Nomenclatura que ensaia e supõe conferir algum destino proveniente da imagem-pintura da palavra na borda, no casco do meio possível de navegar e ser navegado.

É importante lembrar que a escrita das palavras na proa do barco faz com que a imagem se consolide mesmo sem existir de fato. A inscrição *A ilha desconhecida* parece ser capaz de erigir na narrativa do conto, nos desejos das personagens e na realidade do espectador, a imagem poética da ilha realmente desconhecida que talvez nunca chegará. É a imagem da palavra que faz com que essa se descole de suas linhas e da bidimensionalidade do seu suporte (nesse caso a proa), para erigir-se em pensamento concreto e linguagem plástico-poética. Os dois eixos (palavra e imagem) parecem situar-se numa relação de absoluta interdependência, desejo e compreensão.

Guimarães Rosa em *A terceira margem do rio*<sup>5</sup> narra a estória de um pai que decide, depois de algum tempo, construir sua própria canoa e se aventurar pelo rio que existe próximo ao vilarejo de onde mora. A partir do momento em que o pai embarca no seu desejo, a comunicação com os parentes se extingue, se direciona ao mínimo possível. O pai “suspendeu a palavra (...) sem fazer conta do se-ir do viver”<sup>6</sup>. Sobraram-lhe então alguns pequenos gestos, algumas imagens longínquas, alguns acenos e algumas sombras. O pai, a partir daquele momento específico, não pronuncia mais nada, não aporta em lugar algum e a comunicação, sensivelmente reduzida, quase nula, resume-se a uns pouquíssimos acenos e a uma turva imagem de si próprio que vez por outra se revela. Seu rio é o silêncio.

O pai decide embarcar no suporte construído por sua própria vontade, embarca naquilo construído como possibilidade de experiência, de isolamento e de aventura (desventura?!). O barco passa a ser seu veículo, seu único eixo de funcionamento, sua realidade poética distante da concretude do mundo. Vai para um não-local em eterno fluxo, distancia-se dos outros para aproximar-se de si mesmo, faz dessa escolha sua cruz e sua delícia. A navegação é a sua linguagem primordial.

Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.<sup>7</sup>

Ao narrador do conto, resta a observação atenta e impotente diante da opção do pai de entregar-se a esta obra provavelmente sem razão e sem motivo. A obra (o barco e a própria viagem) parece-lhe consequência de um desejo que, ao longo do tempo, foi se descortinando, se revelando e se desenvolvendo de acordo com a preparação vagarosa e extremamente detalhada do barco que lhe serviria de meio para poder desbravar o meio impróprio do rio que era, conseqüentemente, uma margem outra, desconhecida e inimigável.

O pai fez desse desejo seu devir, seu porto sem âncoras e sua morada. Optou por “naufragar-se em si”. Vivia assim, desaparecido em seus pensamentos desconhecidos. Fisicamente aparecia em raras ocasiões, como uma névoa de sujeito, como uma atmosfera de existência de duração mínima para logo “evaporar-se”. Sua imagem era praticamente incapturável, parecia ser uma certeza duvidosa de uma ausência, como um nó que afundou em algum meandro do rio e que virou lenda, que servia mais de objeto de narração do que propriamente objeto de observação. E ao tentar ter sua imagem fisgada pelos repórteres, curiosos com o ocorrido, tornava-se ainda mais incapturável, “desaparecia para a outra banda”<sup>8</sup>

Aos poucos o pai do narrador realmente desaparece da narrativa e permanece como uma onipresença, como uma presença sentida embora não presente, como uma presença de ausência, como o elemento norteador de toda a angústia da personagem principal. Torna-se bruma, eixo de dissipação de si, consolidado em imagem que, por vezes, se afoga em sua intermitência de memória. O sentimento que surge então é bem próximo daquele que nos fala Maurice Blanchot, ao discorrer sobre as potencialidades da imagem:

A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada, mas essa coisa como distanciamento, a coisa presente em sua ausência, apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho do longínquo como vida e coração único da coisa.<sup>9</sup>

O pai do narrador existe. Esta lá em seu processo de exílio dos outros; é uma presença sabida e sentida que não se presentifica com frequência. Nas raras vezes em que isso ocorre, nos momentos em que a sua realidade se consolida diante dos outros, torna-se imagem. Em certo aspecto, podemos então considerar que essa imagem (e toda e qualquer imagem?) é a presentificação de um processo (por vezes falho) de capturar e paradoxalmente nomear pictoricamente a substância da coisa através da substância específica da superfície de si (que no conto, se desenha longinquamente através dos olhos de quem vê). A imagem do pai é o instante preciso onde a imagem, e todos os seus eixos de realidade, se inscrevem na existência do filho que, por ser sua voz (já que é a ele que resta a narração da tensão do parentesco) traz à tona e aproxima todas as sensações incapturáveis e sem forma para a escrita e para o leitor.

O narrador vive à beira de si e de alguma lembrança errática. Vive por viver-se. Escolhe “o coração estranho do longínquo” para existir. Torna-se também imagem (de outra ordem), pois é uma imagem que reflete a imagem do pai; um outro de si. A imagem do filho é a imagem



Ron Mueck  
**Man in a boat**, 2002.  
Detalhe

violenta que surge ao tornar-se consciente (ao ver) a imagem esvaziada em sua fatalidade de coisa. E provavelmente também por isso, viva também “sem fazer conta do se-ir do viver”<sup>10</sup>, sem sua própria presença (que ainda não é morte, nem imagem da morte, mas uma aproximação assumida diante da morte da existência como assunção do vazio).

A figura do pai surge como este elemento inapreensível de distanciamento, como algo de fluxo único que atravessa as duas margens (de ida e volta) e resolve estabelecer um eixo utópico onde os dois movimentos se congregam. A imagem que nasce termina por potencializar o presente da ausência e, de acordo com a força e com a latência desta imagem esvaziada, obriga o narrador a conformar-se com essa situação sem forma. Era a imagem do pai que apaziguava o informe do filho. Curiosamente, é através da escrita (a narração do filho) que a imagem do pai é construída e é a produção imagética e ficcional do pai (aparecendo em momentos específicos), que erige e dá forma à emoção do filho como existência única e recíproca.

O pai já distante estava então mergulhado na indefinição de sua realidade e é esta indefinição que termina por definir a posição de narrador do filho e de sua incapacidade de luta diante de tal potentíssima imagem. Os dois estão amalgamados num eixo onde palavra e imagem dependem de si por sobrevivência e respiração. É a ausência do pai que provoca, gera e pare a presença angustiada do filho, conformado com o pai e inconformado consigo, com sua covardia diante da suspensão (de vida) do pai. Aos poucos, a tal sensação de perda torna-se retumbante e em virtude do seu desejo de obtenção de alguma relação (gradativamente encaminhada ao mínimo possível) o filho termina por orgulhar-se de sua posição, pois ao fazer alguma ação que era tida como bom procedimento, relacionava-a imediatamente com os ensinamentos do pai, “o que não era certo, exato; mas, que era mentira por verdade.”<sup>11</sup>

Guimarães Rosa cria um entre-espaço, um não-lugar, um espaço que se situa para além das duas já conhecidas margens e que não podemos ter acesso, como um eixo alternativo de funcionamento onde a separação e a dicotomia parecem impossíveis e improváveis, onde o plasma poético do existir (em sua ausência) inunda a concretude do mundo, soterrando sua divisão entre pólos, destruindo sua fragmentação. A terceira margem parece ser o local da dúvida e da incerteza proveniente da opção de navegação em um leito pouco conhecido, estranho e selvagem. É a aventura sem venturas do exercício solitário de escolher o vazio como morada e a passagem como habitação.

(...) a terceira margem abre a possibilidade para uma perspectiva independente, um espaço no meio a partir do qual ambas as alternativas podem ser vistas, julgadas e consideradas. A terceira margem é, desse modo, um espaço radicalmente independente, um espaço livre de dogmas ou imposições, um lugar de observação. A terceira margem também une os que antes eram antagonistas num único campo de discussão. Quando Heidegger discutiu a imagem de uma ponte, ele poderia estar falando de uma terceira margem: 'A ponte (...) não une somente as margens que já estavam lá. As margens emergem como margens somente na medida em que a ponte atravessa o regato (...). Ela traz o regato, a margem e a terra para a vizinhança um do outro'.<sup>12</sup>

Curiosamente o pai em Guimarães Rosa e o pedinte em José Saramago decidem embarcar numa viagem sem nome e sem destino; sem fim e com o único objetivo: a errância em busca de algum conforto de re-conhecimento de si. E exatamente por esta razão, optam por um espaço que não é lugar algum, que é um espaço outro que existe para além das duas margens do rio e da própria margem daquilo que anteriormente se conhece na segurança dos mapas; que é um espaço entre. Que se faz espaço-entre-atraves da sua dúvida e inevitável instabilidade poética. Este espaço que acontece quando se revela como imagem em reverberação

e se enuncia, é muito próximo da “margem-errância” da própria poética; margem esta sem margens; margem para além da própria margem. As duas personagens do conto provocam certas “possibilidades de salto que, entretanto não equivalem a lançar-se a outro lugar.”<sup>13</sup>

Podemos nos perguntar o que de fato reside de próximo entre a ilha desconhecida e a terceira margem do rio... Se nesta última temos o desejo de mergulho no desconhecido, através do abandono de sua realidade cotidiana e um certo atravessamento poético diante de si e diante do próprio caos que lhe erige como realidade, a ilha desconhecida surge também como elemento próximo deste exercício de humanidade ficcional que os norteia. Deste “ir-se do viver em busca”. Toda ilha desconhecida carrega uma terceira margem (no sentido do seu desconhecimento e “redentora” ignorância diante do desconhecido) e toda terceira margem pode carregar em si, uma ilha desconhecida (no sentido de sua desertificação).

Por outro lado, devemos considerar que, no conto de Guimarães Rosa, temos o processo detalhado da ausência que se estabelece como imagem através daquilo que o pai se propõe a fazer. Somos jogados na experiência daquele (o filho) que se sustenta através da sensação da perda, inclusive da perda da própria palavra-própria; sobra-lhe a narração da impotência diante da situação vivida. No conto de Saramago, o que se revela é o próprio processo de feitura do desejo desta empreitada, comum a todo ser humano e conseqüentemente ao leitor do conto, que por sua vez termina tendo as personagens e seus sonhos como navegantes inevitáveis e parceiros de viagem.

Em Saramago, não há claramente uma ausência, mas sim a presença atmosférica do processo de lançamento ao mar em busca de um objetivo específico, de um alvo, de uma ilha que embora desconhecida nos mapas (da mesma maneira que sua recôndita intimidade), revela-se construída aos olhos daquele que lê. Torna-se imagem. Imagem sem cobiça de definição no conto. Matéria informe. E juntos, leitor, autor e personagens, dividem a sensação de que a ilha desconhecida é um espaço em vácuo, de origem particular, subjetivo e que sua criação e construção também se dá através da palavra, porém através de um processo visual de nomeação. *o homem e a mulher foram pintar na proa do barco, de um lado e de outro, em letras brancas, o nome que ainda faltava dar à caravela.*

Nos dois contos, o barco serve de instrumento para a condução das personagens a um lugar não identificável, inexato, pouco específico. Um não-lugar que se situa dentro e fora das próprias personagens e que somos incapazes de capturar. (Seríamos nós também personagens desta

inevitável navegação? Seria esta empreitada, a navegação inerente a toda e qualquer vida?) A escrita nos dois casos nos aproxima desta clareira poética onde brota o desconhecido e onde este mesmo desconhecido pede passagem para que se apresente como realidade poética, plástica e literária. Contudo, se em Guimarães Rosa temos a imagem silenciosa erigida através da ausência da palavra em reverberação, em Saramago, é a presença da palavra (em ação), pronunciada e escrita, visualmente potente, que é capaz de erigir uma imagem oca de sua presença e de sua realidade inevitável de representação e de poder simbólico. As duas situações poéticas surgem em situações ligeiramente antagônicas e complementares. Repelem-se e atraem-se mutuamente e paradoxalmente terminam por não nos jogar numa situação de dicotomia estrita entre palavra e imagem, mas sim por nos banhar por uma rede de marés repletas de contiguidade e pulsações recíprocas.

Gilles Deleuze inicia um texto chamado Causas e razões das ilhas desertas<sup>14</sup>, fazendo referência aos antigos conhecimentos geográficos, que explicitam a existência de dois tipos de ilhas: as continentais e as oceânicas. As primeiras nasceram de um processo de separação, de tensão e afastamento entre as certezas do continente e da terra firme da ilha, enquanto as oceânicas rugem e surgem de dentro da insegurança e da incerteza do mar e das marés; podem “s-urgir” ou submergir. Para ele, tal dualidade termina por endossar uma polaridade inevitável existente na grande maioria dos elementos e fundamentalmente entre a terra e o mar.

O impulso do homem, esse que o conduz em direção às ilhas, retoma o duplo movimento que produz as ilhas em si mesmas. Sonhar ilhas, com angústia ou alegria, pouco importa, é sonhar que se está separando, ou que já se está separado, longe dos continentes, que se está só ou perdido; ou então, é sonhar que se parte do zero, que se recria, que se recomeça. Havia ilhas derivadas, mas ilha é também aquilo em direção ao que se deriva; e havia ilhas originárias, mas a ilha é também a origem, a origem radical e absoluta.<sup>15</sup>

Mas o que perseguiria esse texto de agora? Em qual terceira margem queremos nos lançar (eu, você, a palavra e a imagem de nós)? O que estamos a perseguir é poeticamente anterior à própria separação absoluta de pólos e pretende ultrapassar tal dicotomia inevitável. Especificamente, queremos (com o texto e talvez a partir de agora) nos situar num entre-espaço, em algum não-lugar plasmático que seja capaz de inundar a velha e conhecida dualidade entre palavra e imagem, que preencha seus limites, que trapaceie seus métodos organizacionais, que provoque um refluxo infinito e traga poeira aos seus sistemas de funcionamento.

Mas se construímos nossa quase-ficção tendo, como eixo de análise, as ilhas desconhecidas e suas respectivas terceiras margens, qual seria nosso real objeto de perseguição? Qual seria

a sonhada potencialidade plástico-poética que desejamos encontrar em alguma ilha deserta? Qual seria a justificativa da chegada nesse novo-velho-porto?

(...) é que o homem já existe aí, mas um homem pouco comum, um homem absolutamente separado, absolutamente criador, uma Idéia de homem, em suma, um protótipo, um homem que seria quase um deus, uma mulher que seria uma deusa, um grande Amnésico, um puro Artista, consciência da Terra e do Oceano, um enorme ciclone, uma bela bruxa, uma estátua da Ilha de Páscoa. Eis o homem que precede a si mesmo. Na ilha deserta, uma tal criatura seria a própria ilha à medida que ela se imagina e se reflete em seu movimento primeiro. Consciência da Terra e do Oceano, tal é a ilha deserta, pronta para recomeçar o mundo. Porém dado que os homens, mesmo voluntários, não são idênticos ao movimento que os põe na ilha, eles não reatam o impulso que a produz; é sempre de fora que encontram a ilha e o fato de sua presença, contrária, nela, o deserto. Portanto, a unidade da ilha deserta e do seu habitante não é real, mas imaginária, como a idéia de ver atrás da cortina quando ali não se está. E mais: é duvidoso que a imaginação individual possa por si mesma elevar-se até essa admirável identidade; veremos que isso requer a imaginação coletiva no que ela tem de mais profundo, nos ritos e nas mitologias.<sup>16</sup>

## Notas

1 SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999. pp. 17 e 18

2 *idem* p. 28

3 *idem* p. 41

4 *idem* p. 62

5 ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2007.

6 *idem* p.79

7 *idem* p. 78

8 *idem* p. 79

9 BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco. p. 257

10 *idem* p. 79

11 *idem* p. 80

12 Projeto curatorial da 6ª Bienal do MERCOSUL. Disponível em: [www.bienalmercosul.art.br/novo/media/texto\\_curatorial.doc](http://www.bienalmercosul.art.br/novo/media/texto_curatorial.doc)

13 NANCY, Jean-Luc. *Dobra deleuzeana do pensamento*. In: ALLIEZ, Eric (org). *Gilles Deleuze: Uma vida filosófica*. São Paulo: Editora 34, p.113

14 DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2008. p.17

15 *idem* p. 18

16 *idem* p. 19

---

# Por uma Dança Frouxa: um pensar-fazer desconstrucionista em Dança

Sérgio Pereira Andrade\*

Recebido em 03 de fevereiro de 2009/ aprovado em 20 de abril de 2009

---

Reflexão sobre o pensar-fazer desconstrucionista em Dança a partir do fenômeno do “afrouxamento”; para contribuir com o pensamento pós-colonial na Dança. Para tal, analisa-se o projeto de desconstrução de Derrida, dialogando com outros autores que já se debruçaram sobre o tema, articulando assim sua aplicabilidade no campo da Dança. Como recorte observacional, a análise é focada na atuação do Grupo CoMteMpu’s.

*Dança; desconstrução; afrouxamento; pós-colonial na Dança*

## Derrida e a Desconstrução

Jacques Derrida (1930 – 2004) foi um dos principais precursores do movimento pós-estruturalista nascido na França, na década de 60, que reuniu outros pensadores como Bataille, Deleuze, Foucault, entre outros.

O movimento Pós-Estruturalista inaugura com Derrida uma filosofia que, embora atrelada à tradição do pensamento ocidental, propõe a ruptura com esta dependência, principalmente no que concerne à lógica da identidade herdada de Aristóteles. Por meio do princípio batizado como “desconstrução”, Derrida deu início a uma inovadora investigação sobre a natureza da tradição metafísica ocidental. Esta tradição fundamentava seu argumento em três leis: A lei da Identidade, a da Contradição e a do Excluído.

A lei da Identidade considerava que aquilo que é simplesmente é. A lei da Contradição definia que nada pode ser e não ser ao mesmo tempo. E finalmente a lei do Excluído admitia que tudo

---

\*Sérgio Pereira Andrade é dançarino, coreógrafo, performer e diretor do Grupo CoMteMpu’s, Licenciado em Dança pela Escola de Dança/UFBA, onde atualmente é Professor Substituto. É mestrando do PPGAC/UFBA, bolsista CNPq, onde desenvolve sua pesquisa sobre Dança e desconstrução.

deve ser ou então não ser. É óbvio que essas leis não podem admitir que haja fenômenos característicos da complexidade, a autopresença e a diferença, por exemplo.

Esses três princípios foram capazes de sustentar o positivismo e o espírito da modernidade. Influenciaram a conformação de todo um sistema de conceitos polarizados como ideal/real, espiritual/material, corpo/mente, oral/escrito, bom/mau, dentre tantos outros. Mas o movimento Pós-Estruturalista já não se contentava em pensar as transformações do mundo e das sociedades em bases tão dicotômicas. Afinal “ser ou não ser” já não era uma questão, pois os fenômenos já se apresentavam podendo ser e não ser ao mesmo tempo.

Os pós-estruturalistas buscaram compreender os novos tempos e as leis que os governam, abrindo caminhos para outros parâmetros e paradigmas que por sua vez foram apontando para o que viria a ser um pensamento pós-moderno.

As investigações de Jacques Derrida revelaram que a tradição era cheia de paradoxos. Derrida acreditava que era necessário desmontar a tradição ocidental para poder compreendê-la, assim como se desmonta uma edificação ou um artefato qualquer para poder expor suas estruturas internas, suas nervuras e seu esqueleto. A esse processo constante de desvelamento de estruturas, nervos e esqueleto Derrida chamou de “desconstrução”.

Primeiramente, é preciso esclarecer que o termo não é inaugurado por Derrida. Ele já aparecia na trajetória inicial de Heidegger em seu projeto intitulado “destruição da metafísica”, que como afirma o professor Duque-Estrada

(...) nada tinha de destrutivo; pelo contrário, ele buscava libertar os conceitos que ao longo da tradição, haviam enrijecido, pelo hábito de sua transmissão, em estruturas semânticas estáveis, fazendo-os retornar a experiência originária de pensamento da qual haviam brotado. (...) Muito sinteticamente, Heidegger pretendia retomar a experiência do sentido do ser que caíra no esquecimento, no decorrer da tradição, com a progressiva adesão do pensamento ao sentido objetivo das coisas. (Duque-Estrada, 2007, p. 53.)

Originalmente, este projeto heideggeriano trazia o termo *Destruktion*, em alemão. Derrida percebeu que a tradução para o francês, *destruction*, traria inevitavelmente um sentido negativo, criando então o termo “desconstrução” (*deconstruction* em francês), para chegar à ideia de desmontagem. Apesar da semelhança genética do termo, o caminho traçado por Derrida foi distinto ao de Heidegger, o que traz a leitura derridariana uma soberania frente ao filósofo alemão. Uma das diferenças entre os dois pensadores é que para Derrida era impossível



**(semi)novíssimos, ainda sem nome (CoMteMpu's)**, 2007, Wallace Nogueira fotografia.  
Fonte: Arquivo CoMteMpu's. Salvador, Brasil.

restituir o pensamento originário das coisas, até porque a “retomada da origem é manter-se no pressuposto por excelência de toda metafísica” (Duque-Estrada, 2007, p.54).

Almejar chegar à origem seria uma tentativa frustrada de se chegar ao que deveria ser (como a tentativa de se chegar ao ideal e ao espírito, por exemplo) e não o que é. Por isso Derrida inaugura “a desconstrução da metafísica da presença”, por entender que toda origem carrega em si uma palavra, que por sua vez carrega já um sentido gerador do discurso. Toda palavra também carrega em si um arcabouço suportado de outras palavras, por sua vez carregadas de outras histórias como uma rede infundável. Buscar a origem, ou a essência, como a tão perseguida pela filosofia clássica, também já não era a questão, até porque, “origem” e “essência” também são palavras já carregadas de outros discursos.

Derrida também não buscava com a apresentação do seu princípio da desconstrução apontá-lo como um instrumento eficaz que findasse as contradições encontradas na metafísica tradicional. Tampouco se coloca imune e capaz de fugir às exigências da tradição a partir de um sistema próprio e autônomo. Ao contrário, ele reconhece que ainda é necessário não abandonar, pelo menos temporariamente, os mesmos conceitos considerados insustentáveis para gerar um diálogo crítico com eles.

Assim, o termo desconstrução não significa destruição ou demolição de conceitos e pensamentos tradicionais. Podemos inferir que a desconstrução, como proposta, é um processo de revelação que questiona a “estrutura interna” do discurso descobrindo o sintoma do campo cognitivo que Derrida chama de “logocentrismo”, carregado no inconsciente pela tradição. A desconstrução revelaria, portanto, questionamentos presentes nas estruturas internas, lacunas e discordâncias que sempre existiram, mas somente hoje explicitadas, para uma relocalização dessas estruturas até então definidas por formas, mas agora apresentadas de outra maneira sem definições sistemáticas.

### **Das características da desconstrução derridariana: o afrouxamento**

A desconstrução tornou-se um posicionamento intelectual, altamente contestatório da hegemonia do pensamento estruturalista, unânime na França nos anos 60, com a publicação da obra de Derrida Gramatologia (1967) – um desafio a Lévi-Strauss e sua teoria da escritura, presente em Tristes Trópicos (1955).

Em Gramatologia, Derrida não faz refutação direta ao pensamento de Strauss. Ele o usa apenas como campo de observação e diálogo. Esse posicionamento revela uma das características mais importantes sobre a desconstrução derridariana a qual não se trata de um método ou crítica para reverter à oposição, como destaca Christopher Johnson em seu livro Derrida, a cena da escritura (2001):

Em vez de refutação direta, portanto, a desconstrução poderia ser descrita como uma forma de diálogo crítico, que usa os exemplos de casos particulares (aqui Lévi-Strauss) como sintomas de uma configuração ou estrutura mais geral. (Johnson, 2001, p. 47)

É nesse diálogo desmontável, e desvelador de esqueletos e nervos, que podemos afrouxar as estruturas internas para deslocá-la do “logocentrismo”, que Derrida entendia como sistema rígido de referência restrigente da compreensão. O “afrouxamento”, portanto, busca uma ampliação criativa de novas conexões de conhecimento com o mundo, sob um olhar ampliado e contínuo, ao invés da observação do fenômeno localizado e isolado, que para Derrida não se dá em uma definição sistemática.

A noção de “afrouxamento”, inevitavelmente, nos remete à imagem de uma estrutura tocável e movediça, em constante busca de reorganização. Sendo assim, essa compreensão nos

permite afirmar não ser possível entender a desconstrução como um “método”, pois esse entendimento retornaria à ideia de estrutura rígida remetente ao logocentrismo e à metafísica tradicional. Ao invés de encontrar um novo molde central, desconstruir se refere a uma ação contínua, conseqüentemente, afrouxada, diferente aos moldes já rigidamente encarnados.

A insistência contínua de um afrouxamento interno que não busca a formatação de um novo modelo revela, no discurso de Derrida, a sua capacidade de entender o conseqüente ressaltar da diferença, como caminho para o desvendamento de discursos contidos no logocentrismo que ultrapassa o próprio objeto inicial estudado, como reafirma Johnson:

Essa estratégia de dispersão lingüística poderia ser tida como característica central da desconstrução, que tenta circundar, se não transcender, o discurso essencializador da metafísica tradicional. (Johnson, 2001, p. 48).

Mesmo acreditando que o conhecimento, ainda que sistematicamente seccionado, se articula sob uma comunicação embaraçada, Derrida nos revela que essa comunicação ainda é operada sob os moldes do padrão referente: o logocentrismo – que para ele era o próprio mundo ocidental. Sendo assim, desconstruir agrega mudanças de paradigmas que reverberam em todo conhecimento humano, entendendo que esse fala a “despeito de”, para um possível descentramento do padrão.

Se para Derrida, o mundo ocidental seria o próprio logocentrismo, seria possível admitir que toda a nossa formação e configuração atual (social, política, histórica, científica, artística, intelectual, etc.) estariam enrijecidas aos padrões ocidentais, como se houvesse uma constante dependência entre a presença e o inconsciente ocidentalista encarnado. Ocidentalismo por sua vez carregado pelo histórico neo-euro-americano-colonizador-liberal, que criou padrões político-estético-culturais, também enrijecidos. Dessa forma, desconstruir passa ser uma responsabilidade para todas as áreas de conhecimento humano, tendo o afrouxamento como uma característica alargadora de fronteiras, que moldam o pensamento.

A Arte, fruto de um constante diálogo entre razão e inconsciente, ciente de sua condição política na sociedade, passa a ser o local fértil para o pensamento desconstrucionista. Nela desvelamos os nossos entendimentos internos (o logocentrismo) para a criação de terceiros objetos que ganham sentido e coexistem frente ao que já é presente sobre eles mesmos.

Na Dança, esse pensamento ganha corpo no próprio corpo humano, revelando discursos



Foto (Semi)  
Divulgação  
**(CoMteMpu's)**,  
2007, fotografia.  
Wallace Nogueira  
Fonte: Arquivo  
CoMteMpu's.  
Salvador, Brasil.

culturais encarnados (em esqueleto e nervos) a despeito dele mesmo e do que não é ele. A Dança cria infinitas perguntas contrastantes sob o mesmo corpo, segundo Foucault, fadado a sua existência social, ou a partir do pensamento derridariano, à sua presença social.

Sendo assim, o pensar a desconstrução em Dança estaria buscando lacunas para o que viria a ser chamado de proposição pós-colonial para o corpo e da própria Dança? Como desconstruir a Dança sem recair na construção de novos modelos?

### **Sob uma perspectiva desconstrucionista: a Dança Frouxa**

Muitos estudos em dança contemporânea vêm se dedicando à investigação do pensar-fazer estético da Dança e sua relação com os novos paradigmas da contemporaneidade, destacando e reconhecendo seus padrões. Entre tantos outros paradigmas recorrentes, podemos destacar a instauração das dúvidas e a constituição de um pensamento complexo coreográfico. Com

isso a Dança já não se sustentaria pela execução mecânica de bem-fazeres técnico-expressivos corporais. A Dança assumiria o desafio da revelação, a partir do questionamento da lógica e da dialógica de sua própria estrutura interna: que elementos definem uma coreografia? Qual o papel do coreógrafo, então? Há uma técnica eficiente e segura para preparação do dançarino? O que é Dança? Enfim, surgem infinitos questionamentos e não menos infinitos caminhos para que os pesquisadores da dança se debrucem em suas investigações. Felizmente a dança não está mais segura e embarca no seu processo de desconstrução.

Para tanto, a coreografia desconstrucionista não destrói os modelos da dança clássica e moderna, criados pelas escolas euro-americanas. Ao contrário, necessita deles para construir um diálogo crítico capaz de produzir um olhar ampliado e contínuo daqueles modelos localizados no tempo e isolado dos anseios e interesses do mundo atual. Essa proposta geradora de estranhezas aos códigos tradicionais é desveladora dos fenômenos do afrouxamento e do descentramento, já indicados por Derrida em seu pensamento desconstrucionista, tanto para o corpo que dança quanto para a criação coreográfica.

Esses questionamentos sobre a desconstrução em dança vêm sendo aprimorados por mim junto ao Grupo CoMteMpu's – Linguagens do Corpo, criado e residente em Salvador-Ba, desde 2005, cujas práticas artísticas, aliadas à teoria, suscitaram a criação do termo "Dança Frouxa": um pensar-fazer afrouxado de co-criação coreográfica desenvolvido a partir de estudos de acasos, improvisação e autonomia para o corpo que dança. Engendrado nesse pensar-fazer, o CoMteMpu's chamou de "Zeza" o corpo que atua nesse sistema.

O Zeza seria um estado comportamental subversivo provocador de uma aparente ação indolente, relaxada e que por muitas vezes soa como mais um dos comportamentos que se espera: adere a tudo, e se mostra, sim, como um complexo dadaísta, ou uma lógica embaralhada. O Zeza pode ser apático, antipático, agradável, bobalhão, esperto e ágil. Cria simulacros para sobreviver (ou se safar) e manter seu eterno estado de provocação (ou sabotagem).

Trata-se de uma postura artístico-político-cotidiana. Suas ações estão presentes em obras artísticas, no cenário político da Dança na cidade de Salvador e nas suas relações de convivência diárias, criando porosidades entre arte e vida. Trata-se de proposta para um corpo em desafio contínuo, uma vez que se quebram regras, cumprem-se funções prontamente e se é movido por desejos temporários. Essa proposta de pensamento para o corpo, em cena,



**Out-doors 1**  
**(CoMteMpu's),**  
2008, fotografia.  
Juan David Ramirez  
Fonte: Festival de  
Performance de  
Cali. Santiago de  
Cali, Colômbia.

provoca deslocamentos no pensar-fazer coreográfico configurando o que vem a ser a “Dança Frouxa”; um sistema em Dança afrouxado e descentralizador que dá ao Zeza um recorrente estado de desafio.

Uma imagem interessante e ilustrativa para esse corpo em estado de desafio é o “tropeço”: um tropeço na rua por haver um buraco, por se chocar com outro corpo que passa (e esse choque pode ser proposital ou não), por um descuido desse próprio tropeçante, ou por uma autoprovação. De qualquer forma, nesse instante do tropeço é necessário haver uma reorganização para manutenção desse sistema. É nesse resolver instável que torna um tropeço incidental em dança: uma Dança Frouxa. Uma Dança Frouxa como um fazer político de dança que descentraliza os rumos da obra criando um sistema de corresponsabilidade entre as partes que a compõem. Uma atitude ao sabor de desejos transitórios e de sabotagens internas, que inclusive podem mudar uma própria definição futura da Dança Frouxa, retroalimentando conceitos e atitudes, criando um sistema infindo de atualização e manutenção.

A partir de entendimentos compartilhados sobre um propósito estético, os Zezas estabelecem

regras comuns que os orientam na construção da dança, mas que podem ser quebradas, provocando situações emergentes no momento da ação cênica. Essas quebras de regras podem acontecer por instabilidade de elementos da própria obra (público, cenário, figurino, trilha sonora, etc.) ou pelo desejo de provocação incidental de um Zeza qualquer, como num propósito de sabotagem.

Aqui o termo sabotagem não deve ser entendido como um movimento para impedir a ignição de um sistema, mas como uma provocação para o estado de alerta de um jogo, acordado por todos os Zezas. Trata-se da ciente possibilidade de qualquer elemento da coreografia ser deslocado por algum Zeza, de forma imediata. Se isso não acontecer por uma ação do outro, é necessária uma atitude proativa individual, mantendo-se assim o ar instável no corpo e na dança. Tal instabilidade provocada e ciente faz o convite à dança para a manutenção de em eterno estado de corda bamba, num processo de diálogo crítico permanente, ao sabor do risco do estado “frouxo”, descentralizador de referenciais e padrões, que por sua vez dá também à Dança um caminho para um possível exercício de pensar-fazer pós-colonial.

Para tanto, é importante não confundir afrouxamento com libertinagem ou displicência sem propósito. Para enfrentar esse desafio cabe entendê-lo com certa “frouxosa” postura, sendo fiel aos propósitos e não simplesmente mantendo-se em estado de inércia, deixando que os rumos se afrouxem sozinhos.

Também é necessário perceber que certos pensamentos tradicionais já estão encarnados e por vezes nos soam como irrelevantes. É preciso uma análise minuciosa de discursos entrelinhas, ocultados pelo costume da tradição, sabidamente colocados pela literatura, pela presença de imagens e signos cotidianos, e, conseqüentemente, pelo próprio pensamento do quem vem a ser “Dança”, para o reforço de uma sociedade distanciada. Assim, o exercício de reflexão, transcendência e autodesconstrução contínua é fundamental para uma possível proposta pós-colonial.

Por isso, essa proposta desconstrucionista em Dança, que venho pensando e aplicando, substanciada em Dança Frouxa e o Zeza, junto ao CoMteMpu’s, é acima de tudo uma postura política responsável do presente. É uma escolha por rever estruturas, as quais, por vezes, já nos soam como incontestáveis, mas somente contribuem para manutenção de um sistema congelado e retroalimentador, sustentado por padrões colonizados presentes na sociedade, e, sobretudo, na Dança. Essa postura oportuniza um olhar ampliado e autônomo para a coreografia

e o corpo que dança, criando uma linguagem estética subversiva à lógica tradicional.

Àqueles que buscam partir para esse desafio do afrouxamento é importante saber que essa proposta não busca reforçar ao que se vem chamando comumente de dança contemporânea, no que se refere a sua configuração de estilo ou linhagem. Da mesma forma, não busca a criação de um novo campo estilístico – porque, se assim o fosse, se estaria mais uma vez em busca de um novo padrão estético. O afrouxamento na Dança, aqui entendido como Dança Frouxa e Zeza, propõe uma reflexão sobre a linguagem que se configura como Dança, que mesmo imersa nos paradigmas e pressupostos da contemporaneidade, não se aprisiona em um estilo ou modelo recorrente.

Assim, poderemos descentralizar padrões tradicionais, num desafio à busca de outros possíveis entendimentos e organizações de esqueletos e nervuras da Dança, partindo-se para um pensar-fazer estético-político afrouxado.

## Referências

Andrade, S. P.; Lobato, L. F. (2008). Derrida e a Perspectiva Desconstrucionista do Padrão da Dança. Artigo publicado pela ABRACE. Belo Horizonte: disponível no site [www.portalabrace.org](http://www.portalabrace.org).

Derrida, J. (1973). Gramatologia. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo.

Duque-Estrada, P. C. (2007). Desconstrução e incondicional responsabilidade. In: Revista CULT - Dossiê: Psicanálise, linguagem, justiça, arquitetura e desconstrução na obra de Jacques Derrida. Deyse Bregantini (Ed.). São Paulo: Bragantini, p. 53-55.

Filho, J. S. (2007). Derrida e a defesa da honra da razão. In: Revista CULT - Dossiê: Psicanálise, linguagem, justiça, arquitetura e desconstrução na obra de Jacques Derrida. Deyse Bregantini (Ed.). São Paulo: Bragantini, p. 41-43.

Geertz, C. (2006). O Saber Local, Novos Ensaios em Antropologia Interpretativa. Rio de Janeiro: Ed. Vozes.

Johnson, C. (2001). Derrida, A cena da escritura. São Paulo: UNESP.

Lechte, J. (2003). 50 Pensadores Contemporâneos Essenciais: do estruturalismo à pós-modernidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil Ltda.

Silva, E. R. (2005). Dança e Pós-Modernidade. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia – EDUFBA.

---

## **Espaço de relação**

Ricardo Corona\*

Recebido em 30 de março de 2009/ aprovado em 17 de abril de 2009

---

A partir de conceitos como espaço, lugar, não-lugar, multiplicidade, este artigo aborda questões referentes às relações entre linguagens na ação denominada performance.

*Ação, lugar, não-lugar, poesia*

A performance é prática artística habitualmente relacionada às artes visuais, mas cuja ação se estende para outras categorias artísticas – teatro, música, dança, literatura –, e justamente por isso, pela dificuldade de perceber o seu pertencimento, permite também o abandono dessas categorias, sem negá-las, mas relevando sua qualidade de trans-gênero. A sua ação está voltada mais para a implosão destas categorias, mas sendo condição extrair-lhes o que delas necessita para *fazer-se*. Comumente, chama-se happening o que é performance e reciprocamente. Ou ainda, dissocia-se radicalmente uma prática da outra. Ora, ambas as leituras deixam de aperceberem-se dos embates que advêm da sutileza dessa margem. A ação no happening se dá ao improvisado, impelida com mais força a não repetir-se, mas, sobretudo o não repetir-se diante do registro que impossibilita o uso e que tem o seu lugar tópico no Museu. Podemos dizer que a ação no happening expressa o usar uma única vez contra a impossibilidade do uso. A ação, ao morrer, viverá. A ação na performance se dá de maneira ensaiada e segue, portanto, um roteiro, o que a deixa mais suscetível ao registro, mas também lhe convém contrariar a repetição. Estas suaves diferenças, contradições próprias que podem muito bem ser apropriadas convenientemente antes de serem usadas como características funcionais

---

\* Ricardo Corona é autor dos livros de poesia Cinemaginário (1999), Corpo sutil (2005) – pela Ed. Iluminuras; do CD Ladrão de fogo (2001, Medusa) e do livro-disco Sonorizador (Iluminuras, 2007). Com Joca Wolff, traduziu aA Momento de simetria (Medusa, 2005) e Máscara âmbar (Lumme, 2008), de Arturo Carrera. Mestrando em Estudos Literários na UFPR com bolsa de estudos pela Capes.

Email: ricardocorona@terra.com.br e tel. |41| 3262 9633 e 8442 5637

para categorizações. Com efeito, ao não se encerrarem em si – senão o distender aqui se anunciando também não teria razão de – compreender-se-á a ação no happening como uma *suposta* improvisação e a ideia de que a preparação antecipada da ação performática permitirá um *tempo flexível* para que se tenha sempre o frescor da primeira vez. É preciso dizer, de forma contundente, que ambas se distanciam de um conceito de repetição, visto em outras ações ao vivo, como o show de música e a peça de teatro, por exemplo. Ambas as ações estão fora de um conceito de forma e mantêm uma *relação* contraproducente com a cópia. Isso porque na performance, quando repetida, trairá sempre a ação anterior, recusando-se portanto à cópia, e no happening, por ser ainda mais impraticável a sua repetição, por causa do alto grau de improvisação envolvido, poderá dar-se à repetição, mas isso fatalmente o transformará em performance. Ambas são artes indóceis ao registro museológico, no dizer de Giorgio Agamben: “Uma após outra – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política – retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu.” (2005, p. 73) É o que acontece mesmo quando o filósofo expande a sua significação, além do mero espaço físico e lugar declarado: “museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência.” (2005, p. 73). Performance e happening, nas suas aversões à repetição e, assim, ao registro, são indóceis no sentido de que podem permitir-se ao desuso, mesmo o do museu, mas não sem algum tipo de problema na ordem da receptividade, da transferência de código, às vezes, ocasionando um nível insuportável de *fakeização*...

Por isso a relação, como acontecimento da ação no espaço, fende os gêneros e categorizações chamando-nos a atenção para outras importâncias dessa arte, cuja entrada sempre será a *relação*. A ação que se dá à relação, tanto na performance quanto no happening, cria um espaço bastante singular – o qual será bastante focado nesse breve ensaio, já que diz respeito tanto à performance quanto ao happening. De alguma maneira, esse espaço de *relação* está em consonância com as ideias de Édouard Glissant na sua poética da relação, na prática do outro, na diversidade e no caos-mundo. Especialmente quando estas declaram um percurso no sentido da oralização da literatura, “por um lado porque há poesias orais coletivas que se desenvolvem; por outro lado porque está havendo ‘oralização’ das técnicas da escrita” (2001, p. 126). Essas ideias tangenciam outros discursos e de outro modo permitem dizer algo mais sobre esse espaço da ação performática, espaço de relação.



**Guardiões**, 2001, instalação.  
Eliana Borges  
Fonte: Guardiões, catálogo.

Esse espaço, ao propor o encontro de sentidos e linguagens em condições fugidias, consente a criação de um *lugar* antes de um *saber* sobre. A fugacidade neste espaço assume direito à opacidade, no tempo da sua narrativa, reduzida em gesto e ação – igualmente signos, mas que significam “*expressão*” a “*índice*”, na distinção proposta por Husserl (DERRIDA, 1994, p. 80). Se o que importa a Glissant, como conceito de duração, na poética da relação por um lado, tendo na escrita o tempo que pode ser descrito como uma encadeação de momentos privilegiados e, por outro, na linguagem oral – acrescentaríamos na ação e no gesto para expandir o espaço que se dá apenas no poema falado para o espaço mais amplo da ação performática que envolve mais linguagens e sentidos – essa duração, esse tempo se dá como multiplicidade, simultaneidade. Ainda que no espaço estrito e geométrico – veremos o que isso significa mais adiante – da ação performática, não haveria essência ou modelo universal porque ali haverá de se *fazer* um espaço de margens e ressonâncias flexíveis, variáveis, um espaço sem amálgamas duradouros, portanto, admissível às palavras de Glissant: “A aposta é que o Caos é ordem e desordem, desmesura sem absoluto, destino e devir”. (2008, p. 55)

Assim como as línguas, babélicas, não se isolam encerradas em si mesmas nem tão-somente abrem-se à multiplicidade, mas distendem-se, ou no dizer de Derrida sobre este mito *torre de Babel*:

exibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica (2006, p. 11 e 12),

as linguagens, quando postas em relação no espaço da ação performática, nunca se mantêm inteiras, perfeitamente constituídas, construídas no seu gênero e categoria, mas abrem-se, ou melhor, distendem-se à relação, à experiência da relação, e desfazem-se neste espaço, o qual, assim e principalmente por isso, pode configurar-se como espaço mais pelo que flui antes das linguagens do que pelas suas inteirezas. A ação incide *nas* linguagens e, portanto, contra a suspeição de que nos fala Derrida em outro ensaio:

a desvalorização da palavra ‘linguagem’, tudo o que – no crédito que lhe é dado – denuncia a indolência do vocabulário, a tentação da sedução barata, o abandono passivo à moda, a consciência de vanguarda, isto é, a ignorância (2006, p. 7).

No espaço da ação performática, as linguagens estão colocadas em suspensão na multiplicidade, em incessante cruzamento e desterritorialização, mesmo aquém de resolver a “*inflação*”

*absoluta*" (2006, p. 7) da linguagem de que nos fala Derrida, talvez impossível de se resolver, pois, segundo o filósofo "nada escapa ao movimento do significante e que, em última instância, a diferença entre o significado e o significante não é nada" (2006, p. 27 e 28). Neste espaço, as linguagens aproximam-se do silêncio e participam da

ruptura entre o sentido originário do ser e a palavra, entre o sentido e a voz, entre a 'voz do ser' e a phoné, entre o 'apelo do ser' e o som articulado; uma tal ruptura, que ao mesmo tempo confirma uma metáfora fundamental e lança a suspeição sobre ela ao acusar a defasagem metafórica (2006, p. 27),

segundo Derrida, no mesmo estudo, repensando o conceito da "*voz do ser*" em Heidegger: "Não se ouve a voz das fontes" (2006, p. 27). A partir disso, desse vácuo ou fenda poderemos problematizar a performance como arte relacional, cuja ação não é uma ação exclusiva de gênero ou categoria, mas estende-se a todas com elevado coeficiente de experimentação nas linguagens em relação com o fenômeno. Experiência que ressoa no silêncio fenomenológico husserliano que, segundo Derrida,

só pode, portanto, se reconstituir por uma dupla exclusão ou dupla redução: a da relação com o outro em mim, na comunicação indicativa, a da expressão como camada ulterior, superior e exterior à do sentido (1994, p. 80).

Então a poesia, na sua possibilidade metafísica, na sua "*ligação*" com a *phoné*, na sua presença *antes* mesmo da linguagem, poderá abrir-se para o outro e voltar a ser, *a-ser*:

Não é possível não contar com a poesia. Ou: é preciso contar com a poesia. É preciso contar com ela em tudo o que fazemos e pensamos dever fazer, pelo discurso, pelo pensamento, em prosa e na "*arte*" em geral. Independentemente do que se encontrar sob essa palavra, e supondo mesmo que nisso não exista nada que não esteja datado, acabado, desalojado, aplanado, fica essa palavra. Fica uma palavra com que é preciso contar, pois ela exige o que lhe é devido. Podemos suprimir o "*poético*", o "*poema*" e o "*poeta*" sem muitos danos (talvez). Mas com a "*poesia*", em todo o indeterminado do seu sentido, e apesar de toda essa indeterminação, nada se pode fazer. Ela está lá, e está lá mesmo quando a recusamos, suspeitamos dela, quando a detestamos. (NANCY, 2005, p. 32)

Referimo-nos a este *lugar* (poderia dizer *não-lugar*) de sentidos incessantes, palimpsestos do sensível, onde a poesia resiste independentemente do "*poético*"; do "*poema*" e do "*poeta*"; poesia furtada da literatura, não figurada, que assume o seu "*sentido de 'poesia'*" (NANCY, 2005, p. 10), "*um sentido sempre por fazer*:" (2005, p. 10) Esse *antes* próprio da poesia, sem sê-lo propriamente poesia, está em todas as artes, na incomunicabilidade do sensível, na ordem do sensível.

Tratar-se-ia assim de um silêncio como do recorte exato, do horizonte da língua, desenho traçado nitidamente sobre a sua margem e no mesmo momento na margem de todas as artes, dividindo-as ao tomar parte em todas (2005, p. 41)

Poesia, neste preciso *lugar* “em que as artes se encontram na medida em que se dividem, e em que a dividem juntamente com elas”. (2005, p. 41) Daí vem, ou melhor, deveria emanar a *poesia* para o outro no espaço da performance, devir na relação, no espaço da ação *com* e *entre* linguagens, *no* espaço da relação: o lugar de encontro e desencontro, fluxo de dicções que não cessam de desterritorializar-se.

*Lugar* tão incessante que, para fazê-lo ressoar plenamente, se deveria abandonar a própria denominação: “performance”. “Sempre por fazer” é um *continuum* variável que se contrapõe ao uso abusivo deste mesmo substantivo – “performance” – em contextos outros, que até poderia pluralizar, não fosse o mundanismo de seus discursos. Esse substantivo feminino – ou: 1) realização, feito, façanha e 2) atuação, desempenho – apareceu para nominar a arte que obtém sua força justamente na multiplicidade das linguagens e acontecimentos. Uma realização, um feito, uma façanha, uma atuação com desempenho, sem dúvida, trata-se de uma ação, mas uma ação que pode ser simplesmente centrada em si, tanto que permite - e

**Carto+grafias [subjctivas],**

2007, instalação.

Eliana Borges

Fonte: Carto+grafias [subjctivas], catálogo.



serve bem - à fala do *eu* referindo-se, por exemplo, a um piloto de fórmula um, sobrepondo-se a toda equipe igualmente responsável pelo desempenho do desportista, no tempo gasto entre o tiro de largada até a sua chegada e, se for o caso, ao pódio. Porém, importa menos a etimologia dessa palavra e significações e mais o flagrante da inexistência do *outro* no substantivo *performance*, que se evidencia quando utilizado para denominar uma arte relacional. Abandonar essa significação pode ser o descarrego da ação no espaço da relação, contra o retorno do Mesmo, num movimento em direção ao Múltiplo e ao Diverso. Fazer a relação vir antes da nomenclatura – contra esta, sem a intenção de nomeação, mas tangenciar os desdobramentos suscitados nas palavras-chave (em relação): relação – para abrir-se à multiplicidade, característica primeira desta ação artística, lembrando que aquele substantivo viera acompanhado de um rol de outros nomes: *happening, fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé-collage, body art...* Há de se levar em consideração nesse desdobramento, talvez como sintoma, o humor provocado pelo trabalho dos próprios artistas: Márcia X (com Alex Hamburger), no seu *Academia Performance* (1987), desenvolvido num período de alta temporada de ação performática no Brasil, os anos 1980, abordou a questão, ou melhor, criou a dobra interna. A sua ação consistia em ocupar a academia de ginástica de nome “*Academia Performance*”, situada bem próximo à famosa Galeria Contemporânea, um dos endereços da performance na época, justamente pelas recorrentes ações que lá se realizavam. Segundo Ricardo Basbaum, ao ocupar como instalação *readymade* um “lugar repleto de aparelhos de musculação e outras máquinas de auxílio corporal”, divulgado pela artista como um lugar para quem deseja “*manter-se em forma*”, era um “recado claro também aos acadêmicos da performance, em todas as latitudes e longitudes” (2005, p. 53 e 54) Márcia X, nessa dobra interna, antes de exercer tão-somente a crítica às realizações regulares de ações performáticas, pois, ao contrário, via descrédito em relação à divulgação da performance diante do mercado de arte que consagrou a geração 80 como a geração dos pintores, mas justamente nesse embate, chamou a atenção com muito humor para a repetição mecânica de uma ação que é puro devir.

Com Marc Augé – citando Michel de Certeau –, podemos ao mesmo tempo tipificar e significar melhor esse espaço de relação. Se para eles, espaço “é um lugar praticado, um cruzamento de forças motrizes” (1994, p. 75) e existe o espaço geométrico e o espaço antropológico, então o espaço da relação requer ambas as definições, pois pede distinção,

demarcação, memória, existência, e porque nele não se faz da experiência sempre um acontecimento, mesmo a partir de certa ordem: o palco, a sala etc., ou outros espaços com limites abstratos, mas colocados para que a ação aconteça: ar, rua, rural, entre outros. A ação nesse espaço em relação pode expandir-se para o ilimitado, deixando mais claro, o "*gesto cultural*", conforme Lévinas:

A significação – enquanto totalidade clareadora e necessária à própria percepção – é um arranjo livre e criador: o olho que vê está essencialmente num corpo que é também mão e órgão de fonação, atividade criadora pelo gesto e pela linguagem. (1993, p. 27).

Ao mesmo tempo podemos entender esse espaço de relação como desdobramento radical das muitas maneiras e lugares nos quais as linguagens sempre foram e ainda são postas em relação. O desenho ou imagem, enquanto ilustração de um poema ou a letra de música. Mas interessa dizer desses exemplos de relação apenas o quanto estão a serviço da temática do outro e, talvez, inclusive, venha daí os seus nomes: ilustração (*illustratione*) e letra de música. Aquela uma derivação do latim para a linguagem que sempre necessitará explicar-se, comentando o outro e inscrevendo-se a partir do outro. Psicanaliticamente, trata-se do amor platônico, uma maneira de apagar-se diante do amado, daquilo que o amado significa. Da mesma forma a ilustração anula-se diante do texto e cria-se para ela a condição de não poder ser nunca independente ou dar-se à estampa sozinha. A letra *de música*, na densidade oral da sua superfície plana, à sua maneira, do mesmo modo serve ao conteúdo, ao trovar claro, à comunicação aplainada pela recepção, pelo comprometimento da recepção. Não seria correto, por suas diferenças cabíveis na multiplicidade, fazer com isso um juízo de valor destas linguagens em relação à arte performática. São antes condições de relação que permitem comparação para melhor investigar o cerne multidisciplinar da ação performática, posta aqui, justamente como *relação*. Mas dizer principalmente que ambas as linguagens (imagem e música) quando inseridas no espaço de relação, desdobrado aqui como lugar antes da significação, desterritorializam-se e reterritorializam-se, ressoando sem falseamentos de identidades no devir da ação performática: "*Eu é um outro*". (LÉVINAS, 1993, p. 94) Não há abandono porque não há mais eu e "o reencontro de si consigo não se verifica." (1993, p. 94), importando sobremaneira a *relação* em si no espaço em que a ação acontece. A ação performática acontece, muitas vezes, fugaz e efusivamente, não deixando para trás a possibilidade do registro e, mesmo quando há o registro, sua significação só poderá ser outra.

Neste espaço, antes mesmo de sua denominação posta aqui como exclusiva – a performance –, espaço geométrico onde acontece a relação, lugar praticado por ações incessantes, há a fixidez das categorizações puras como teatro, música, dança, poesia, artes visuais, e os identitários: poeta, músico, ator, artista visual, bailarino, envolvidos na ação, necessitam desterritorializarem-se. Uma condição da ação, do cruzamento de linguagens, da relação. Nesta perspectiva, portanto, reivindicar conceitos próprios e denominação exclusiva para cada área pura e identitária desse espaço em que se dá a ação e a relação das linguagens, atenuaria a particularidade primeira da ação performática que é a investigação e a invenção de outros procedimentos para a linguagem, colocando-se a questão de isso não ser apenas recategorização e, portanto, dependência ao conjunto formado por pintura, escultura, arquitetura, gravura, música e dança, ou seja, ao dado das belas artes. Importante lembrar a sua efemeridade nesse espaço, ação que tem a duração de um vento. Ela se dá e fim. O restante, o depois do acontecido, pertencerá ao registro, em tantos suportes quantos forem necessários: fotografia, vídeo, áudio, texto... A ação relacional traz em si a fugacidade do desfazer-se e isso mantém a sua multiplicidade, ação que podemos dizer compósita, ou melhor, em relação com esse movimento de formação de uma cultura compósita. Se esta ação traz em si signos de expressão que reduzem a significação e movem questões identitárias, então, no dizer de Édouard Glissant “está dentro da realidade de um caos-mundo que não mais permite o universal generalizante” (2005, p. 47). Sua ação relacional, em muitos sentidos, espontaneamente, investe contra as formas constituídas pelo movimento das culturas que Glissant designa “atávicas”, baseadas na ideia de criação do mundo e que geraram a necessidade do épico, por exemplo – o épico como forma una e centralizadora, que cooptava outras expressões da Antiguidade. Diferentemente, para Glissant, as culturas compósitas ao serem expostas ao desterramento<sup>1</sup> abandonaram esse conceito de gênese e, assim, ao sonho de que “sua língua lhe tenha sido ditada por um deus, ou seja, que sua língua seja a língua da identidade exclusiva” (2005, p. 34)

Convém, no entanto, dizer que a ação relacional no espaço da performance, antes de definir-se como uma ação de “crioulização”, aproxima-se dela, relaciona-se com ela, pois igualmente se opõe à visão de identidade única, de gênero-gênese, compondo com outras manifestações contemporâneas o movimento que, seguramente, tangencia o fenômeno das culturas compósitas “da identidade como rizoma, da identidade não mais como raiz única, mas como

raiz indo ao encontro de outras raízes” (2005, p. 27), no dizer de Glissant, citando Deleuze e Guattari. Esse mover da multiplicidade, no qual se insere a ação performática ao fazer-se no espaço relacional, com especificidade, mas em consenso com o mover desdobrado no contemporâneo:

Será que não percebemos que não conseguimos mais assegurar a unicidade formal da língua escrita e que todos temos que inventar formas múltiplas cuja necessidade barroca nos assusta no abundante panorama atual de todas as línguas do mundo, e no exato momento em que estamos dando uma guinada, ou seja, estamos vivenciando a passagem da escrita à oralidade, e não mais da oralidade à escrita? Assim, essas duas questões estão interligadas. A escrita, ditada por deus, está associada à transcendência, está associada à imobilidade do corpo, está associada a uma espécie de tradição de encadeamento que chamaríamos de pensamento linear. A oralidade, o movimento do corpo se manifestam na repetição, na redundância, na preponderância do ritmo, na renovação das assonâncias e tudo isso se dá bem longe do pensamento da transcendência, e da segurança que o pensamento da transcendência continha, bem como dos exageros sectários que esse pensamento desencadeia como que naturalmente. (GLISSANT, 2005, p. 47)

A ação performática está mais próxima do devir no espaço geométrico da rua, em que passantes agem no urbano, fazendo um movimento fugaz e contínuo. A diferença desta é a sua pré-condição de auferir linguagens. O corpo que se move contorce gestos num dizer de sentidos. É certo dizer, apesar do risco, que o corpo deseja o gozo da não-significação. O que poderia querer o corpo nesse espaço de *relação*? Jean-Luc Nancy, nesse sentido, do corpo-sentido, sempre um sentido, “ou então que se trata de mimar ou de moldar o corpo à escrita (dançar, sangrar...)” (2000, p. 11), pois os corpos “são espaço aberto, e em certo sentido são o espaço propriamente espaçoso, mais do que especial. Ou são aquilo a que se pode ainda chamar o lugar.” (2000, p. 15) Mas poderia esse corpo, fazendo-se nesse espaço, romper com o sagrado no seu movimento para o espaço do profano? Seu movimento quebraria com a repetição do ritual consagrado: *hoc est enim corpus meum*? Ou apenas deixaria mais visível o paganismo ancestral, ora sublimado em pão e vinho? (2000, p. 5) O corpo, enquanto emissor de sentidos, em *relação*, poderá acessar momentaneamente a pulsão ou sensorialidade – energia que liga corpo e mente – e poderá dar vazão aos “mistérios da certeza sensível” (2000, p.5). Esse espaço relacional permite melhor a ação do profano que do sagrado, mas ambos estão em jogo, pois se consagra apenas aquilo que se repete obsessivamente – um mantra, uma oração, uma vigília – e a ação, posta aqui, mas acolá falada (acolá, no espaço em que se

dá essa ação), por inaugurar o lugar (e também o não-lugar), por ser o corpo, segundo Nancy, um lugar, poderá ressoar (ou produzir ruído), tocar no profano, quando, segundo Nancy,

as estéticas estão por refazer junto dos corpos de sentidos nus, privados de referências, desorientados, desocidentalizados, e quando as artes estão por refazer, de parte a parte, como a techné da criação dos corpos. (2000, p. 113)

Podemos entender o espaço do profano e do sagrado como sentidos simultâneos agindo nesse espaço de *relação* – apenas tocando-os a partir desse lugar – tendo em mente a ideia de palimpsesto e jogo. O primeiro poderá fazer-se presença com a mesma intensidade e ao mesmo tempo que o segundo, neste espaço da ação performática, permissível ao sagrado como ao profano, de tal maneira que bem poderia derivar daí, exemplarmente, a conclusão de Giorgio Agamben, citando Émile Benveniste, de que o jogo não só provém da esfera do sagrado, mas representa a sua inversão. (2007, p. 66 e 67) Se entendermos esse espaço de *relação* como geométrico, delimitado, com regras, estaremos do mesmo modo propondo um jogo. Antes do antes, quando não existiam os conceitos performance e vanguarda, antes mesmo das línguas, no tempo ancestral em que Rosseau admiravelmente se referiu: “de início só se falou por poesia; só muito tempo depois é que se procurou raciocinar” (1981, p. 49), com efeito, antes mesmo da própria linguagem, mas com os sentidos em *relação*, o espaço do sagrado e do profano já existia e, diferentemente deste, mantinha o rito como jogo. Não se tratava de arte, menos ainda de performance, talvez religião, mas, insuspeitadamente, de *relação*. Hoje as presenças e ressonâncias da ação performática no espaço de *relação* proposto neste breve ensaio com aquele espaço do sagrado e do profano, ao se flexibilizarem, ao abandonarem a sua identidade de linguagens, ao se desterritorializarem, ao se reterritorializarem colocam contemporaneamente o jogo como rito, e como tal, também uma experiência de desgarramento da escrita e do significado. Mais uma vez com Augé, podemos entender que

o lugar e o não-lugar são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação (1994, p. 74).

Podemos concluir que no espaço em que se dá a *relação*, o lugar imaginado para esse espaço, além de não ser apenas um, não é puro, por isso é também não-lugar e nele, portanto, não se quer um sentido comum, nem um sentir em si, mas um fruir de relações, um falar de sentidos (sem a obrigatoriedade de comunicar entre si em razão de um sentido maior): palimpsestos de lugares, fazendo-se e refazendo-se sem cessar: acontecer, sendo no espaço de *relação*.

## Notas

1 Glissant distende esse seu conceito de cultura “compósita” relacionando-o com outro, “crioulização”, a partir da experiência real da escravidão: “A Neo-América, seja no Brasil, nas costas caribenhas, nas ilhas ou no sul dos Estados Unidos, vive a experiência real da crioulização através da escravidão, da opressão, do desapossamento perpetrados pelos diversos sistemas escravocratas, cuja abolição se estende por um longo período (mais ou menos de 1830 a 1868), e através desses desapossamentos, dessas opressões e desses crimes realiza uma verdadeira conversão do “ser”. (2005, p. 18)

## Referências

Agamben, G. Profanações. Tradução: Selvino J. Assmann. SP: Boitempo Editorial, 2007.

Augé, M. Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

Basbaum, R. Percursos de alguém de equações. In: Performance. Caderno Videobrasil 01. São Paulo: SESCSP, 2005, p. 46-57.

Derrida, J. Torre de Babel. Tradução: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

Derrida, J. O fim do livro e o começo da escritura. In: Gramatologia. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Col. Debates, 2006, p. 7-32.

Derrida, J. A voz e o fenômeno. Tradução: Lucy Magalhães. RJ: Jorge Zahar Editor, 1994.

FERREIRA, Nadia P. A teoria do amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Glissant, É. Introdução a uma poética da diversidade. Tradução: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

Nancy, J. Resistência da poesia. Tradução: Bruno Duarte Lisboa: Edições Vendaval, 2005.

----- Corpus. Tradução: Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

Rosseau, J. Ensaio sobre a origem das línguas. Tradução: Fernando Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

---

# Quando os operários mortos visitam Brasília: os espectros fotográficos em *Imemorial*, de Rosângela Rennó

Ricardo Barberena\*

Recebido em 30 de março de 2009/ aprovado em 12 de abril de 2009

---

Na exposição *Imemorial* (1994), a fotógrafa Rosângela Rennó trabalhou em arquivos recuperados que estavam socialmente sepultados pela História Oficial brasileira. Essa poética fotográfica demonstra uma perspectiva de luto que evidencia o funcionamento de uma política simbólica de opacidade. Assim sendo, Rennó está alinhada ao caráter primordial da fotografia: a construção de evidências.

*Fotografia; Memória; História; Esquecimento*

O que acontece quando quarenta operários mortos voltam ao seu lugar de trabalho? Num primeiro momento, desconforto. Num segundo, a reflexão sobre uma identidade que não foi levada em conta nos relatos oficiais sobre a construção da nossa capital nacional. A obra de Rosângela Rennó, ao apresentar quarenta retratos em película ortocromática e dez retratos em fotografia cor em papel resinado, instaura um espaço no qual o ato de fotografar passa a ser entendido como a possibilidade de estancar o fluir de uma imagem já concebida num dado mundo à margem dos aparatos institucionais. Com o resgate desses arquivos da exposição *Imemorial*, a artista consolida a fotografia como uma possibilidade de parar o tempo, como o meio de reter uma imagem que não será mais esquecida pela memória, como um processo capaz de reproduzir o feixe imagético que nos cerca e nos perturba, como uma ilusão de ótica resultante de uma porção de manchas sobre o papel. Esse póstumo retorno de um grupo de operários, que construiu aquela mesma cidade onde são expostas suas próprias fotos como

---

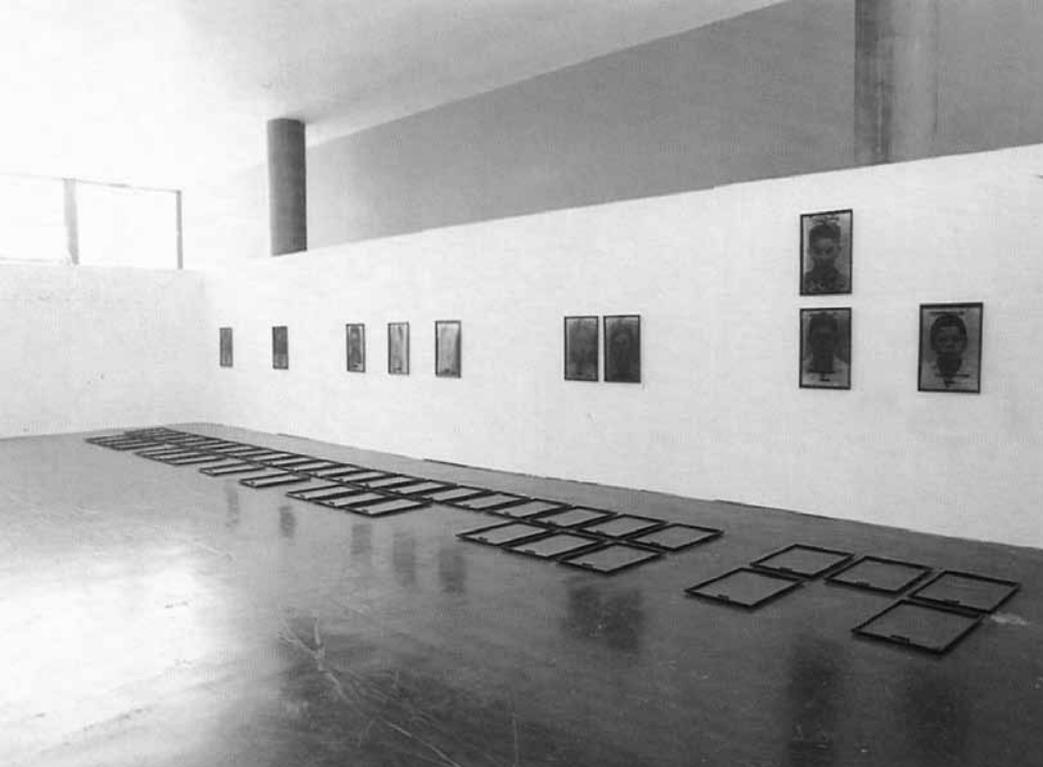
\*Ricardo Babarena é professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC-RS. Doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. O seu Pós-doutorado, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tematizou figurações identitárias contemporâneas no Cinema e na Literatura.

lápides de uma morte agenciada, provoca uma ressurreição identitária no tocante à visibilidade de pertencimentos sociais antes situados à sombra das edificações do *progresso* nacional. Segundo a artista, "os mortos não foram contados. As pessoas morriam muito novas. Uma coisa que me impressionou era que havia muitas crianças empregadas" (Rennó, 1998, p.172). A exposição é composta de cinquenta fotografias agrupadas em faixas horizontais:

Sendo as fotos dos mortos em preto sobre preto, e as das crianças que trabalharam, mas não morreram, em cores muito escuras. Essas fotografias são feitas em filme gráfico, cuja superfície, muito brilhante e pintada de preto por trás, se torna então espelho negro, indicativo do lugar de sombra social em que esses narcisos experimentam o desamor coletivo por si. (Rennó, 1998, p.172)

Se esses registros fotográficos não fossem reingressados numa esfera de circulação simbólica e cultural, provavelmente tais representações não tivessem a oportunidade de desestabilizar uma narrativa sobre a modernidade nacional. Sob os escombros do esquecimento e da amnésia social, a apresentação desses retratos acaba por dissipar uma certa névoa que impedia a exposição das condições subumanas de trabalho num período de exaltação de uma nação erguida numa magnífica arquitetura e no sangue – olvidado – dos seus operários. Documentar essas identidades tingidas em amargas cores faz emergir uma angustiante e incômoda realidade que não pode ser mais esquecida e negligenciada por um olhar compromissado com um não-fingir o passado, antes obscurecido pelo óleo dos quadros oficiais. Ao revistar os arquivos de vida marginal, Rennó acaba por instigar um espectador que se comporta como atuante no processo de re-elaboração dos valores políticos e sociais, que, num passado não tão remoto e nem tão entorpecido, eram alijados das discussões acerca da *fundação* de uma brasilidade. Nesse sentido, mirar aquelas faces mortuárias é despertar um fragmento retido do tempo que carrega o poder de interromper uma metafísica do elogio ao avanço celebratório e pragmático. Velar, em forma de arte, aqueles corpos, transforma a sala de exposição-protesto-autópsia-epifania-monumento-obituário num lugar onde um mero olhar voyerístico se torna incapaz de perceber uma complexa travessia de reminiscências e afetividades.

Como espelhos refratários e mortificados, essas cinquenta vidas em preto e branco refletem um conflitante acesso à imagem da nossa identidade nacional, pois, nesse diálogo entre o observador e as feições dos trabalhadores, revelam-se uma série de sensações reprimidas e escondidas no desencontro entre o aquilo fotografado e o aquilo que imaginávamos conhecer. Mas essa pedagogia do refletir o que não foi refletido segue duas nuances diferentes: numa



RENNÓ1 – Rosângela Rennó  
**Imemorial**, 1994, fotografia,  
quarenta retratos em película  
ortocromática e dez retratos  
em C-print sobre bandejas de  
ferro e parafusos, letras de  
metal pintado sobre parede.  
60x40x2cm (cada fotografia).  
Exposição Revendo Brasília,  
Galeria Athos Bulcão, Teatro  
Nacional, Brasília. Fotografia  
de Silas Siqueira.  
Fonte: RENNO, R. Rosângela  
Rennó. São Paulo: Editora da  
Universidade de São Paulo, 1998.

superfície muito escura, quase impenetrável, despontam, taciturnamente, os olhares dos operários adultos que morreram; e, em contraste, em papel mais claro, aparecem, tristemente iluminados, os operários-crianças que não morreram. Assim proposta, essa intermediação propõe um deciframento para um fenômeno concreto. Sob a penumbra do morticínio, as fotos dos operários adultos estão enegrecidas pela obliteração de um futuro imediato, pois, na forte opacidade fotográfica, permanece o traço da invisibilidade e da marginalização. Como sentenças de uma pena de morte agenciada, os registros fotográficos das crianças reproduzem um conjunto de identidades eclipsadas pela negação dos direitos mínimos de ser/estar cidadão de uma determinada comunidade *compartilhada*.

Ao tentarmos decifrar tais imagens, estamos olhando para as fotografias não como processos óticos e químicos, mas, sim, como janelas. E, nos contornos dessa janela, as fotos abrem espaços para uma realidade que é tão simbólica quanto as demais representações pictóricas do mundo. Revisitando o que havia sido arquivado [ou calado], Rennó reconstrói muitas janelas para uma esfera de experimentação encarcerada ao longo dos últimos anos. Essas janelas, ainda empoeiradas nos morredouros burocráticos oficiais, agora, em *Imemorial*, merecem



Rosângela Rennó

**Imemorial**, 1994, fotografia, 60x40x2cm.

Fonte: Rennó, R. Rosângela Rennó: O Arquivo Universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ser abertas por um observador que contemple/decifre os significados impressos atrás das suas superfícies... atrás das formas disformes de Brasília, atrás dos relatos legitimados, atrás da nossa identidade nacional. Mas não há como negar: é um movimento perigoso. Abrir janelas desconhecidas é olhar para paisagens desconhecidas. Nessa desafiadora dança do olhar, a fotógrafa dá início a uma cadeia de símbolos [a margem] que codificam textos em imagens numa rede de metacódigos, delineando-se um mundo pautado pela reconstrução de determinados conceitos relativos à automaticidade da impressão de uma realidade sobre a superfície do papel fotográfico. Com a exposição dessas fúnebres janelas, um dos maiores guetos *eruditos*, o chamado "museu", tem as suas paredes habitadas por identidades não

compatíveis com certas versões sobre a *nossa* narrativa de bem-estar e regozijo homogêneo. As faces dos operários, num olhar de caça, encenam um teatro humano permutado pela hesitação da aleatoriedade de uma vivência experimentada na opressão e na clandestinidade imagética: um fosco homem num fosco dia qualquer, uma estática criança numa estática tarde qualquer, num minuto qualquer, num dia qualquer. Esses incômodos visitantes [e protagonistas] acabam interagindo com uma malha de receptores que precisam [re]codificar os conceitos retidos num espaço-tempo da memória: afinal

as fotos e os textos nunca são transparentes e as pessoas são levadas a achar que são, pois perderam a capacidade de perceber ou decifrar os sistemas ideológicos que sustentam essa aparente transparência (Rennó, 2003, p.12).

Expandir o banco de figurações nacionais torna-se um mecanismo de reativação de áreas lacunares na negociação de uma brasilidade em termos imagéticos: se essa funesta história não vier à tona na esfera de circulação dos bens simbólicos, como podem os operários se manifestar enquanto atores sociais num cenário nacional corroído pela maquiagem identitária? E como Rennó pode conceber essa intervenção através de fotografias que não passam de um amontoado de folhas envelhecidas? É verdade: as fotos não se movem, tampouco falam. Entretanto, essa subordinação a um suporte material arcaico – papel ou coisa parecida – possibilita a fotografia ser um produto imagético mutável e plural que concentra o seu valor na informação transmitida e na sua objetividade residual. Quando a sala de *Imemorial* se abre à visitação, concretiza-se mais uma experiência que evidencia o ato de decifrar uma mensagem simbólica excluída, todo aquele texto subliminar se transforma em imagens que magicizam um tempo-espaço particular. No interior da abertura daquele novo canal de imagem, os cidadãos-espectadores começam um longo [e lento] processo de des-arquivar os espelhos químicos e tecnológicos do filme fotográfico. E, aqui, não podemos deixar de referir que os registros fotográficos, essas superfícies sobre as quais circula o olhar, gozam de um *status* físico-químico de credibilidade enquanto incontestáveis fragmentos visuais de denúncia de uma experiência passada. Assim, trabalhar com a fotografia e com o sujeito excluído é um caminho duplamente subversivo no tocante à materialização de uma realidade antes desmaterializada pelas estratégias de regulamentação da memória nacional.

Não há como negar que a fotografia, ao longo dos séculos, sempre foi pensada como um *testemunho de verdade* perante os acontecimentos sucedidos em determinada situação

cotidiana, e, devido a essa legitimidade conquistada, muitos registros fotográficos passam a ser utilizados para veiculação de idéias sob os mais variados propósitos, das prosaicas comemorações de um aniversário aos desbotados arquivos dos trabalhadores de Brasília. Nesse sentido, esses retratos dos operários, como lápides visuais, representam uma forma de comprovação documental. Como um documento que descreve um dado contexto sócio-histórico, *Imemorial* se encontra atravessada por uma rede de ambiguidades resultantes de um jogo entre omissões calculadas e significados não-explicitos, que, necessariamente, está aberto para um novo olhar capaz de avaliar um certo potencial informativo no interior de uma trama histórica e das suas particularidades – culturais, sociais, econômicas, políticas, religiosas. Daí se pode concluir que o tempo e o espaço, inscritos na obra de Rennó, caracterizam-se como fortes indicadores dos desdobramentos (culturais, políticos, sociais) que se materializam no microcosmo do foco de uma lente perdida num presente distante e num passado atual. Devido a sua condição de vestígio e aparência, a materialidade fotográfica passa a ser avaliada como um documento concreto de representação. Isto é, em última instância, a pesquisa de Rennó se configura através de dois binômios: *documento/representação*, quanto à natureza do documento criado, e *registro/criação*, quanto ao ato de extrair imagens. Além disso, poder-se-ia afirmar que *Imemorial* constituiu um ato de sublevação contra o fluxo abrumador de fotos/identidades recusadas e arquivadas nos labirintos da cotidianidade. E é esta rebeldia que se traduz de forma plural e multifacetada, fracionada como a memória do seu observador:

Desde seus começos, no final da década de 1980, o trabalho de Rosângela Rennó desliza, ao mesmo tempo, pela elegância formal e pela denúncia social. Através de obras que evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas e múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um (Miranda, 2000, p. 182).

Ao vasculhar esse perverso controle de uma invisibilidade não-simbolizável, a fotógrafa acaba recortando e mixando diferentes documentos iconográficos que revelam provas e indícios a serem requisitados para o reconhecimento da emergência de novos pertencimentos de identidade. Assim, trata-se de rastrear o ponto de partida, tangível ou intangível, do objeto representado, [re]construindo-se a marca luminosa deixada pelo referente na chapa fotográfica. Num movimento de constante edição, esta perspectiva fotográfica busca uma seleção de fragmentos visuais antes pertencentes à imutabilidade de uma temporalidade [e espacialidade]

obliterada pelo mofo dos arquivos oficiais. Sob esse viés de resgate, consolida-se a definição de um artefato fotográfico como documento de uma referência sempre presente de um passado inacessível. E, se admitirmos essa nova edição fotográfica como a [re]iluminação de uma realidade antes obtusa, poderemos, então, conceber o assunto representado – o feixe de imagens dos operários – como a face “aparente e externa” de uma micro-história de um passado traçado em silhuetas visíveis e/ou obscuras ao globo ocular humano. Em outras palavras, diríamos que as “escavações” de Rennó não estão amalgamadas – unicamente – a uma determinada verdade histórica, mas, sim, ao registro das *aparências* que habitam um conjunto de contradições e paradoxos da paisagem humana: afinal, essa investida fotográfica se caracteriza nas múltiplas interpretações, nas plurais [re]leituras que cada observador produz na sua interação social e cultural. Mas uma questão não pode passar despercebida: esse ato de re-editar uma realidade é calcado numa intencionalidade, numa posição político/estética, numa conduta ideológica... numa série de escolhas que dirige uma tessitura imagética: o fora e o dentro [o que será resgatado e o que continuará adormecido]. Aí, neste jogo de montagens e recortes, reside a atividade de pesquisadora/fotógrafa/colecionadora no tocante ao seu filtro técnico-cultural que acaba por indicar um olhar interessado e comprometido com certos valores e códigos.

Nessa tensão entre o objeto olhado e o sujeito que olha, efetiva-se uma dimensão de mediação e re-significação das imagens desarmadas, e, paulatinamente, abre-se espaço para os filtros culturais e identitários de cada observador presente naquele momento de diálogo com o referente. Não há como se negar, portanto, a presença de um lugar no qual o receptor integra os seus pertencimentos identitários e discursivos ao instante de experimentação das imagens. Trava-se um movimento de repulsa e/ou aproximação através de uma relação diferencial: o retorno de uma imagem arquivada marcada pelo traço de duplicidade do lugar do Outro. Ao estabelecer esta zona de contato, *Imemorial* passa a constituir um espaço permeado por identidades ambivalentes que entrecruzam formações de afiliações plurais. Convidado a interagir com um grupo social relegado às “sobras da cultura”, o observador acaba se envolvendo por uma incerteza que atesta a sua própria existência no corpo de identidade vivenciada nunca como um processo finalizado: afinal, os seus pertencimentos identitários também estão sendo suplementados pelos valores de uma outridade antes arquivada e distante do seu olhar. E, assim, nessa desconcertante troca de olhares, presentifica-se um

tratamento, quase que anestésico, para um torcicolo identitário que dirigia o nosso campo de visão para só um lado do escopo nacional: aquele lado míope quando se trata da leitura dos conflitantes fragmentos de grupos minoritários.

Com *status* de arte [ou de documento], a obra de Rennó proporciona um afortunado trânsito de troca de imagens entre os diferentes segmentos da comunidade nacional, isto é, o desarquivamento fotográfico como um espelho da memória pressupõe o reconhecimento de uma alteridade retida temporariamente. O que não havia sido considerado digno de ser solenizado passa a ocupar lugar de destaque nessa nova concepção de vasculha fotográfica e identitária. Capacitada da faculdade de tornar o transitório em essencial, a fotografia, num movimento de eleição e exclusão, pode ajudar a instaurar uma suposta coletividade em nome da representação dos interesses de uma realidade parcial – situada num contexto racial, sexual, classista. Assim sendo, *Imemorial* se configura como o “calcanhar de Aquiles” dessas possíveis generalizações presentes na imaginação de uma identidade coletiva, aliás, desde a sua invenção, a própria natureza fotográfica acabou decretando a perda do controle e do gerenciamento da reprodução de imagens num domínio público e privado. Perante essa nova mobilidade das imagens trancafiadas e arquivadas, torna-se inútil o esforço de domesticar a fotografia, de calar o que fere e atrai, de silenciar os gritos de uma morte anunciada; vã tentativa de cegar-se diante aquilo que deve ser visto (mesmo que não seja sabido). Na arqueologia imagética de Rennó, o estatuto fotográfico ganha força na sua capacidade de gerar *escândalo* e *desordem* entre os membros de uma comunidade simbólica. Desenha-se uma fotografia, mais conturbada, menos legitimada pela herança da cultura dominante, mais na escuta dos silêncios das feridas da imagem. Instiga-se um olhar inquieto que busca o despertar da intratável realidade. E é, neste convite ao entulho dos arquivos, que pode explodir a imagem no rosto de quem a olha... Sob uma aparência transitória, um fragmento do cotidiano é retalhado por um desejo de ver um extracampo de recalque, do detalhe que mortifica e fere, do fantasma do *daquilo que foi*, dos turvos contornos da face de um operário em rota de melancolia. Essa colecionadora das *sobras da cultura* procura selecionar e guardar aparentes excessos imagéticos – registros penitenciários, arquivos trabalhistas, fotogramas anônimos, notícias envelhecidas – para depois se opor às generalizações da amnésia social e do esquecimento:

Sempre me preocupei com o uso social da imagem. Interesse-me pela produção vernacular, desprovida de roupagem estética, que já é uma espécie de “margem” da fotografia. Gosto de lidar com esse material, porque me fala da vida cotidiana, do indivíduo e do ser humano (Rennó, 2003, p.15).

Ao percorrer essas imagens elípticas de exílios e sombras, trilha-se um árduo projeto mnemotécnico de desconstrução de identidades [temporariamente] alijadas por uma ordem da memória social preservada sob as cores da unificação, pois, ao longo do século XIX e XX, nossas histórias individuais e coletivas foram fotografadas como um dos únicos recursos possíveis para que pudéssemos “criar mitos fundadores que substituam nossos relatos desfocados, nossas identidades falsas” (Rennó, 2003, p.15). Constituído por histórias alheias, *Imemorial* nos convida a transgredir e a rememorar a nossa própria história. Lembranças interditas e significados adiados referveram, ao olhar dos que aceitarem olhar, um turbilhão de imagens e vidas perdidas num desterro imagético dos direitos à representação de uma condição de marginal. Como as representações culturais não se encontram fixamente fechadas num conjunto de signos específicos, a Fotografia - enquanto parte desse *sistema* de representação - está sujeita a uma constante transformação na forma de definição e [re] negociação de uma realidade imaginada por uma dada comunidade simbólica. E é aí, nesse processo de metamorfosear o *lixo/sobra* em *objeto artístico/indício*, que a obra de Rosângela Rennó oxigena e desperta um sentimento de estabilidade/desconfiança diante do caráter de homogeneidade das identidades nacionais: será que a modernidade brasileira é tão próspera e unificada quanto as arrojadas e revolucionárias curvas das construções da nossa capital? Em certo sentido, transmutar o marginal [*border*] em protagonista de uma exposição de Arte (e, aqui, com “A” maiúsculo) caracteriza-se como meio de discutir uma noção de identidade que não esteja mais pautada pelo espectro da imutabilidade e estabilidade, mas sim, pelo processo transitório de conjugação de sentidos que processam uma identificação pautada por uma pluralidade de diferenças.

Ao desestabilizar o paradigma arquivístico, a fotógrafa recompõe uma nova forma de circulação simbólica de um campo imagético antes destinado à marginalidade afetiva, psicológica, social e cultural. Ciente quanto à precariedade da memória social, Rennó investe num flanco de reorientação dos acervos fotográficos que monopolizavam o trânsito de certas figurações identitárias, conforme os tradicionais meios de circunscrição de uma proliferação iconográfica. Com a presentificação de um passado renegado, torna-se visível uma área de atrito que se movimenta nas inseguranças e falhas de uma homogeneidade instituída pelos relatos tidos como oficiais. Na textura negra das películas ortocromáticas, instaura-se uma póstuma reflexão sobre as profusões e cintilações de uma história de sacrifício e de antimemória:

O título dado à instalação não poderia ser mais sugestivo, ao evocar pela negativa um dos simbolismos mais poderosos de uma comunidade. O que é, de fato, um memorial? Um monumento destinado a cultivar a memória de determinados eventos e personagens e a explicitar o passado de uma nação ou de uma comunidade. (Fabris, 2004, p.127).

Nas lápides fotográficas desse *memorial* ao imêmore, encena-se um ultrajante obituário que constrange e atordoia um observador acostumado com uma possível versão de conciliação história entre o surgimento de um dos ícones do progresso nacional e o martírio do “formidável herói da construção de Brasília”. Mais que presságios de uma morte futura, essas fotos, como guetos de extermínio, aniquilam qualquer atalho destinado à homologação de um *happy end* social. Repercutir o contradiscurso daqueles que receberam como herança o terreno da sombra social, torna-se uma força-tarefa capaz de instaurar uma relação híbrida de sentidos que viabilize a não-recusa de uma série de diferenças de raça/gênero/classe no interior de uma pluralidade representacional. Ao editar esses “retalhos” (Bhabha, 1998, p.207) cotidianos, Rennó rearticula um novo espaço [i]memorial para que se possa experimentar um conjunto de signos desenraizados da condição do estar/ser diáfano ao olhar passageiro. Assim, na tessitura daquelas películas ortocromáticas, a cada retrato de 60 x 40 x 2 cm, reflete-se, em dissonante revérbero, uma brasilidade deslizante que se move “entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada” (Bhabha, 1998, p.201). As faces dos operários, naturezas-mortas de um holocausto social, compõem uma crônica visual que dá testemunhos sobre os vestígios espectrais de uma nítida fatia de tempo sobrepujado pelo mobiliário arquivista e pela catalogação burocrática do mundo. Assim, esse confinamento imagético chega ao seu final quando Rennó constitui uma gramática da ética do *ver*, pois, ao editar o inexequível, proporciona uma legibilidade visual a um conjunto de fotos que estavam inertes à opacidade histórica.

Com sua energia fáustica e epifânica, os arquivos de Brasília parecem emoldurar as frágeis materialidades de uma identidade vivenciada à beira do abismo social. Enquanto miniaturas de uma experiência despedaçada, os retratos simetricamente alinhados, como uma série de *Polaroids* coléricas, oferecem um souvenir imagético de brutalidade que podemos levar para casa [na memória, agora, recente] como prova do jamais visto e do jamais selecionado. Tranquilizados pela suposta redenção e reparação histórica, alguns observadores [nem todos, possivelmente] se iludem com a possibilidade de uma completa conciliação perante os tristes e tácitos semblantes marginais. Mas não é esse safári de condolências que norteia

os cortes e edições de Rennó. O que está em jogo é uma claustrofóbica *instalação* que procura causar desconforto e aflição quando os visitantes se colocam *vis-à-vis* diante um fantasmagórico domínio imagético de espectros fichados pelos evasivos números 447, 269, 971, 606, 481, 1202, 1351... E esse horror voyeurístico deve encorajar uma reflexão sobre aqueles lóbregos olhares na tentativa de se questionar os acervos imagéticos da *nossa* identidade nacional. Movida pela pulsão de tornar inescurecível o que por pouca luz ilumina, a fotógrafa utiliza a câmera como uma ferramenta que violenta, paralisa, fere, acidenta e, no máximo da metáfora, *mortifica* o nosso olhar a cada imagem reedificada. Ao participar da vulnerabilidade crepuscular dos trabalhadores, *Imemorial* suscita um *pathos* fotográfico que encena uma catástrofe humana dantes exorcizada pelo ostracismo da pseudo-presença dos arquivos oficiais. Enquanto refúgios talismânicos do combate à amnésia social, essas fotos são capazes de abrir uma discussão acerca da representação [ou a não-representação] de certas minorias interdidas pelo matadouro imagético da *unificação* nacional.

Como estamos acostumados com um mundo saturado por imagens, essas fotografias precisam desencadear uma inédita epifania: ou seja, “fotos chocam na proporção em que mostram algo novo” (Sontag, 2004, p.60). O que também corrobora para esse *choque* iniciático é a frontalidade dos retratos expostos, pois, usualmente, a retórica fotográfica se utiliza desse artifício de encarar a câmera para demarcar eventos solenes de ritos sociais e institucionais (formaturas, posse de autoridades, casamentos). Com seu peso celebratório e normativo, a pose frontal acaba se tingindo em cores de amarga ironia devido ao contraste entre tal formalidade e a clandestinidade identitária enxovalhada no fundo de uma gaveta qualquer – pequenos claustros da memória. E é perante esse doloroso aterrorizamento frontal que se corporifica um mal-estar sensorial. Frente ao perturbável, o observador se fascina, como um superturista do caos, pelas diferentes expressões daquela paisagem humana mutilada pela névoa da obtusidade a-histórica. Assim, parece não haver nenhum embuste cosmético que retoque [ou atenua] essas marcas de uma identidade talhada pelos duros cortes da exclusão social e da reclusão simbólica. Colocadas no chão como lápides, as bandejas de ferro parecem, na sua negra cor, anti-refletir os detritos dos mais de cinco mil mortos. Ali, na fria placa de metal, o arquivo-morto se encontra sepultado num meio de circulação cultural e social:

A apropriação do arquivo por Rennó – do que nele é origem da descontinuidade que é morte, da intermitência que representa em termos de ruína e relíquia – realiza-se como sub-versão

ou versão subalterna do metarrelato fundador da cidade moderna, cuja imagem dominante de cartão-postal aparece irremediavelmente deformada, disforme (Miranda, 2000, p. 181).

Nesse labirinto mortuário de identidades, o jogo de blefes e sombras do tecido social parece ter novas regras: o destroço pode ser resíduo; o impercebível pode ferir o nosso olhar; o inamovível movimento dos fichários pode ser porto de viagem de amotinados fragmentos. Naquele olhar perdido de quem não sabe que vai morrer - mas morto está -, as imagens dos operários, como pietàs indigentes, deflagram um reingresso espectral de um corpo já amaldiçoado pela antiga exumação dos relatos Oficiais.

## Referências

Bhabha, H. (1998) O Local da Cultura. Belo Horizonte: UFMG.

Fabris, A. (2004) Identidades Visuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico. Belo Horizonte: UFMG.

Miranda, W. Cenas Urbanas. (2000) In: BIGNOTTO, Newton [org]. Pensar a República. Belo Horizonte: UFMG.

Rennó, R. (1998) Rosângela Rennó. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2003) Rosângela Rennó: Depoimento [Coordenação: Fernando Pedro da Silva, Marília Andrés Ribeiro; Edição do texto e organização do livro: Janaina Melo]. Belo Horizonte: C/Arte.

Sontag, S. (2004) Sobre Fotografia. São Paulo: Companhia das Letras.

---

# Justo uma imagem

Patricia Franca-Huchet\*

Recebido em 25 de março de 2009/ aprovado em 15 de abril de 2009

---

Este texto aborda a imagem e sua dimensão incontornável na arte e na sociedade contemporânea. Discute a questão da montagem, da autoria, de sua origem e o fato da imagem suscitar em nós - espectadores e produtores - um julgamento crítico.

*imagem, critica, origem*

«C'est n'est pas une image juste, c'est juste une image»<sup>1</sup>

Jean-Luc Godard

I - Debate-se muito atualmente, e com efeito, sobre a imagem e sua dimensão incontornável. Alguns artistas dizem preferir não fazê-las, mas tomá-las prontas para evitar, ainda, a promoção de mais imagens. Assim, se apropriam de matrizes já existentes, as que estão esquecidas, por exemplo. Mas, não existe aí uma reatualização e transformação dessa matriz em uma nova imagem? Uma imagem esquecida ganha uma nova camada de cor, com o seu formato ampliado torna-se um trabalho artístico. São imagens que viajam e adquirem um sentido no lugar onde conseguem chegar: em um museu, catálogo, jornal, site etc. Novas leituras se produzem em cada um desses contextos. Lembremo-nos da célebre frase de Jean-Paul Sartre: "a imagem é um certo tipo de consciência, ela é um ato e não uma coisa, pois é a consciência de alguma coisa"<sup>2</sup>. É que ela é uma potência muda, mas que induz toda espécie de significados de acordo com a voz de quem a está mostrando, além do lugar e dispositivo de sua mostração. Mostramos para o outro.

Não podemos escapar dela, a imagem. Nascemos com ela e somos orientados culturalmente pela imagem que contruímos do outro e de nós mesmos. Uma das questões que podemos,

---

\* Patricia Franca é artista plástica e pesquisadora. Ensina na Escola de Belas Artes da UFMG em Belo Horizonte. Seu trabalho e sua pesquisa versam sobre a imagem fotográfica e seu confronto com a pintura, a história e a antropologia do visual. Atualmente é pesquisadora na Universidade de Paris III, na França, no CRECI, Centre de Recherche em esthétique du cinéma et de l'image.



Patrícia Franca-Huchet  
**Pinturas**, 2009  
Fotografia digital

como artistas, constatar é que a imagem está em crise; crise das pressões comerciais, mercadológicas e políticas e, com isso, a questão inevitável: para quem estamos destinando as nossas imagens?

As imagens fazem sentido por si mesmas, pois produzem em nós um efeito de realidade, como também um efeito emocional, identitário e psíquico. Somos convictos quando vemos uma imagem, acreditamos que a imagem é uma forma de testemunho material. O uso de suas práticas mercadológicas são potentes construções de visibilidade. Tomemos o exemplo do cinema, que ampliou consideravelmente esse campo e transformou em profundidade nossa maneira de interpretar o mundo a ponto de aceitarmos que uma câmara (de tv, por

exemplo) possa substituir nossa presença diante de um acontecimento, diante de um fato: um substituto de nosso olho como testemunha.

Walter Benjamin, nesse sentido, é de uma extrema atualidade, sublinhando o quanto as novas técnicas de visualização estremecem o universo da percepção e a maneira do homem de figurar e representar o mundo que o envolve.

A recepção pela distração, cada vez mais sensível nos nossos dias em todos os domínios da arte, é ela mesma sintoma de importantes mutações da percepção e, encontrou, no cinema, o instrumento que se dá melhor ao seu exercício (...) o público das salas obscuras é bem um examinador, mas um examinador distraído.<sup>3</sup>

A imagem pede que acreditemos nela, e o fazemos de forma distraída. Usamos muito a expressão “vi na televisão,” que testemunha nossa forma de conceber a notoriedade de um fato. Elas são verdadeiras quase por princípio, simplesmente porque foram filmadas ou fotografadas. Ocorre-me a lembrança de um vídeo que podemos ver no site [www.telelibre.fr](http://www.telelibre.fr): *O Montador*. Um montador, em seu quarto fechado e escuro, em sua invisibilidade habitual, decide o destino de uma emissão de tevê. Uma voz em *off* lhe pergunta: “Mas... você é o *menteur* (mentiroso) ou o *monteur* (o montador)? Assim podemos ver um país africano onde crianças pobres fazem trabalhos artesanais, como funis, raladores e outros objetos. Elas não parecem tristes e nem felizes, o ambiente nos lembra nossas periferias. Em uma hábil manipulação sonora, o montador nos fala de um país e sua terrível pobreza: as crianças são obrigadas a trabalhar muito cedo, o abuso sobre elas é insustentável. Uma música sombria acompanha as imagens tornando-as terrivelmente dolorosas. Em uma outra versão, o montador resolve trabalhar com uma linha sonora mais calorosa, um outro ambiente se desprende das imagens. O país é pobre, mas as crianças não estão abandonadas, elas e suas famílias constroem juntas objetos de toda a natureza, melhorando consideravelmente a qualidade de vida do lugar. Duas versões diferentes, de visão radicalmente opostas sobre as mesmas imagens. Em suma, a visibilidade é uma fonte de riscos e interesses e isso supõe que toda ela, qual seja, mantém uma parte de invisibilidade irredutível ao seu estatuto, que é reenviada às implicações subjetivas e às operações técnicas e físicas que toda construção do visível coloca em cena. Desde uma imagem publicada em um jornal a um filme, a construção do visível se faz pela montagem, por processos manuais, por uma objetivação formal. Nós sabemos que as imagens são produções (construídas), são emanações da realidade e entretêm relações complexas com essa. Elas são signos de origem técnica.

Atualmente, vemos nas ciências humanas, o movimento da “*visual culture*” que coloca sobre um mesmo platô diferentes disciplinas. Pesquisas sobre arte, história da arte, arquitetura,, vídeo, cinema, pintura, fotografia, comunicação, suportes visuais fazem parte de um mesmo mundo, se aceitamos a denominação cultura visual, referência do mundo acadêmico anglo-saxão. No mundo acadêmico latino, incluindo o nosso, e nossa forte relação com as ciências humanas francesa, italiana e espanhola, vemos que a questão da visibilidade é muito trabalhada (mas não somente) na perspectiva de Barthes (a revolução do sentido do sentido), Foucault (o controle social pelo olhar), apenas para citar dois exemplos recorrentes. Mas, o universo da imagem evoluiu consideravelmente, depois de Roland Barthes e Foucault.

II - Régis Debray, no livro *Vida e Morte da Imagem*<sup>4</sup> (1992), identifica na história da arte e das imagens três idades do Olhar: a primeira é a idade dos *ídolos*, que corresponde à predominância do saber teológico, idade na qual se transmite uma tradição de contemplação mágica e/ou religiosa das imagens, remontando à Antiguidade e à Idade Média. A segunda idade é a da *arte*, sendo o saber estético o que lhe corresponde, e sua mídia, a “*grafoesfera*”, ou seja, tudo o que é relacionado com o suporte impresso, a circulação da documentação impressa, livro, gravura etc. Corresponde no tempo, *grosso modo*, do Renascimento até o século XX. Os séculos em questão vêm surgir uma crescente consciência histórica. A terceira idade, identificada por Debray, é a do visual, do audiovisual. É a idade da contemporaneidade, e depende, de maneira predominante, do saber e da lógica econômica. As produções da época do audiovisual definem o que o autor chama de *videoesfera*, que age numa dimensão planetária, mundial, global. O surgimento da época audiovisual faz passar o foco sobre as imagens de um ponto de vista ontológico, o ser da imagem, para uma inserção mais maciça na questão e no meio global da existência e dos modos de vida.

Debray nos fala, a respeito de cada uma dessas idades, de ecossistemas da visão, como se o ato de ver na época dos ídolos, na época da arte, ou na época do audiovisual, determinasse horizontes diferenciados de espera e expectativa para o olhar. É interessante a posição de Debray sobre a ideia de que a imagem se torna verdadeiramente artística, tem um estatuto de obra autônoma, quando ela encontra nela mesma sua razão de ser. De seu estatuto de ídolo ao estatuto de quadro, por exemplo, a imagem muda de signo. Torna-se mais representativa e menos catártica; é mais uma aparência, e menos uma aparição (do divino). É importante insistirmos sobre essa idade da arte porque hoje se fala ainda de artes plásticas, de artes

visuais, como se as idades apresentadas por Debray como sequenciais, se seguissem: a do audiovisual substituindo pouco a pouco a da arte, e na verdade coabitassem, se recobrissem, se superposicionassem. Nossa época experimenta uma coabitação de regimes estéticos que torna difícil dizer que acabamos com a função idolátrica das imagens ou que estaríamos acabando com sua função artística. Com efeito, se a idade dos ídolos era, segundo Debray, uma época onde o Olhar não se encontrava amparado ou tecido por uma subjetividade, por uma individualidade singular e personalizada, quem olhasse para uma imagem religiosa sendo, na verdade, visto pelo divino que a atravessava, poderia se perguntar: a proliferação das imagens no mundo contemporâneo não recriaria um contexto tecnicamente novo para



Patrícia Franca-Huchet  
**Pinturas**, 2009  
Fotografia digital

um olhar contemporâneo, desprovido de uma real densidade subjetiva? No entanto se a idade da arte é uma época na qual existia um Sujeito atrás do olhar, com a técnica da perspectiva, diz Debray, tornando a visão humana *pers-picaz*, podemos ainda nos perguntar: olhamos hoje as imagens de maneira radicalmente diferente?

Debray define nossa época de “época de visão sem olhar”, como se pudesse existir uma visão na qual não só o Sujeito ter-se-ia ausentado, mas onde as imagens seriam apenas as superfícies velozes, tênues, sem espessura de uma visão generalizada, condicionada pelas novas mídias e pela multiplicação de seus suportes de apresentação e circulação. Veríamos muito, sem olhar mais nada, isto é, realizaríamos atos de visão significando uma espécie de resposta fisiológica, fria, inconsistente, passiva, irresponsável, sem que nada do visto nos tocasse, nos penetrasse ou criasse uma possibilidade de contato duradouro entre nós e as imagens. Essa nova situação, pensa Debray, transformaria o visual, hoje em constante processo de circulação e perpétuo câmbio em um *neocarcaísmo idolátrico*. Tratar-se-ia de um fascínio. Queiramos ou não aderir às análises propostas por Debray, hoje entendemos que existe para o artista, quando ele cria imagens, uma responsabilidade. Um pouco como se, de forma involuntária, ele tomasse com sua produção uma certa posição dentro desse contexto cultural e simbólico.

Isso nos leva a colocar a seguinte questão: será que o trabalho do artista — já que ele ainda se chama assim —, não faria sentido, precisamente como lugar crítico? Lugar suscetível de pensar as condições de possibilidades para criar imagens que tenham uma densidade e uma significância além do mero ato de produzir por produzir? (como se existisse um mercado ou uma rede, inconfessos, alimentando-se das imagens e as alimentando, sem ter destinatários identificados). Uma liberdade imensa é dada ao artista de fazer o que ele quiser, como quiser, com os recursos que quiser, escolhendo, usando, inclusive manipulando certos veículos em vez de outros. O artista, a cada obra, coloca e recoloca em jogo sua responsabilidade de produtor de obras e de imagens. Uma das ambições da arte, hoje, em vez de alimentar um mercado, seria propor, antes de mais nada, observar em que lugar e de que forma a imagem é suscetível de fundar operações de subjetivação. A autoria é muito importante, é preciso conhecer e perceber o que diz aquele que está dando voz a uma imagem. Sabe-se que grande número de produções são apenas proliferações de objetos em um mercado.

Quem trabalha com os meios tecnológicos não deve ser dispensado de pensar a relação que as imagens que produz têm com a história das imagens. Assim, certas produções das tecnologias digitais mostram inúmeras maneiras de recriação de cenários e imagens pertencendo a uma forma de *nova analogia* visual. Os programas digitais não impedem que um certo “realismo” visual continue motivando muitas imagens produzidas através dos meios, aparentemente menos tradicionais. Tomar contato com as cidades “virtuais” de Matt Mullican, por exemplo, leva-nos a viajar, rente à tela do computador, numa certa “representação” neorrealista da profundidade urbana, conforme fluxos claramente perspectivistas (matt mullican, [www.centreimage.ch/mullican](http://www.centreimage.ch/mullican)). Se tomarmos as formas da arte interativa, podemos dizer que desde que as mídias começaram a dialogar de modo interativo com seu público, a tendência a imitar os sistemas da vida real e a recriar nossa relação com as formas orgânicas conduziu à uma produção de obras que propõem equivalentes da nossa experiência cotidiana. O produtor de imagens tem uma responsabilidade estética, cultural e social, embora subjaz a isso a pergunta: a que tipo de “participação” convida, instiga a imagem produzida? Hoje, no meio artístico, fala-se bastante dessa categoria de participação, como se certos artistas ficassem preocupados com um certo autismo da arte. Na verdade, deve-se reforçar a ideia de que as imagens só podem adquirir a consistência de uma obra se elas satisfizerem a primeira característica da transitividade necessária para que alcancem um estatuto artístico: a contenção dessa propriedade concreta da obra, sem a qual a obra seria apenas um objeto morto.

É o risco ao qual Debray se refere, formulado nos parágrafos anteriores.

**III** - Muito importa, também, a reflexão sobre o espectador — sua inclusão a respeito da imagem, não somente como sujeito olhante, mas como participante, pois “fazer uma imagem é colocar no mundo o homem como espectador”<sup>5</sup>. Marie-Jose Mondzain alerta que é preciso dar um estatuto antropológico à imagem, pois chama de imagem o modo sobre o qual as operações constituintes ligadas ao gesto, ao olhar e à voz constroem um humano, um sujeito dotado de palavra. Se no início deste texto foi evocado a questão do visível e de sua invisibilidade irreduzível, termina-se com uma citação da filósofa das imagens:

Não existem imagens boas ou más, existem produções no âmbito do visível que convocam meu julgamento crítico: onde quer me colocar quem me mostra uma imagem? Qual é o lugar que se constroi para mim naquilo que me é dado a ver e qual é o tipo de mobilidade que é autorizada por quem me dá a ver – é ao mesmo tempo um lugar e um não lugar. Como disse Godart “para ver é preciso não ter medo de perder o seu lugar”. Qual é este lugar a perder? [...]

Em qual condição um espectador suspende sua ação para assentar-se em uma sala? Seria abuso de poder se a autoria do autor não fosse compartilhada. A obra de arte se reconhece então naquilo que suspende temporariamente minha potência de ação para me restituí-la de maneira desacoplada no fim do contrato temporal da percepção. [...] É preciso possibilitar fonte de recursos de mobilidade e de mobilização aos espectadores [...]: utilizar as imagens para domar a angústia, calar o desejo e promover o desfrute é de uma violência espantosa.<sup>6</sup>

**IV** - As imagens estavam por lá, espalhadas em todos os lugares. Dispersas em muitos atos ou apenas como mais um objeto no meio de multiplicidades. Essas pinturas estavam na Brocante de Chatou (setembro 2008), importante feira de antiguidades da região de Yvelines (Îlle de France), lugar, paradoxalmente, muito parecido com a FIAC, Feira Internacional de Arte contemporânea de Paris (novembro 2008). Os objetivos eram os mesmos e os objetos, bem, muitas vezes também pareciam os mesmos.

## Notas

1 Jean-Luc Godard par Jean Luc-Godart. CAHIERS DU CINEMA. Paris: éditions de L'Étoile, 1985, pg.

2 SARTRE, Jean-Paul. L'Imagination. Paris: Presses Universitaires de France, 1994, pg.162.

3 "La réception par la distraction de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, est symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé dans le cinéma l'instrument qui se prête le mieux à son exercice (...) le public des salles obscures est bien un examinateur, mais un examinateur distrait" (A recepção pela forma da distração é cada vez mais sensível em nossos dias em todos os domínios da arte, em si ela é o sintoma de importantes mutações da percepção, encontrou no cinema o instrumento que melhor se presta para seu exercício ( ) o público das salas escuras é com certeza um examinador, mas um examinador distraído). BENJAMIN, Walter. L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique. Paris: ed. Attila, 2003, p. 73-74.

4 DEBRAY, Régis. Vie et mort de l'image. Paris: Gallimard, 1992.

5 MONDZAIN, Marie-Jose. Homo Spectator. Paris: Bayard, 2007, pg. 37

6 Entrevista com Marie-Jose Mondzain Regards n°47, Janvier 2008 1er janvier 2008 - Diane Scott [www.regards.fr](http://www.regards.fr).

---

# Céus de tintas e palavras Van Gogh, Mallarmé, Magritte

Mônica Genelhu Fagundes\*

Recebido em 30 de março de 2009/ aprovado em 12 de abril de 2009

---

Do tempo ahistórico do mito à era tecnológica dos telescópios de longo alcance, o céu estrelado tem sido visto e representado de modos diversos, e a ele têm sido atribuídos múltiplos sentidos. Para os artistas modernos aqui estudados, porém, a sua imagem é mais do que um mero tópico pictórico ou literário: ela se torna uma alegoria de seu esforço de capturar o mundo e seu significado em imagens e palavras, e um símbolo da arte como utopia do real.

*imagem; mimesis; utopia; intersemiosis*

Olhando por sua janela para muito além dos muros cerceadores, ainda que baixos, do hospício de Saint-Paul-de-Mausole, Van Gogh pintou sua *Noite estrelada*, paisagem de liberdade desejada por um olhar de pintor que, unido à operação física da luz e da retina um trabalho de memória e imaginação, torna-se capaz de transporte e transfiguração. Obra de metáfora, que no quadro se faz notar na imagem de uma noite que já não é aquela de maio de 1889 em Saint-Rémy, mas mais e menos do que ela: não sua verdade exata, realidade inapreensível, mas um amálgama fantástico de ciprestes e fogo, névoa e espuma, vento e ondas, céu e mar, em que são ainda perceptíveis os gestos do pincel, marcas da ação deslocadora do pintor sobre o real, ou rastros de sua aspiração a ele.

Fazendo surgir, acima do pacato povoado provençal – espaço conhecido, doméstico – um céu como mar revolto a querer precipitar-se sobre a terra, os traços deixados pelas pinceladas de Van Gogh parecem guardar o impulso enérgico de uma busca, ânsia de conquista, todavia frustrada. Desenham ondas, círculos, espirais, que, se nos permitir a fantasia, parecem querer cercar objetos, agarrá-los, apropriar-se deles, moldar-se neles. E restam, porém, imperfeitos,

---

\* Patricia Franca é artista plástica e pesquisadora. Ensina na Escola de Belas Artes da UFMG em Belo Horizonte. Seu trabalho e sua pesquisa versam sobre a imagem fotográfica e seu confronto com a pintura, a história e a antropologia do visual. Atualmente é pesquisadora na Universidade de Paris III, na França, no CRECI, Centre de Recherche em esthétique du cinéma et de l'image.

incompletos, como os anzóis sem peixes (ou estrelas) que se lançam no centro da tela. Se puderem fisgar sua presa, talvez se transformem – neste quadro em que tudo parece estar a se fazer e desfazer – em globos como os que envolvem as estrelas, e que, no entanto, já estão, eles mesmos, a se dissolver no ar de fios azuis, assim como a garra que tão bem prendera a lua está a se tornar redemoinho e a deixá-la escorregar em espirais.

Se deixarmos que a pintura nos conte esta pequena fábula, ela decerto parecerá menos uma representação da noite provençal do que uma encenação do trabalho de um pintor a tentar capturar formas, ou da aventura de um caçador atrás de estrelas arredias.

As estrelas são assim, e também as formas. Para Georges Bataille, elas não são mais do que uma *materialização do trabalho do informe*, estruturas tensas, ameaçando abrir-se à sua própria dissolução.<sup>1</sup> As ondas, círculos e espirais de *Noite estrelada* cumprem perfeitamente este trabalho de formações provisórias, à beira da decomposição. Imperfeitas, incompletas, elas são *quase* estrelas, *quase* lua, *quase* céu: parecem ocupar um nível intermediário na articulação da cena pintada: entre a definição de objetos já nomeáveis (como as casas do povoado e a torre da igreja) e a indeterminação de elementos que ainda nada significam. Estão a caminho, a meio caminho e não o disfarçam.

Não são reais as estrelas de Van Gogh, nem o querem ser. Preservam e revelam, na sua diferença, sua índole – abençoada e maldita – de imagem: potência de sugestão, encenação de uma ausência, propensão à alteridade. A meio caminho entre a forma e a dissolução, a frustração de não poderem ser o que mostram e a compensatória liberdade de, não sendo nada, poderem *quase* ser muitas coisas, numa frágil posse que não existe sem sua contraparte de perda, encenada no produto final: traço, evocação à distância, objeto dialético (Walter Benjamin diria *aurático*) em que presença e ausência estão em tensão.

Jogo praticado no “pega-pega” de astros da tela de Van Gogh e nos dados a rolar pelas páginas de um poema de Mallarmé: aposta crucial com o acaso em que os próprios signos se arriscam como vicários referentes, e as palavras – também elas formas a meio caminho – encenam naufrágio e constelação. Um novo espaço se abre em *Un coup de dés*, publicado pela primeira vez em 1897: a própria extensão das páginas que, na duração do poema, serão fictícios mar e céu, alegórico cenário do drama cósmico do homem diante de seu destino. Experiência limite a que o poeta faz corresponder uma forma limite – aberta e cíclica, auto-reflexiva, tensa em sua estrutura –, única capaz de traduzi-la e de, talvez, dar-lhe uma possível solução.

A esta forma inovadora Eugen Gromrich chamou poema-constelação, tendo em mente a disposição esparsa dos versos pela página, em oposição à sua sucessão linear no poema tradicional. Aproveitando propriedades do poema em prosa – como a fluidez e a flexibilidade rítmica – e do verso livre – com sua mobilidade e sua potência fragmentária –, expandindo-as e intensificando-as, Mallarmé criou um poema realmente revolucionário, cujas unidades de composição já não são os versos, mas a página dupla, que os põe em relação. Relação não unívoca, já que o poema permite certa flexibilidade de ordenação, valendo-se de uma variação dos tipos de impressão. A exploração deste e de outros recursos visuais, tais como a distribuição da mancha gráfica e os espaçamentos, promove, no corpo do texto, um encontro de poesia e artes visuais, a partir do qual se tornará possível também um intercâmbio com a música. Poema-sinfonia, *Un coup de dés* assume forma e propriedades de uma partitura em que se sobrepõem e convergem, retomando-se, linhas melódicas diversas – definidas pelo uso dos tipos gráficos diferentes – à maneira de uma fuga, ouvida entre as pausas impostas pelos “brancos” da página.

- Céus de tintas e palavras Van Gogh, Mallarmé, Magritte

René Magritte  
**A página em branco**, 1967,  
litogravura, 43,5 x 52 cm.  
Fonte : <<[www.galleryofsurrealism.com](http://www.galleryofsurrealism.com)>>



Coreografia de palavras ao som de um ritmo por elas mesmas dado, o poema se cria como um balé de signos, estrutura dinâmica impressa numa mancha gráfica que sugere e desmancha formas, respostas possíveis de dados lançados – constelação ou naufrágio, imagens que surgem como miragens, entrevistas ou imaginadas no campo de hipótese, ou de quimera, produzido por um lance ao acaso. Jogo de aleatórias e múltiplas possibilidades, todas virtualmente concretizáveis – e vislumbradas mesmo, ao menos na vertigem daquele que se arrisca e aposta – que Mallarmé traduz em composição poética. Melhor do que qualquer outra forma, o poema-constelação, em sua fragmentária precariedade provisória, parece capaz de representar esta incerta realidade que num instante se propõe e logo se desfaz. Na abertura tensa de sua estrutura, ele abriga um feixe de formas, imagens e sentidos, articulando-os e fazendo-os conviver, não querendo ser, como disse Benjamin sobre constelações e estrelas, “nem seu conceito nem sua lei”<sup>2</sup>, mas uma ordem que comporta, que supõe mesmo, o acaso, a desordem. A partir deste paradigma se constrói *Un coup de dés*, poema que, segundo Haroldo de Campos, não postula “a abolição do acaso, mas a sua incorporação, como termo ativo, ao processo criativo”<sup>3</sup>. Mais do que metáfora, o jogo de azar, como um tanto equivocadamente se diz em português, se faz, então, método.

Ressoa aqui, ao pé do ouvido, a emblemática fórmula do *Salut* (“Brinde”) de Mallarmé: *Solitude, récif, étoile* (“Solidão, recife, estrela”), eixo da obra de um poeta que, empenhado no projeto utópico de um livro que acolhesse o universo, sabe que o recife é tão necessário quanto o é a estrela, que é indispensável a ela como o naufrágio à constelação, a carência ao desejo, o fracasso à utopia. Inferência dialética a que faz jus a forma cíclica de *Un coup de dés*, bem como o movimento em curso – espécie de gênese de um céu – capturado em *Noite estrelada*, e o estatuto das imagens que povoam a tela e o poema. De tinta ou palavras, elas se reconhecem imagens na memória tracejada do pincel de Van Gogh, na meticulosa disposição que lhes confere Mallarmé, fazendo uso do que têm de justamente mais material: sua forma gráfica – para fazê-las evocar outra coisa. Por meio deste artifício, que mais tarde seria inspiração de toda a poesia concreta, o poeta vai ludibriar aquela que julgava ser a maior deficiência das línguas. Segundo Blanchot,

Depois de ter lamentado que as palavras não fossem “materialmente a verdade” (...), Mallarmé encontra nesta deficiência das línguas aquilo que justifica a poesia; (...) Qual é esta deficiência? As línguas não têm a realidade que elas exprimem, permanecendo estrangeiras à realidade das coisas.<sup>4</sup>



Stéphane Mallarmé  
“Un coup de dés”

Fonte: Mallarmé, S. (2003) *Igitur, divagations, Um coup des dès*. Paris : Gallimard.

Alheias a esta realidade, as palavras poderiam apenas evocá-la à distância. Em *Un coup de dés*, porém, estão um passo à frente: já não evocam simplesmente; encarnam, encenam, tornam visíveis, sem obliterar-lhes a natureza de índices, traços – a vela de uma nau, o espocar de uma constelação. Desenho feito do grafismo de vocábulos que ainda não retêm a realidade, mas a refletem numa espécie de espelho mágico que não somente a reproduz, mas a recria; superfície que são as próprias páginas em que se imprime o poema, espaço fantástico que se pode metamorfosear ao sabor das metáforas e se tornar a mesa de jogo sobre a qual se lançam dados, o mar revolto em que naufraga um navio, um céu à noite. Fictícios e provisórios cenários, fragilmente sugeridos no contraste dos tipos negros com o fundo branco da página, imagem em negativo de um céu estrelado, ato de um poeta que, na turbulência de um fim-de-século que trazia tantas e imensuráveis transformações, assume o risco necessário do naufrágio e compactua com o acaso em busca de uma constelação.

Não é um desejo de certeza, de resposta o que move Mallarmé. Seu construtivismo racionalista não segue a orientação positivista que definira os caminhos de certa ciência e de certa arte da segunda metade do século XIX. Outra coisa almejava. Uma ordem de outra espécie, cuja busca o irmana ao louco e apaixonado Van Gogh, de um olhar penetrante, escrutinador e determinado que conhecemos de tantos autorretratos. O que buscavam? Uma utopia de conhecimento e criação de que temos o mais valioso legado. Não o resultado obtido, o definitivo sucesso, mas o empenho em exercício, a preservação do gesto, gravado como memória ativa em telas como *Noite estrelada* e poemas como *Un coup de dés*. Obras de uma época que conhece a



Vincent Van Gogh  
**Noite estrelada**, 1889, óleo sobre tela, 73,7 x 92,1 cm.  
Fonte : Metzger, R. E Walther, I. F. (2003) Van Gogh. Colônia: Taschen.

incerteza, a vertigem e a paixão temerária pelo novo. Ambas consideradas ensaios: processos e não produtos; trabalhos em curso, representações de um movimento continuado que passa pelo naufrágio para quase se cumprir em constelação.

“Escrituras do desastre” (na expressão de Blanchot), a tela de Van Gogh e o poema de Mallarmé se fazem entre o silêncio e a voz, o vazio e o traço, a forma e sua dissolução para sugerirem, por fim, frágeis e provisórios céus com pincéis e palavras desenhados: obras do desejo humano, que deixa de buscar estrelas nas alturas para recriá-las, decaídas, sobre a página ou sobre a tela.

Recordando a primeira impressão que lhe deixou *Un coup de dés*, escreve Paul Valéry: “O conjunto me fascinava como se um asterismo novo se propusera no céu; como se enfim tivesse aparecido uma constelação que significasse alguma coisa”<sup>5</sup>. Ensaio de decifração do *alfabeto sideral*, o poema faz de sua própria forma molde de constelação capaz de se apropriar

de sua imagem e traduzi-la em sentido. Na composição se consuma, assim, a operação de uma mimese invertida: ser relegado à contingência, ao acaso, ao determinismo misterioso dos astros, o poeta se faz aí autor de seu destino, criador de uma constelação que, decaída embora, é obra de sua vontade insubmissa, que busca “elevar enfim uma página à potência do céu estrelado”, como conclui Valéry.<sup>6</sup>

Em uma tela de 1967, intitulada *La Page Blanche (A Página em Branco)*, Magritte presta uma homenagem a Mallarmé criando uma imagem visual de sua utopia poética e cósmica. Folhas caídas, que, no campo das associações surrealistas tão caras a Magritte, remetem a folhas de papel, parecem dispostas cuidadosamente ao acaso no céu da pintura, como num chão de outono. Formam uma estranha e vicária constelação de gigantescas proporções que encobre ou ofusca as “verdadeiras” estrelas (inexistentes ou reduzidas a pontinhos brancos quase invisíveis contra o azul do fundo da tela), mas não a lua cheia – que é, porém, vazia: espaço em branco – no centro do céu. Neste vazio que significa – forma a sustentar uma perda –, repousa, já aponta o título mallarmeano, o sentido da composição de Magritte, tão afeito, ele próprio, a imagens reflexivas que fossem lugar de pensamento: imagens dialéticas, como as chamaria Benjamin, que se fazem críticas de si mesmas. (Pensemos, por exemplo, em *La trahison des images (Ceci n’est pas une pipe) – A traição das imagens (Isto não é um cachimbo)* – a denunciar seu engano, sua *traição*, incorporando em sua forma a confissão de seu estatuto de imagem.) É vazio de lua o círculo branco que evoca o astro, são vazias de estrelas as folhas pintadas no lugar das constelações: imagens que, como aquelas de *Un coup de dés*, evocam coisas que não chegam a ser, formas a meio caminho que se reconhecem intermediárias e utópicas, signos de trabalho honesto e humano.

Astros prestes a se agarrar na tela de Van Gogh, estrelas ao rés-da-página do poema de Mallarmé, folhas reerguidas ao firmamento na pintura de Magritte: telas e poema que nos contam histórias de humana ousadia e nos dão a ver imagens de céus possíveis, feitos à mão humana. Outros, novos céus: não o pátio sagrado das religiões, não o cenário das explosões de gases que a ciência estuda, não o firmamento que paira todas as noites sobre a terra, nem aquele que, segundo os astrólogos, nos determina os caminhos: estes, Mallarmé o sabia, estão vazios. O que resta a buscar – a criar – é um céu como utopia humana e impossível. Obra de gênios que, na verdade inalienável de sua arte, registram não um cenário conquistado, produto final de uma obra terminada, mas ação em curso, ato poético a se fazer, em busca,

fracasso, impulso sempre reanimado. Menos o céu que seu desejo.

\*Mônica Genelhu Fagundes é Doutora em Ciência da Literatura (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desenvolve pesquisa sobre a relação texto/imagem na obra do escritor argentino Julio Cortázar.

## Notas

1 As reflexões de Bataille sobre o *informe* encontram-se dispersas em seus textos de contribuição à revista *Documents*. (Bataille, 1968)

2 Benjamin, 1984, p.56.

3 Campos, 1987, p. 190.

4 «Après avoir regretté que les mots ne soient pas ‘matériellement la vérité’ (...), Mallarmé trouve dans ce défaut des langues ce que justifie la poésie; (...) Quel est ce défaut ? Les langues n’ont pas la réalité qu’elles expriment, étant étrangères à la réalité des choses.» (Blanchot, 2005, p.40) Tradução nossa.

5 «L’ensemble me fascinait comme si un astérisme nouveau dans le ciel se fût proposé; comme si une constellation eût paru qui eût enfin signifié quelque chose.» (Valéry, 1998, p.195)

6 «élever enfin une page à la puissance du ciel étoilé» (Valéry, 1998, p.199)

## Referências

Bataille, G. (1968) *Documents*. Org. Bernard Noël. Paris : Mercure de France.

Benjamin, W. (1984) *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

———. (1994) Charles Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo. (Obras escolhidas, v. 3) Trad. Trad. José Carlos Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.

Blanchot, M. (1980) *L’écriture du désastre*. Paris: Gallimard.

———. (2005) *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard.

Campos, H. de. (1974) Lance de olhos sobre “Um lance de dados.” In: Mallarmé, S. Mallarmé. (Org. e Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) São Paulo: EDUSP; Perspectiva.

Didi-Huberman, G. (2003) *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris : Macula.

Friedrich, Hugo. (1978) *Estrutura da lírica moderna*. Trad. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

Mallarmé, S. (2003) *Igitur, divagations, Um coup des dè*. Paris : Gallimard.

Valéry, P. (1998) *Variété I et II*. Paris: Gallimard.

---

# Paradoxos e desafios da arte contemporânea

Martha D'Angelo\*

Recebido em 06 de março de 2009/ aprovado em 15 de abril de 2009

---

Apresentação de três teses que remetem ao problema da relação arte/sociedade: a transformação da subjetividade em objetividade e da particularidade em universalidade; a pertinência da reflexão sobre o belo natural na contemporaneidade; e a possibilidade de superação do antagonismo razão e sensualidade através do *impulso lúdico*. As duas primeiras foram sustentadas por Adorno e a terceira, por Marcuse.

*Teoria estética; Adorno; Marcuse*

A narrativa homérica de Penélope que, à noite, desfaz o que fez durante o dia, é uma alegoria inconsciente da arte: o que a manhosa Penélope realiza no seu artefato, realiza-o verdadeiramente em si mesma.

Adorno (s/d, p. 212)

## O antissocial como social na arte

Grande parte dos escritos de Adorno sobre arte e cultura têm como referência principal a música. A intensa convivência com músicos dentro da própria família, os estudos de piano com Bernhard Sekler e Alban Berg, e a aproximação com o compositor Arnold Schönberg na década de 20, explicam o destaque dado a esta forma de expressão no conjunto de sua obra. Além dessas referências, Adorno foi também muito influenciado por Karl Kraus, intelectual por quem Walter Benjamin tinha uma grande admiração, e a quem dedicou um ensaio. As exigências em relação à linguagem contidas neste ensaio de Benjamin, escrito em 1931, foram retomadas por Adorno, posteriormente, em suas análises da regressão da audição e da mercantilização da arte.

---

\*Martha D'Angelo é Doutora em Filosofia pela UFRJ, Coordenadora do Grupo de Pesquisa Teoria Estética, Arte e Política, vinculado ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Arte do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS) da UFF. É autora do livro **Arte, política e educação em Walter Benjamin** (Loyola, 2006.)

No ensaio *O Fetichismo na Música e a Regressão da audição*, de 1938, Adorno (1975) revela sua preocupação com a integridade intelectual do indivíduo, a sobrevivência do pensamento crítico e a dimensão expressiva da linguagem. Dialogando com o ensaio *A Obra de Arte na época de suas técnicas de reprodução*, de Benjamin (1994), de 1936, Adorno inicia uma reflexão sobre arte e técnica que revela a mudança de função da música contemporânea e as modificações internas da produção musical subordinada às leis de mercado. Num universo de mercadorias musicais padronizadas, já não há campo para escolha, e ninguém exige que os cânones sejam subjetivamente justificados. O gostar e o não gostar já não correspondem a um estado real, uma vez que os indivíduos não conseguem escapar ao jugo da “opinião pública”. Deste modo, as categorias da arte autônoma, criada e cultivada em virtude de seu próprio valor intrínseco, perdem qualquer valor para a apreciação musical de hoje. Adorno vai mais longe ao afirmar que a música de entretenimento serve “para o emudecimento dos homens e para a morte da linguagem como expressão.” (1975, p. 174) Esta incapacidade de comunicação não se restringe, evidentemente, ao âmbito musical. Ela constitui o sinal característico da época em que vivemos. Os próprios fundamentos da relação arte/sociedade foram atingidos pela mercantilização que envolve a produção de arte na contemporaneidade. O comportamento característico, através do qual circula a produção musical é a desconcentração. A audição atomística assegura a manutenção dos padrões do mercado e a permanência do ouvinte dentro dele. Complementando esta análise, Adorno (1975) afirma:

Os ouvintes vítimas da regressão comportam-se como crianças. (...) Para tais ouvintes, elaborase uma espécie de linguagem musical infantil, que se distingue da linguagem genuína porque o seu vocabulário consta de resíduos e deformações da linguagem artística musical (p. 191).

Desdobrando esta avaliação, o autor passa a considerar pouco provável que a perda da “aura” da obra de arte abra espaço para a democratização da arte e da cultura, descartando, assim, uma possibilidade apontada por Benjamin como inerente à dialética da cultura. A partir desta análise, Adorno pensa o significado e as limitações das vanguardas; o hermetismo e o individualismo delas não é senão um diálogo único com os poderes que destroem a individualidade. Daí o aspecto “esquisito” dos trabalhos artísticos contemporâneos. No atual estado regressivo da sensibilidade auditiva e da sensibilidade em geral, as obras de vanguarda permanecem como uma *espora* para a percepção. Fica implícito neste raciocínio, e podemos estendê-lo para outros domínios do pensamento, que por trás de muitas críticas

ao hermetismo dos artistas contemporâneos, na verdade, existe a dificuldade ou a recusa do leitor de empreender qualquer esforço para romper com a lógica do mundo administrado.

A preocupação de Adorno em revelar como a música, na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte, contribui para a regressão da capacidade auditiva, foi retomada num ensaio sobre Schönberg escrito em 1941 e publicado sete anos depois como parte da coletânea *Filosofia da Nova Música*. (1962). Ao afirmar, neste texto, que a música de Schönberg desmente a pretensão de que se concilie o universal e o particular, Adorno revê o eixo central da filosofia hegeliana. Ao admitir a impossibilidade de identificação entre sujeito e objeto, fica também inviabilizado o longo processo preconizado por Hegel de formação de um sujeito livre e racional, agindo na autoconsciência de suas potencialidades. Na introdução da *Filosofia da Nova Música*, a conciliação entre sujeito e objeto em nossa época é admitida como “paródia satânica”, como anulação do sujeito na ordem objetiva. Neste caso, o isolamento da arte e do artista constitui um paradoxo; sem ele seria impossível a resistência à massificação e à alienação. Por outro lado, sem se relacionar com a sociedade o artista também esteriliza sua produção.

Apesar de reconhecer a importância do esforço de Hegel na busca de uma síntese final capaz de assegurar a identidade entre sujeito e objeto, Adorno nunca pretendeu reformar ou reconstruir o sistema hegeliano. Ele considerava impossível uma visão de totalidade expressa na forma de sistema no momento histórico atual. Mas, como observou Frederic Jameson (1985, p. 42), a impossibilidade de um sistema com formato hegeliano hoje não é, para Adorno, uma demonstração das limitações intelectuais desse sistema, e sim um juízo sobre nós mesmos e sobre as condições em que vivemos. Podemos rever Hegel, mas não podemos construir uma visão de totalidade nos moldes hegelianos. Não se trata, portanto, de ver com superioridade o fim das metanarrativas, como o fazem alguns pós-modernos, e sim de reconhecer com humildade que estamos irremediavelmente condenados a ver o todo através de uma subjetividade restrita. A impossibilidade de uma identidade entre sujeito e objeto é a própria marca da *experiência* moderna. Coerente com esta análise, Adorno insiste na necessidade do penoso aprendizado de uma vida intelectual em meio ao fragmentário e ao provisório. Neste contexto, o pensamento e a linguagem só preservam a agressividade e o vigor pelas exigências rigorosas que fazem ao poder de concentração dos indivíduos, pela recusa aos automatismos que mantêm a percepção entorpecida.



Henri Matisse

**Natureza Morta com Laranjas**, 1902

Washington University

Art Galery, St. Louis

Missouri

A arte contemporânea parece desconcertante porque rompe com arraigados padrões e vícios de pensamento e linguagem, não se submetendo às aparências do “Belo”. Sua “feiúra” e caráter antissocial são indissociáveis do esforço empreendido na preservação de sua autonomia; a arte precisa ser antissocial para ser social, precisa endurecer-se para humanizar-se. Por isso mesmo, toda crítica ao individualismo dos artistas de vanguarda, por desconhecer a essência social deste individualismo, é mesquinha. As mudanças de estilo na arte têm registrado melhor a história da humanidade que os documentos. A forma da arte no século XX deve ser vista na sua ambiguidade, isto é, como esforço de superação de suas próprias contradições.

A ausência de síntese na dialética de Adorno provoca o confronto permanente entre sujeito e objeto e a resistência à reificação antidialética. Quanto mais *unidimensional* se torna a realidade, mais o pensamento tem que negar o existente para garantir sua própria sobrevivência. Se pensamento (no sentido forte do termo) e realidade são absolutamente discrepantes, quanto mais a linguagem evidencia essa discrepância, mais potente ela é.

Aprofundando a análise sobre a questão da linguagem na *Conferência sobre Lírica e Sociedade*, Adorno (1975) define “lírica” como “a esfera da expressão cuja essência quase consiste em não reconhecer o poder da socialização, ou em ultrapassá-lo”. (1975, p. 201) Complementando esta definição, o nexos entre particular e universal se apresenta de modo paradoxal: “[De]

uma individuação sem reservas, a formação lírica espera o universal” (1975, p. 202). Ou seja, é a recusa do social que investe a obra de arte de uma força social capaz de se contrapor às forças históricas que ameaçam liquidá-la, esmagando o último refúgio da subjetividade. Por isso mesmo, o que não é social na poesia passa a constituir o seu elemento social. A arte se compromete socialmente de modo mais profundo quando não se manifesta comprometida com o social. O paradoxo da resistência subjetiva ao social, que guarda a esperança de uma nova de uma base social, prende-se a uma exigência da linguagem: o autoesquecimento do sujeito que se abandona à linguagem como algo objetivo faz ressoar a linguagem de modo a que ela própria se faça ouvir.

### **A arte como antinatureza e voz da natureza**

Definindo de modo enfático a distinção entre o belo artístico e o belo natural, Hegel (1980) afirmou:

Segundo a opinião corrente, a beleza criada pela arte seria inferior à da natureza e o maior mérito da arte residiria em aproximar as suas criações do belo natural. Se, na verdade, assim acontecesse, ficaria excluída da estética, compreendida como ciência unicamente do belo artístico, uma grande parte do domínio da arte. Mas, contra esta maneira de ver, julgamos nós poder afirmar que o belo artístico é superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos e, por conseguinte, à arte; por isso é o belo artístico superior ao belo natural. Tudo quanto provém do espírito é superior ao que existe na natureza. A pior das idéias que perpassa pelo espírito de um homem é melhor e mais elevada do que a mais grandiosa produção da natureza - justamente porque esta idéia participa do espírito, porque o espiritual é superior ao natural. (p. 79)

Apesar da supressão hegeliana da temática do belo natural dominar a estética contemporânea, e desta temática parecer, como observou Adorno, antiquada, monótona e arcaica, ele considera a referência ao belo natural inalienável da teoria da arte. Esta avaliação tem por base a compreensão de que a arte contemporânea e suas projeções teóricas incorporaram o que a antiga estética atribuía à natureza.

Segundo Adorno, esta tese se apresenta como um desdobramento da filosofia de Kant. O belo natural desapareceu da estética através da dominação crescente do conceito de liberdade e de dignidade humana, inaugurado por Kant, conseqüentemente só transplantado para a estética de Schiller e Hegel, “conceito segundo o qual nada no mundo se deve respeitar a não ser o que o sujeito autônomo a si mesmo deve.” (Adorno, s.d. 78).

O envolvimento com a cultura iluminista, a noção de sujeito transcendental e a compreensão da arte como *finalidade sem fim* explicam a autonomia atribuída por Kant ao fenômeno estético, assim como a necessidade, por ele reconhecida, de uma nova postura do homem em relação à natureza. Em nome do avanço da ciência foi preciso, segundo Kant, que o sujeito não se dirigisse mais à natureza como um escolar se dirige ao mestre, esperando suas lições. Rompeu-se, com a ciência moderna e a revolução copernicana de Kant, a ideia de que o sujeito deve se adequar à natureza para conhecê-la, pois não há uma ordem a descobrir na natureza, e sim a ordem que o pensamento dá à natureza.

A partir dessa mudança é que se pode entender porque a retomada da questão do belo natural, através de Kant, em Adorno reabre a velha ferida da relação homem/natureza. Inserindo a noção do belo natural na história, Adorno observa que, enquanto a natureza impôs seu poder e sua dominação aos homens, não houve lugar para o belo natural. Pretensamente a-histórico, o belo natural só emerge com um certo domínio da natureza; a submissão ao poder da natureza sempre suscitou no homem um sentimento de *horror*. (s.d., p. 81) A crescente dominação sobre a natureza, desencadeada desde os primórdios da civilização, e exacerbada com as revoluções científica e industrial, tornou impossível a experiência estética relativa ao belo natural, pois esta experiência só pode existir com o reconhecimento dos direitos da natureza. Acabou-se, segundo Adorno, o tempo em que a grandeza abstrata da natureza, que Kant ainda admirava e comparava à lei moral, podia ser experimentada. Nesta experiência a natureza era percebida “como algo, ao mesmo tempo obrigatório e como incompreensível” (s.d., p. 87). Este duplo caráter foi transferido para a arte. Em função disto, a arte foi se distanciando da imitação da natureza e se aproximando da imitação do belo natural em si.

Neste sentido, talvez seja oportuno lembrar o sugestivo fato do gênero “natureza-morta” ter ganho projeção no século da revolução copernicana de Kant. A expressão original *stilleven* (natureza em pose) surgiu no século XVII, provavelmente na Holanda, mas só veio a ser empregada pelos críticos e historiadores da arte no século XIX. Prestando-se ao livre jogo de luz e cor, a natureza-morta tornou-se um exercício formal muito requintado. Ao considerar a arte como um domínio dotado de leis próprias, a natureza-morta materializou a autonomia da esfera estética, contribuindo assim para arrancar a arte do “filistinismo voraz”, expressão apropriada de Adorno, que sempre a ameaçou. As mudanças ocorridas na Estética do século XVIII, com as concepções idealistas que buscavam apenas a ideia do Belo no interior de cada

gênero, ao mesmo tempo que significaram uma abertura em relação às estéticas normativas fundamentadas em Aristóteles, foram, como é o caso da estética de Hegel, perigosas no sentido de tentar incorporar a arte à esfera da razão.

Adorno rejeita o papel domesticador que Hegel atribui à Estética, seu caráter “científico” e poder de submeter a arte ao conceito. Através do reconhecimento da existência de um vínculo mais profundo entre a natureza e a arte, Adorno busca a preservação da natureza enigmática da arte, motivo de irritação para os filósofos desde a Antiguidade. Contrapondo-se totalmente, pela sua aparência, ao não fabricado, isto é, à natureza, a obra de arte encarna a ideia de um mundo mediatizado pela ação do homem. Esta ação, ao contrário do que Hegel pensava, não retira do mundo exterior sua esquisita estranheza. Nesta medida, a própria existência da obra de arte reapresenta a questão da violência contra a natureza. Enquanto antítese da natureza, a obra de arte salva sua imagem, pois a experiência adequada ao belo natural, que desapareceu na sociedade contemporânea, ressurgiu nela. Em suas considerações sobre a impossibilidade de apreensão do belo natural em nossa época, Adorno nos remete ao belo artístico, sem o qual o conceito de belo natural torna-se vazio. Determinadas expressões tornaram-se absolutamente inadequadas ao que restou de mais íntimo da experiência do homem com a natureza: *A completude, a textura e a consonância das obras de arte é a cópia do silêncio, unicamente a partir do qual fala a natureza* (Adorno, s.d., p. 91).

Esta maneira de pensar a relação arte/natureza aprofunda a compreensão dos processos próprios à *Dialética do Esclarecimento*. Para não exceder este espaço, e evitar o risco de conexões excessivamente esquemáticas e empobrecedoras, comprometendo, assim, o alcance teórico, a complexidade e o valor das ideias de Adorno para a arte contemporânea, foi preciso, neste artigo, restringir as análises a alguns textos, daí a ausência de referências à *Dialética do Esclarecimento*. Por suas limitações, as notas aqui apresentadas devem ser consideradas uma tentativa de estimular nos leitores o interesse pelo estudo do pensamento de Adorno.

### **A irrealidade da arte como alternativa para uma nova realidade**

No primeiro prefácio de *Eros e Civilização* (1956), Marcuse apresenta seu livro como um ensaio caracterizado pela ruptura das fronteiras tradicionais entre a psicologia, a política e a filosofia. A transformação dos problemas psicológicos em problemas políticos seria resultante



Enrico Baj

**Adão e Eva**, 1964 (Divindade grotesca expulsa Adão e Eva do Paraíso)  
Galeria Schwarz, Milão

do processo de dominação dos indivíduos pelo Estado. Dez anos depois, no “Prefácio Político” de 1966, o autor vincula a tese de *Eros e Civilização* às análises de *O Homem Unidimensional*. Ganha mais densidade, assim, a ideia de que a união entre liberdade e servidão se expressa hoje na divisão internacional do trabalho e nas formas de participação política das democracias burguesas, ambas naturalizadas como uma espécie de efeito colateral inevitável da marcha da humanidade rumo ao progresso. Ao fazer seu balanço neste Prefácio, Marcuse avalia como uma perda irreparável, decorrente deste processo, a desvalorização da vida como um fim em si mesmo. O desafio a ser enfrentado, neste caso, é a reconstrução de todo o sistema produtivo, incluindo aí o fim da produção dos meios de destruição da vida, o fim da produção do supérfluo e do obsoletismo planejado. A destruição da máquina política de dominação, da lógica do mercado e de toda a produção material e simbólica a ela subordinada, não implicaria/visaria um desenvolvimento mais amplo das forças produtivas, tal como ocorreu em revoluções anteriores, mas sim a eliminação do superdesenvolvimento e sua racionalidade repressiva.

Esta tese de Marcuse reafirma elementos da crítica de Walter Benjamin à modernidade e sua concepção de revolução expressa na imagem da mão que puxa o freio da locomotiva da história guiada pela ideia de progresso. Não se trata, neste caso, de um revisionismo conservador que reforça o “jogo democrático” do sistema. Marcuse não acreditava que, pouco a pouco, através de organizações controladas pelo sistema, seja possível a realização de uma mudança estrutural na sociedade. Por reconhecer que algumas transformações promovidas pelo Estado permitem que o sistema imponha seu poder de modo cada vez mais brutal, Marcuse via a propagação da guerra de guerrilhas na América Latina (hoje talvez se referisse aos homens-bomba) como um acontecimento não apenas político, mas também dotado de forte carga simbólica, pois toda a energia do corpo humano se lança, neste caso, contra a violência e o terror do Estado.

Reverendo *Eros e Civilização*, constatamos que a dimensão estética adquire uma importância cada vez maior, se o que se deseja é a construção de uma cultura onde os direitos humanos não sejam uma mera declaração de intenções. Marcuse admite, no capítulo intitulado *A Dimensão Estética*, a incompatibilidade entre esta dimensão e o princípio de realidade. Tendo a imaginação como faculdade constitutiva, o reino da estética conservou a sua liberdade face ao princípio de realidade, mantendo-se essencialmente „irrealista“. O tribunal da razão teórica e prática, que modelou o „mundo real“ ao *princípio de desempenho*, condenou a

existência da estética. A história filosófica do termo “estética” revela as mudanças ocorridas na compreensão das relações entre prazer, sensualidade, beleza, verdade, arte e liberdade. Inicialmente o termo “estética” se refere à preservação da verdade dos sentidos através da reconciliação entre sensualidade e intelecto, prazer e razão. Marcuse encontra na filosofia de Kant o início da problematização do antagonismo básico entre sensualidade e intelecto, desejo e cognição, razão prática e teórica. Foi a pretensão de estabelecer uma mediação capaz de superar esses antagonismos que levou Kant a escrever a *Crítica do Juízo*. A obscuridade desta obra seria resultante da sua tentativa de fusão entre o significado original de *estética* (pertinente aos sentidos) com o novo significado (pertinente ao belo, especialmente na arte), utilizado até hoje. A obra de Kant, apesar de não conseguir recuperar o conteúdo reprimido do termo, pois permanece presa aos rígidos limites do método transcendental, fornece, mesmo assim, o melhor guia para se entender todo o âmbito da dimensão estética (Marcuse, 1969, p. 157).

A estrutura de pensamento que define a estética como disciplina filosófica apresenta a mesma forma da lógica e da ética. Segundo esta tradição, a primeira é compreendida como ciência das regras do pensamento, enquanto a segunda se define como ciência do *ethos*, ou da atividade interior do homem, e do modo como ela determina seu comportamento. Seguindo a mesma forma, a estética se apresenta, em suas origens, como ciência do comportamento sensível e afetivo do homem. Entre os antigos gregos já se manifestava, portanto, a tendência, aprofundada por Kant nas três *Críticas*, de divisão entre o plano cognitivo, o ético e o estético. Acompanhando as mudanças de sentido das palavras “arte” e “estética” na época moderna, recuperamos, em certa medida, o percurso em direção ao que se convencionou chamar de autonomia do fenômeno estético.

Em *Cultura e Sociedade*, Raymond Williams (1969:65) sintetiza bem esse percurso: a palavra *arte*, que inicialmente significava *habilidade*, adquiriu, no século XVII, o sentido de *pintura*. A palavra artista perdeu o sentido genérico de *pessoa habilidosa*, diferenciando-se da palavra artesão, inicialmente equivalente à artista e que passou a ser usada com o sentido que ainda hoje damos ao trabalhador qualificado. Aos poucos, a ênfase dada ao aspecto mais prático de habilidade deslocou-se para sensibilidade, movimento esse que se apoiou no uso corrente de palavras que antes não poderiam ser aplicadas às artes, como *criadora*, *original*, *genial*. De *artista*, no sentido novo, derivou-se *artístico*, adjetivo que, no final do século XVIII, era uma referência mais direta a temperamento do que à habilidade ou prática. Neste mesmo século

se realizou a mudança do termo *estética* de *pertinente aos sentidos* para *pertinente à beleza e à arte*.

Em seu surgimento, a Estética adota um critério de avaliação e de representação do belo baseado no conceito de *gosto*. Como este conceito remete ao mais íntimo da subjetividade, um dos problemas centrais da estética do século XVIII é a definição do critério que permite afirmar que alguma coisa é bela *objetivamente*. Este problema ganhou contornos novos com Kant, que negou a legitimidade da razão teórica e prática no reconhecimento do belo. O juízo de gosto, enquanto *juízo reflexionante*, não tem critérios absolutos *a priori*. Não há uma regra objetiva de gosto capaz de determinar por meio de um conceito o que é belo. A objetividade do belo, na natureza e na arte, se funda a partir do sujeito e de sua autonomia.

Na *Crítica do Juízo de Gosto*, Kant explica a forma de ligação entre as faculdades “inferiores” da sensualidade e a moralidade por meio da *função* estética. O conflito entre sentidos e intelecto, gerado pelo progresso da civilização, e sua mediação na filosofia kantiana, devem ser vistos, segundo Marcuse, como uma tentativa para se reconciliar as duas esferas da

Tom Wesselmann  
**Natureza Morta n° 33**, 1963  
Galeria Sidney, Nova Iorque



existência humana que foram separadas à força e despedaçadas por um princípio de realidade repressivo. Neste caso, a reconciliação estética implica o fortalecimento da sensualidade contra a tirania da razão. O valor atribuído por Marcuse (1969, p. 161) à *Crítica do Juízo* é justificado com base na avaliação de que nesta obra estão indicados os princípios de uma civilização não-repressiva, onde a razão é sensual e a sensualidade é racional. Observando os desdobramentos daí decorrentes, Marcuse admite que as *Cartas Sobre a Educação Estética do Homem*, de Schiller (1795), escritas em grande parte sob o impacto da *Crítica do Juízo* e do período do terror da Revolução Francesa, visam à reconstrução da civilização através da força libertadora da estética, força essa capaz de possibilitar um novo *princípio de realidade*. Esta possibilidade vem sendo negada com o predomínio do racionalismo e o menosprezo da função cognitiva da sensualidade. Guiada por um conceito repressivo de razão, a cognição converteu-se na preocupação suprema das faculdades “superiores” não sensuais da mente. A sensualidade como faculdade “inferior” passou a fornecer a matéria prima para a cognição, competindo às faculdades superiores organizá-la.

Assim, o valor e a importância da função estética foram redefinidos. Submetida ao crivo epistemológico do racionalismo, a Estética pôde manter um lugar, à sombra, no mundo da cultura. O surgimento da Estética como disciplina filosófica e a mudança no sentido da palavra no século XVIII revelam o tratamento repressivo dos processos cognitivos sensuais (e corporais). A Estética como disciplina visaria, essencialmente, garantir o controle dos processos sensuais. Portanto, a mudança no sentido etimológico do termo “estética” tem significações muito profundas. Na condição de irmã e réplica da lógica, a estética se transformou em “ciência da arte” à medida que os processos sensuais foram se tornando, cada vez mais, incompatíveis com o princípio de realidade e o domínio da razão. A pretensão de uma sensualidade livre do domínio da razão foi eliminada na cultura ocidental. A função central da Estética clássica seria a reconciliação entre sensualidade e razão, segundo os princípios da razão (Marcuse, 1969, p. 164).

A partir dessa análise, Marcuse entende que a sobrevivência da arte implica um permanente desafio ao princípio de razão dominante; a civilização submeteu a sensualidade à razão, de modo tal que a primeira, se caso logra reafirmar-se, o faz através de formas destrutivas; por outro lado, a tirania da razão empobrece e barbariza a sensualidade. Retomando Schiller, e as *Cartas para a Educação Estética do homem*, Marcuse admite que a reconciliação entre os

dois princípios antagônicos – razão e sensualidade - deve ser obra de um terceiro impulso, o *impulso lúdico*, que tem como objetivo a beleza e, por finalidade, a liberdade. Uma nova civilização, capaz de reconhecer a vida como um valor supremo, deve incorporar o caráter autotélico do jogo e da arte. O *impulso lúdico* é o veículo desta libertação porque não tem por alvo jogar com coisa alguma; antes é o jogo da própria vida que se manifesta, livre de carências e compulsões externas. Quando a realidade perde a sua “seriedade”, o homem está livre para “jogar” com suas próprias faculdades e potencialidades, e as da natureza. O mundo humano torna-se, assim, *exibição* (*Schein*), e sua ordem é a da beleza. A função estética, neste caso, é concebida como princípio que deve governar toda a existência humana.

O aspecto explosivo na *Educação Estética do Homem*, retomado por Marcuse, é a reconciliação proposta por Schiller dos impulsos humanos que se tornaram conflitantes: sensualidade e razão. As sublimações idealistas contidas nas concepções de Schiller não comprometem, segundo Marcuse, suas implicações radicais. Ao contrário de Jung, que, mesmo atribuindo um grande valor à arte, ficava assustado com o papel atribuído por Schiller ao impulso lúdico nas *Cartas*, Marcuse considera que o risco de barbárie existente com a limitação do poder da razão não é maior que o existente com a manutenção da repressão da sensualidade, visível na realidade atual.

## Referências

ADORNO, T. W. Sobre Walter Benjamin. Trad. Carlos Fortea. Madri: Cátedra, 1995.

ADORNO, T.W. “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. Trad. Luíz João Baraúna. in: Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, T.W. “Conferência sobre lírica e sociedade”. Trad. Wolfgang Leo Maar. in: \_\_\_\_\_. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, T. W. Teoria Estética. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s/d.

ADORNO, Theodor. Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, T.W. Philosophie de la nouvelle musique. Paris: Gallimard, 1962

BENJAMIN, W. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura/Walter Benjamin. Trad.

- Sergio Paulo Rouanet, prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas I).
- CALASSO, Roberto. Os 49 degraus. Trad. Nilson Moulin. São Paulo Companhia das letras, 1997.
- HEGEL, G. W. F. "Estética. A Idéia e o ideal" Trad. Orlando Vitorino. in: \_\_\_\_\_. Fenomenologia do Espírito e outros textos filosóficos. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Col. Os Pensadores).
- HEIDEGGER, Martin. Nietzsche. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- JAMESON, Frederic. Marxismo e Forma. Trad. Iumna Maria Simon (coordenação). São Paulo: Hucitec, 1985.
- KANT, I. "Primeira Introdução à Crítica do Juízo" Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. in: \_\_\_\_\_. Textos Seleccionados. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Col. Os Pensadores).
- MARCUSE, H.. Eros e Civilização. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969
- \_\_\_\_\_. A Ideologia da Sociedade Industrial. Trad. Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- MARCUSE, H. La Dimension Esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste. Paris: Seuil, 1979.
- SCHILLER, Friedrich. A Educação estética do homem. Numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- SZONDI, Peter. Ensaio sobre o Trágico. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- WILLIAMS, R. Cultura e Sociedade. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1969.

---

# O perfil de movimento de Kestenberg: categorias de análise e aplicação preliminar em dança

Ciane Fernandes\*

Recebido em 24 de março de 2009/ aprovado em 28 de abril de 2009

---

Este artigo apresenta o método prioritariamente terapêutico denominado *Kestenberg Movement Profile* (KMP), desenvolvido por Dra. Judith Kestenberg - psiquiatra e discípula de Rudolf Laban -, para aplicação preliminar na análise rítmica comparativa de duas obras coreográficas, estabelecendo uma relação inédita entre KMP e dança.

*Análise de Movimento, Ritmo, Coreografia*

## Introdução

Na medida em que as pesquisas contemporâneas vêm confirmar o antigo conceito grego de que o movimento é central para o pensamento e para ação, e que o comportamento não-verbal corresponde a mais de 80% de toda a comunicação humana, a observação e entendimento do que se passa a nível não-verbal torna-se vital... Neste momento é necessário um sistema detalhado o suficiente para descrever todas as mudanças qualitativas que aparecem numa única frase de movimento. (Regina Miranda in Fernandes, 2006, 24)

Nas últimas décadas, inúmeros discípulos do pioneiro Rudolf Laban desenvolveram seu método, criando sistemas específicos e complexos, sempre salientando a importância do movimento corporal e suas bases dinâmicas e espaciais, ao que Laban (1920, 1976) denominou respectivamente Eucinéctica e Corêutica.

Dentre estas várias práticas, podemos destacar (Allison, 1999): o *Movement Pattern Analysis*, criado por Warren Lamb (1963); o *Kestenberg Movement Profile*, criado por Dra. Judith Kestenberg (1977); os *Bartenieff Fundamentals*, criados por Irmgard Bartenieff (1980); o *Authentic Movement*, criado por Mary Whitehouse (Pallaro, 1998); o *Body-Mind Centering*,

---

\* Ciane Fernandes é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Ph.D. em Artes e Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, de onde é pesquisadora associada. [www.cianefernandes.pro.br](http://www.cianefernandes.pro.br)

criado por Bonnie Bainbridge Cohen (1993); o *Total Body Integration*, criado por Peggy Hackney (1998); a *Klein Technique*, criada por Susan Klein, entre outras.

Todas essas práticas, desenvolvidas por discípulos de Laban e discípulos destes, possuem aplicações artísticas, teóricas, pedagógicas e terapêuticas, apesar de serem usadas muitas vezes em uma ou outra área específica. Por exemplo, os Bartenieff Fundamentals foram criados a partir do trabalho de reabilitação com pacientes de poliomielite, nos anos de 1940 e 1950 nos Estados Unidos. Inicialmente denominados de *Correctives* (Corretivos), estes exercícios vêm sendo aprimorados desde então e sua aplicação expandiu-se para englobar o treinamento de dançarinos profissionais, fazendo parte, por exemplo, do currículo do bacharelado em dança da New York University, entre outras universidades..

Já o *Authentic Movement*, inicialmente denominado *Tao of the Body* e associado à psicologia de Carl Gustav Jung, é um método aberto de criação em movimento. Este é utilizado principalmente no âmbito terapêutico, mas também como parte do processo criativo em dança de companhias como a Nancy Zendora Dance Company (New York), e o A-FETO Grupo de Dança-Teatro da UFBA, este último sob minha direção.

O *Body-Mind Centering* (BMC) tem uma base nitidamente terapêutica, mas sobrepõe experiência estética e cura. Baseada em uma “anatomia experiencial”, o BMC promove a exploração científica e criativa dos diferentes sistemas do corpo (ossos, líquidos, glândulas, etc.), além dos Reflexos Primários e os Padrões Neurológicos Básicos (como os movimentos do recém-nascido até a bipedia).

Além disso, estas práticas influenciam-se mutuamente, e temos vários profissionais associando-as em trabalhos de ordem estético-terapêutica. Este é o caso de Peggy Hackney, por exemplo, que desenvolveu o *Total Body Integration* a partir dos Bartenieff Fundamentals, e o associa ao *Authentic Movement* em suas aulas particulares em estúdio e no Certificado em Análise Laban de Movimento (CLMA).

Desde que cursei o Certificado de Analista de Movimento (CMA, 1993-1994) no Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York, venho associando os *Bartenieff Fundamentals* e o *Authentic Movement* em criações de dança-teatro, em obras solo ou em grupo, com até vinte integrantes. No entanto, outras práticas advindas de Laban têm cada vez mais despertado meu interesse e vêm sendo incluídas em minhas pesquisas. Por exemplo, em Nova Iorque

(1994) e na Bratislava (Conferência *Laban for the XXI Century*, Slováquia, 2006), tive aulas de BMC com Bonnie Bainbridge Cohen e seus discípulos, e alguns conceitos deste método estão incluídos em meu livro sobre o Sistema Laban/Bartenieff (Fernandes, 2006). Além disso, ainda no primeiro semestre de 2009 será defendida uma dissertação de mestrado sobre o BMC, sob minha orientação, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

O *Kestenberg Movement Profile* (KMP) ou Perfil de Movimento de Kestenberg chamou minha atenção já durante o CMA, quando tivemos uma palestra-demonstrativa com a psiquiatra Dra. Judith Kestenberg, que deixou a todos, alunos e demais professores, impressionados. Como nos relata Robert Prince (2006):

Foi um privilégio conhecer Dra. Judith Kestenberg. (...) Sua habilidade em compreender uma pessoa e o que estava acontecendo entre as pessoas era impressionante. Assisti-la observar uma criança, ou vê-la descobrir uma questão, era realmente inspirador. E então ela sabia exatamente o que fazer! Colocadas de maneira simples, suas recomendações específicas e claramente articuladas, baseadas em uma compreensão profunda e na observação aguda, funcionavam. (...) Apesar de ser forte e veemente em seu ponto de vista, ela – mais do que qualquer um que eu já tenha conhecido – era comprometida com novas aprendizagens. Ela buscava avidamente desenvolvimentos no conhecimento e toda criança que ela encontrava inspirava sua curiosidade.

Além disso, durante o CMA, tive aulas práticas com Karen Bradley, coordenadora da pós-graduação em dança da University of Maryland. Bradley trabalhou especificamente um aspecto muito interessante do KMP, denominado de *Pre-Effort* (Kestenberg, 1965b; Kestenberg e Sossin, 1979), que poderia ser traduzido como Pré-Esforço ou Pré-Expressividade. O termo *Effort* vem do alemão *Antrieb*, que significa ímpeto ou impulso (Laban e Lawrence, 1974). Laban utilizou o termo *Antrieb* ou *Effort* para nomear a atitude interna com relação aos quatro fatores de movimento (fluxo, peso, tempo, espaço), em gradações entre duas polaridades (contido/livre, forte/leve, acelerado/desacelerado, direto/indireto). As possibilidades de combinações expressivas destes quatro fatores e suas gradações entre dois pólos são tantas, que preferimos aqui a tradução de *Effort* para Expressividade. Na Inglaterra, a categoria *Effort* é de fato denominada *Dynamics* ou Dinâmicas, para englobar toda esta amplitude expressiva, que inclui também o Fraseado ou Ritmo, que demonstra como a energia dinâmica se distribui ao longo da frase de movimento. O interessante é observar que o termo *Pre-Effort* – criado e desenvolvido pela Dra. Kestenberg a partir de 1950 – não apenas expande a teoria da Eucinéica de Laban, como abre todo um

campo de estudos do movimento, que nos últimos dez anos vem sendo reverenciado por diretores de teatro. Eugenio Barba, por exemplo, usa o termo Pré-Expressividade com outro significado (1991), separando a preparação e a cena em si. Barba não embasa a Pré-Expressividade nos ritmos e desenvolvimentos neuro-cinesiológicos próprios do corpo, como o faz a Dra. Kestenberg. Esta, por sua vez, não aplica suas descobertas ao corpo cênico, pois seu interesse é terapêutico, em especial no lidar com a primeira infância.

Também no que se refere a Ritmo, Dra. Kestenberg (1965a; 1977) desenvolveu uma complexa teoria baseada no desenvolvimento das diferentes funções orgânicas, integrando função e expressão, os diferentes sistemas do corpo e o movimento visível. Já Eugenio Barba (1991) utiliza o termo Ritmo como uma categoria cênica, e descreve estágios de ação citados por Stanislavsky, Meyerhold, entre outros.

Falta, assim, uma articulação entre fisiologia do movimento e teoria cênica. Além disso, faz-se necessário o reconhecimento histórico de uma longa e aprofundada pesquisa de movimento, realizada pela Dra. Kestenberg e sua equipe. Especialistas do movimento, como a Dra. Kestenberg, possuem uma obra fundamental, inédita e ainda desconhecida por muitos. No Brasil, em particular, ainda não existem profissionais que tenham estudado este método, que já é amplamente divulgado em universidades norte-americanas, a exemplo da Pace University e da Antioch University.

É necessário o estudo, o reconhecimento e a divulgação de pesquisas pioneiras de movimento, para um maior embasamento teórico-prático dos artistas-pesquisadores em dança, para a valorização da área enquanto pesquisa científica e produtora de conhecimento aplicável em várias outras áreas. O movimento é nosso modo de aprender, viver e relacionar-se, portanto estudos nesta área devem ser reconhecidos, valorizados e estimulados. A aplicação e divulgação de estudos sobre o movimento beneficiará desde a formação em artes cênicas, a criação de obras inéditas, a crítica, análise e pesquisa em obras cênicas, em especial a dança, até as terapias pelo movimento em faixas etárias e contextos diversos. Como descreve Margareth Mahler (1971, in Prince, 2006):

A pesquisa da Dra. Kestenberg colocou a observação psicanalítica verdadeiramente em uma nova chave... Provavelmente demorará algum tempo para que este tipo de trabalho seja adequadamente compreendido, aprendido, apreciado, e finalmente integrado. Mas estou convencida de que o dia chegará em que esta "nova chave" será adotada. Seu alfabeto e gramática serão aprendidos e serão apreciados e utilizados de maneira mais generalizada.

## Categorias em Movimento

Tenho lembrado às pessoas da existência do mundo do movimento e de sua importância como era sentido nos tempos antigos em sua grande união, abraçando todas as atividades do ser humano – do trabalho à recreação – da arte às relações terapêuticas – da educação à ciência. (Rudolf Laban, in Maletic, 1987, 32)

O Método Laban e suas mais diversas vertentes baseiam-se na Arte do Movimento – em seus princípios dinâmicos por definição -, objetivando a integração em todos os níveis. Como um dos pioneiros do então Movimento Corporalista, que nas décadas seguintes se consolidaria na Educação Somática, Laban propôs um sistema aberto de troca desafiadora entre teoria e prática, arte e ciência, tema e método, experiência e linguagem, técnica e criação, pesquisador e pesquisado. Nesta perspectiva, o (passivo) objeto de estudo torna-se um sujeito ativo: o corpo deixa de ser um objeto de especulação científica ou dominação social para tornar-se agente de sua própria história, recontada/redançada através da pesquisa coreográfica.

A pesquisa coreográfica é dinâmica, como a natureza do movimento e, portanto, sempre em processo. Há obviamente um momento de fechamento temporário da obra, no qual ela é apresentada ao público. Porém, mesmo esta apresentação já é suficiente para gerar mudanças. Uma vez estruturada no Método Laban, a obra é sempre um *work in progress* (Cohen, 1998), mantendo uma estrutura de base sólida, porém flexível e aberta a mudanças (Tema Mobilidade/Estabilidade).

Devido à estrutura dinâmica do Método Laban, ao ser ensinado de discípulo a discípulo, pessoa a pessoa, sua tendência é a de multiplicação criativa. Assim como indicaram Mary Wigman e Kurt Jooss nos anos de 1920, cada profissional recebe o material de Laban e o transforma criativamente em uma vertente inovadora e interessante, num ciclo aberto *em* movimento (sobre movimento e com a qualidade dinâmica do movimento). Como linguagem *em* movimento, o Método Laban e suas vertentes são, ao mesmo tempo, o resultado e a construção da Arte do Movimento, como em uma Figura Oito ou Anel de Moebius.

Assim sendo, o *Kestenberg Movement Profile* (KMP) ou Perfil de Movimento de Kestenberg funciona como ambos: tema e método, o que e como se estuda. Uma introdução ao sistema do KMP, seguida de sua aplicação preliminar à dança, demonstrará como esta associação pode ser efetivada.

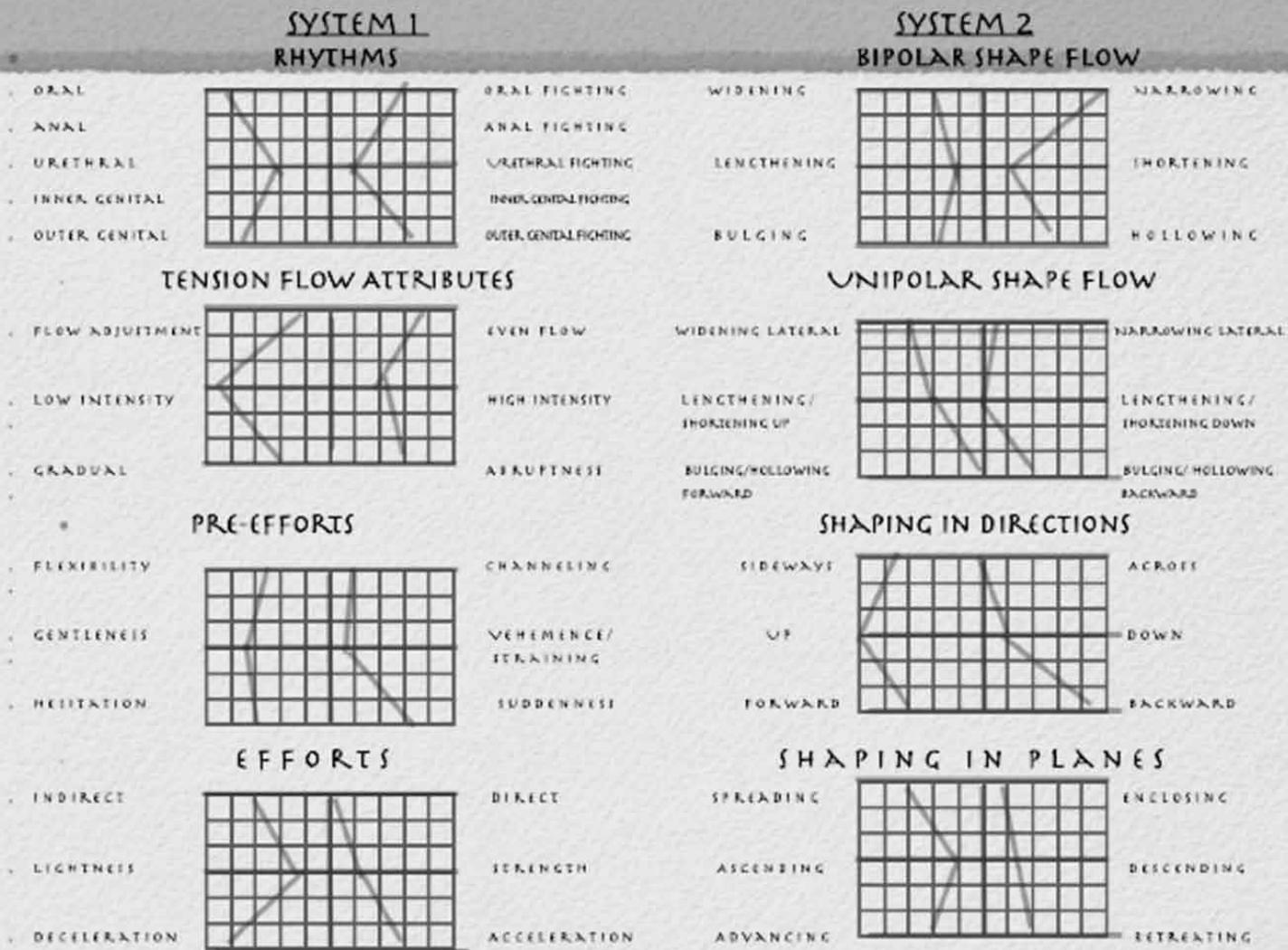


Fig.01. **Diagrama do Perfil de Movimento de Kestenberg.** Fonte: <http://www.kestenbergmovementprofile.org/> e aplicado em estudos de caso em *The Meaning of Movement* (Amighi, Loman, Lewis e Sossin, 1999, pp.271 e 293).

O Perfil de Movimento de Kestenberg contém nove categorias de padrões de movimento, representando duas linhas de desenvolvimento desde a vida intra-uterina até a vida adulta. Ou seja, estas nove categorias são divididas em dois Sistemas, cada um ocupando uma coluna vertical (vide Figura 01).

No Sistema I (gráficos à esquerda da página), é registrada a linha de desenvolvimento de padrões que lidam com a realidade interna e externa. O Sistema I inclui: (1) Ritmos de Tensão de Fluência, (2) Atributos de Tensão-Fluência, (3) Pré-Expressividade e (4) Expressividade. No Sistema II (gráficos à direita da página), é documentada a linha de desenvolvimento que lida com o movimento no espaço, em uma complexidade crescente nas relações com pessoas e objetos. O Sistema II inclui: Forma Fluida (5) Bipolar e (6) Unipolar, (7) Desenho da Forma Fluida (Centrífuga ou Centrípeta), (8) Forma Tridimensional em Dimensões, (9) Forma Tridimensional em Planos. As características do KMP são dispostas no diagrama exposto na Figura 01.

Assim, o KMP descreve 120 fatores distintos de movimento, ao longo de 29 dimensões polares, além de uma descrição de atitude corporal e dados qualitativos numéricos. Considerando-se a complexidade do movimento humano, notações além das realizadas no diagrama acima são acrescentadas, especialmente com relação a Padrões de Fraseado ou Ritmo. Estes são peculiarmente importantes para completar o Perfil, localizando os padrões acima em Frases de Movimento e em transições entre elas, com diferentes ênfases e preferências.

### **Aplicação Preliminar em Dança**

No evento *Celebração Global Laban 2008: Artes Cênicas e Novos Territórios* (Rio de Janeiro, abril de 2008), tive a oportunidade de fazer uma oficina com Ellen Goldmann, onde a mesma apresentou a categoria Ritmos de Tensão de Fluência, e demonstrou a Notação de Ritmo. Kestenberg identificou dez padrões rítmicos de acordo com as cinco maiores fases do desenvolvimento humano - oral, anal, uretral, genital interno e genital externo (Kestenberg, 1975). Assim, os dez ritmos básicos são: chupar, bater/morder, torcer, espremer/relaxar, correr/vaguear, começar/parar, balançar, ondular/nascer, pular, e jorrar/golpear. Cada um destes ritmos possui um desenho bem específico quando mapeado no gráfico de Notação de Ritmo. Apesar de Kestenberg ter classificado principalmente estes dez ritmos básicos, a Notação de Ritmo mostra combinações destes e outras possibilidades muito além destas, em um sistema rico e complexo.

Nesta oficina, Goldmann não apenas demonstrou a relação prática entre ritmos internos do corpo, terapia e notação, mas também mostrou estes ritmos na arte e na dança. Desde então, venho aplicando a Notação de Ritmo de Kestenberg no processo criativo e análise

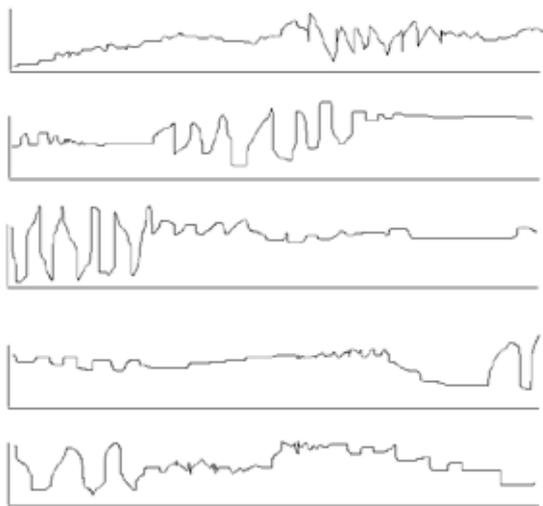


Fig.02. **Diagramas 02 a 06.** Notação de Ritmo de um fragmento de *Corpo Estranho*. Linha Vertical: Nível de Tensão. Linha Horizontal: Tempo.

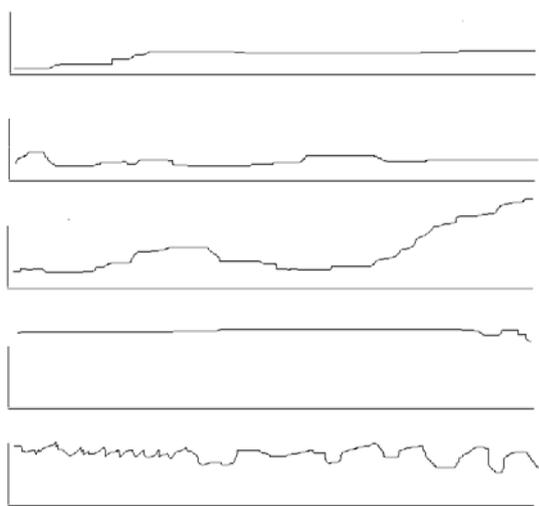


Fig.03. **Diagramas 07 a 11.** Notação de Ritmo de um fragmento de *GEBO*. Linha Vertical: Nível de Tensão. Linha Horizontal: Tempo.

comparativa de obras de dança. Ao realizar a Notação de Ritmo de um trecho de três minutos de duas coreografias distintas, por exemplo, pude chegar a conclusões relativas à montagem coreográfica, isto é, a maneira como edito o material improvisado em uma obra de dança.

A obra *Corpo Estranho* (2000) possui doze minutos editados a partir de uma improvisação de duas horas. Apesar de ter editado o material original de duas horas, a observação deste demonstra que o fraseado da improvisação era igualmente irregular e saltado, com pausas curtas e abruptas mudanças de dinâmicas (nível de tensão) (vide Fig.02, Diagramas 02 a 06). Ou seja, apesar do material original ter sido editado em apenas doze minutos de coreografia, esta reorganização (como aquele “redançar” da história do corpo) seguiu as ondas rítmicas originais, mantendo a qualidade geral principal da improvisação.

Já na obra *GEBO*, ainda em processo, não houve edição do material improvisado, pois o mesmo inclui inúmeras pausas de longa duração, dando origem a ondas rítmicas inéditas em minhas improvisações e coreografias (Vide Fig.03, Diagramas 07 a 11).

A comparação dos gráficos de *Corpo Estranho* e *GEBO* deixa esta diferenciação evidente. O gráfico de *Corpo Estranho* (Fig.02) parece um filme de ação, enquanto que o gráfico de *GEBO* (Fig.03) lembra uma planície ou platô elevado, com algumas curvas sinuosas (a que Dra. Kestenberg denominou de Ritmos de Gratificação; Kestenberg, 1977).

A utilização da pausa, que ocorre em longos momentos de alta tensão em *GEBO*, demonstra o conceito labaniano de Pausa Dinâmica, bem como o papel desta na modificação de padrões de movimento (a maioria de minhas obras até então apresentavam padrões de ritmo irregulares e descontínuos como os de *Corpo Estranho*). Isto está de acordo com teorias da dança contemporânea, que esclarecem a tendência de coreógrafos à “paragem” como uma forma de reivindicação do corpo contra a anestesia sensorial provocada pela agitação histórica:

A paragem opera no nível do desejo do sujeito [terminologia freudiana também utilizada por Kestenber] de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (preestabelecidos). Engajar-se no parado significa, então, engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença. (LEPECKI 2005,<sup>14</sup>) ... A parada é o momento em que o sepultado, o descartado e o esquecido escapam para a superfície social da consciência tal como oxigênio vital. (Buck-Morss in Lepecki,<sup>15</sup>)

Esta análise preliminar demonstra como o KMP pode ser usado no processo coreográfico e em sua análise, em articulação com outras teorias, como os Estudos da Performance (André Lepecki é professor do Departamento de *Performance Studies* da New York University). Esta aplicação preliminar do KMP à dança multiplica não apenas as possibilidades de análise e compreensão da mesma e de seus processos, mas promove a exploração de novos vocabulários de movimento, além de padrões preestabelecidos e limitantes. Abrem-se assim novos territórios na dança e na pesquisa, na criação e produção de conhecimento artístico e científico. Num contexto simultaneamente estético e terapêutico, teórico e prático, a associação entre KMP e dança estimula a criação *em* movimento, trazendo inovação e integração ao ser humano na contemporaneidade.

## Referências

- Allison, Nancy, org. (1999). *The Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*. New York: The Rosen Publishing Group.
- Amighi, J. K.; Loman, S.; Lewis, P.; e Sossin, K. M. (1999). *The Meaning of Movement, Developmental and Clinical Perspectives of the Kestenber Movement Profile*. New York: Routledge Publishers.
- Barba, Eugenio e Savarese, Nicola (1995). *A Arte Secreta do Ator*. Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: HUCITEC.
- Bartenieff, Irmgard (1980). *Body movement: Coping with the environment*. Langhorne: Gordon and Breach.

Cohen, Bonnie Bainbridge (1993). *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions.

Cohen, Renato (1998). *Work in Progress na Cena Contemporânea. Criação, Encenação, Recepção*. São Paulo: Perspectiva.

Fernandes, Ciane (2006). *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação e Pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Annablume. 2ª Edição.

Hackney, Peggy (1998). *Making Connections. Total Body Integration Through Bartenieff Fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers.

Kestenberg, Judith S. (1975). *Children and Parents*. New York: Jason Aronson.

\_\_\_\_\_ (1965a): The role of movement patterns in development: 1. Rhythms of movement. *Psychoanalytic Quarterly*, n.34: 1-36.

\_\_\_\_\_ (1965b). The role of movement patterns in development: 2. Flow of tension and effort. *Psychoanalytic Quarterly*, n.34: 517-563.

\_\_\_\_\_ (1977). *The Role of Movement Patterns in Development*. Vol. I. New York: Dance Notation Bureau.

Kestenberg, Judith S.; Sossin, K. Mark (1979). *The Role of Movement Patterns in Development*. Vol.II. New York: Dance Notation Bureau.

Laban. Rudolf (1920). *Die Welt des Tänzers*. Stuttgart: W. Seifert.

\_\_\_\_\_ (1976). *The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics*. Lisa Ullmann, ed. Boston: Plays Inc.

LABAN, Rudolf e LAWRENCE, F. C. (1974). *Effort. Economy of Human Movement*. Estover, Plymouth: Macdonald & Evans.

LAMB, Warren (1963). *Posture and Gesture: An Introduction to the Study of Physical Behaviour*. Londres: Gerald Duckworth.

Lepecki, André (2005). *Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel*. In *Lições de Dança* n.5: 11-26.

Maletic, Vera (1987). *Body - Space - Expression. The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mounon de Gruyter.

Pallaro, Patricia, org. (1998) *Authentic Movement: Essays by Mary Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Volume I. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Prince, Robert (2006). Judith Kestenberg. In *The Sphinx. A Forum for Inquiry and Innovation in Psychoanalysis*. Section V. Continuing Education. [http://www.sectionfive.org/continuing\\_education/kestenberg/](http://www.sectionfive.org/continuing_education/kestenberg/). Division of Psychoanalysis. Consultado em 29.01.2008.

---

# O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille

Eduardo Jorge de Oliveira\*

Recebido 21 de janeiro de 2009/ aprovado em 15 de abril de 2009

---

Este artigo pretende fazer uma leitura do *Dicionário crítico* de Georges Bataille, publicado ao longo de diversos números da revista *Documents*, e discutir a questão do procedimento de montagem na revista, atuando como um projeto estético contra a figuração humana.

*verbetes, montagem, semelhança, figura humana*

## Um princípio de montagem: o verbete *informe*

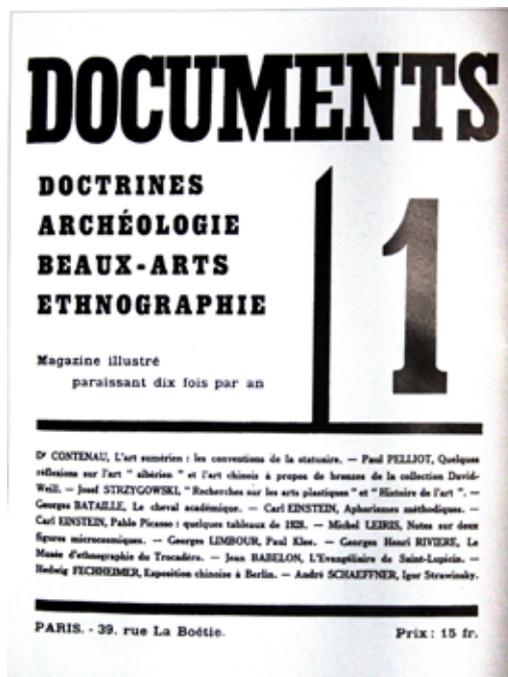
Georges Bataille, em dezembro de 1929, publicou na *Documents*, revista que editava em conjunto com Michel Leiris e Carl Einstein, um verbete chamado *informe*:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a idéia de que o universo é como uma aranha ou um escarro.<sup>1</sup>

Bataille aponta um dicionário que dá obrigações às palavras, ausentando delas o sentido ou, mais precisamente, a árdua tarefa de desarticular seu caráter de semelhança com o mundo. Essa questão foi abordada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* quanto

---

\* Eduardo Jorge de Oliveira é mestrando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. É bolsista da Capes.



Capa da revista **Documents**, número 1, 1929. fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. La ressemblance informe. Ou le gai savoir selon Georges Bataille. Paris: Mácula, 1995. Reprodução, p. 2.

trata «o ser da linguagem» e sua relação com o pensamento moderno, onde a « profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita ».<sup>2</sup> Partindo da leitura do *informe* podemos percorrer diversas questões que tocam a instabilidade da forma mais visível, montadas a partir de um verbete, como o próprio desmanchar-se dessa interdependência apontada por Foucault. A montagem do verbete *informe* nos conduz à definição de um “nome sem corpo” ou a uma palavra sem um objeto, um referente. Por isso, antes mesmo de entrar nessa questão, é pertinente trazer aqui a leitura de montagem de um teórico do cinema como Sergei Eisenstein – que se valeu de diversos procedimentos literários para elaborar uma teoria da montagem. O cineasta russo, ao iniciar as articulações teóricas sobre a montagem, parte de um problema apresentado por Gorki: “como escrever?”

A montagem ajuda na solução desta tarefa. A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o

**Masque de carnaval.** J.-A. Boiffard. Publicado junto ao artigo «Eschyle, le carnaval et les civilisés», Fonte: *Documents*, fac-símile, 1930, número 2, p. 102.



processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. E este é, obviamente, o maior grau possível de aproximação do objetivo de transmitir visualmente as percepções e intenções do autor em toda a sua plenitude, de transmiti-las com “a força da tangibilidade física”, com a qual elas surgiram diante do autor em sua obra e em sua visão criativas (EISENSTEIN, 2002, p. 29).

Fazer com que o leitor (espectador) percorra o mesmo trajeto criativo do autor parece ser apenas o início de um trabalho de montagem. O que se torna preciso para a utilização deste termo é justamente a “força da tangibilidade física” que a montagem traz. A montagem articulada do verbete, passando pelo *Dicionário crítico* – o conjunto destes verbetes – até chegar aos “Documentos”, à revista. Georges Didi-Huberman, em *La ressemblance informe* (1995), estabelece que o procedimento de montagem foi utilizado de uma maneira transformadora por Georges Bataille: “Na realidade, Bataille não cessou, na *Documents*, de praticar esta arte estranha de uma montagem que altera.”<sup>3</sup> Uma montagem que altera a figuração do homem. Assim, nesta perspectiva da montagem, a revista *Documents* se aproximou do cinema de vanguarda em termos do tratamento destinado à figura humana, como prossegue Georges

Didi-Huberman:

As semelhanças cruéis, Bataille as tinha introduzido, nos lembramos com qual violência, celebrando muito cedo – muito próximo da *História do olho* – as núpcias, ou os amores sangrentos, como ele dizia, do *olho* com o *gume*. Estas núpcias marcavam muito precisamente a introdução, na *Documents*, do cinema de vanguarda como meio, por excelência, de decomposição da “figura humana” que Bataille procurava obstinadamente reconhecer, sublinhar e mesmo fomentar, montar em todos os “documentos” que lhe caíam às mãos. O elogio entusiasta do *Cão andaluz* não podia fazer esquecer, notadamente, uma sequência, entre as mais célebres, do *Eucouraçado Potenkim* (1925) onde a semelhança cruel encontra seu ápice em outras núpcias do olho com o gume: um olho cego sangrando e, por isto mesmo, permitindo “corrigir a vista” – a lente de um óculo (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 293).<sup>4</sup>

A revista, pelo viés da montagem, com mecanismos semelhantes aos do cinema, – daí a citação dos dois filmes, *O Encouraçado Potenkim*, de 1925, de Eisenstein e o *Cão Andaluz*, de 1929, de Buñuel – cria em um único plano de página verdadeiros documentos dessa desfiguração humana. Como se a forma humana fosse algo importante a ser rompido para, se possível, também romper com outras formas – de objetos, inclusive – cujo antropomorfismo estaria impresso em tudo, inclusive no verbete de um dicionário. Por isso o ataque à forma do homem para atentar também contra a forma, como uma sobrecasaca matemática que cobre o universo. Para chegarmos ao *informe*, Eliane Robert Moraes fornece um elemento importante para se alcançar uma leitura que toque a montagem e o próprio verbete *informe*: “A forma oprime a matéria: seria este o ponto de partida do pensamento de Bataille”<sup>5</sup>.

A montagem altera a matéria, o que pressupõe também uma fragmentação da realidade. Peter Bürger, em *Teoria da Vanguarda*, 2008, toca neste aspecto: “A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase de constituição da obra”<sup>6</sup>. E Walter Benjamin, claramente, chega a um ponto fundamental para se ler a revista *Documents* pelo viés da montagem: “O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento”<sup>7</sup>.

### **Um princípio de guerra: *Documents***

O paradoxo é que verbete, dicionário e documento fazem parte de um repertório vocabular próximo da forma, do desenho de uma definição, de um referente. Igualmente paradoxal é o uso destes vocábulos diante do contexto do surrealismo. De fato, a revista *Documents* foi

uma verdadeira máquina de guerra estética contra o surrealismo. E, Georges Bataille, em *A literatura e o mal* (1989), constrói um prefácio que mais se assemelha a um depoimento:

A geração a que pertença é tumultuosa. Ela despertou para a vida literária nos tumultos do surrealismo. Houve, nos anos que se seguiram à Primeira Guerra, um sentimento que transbordava. A literatura sufocava os seus limites. Parecia que ela continha em si uma revolução (BATAILLE, 1989, p. 9).

Por serem contemporâneos, Bataille representou para os surrealistas um verdadeiro incômodo no plano da radicalidade de suas propostas. Ler, portanto, a revista *Documents* como algo que se opõe ao surrealismo é também articular a possibilidade de uma radicalidade a qual os surrealistas realmente pretendiam conquistar, embora estivessem situados em um plano mais elevado, sobretudo o seu ideólogo, André Breton. É a partir desse ponto que Eliane Robert Moraes elabora uma discussão:

Semelhante conclusão esboça-se na análise de Michel Surya quando ele afirma que a revista *Documents* representa tudo “aquilo que o surrealismo não se atreve a ser, aquilo que a sua violência seria, *in extremis*, se não fosse travada pela vontade bravia de Breton em dotá-la com as melhores razões, quer dizer, as mais elevadas” (MORAES, 2002, p. 156).

As diferenças entre André Breton e Georges Bataille são mais claras precisamente em relação aos propósitos do surrealismo, contaminado ainda com algum idealismo, sobretudo Breton, enquanto Bataille seguia por um caminho mais obscuro:

Enquanto o Surrealismo de Breton explorava a “floresta de símbolos” que estava por trás das concepções correntes de realidade, podemos ver o trabalho de Bataille percorrendo as sombras que constriam até mesmo Breton. Enquanto Breton buscava um “brilho de luz”, Bataille perseguia o obscuro. Quando Bataille usa a metáfora da luz, esta é tão estonteante que cega; a visão dá lugar à cegueira e o campo de visão é contaminado pela *tache aveugle* (“mancha cega”). Não é de surpreender, portanto, que Breton visse Bataille como entrincheirado num pessimismo incurável. Ainda que o comentário seja apenas unilateral (Breton alude a Bataille, mas Bataille raramente responde), Bataille considera Breton e os surrealistas simplesmente iludidos por um incurável idealismo (FER, 1998, p. 204).

A esse embate seguiu-se uma ruptura, uma dissidência que vai explicar até mesmo uma postura filológica combativa por parte de Bataille, e não deixa de ser uma ironia o fato de um movimento de vanguarda como o surrealismo lançar uma revista denominada “*Documentos*”, abrindo, assim, no ano de 1929, uma verdadeira crise:

A separação entre Breton e Bataille ocorreu em 1929, quando em apenas um mês surgiram as publicações do “Segundo manifesto surrealista”, de Breton, em *La révolution Surréaliste*,



La Ligne générale. — De gauche à droite et de haut en bas : 1 et 3. Le Printemps. — 2. Paysans attelés à la charrue. — 4. Le koulak. 5. La femme du koulak. — 6. Porc. — 7 et 9. Le taureau Fomka. — 10, 12, 13 et 15. Paysans. — 11. Le komсомол. — 14. Truie allaitant.

Trente photogrammes de  
**«La ligne générale»**, S.  
Eisenstein. Montado em  
página dupla. Segunda página.  
Fonte: *Documents*, fac-símile,  
1930, número 4, p. 219.

e de Le 'jeu lugubre', de Bataille, em *Documents*. A crise daquele ano envolveu muitos surrealistas, alguns dos quais foram expulsos do grupo por Breton, enquanto outros – como Masson – distanciaram-se dele. Bataille era o oponente mais vociferante de Breton, e, com Michel Leiris e outros, tornou-se uma figura-chave na revista rival *Documents*, que estreou em 1929. Apesar de nunca ter sido propenso a organizar grupos, Bataille acabou por representar, com companheiros dissidentes, um campo alternativo situado fora das fronteiras definidas por Breton (BATCHELOR, FER, WOOD, 1998, p. 204).

Documento, palavra cujo uso remete-se diretamente à matéria, tem uma forte associação com o materialismo baixo<sup>8</sup>, de Bataille. Enquanto Breton apropriava-se do materialismo dialético, de Karl Marx, o materialismo utilizado na revista *Documents* era outro, cujo *informe* era a própria matéria. Daí a importância da leitura, dentro da *Documents*, dos verbetes do *Dicionário crítico*, de Georges Bataille, como analisa Briony Fer:

Em seu Dicionário crítico, publicado em *Documents* em 1929, Bataille deliberadamente parodiou a idéia de dicionário como uma série de definições. Ao contrário, as palavras que ele seleciona, tais como *œil* (olho), *informe* (informe), *abattoir* (abatedouro), *la bouche* (boca) e *matérialisme* (materialismo), são dispostas de um modo que as impede de ter seus significados fixados. Elas seguem um formato de dicionário, mas ao mesmo tempo desfazem esse formato. As fotografias que acompanham os textos não fornecem definições, mas acrescentam uma categoria a mais de sugestividade. Isto é, as palavras são desprovidas de qualquer definição absoluta e, ainda, são deslocadas pelas imagens (que foram produzidas por Boiffard e Éli Lotar, entre outros). Sob o mesmo verbete de dicionário para *œil*, Bataille também reproduz a pintura de Dalí *O sangue é mais doce que o mel*, de 1927, junto com uma velha história de detetive em quadrinhos *L'Œil de la Police*. Vários dos termos utilizados por Bataille no dicionário e em outras seções da revista referem-se a partes do corpo como uma anatomia desmembrada do moderno (BATCHELOR, FER, WOOD, 1998, p.206).

“Uma anatomia desmembrada do moderno,” essa é uma leitura do corpo fragmentado, mutilado ou deformado para tocar no projeto de Bataille que articula a montagem de um “documento” para inventariar diversas maneiras onde ocorre um desmembramento do humano que o leve à desfiguração, ao fim do princípio antropomorfo e prolongando mais esses corpos à própria destituição da imagem renascentista do homem vitruviano, de Leonardo da Vinci.

Os verbetes utilizados por Georges Bataille criam outras situações para o corpo e desestabilizam os próprios termos utilizados para esta composição: verbete, dicionário e documento. Com isso, além de documentar explicitamente essa “anatomia desmembrada do moderno,” Bataille desloca-as de um todo – o corpo – e cria novos lugares para essas partes fragmentadas até chegar a uma idéia de *informe*. O tom paródico do verbete e do dicionário é utilizado também de tal maneira que as próprias formas utilizadas – verbete e dicionário – são desgastadas de seu sentido original. Não existe uma definição precisa e fixa, tal qual existe no dicionário, de



**Bouche.** J.-A. Boiffard. Publicado junto ao artigo «*Bouche*», em *Documents*, 1930, número 5, p. 298. Fonte: DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe. Ou le gai savoir selon Georges Bataille*. Paris: Mácula, 1995. Reprodução, p. 59.

uma palavra empregada por Bataille. Fixar parece um problema para se ater a um verbete como *metamorphose*, publicado em novembro de 1929, na *Documents*:

*Animais selvagens.* No que diz respeito aos animais selvagens, os sentimentos equívocos dos seres humanos são talvez mais irrisórios do que em qualquer outro caso. Há a dignidade humana (aparentemente acima de qualquer suspeita), mas não seria necessário ir ao jardim zoológico: por exemplo, quando os animais vêm surgir a multidão de criancinhas seguidas por papais-homens e por mães-mulheres. O hábito não pode impedir, ao que parece, um homem de saber que mente *como um cachorro*, quando fala de dignidade humana junto aos animais. Pois, na presença de seres *ilegais e*, por essência, livres (os únicos verdadeiramente *outlaws*), a inveja mais inquietante leva vantagem sobre um estúpido sentimento de superioridade prática – inveja que se manifesta nos selvagens na forma do totem, que se dissimula comicamente sob os emplumados chapéus das nossas avós de família. Tantos animais no mundo e tudo isto que perdemos: a inocente crueldade, a opaca monstruosidade dos olhos, pouco diferentes das pequenas bolhas que se formam na superfície da lama, o horror ligado à vida como uma árvore à luz. Restam os escritórios, os documentos de identidade, uma existência de criados amargos e, no entanto, não sabemos qual loucura estridente que, no curso de certas distâncias, toca a metamorphose.

Podemos definir a obsessão da *metamorfose* como uma violenta necessidade, *confundida, aliás, com cada uma das nossas necessidades animais*, estimulando um homem a se afastar de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela sua própria natureza humana: por exemplo, um homem no meio dos outros, num apartamento, atira-se de bruços e vai comer a comida do cachorro. Há assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um prisioneiro, e há uma porta que, se entreaberta, permite que o animal saia rua afora, como o prisioneiro ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta, sem nenhuma preocupação em provocar a admiração poética do morto. É neste sentido que observamos um homem como uma prisão de aparência burocrática.<sup>9</sup>

Colocar o homem em uma situação vexatória diante dos animais: parece que, assim, o verbete *metamorfose* toca de maneira mais contundente uma forma humana que rui em seus próprios gestos. É como se na mais simples visita ao jardim zoológico estivesse presente toda a burocracia que torna um homem prisioneiro de sua própria forma. Nos documentos de identidade, na maneira de discursar sobre a dignidade humana ao redor de uma instituição que confina os animais, o homem está preso à burocracia de sua forma. Preso às demandas que essa burocracia exige dele enquanto Homem, incluindo aí o verbete, o dicionário e o documento. Assim são as maneiras de dar uma “roupagem ao que já existe”. A *metamorfose* assume aí uma proximidade com o *informe*, justamente por não ter uma forma fixa, aprisionada e por fugir das noções de semelhança, livrando-se assim de uma analogia universal fixa.<sup>10</sup> O que Bataille faz com seus verbetes e seu *Dicionário crítico* – e junto com Carl Einstein e Michel Leiris, com os *Documents* –, ao romper com uma cadeia do pensamento por semelhança, é atingir uma marca que o homem impõe para estabelecer uma configuração do visível. Assim, se caracteriza a importância da “figura”, ao que assinalou Michel Foucault: “A semelhança era a forma invisível daquilo que, do fundo do mundo, tornava as coisas visíveis; mas para que essa forma, por sua vez, venha até a luz, é necessária uma figura visível que a tire de sua profunda invisibilidade.”<sup>11</sup>

### **Um princípio de combate: forma e semelhança**

Livrar-se da semelhança é uma das tarefas do *informe*, por mais contraditório que isso possa parecer, pois no final do verbete Bataille também faz uso da analogia ao dizer que o universo “é como uma aranha ou um escarro”. Contudo, Bataille não fixa esta analogia e seu esforço é livrar-se de uma medida humana. Haveria, portanto, algo em comum entre Bataille e os surrealistas, ao quererem livrar-se das medidas humanas como na recusa de um legado

renascentista? Eliane Robert de Moraes justamente aborda essa questão mais direcionada ao surrealismo:

Assim, ao recusar a base humanista que, para o pensamento renascentista, estava na origem da relação entre o macrocosmo e o microcosmo, o surrealismo torna possível a concepção de um jogo de analogias universais completamente livre de qualquer idéia de “medida humana” (MORAES, 2002, p. 82).

Destes pontos tomados para fragmentar a medida humana, a boca, outro verbete do *Dicionário crítico*, é um elemento-chave para este projeto. Um ponto de voracidade em comum entre o homem e o animal e, mesmo que o homem já civilizado tenha perdido esse ponto do corpo como algo assustador aos animais de outras espécies, este se torna um canal para evacuar sua dor, sua fúria e seu sofrimento, como se lê em “boca”, na *Documents 5*, de 1930:

A boca é o início, ou, se desejarmos, a proa dos animais: nos casos mais característicos, ela é a parte mais viva, quer dizer, a mais assustadora para os animais vizinhos. Mas o homem não possui uma arquitetura simples, como as bestas, sendo impossível afirmar onde ele começa. A rigor, ele começa pelo alto do crânio, mas o alto do crânio é uma parte insignificante, incapaz de atrair qualquer atenção; são os olhos ou a testa que desempenham, como no maxilar dos animais, uma importante função.

Nos homens civilizados, a boca até mesmo perdeu a característica relativamente proeminente que ainda se mantém nos homens selvagens. Todavia, o violento significado da boca é preservado em estado latente: de repente, ele vem à tona com uma expressão literalmente canibal como *boca de fogo*, aplicada aos canhões com os quais os homens se matam. E, nas grandes ocasiões, a vida humana ainda se concentra de forma bestial na boca, a cólera faz ranger os dentes, o terror e o sofrimento atroz fazem da boca o órgão dos gritos dilacerantes. Sobre este assunto, é fácil observar que o indivíduo perturbado levanta a cabeça, tencionando freneticamente o pescoço, de modo que sua boca tenta, ao máximo, ocupar o prolongamento da coluna vertebral, *ou seja, a posição que ela normalmente ocupa na constituição animal* – como se impulsões explosivas jorrassem diretamente do corpo pela boca, sob forma de vociferações. Essa característica ressalta, ao mesmo tempo, a importância da boca na fisiologia ou até mesmo na psicologia animal, bem como a importância da extremidade superior ou anterior do corpo, orifício de profundos impulsos físicos: percebe-se também que um homem pode liberar esses impulsos pelo menos de duas formas diferentes, no cérebro ou na boca, mas assim que esses impulsos tornam-se violentos, ele é obrigado a recorrer à maneira bestial de liberá-los. Daí o caráter de limitada constipação de uma atitude estritamente humana – o aspecto magistral da fisionomia *boca fechada*, bela como um cofre-forte.<sup>12</sup>

Entrar nesse limite do êxtase e da dor é também entrar nesses limites do corpo. Assim se explica como uma literatura como a do Marquês de Sade, por exemplo, tenha encontrado tanta ressonância entre os surrealistas e mais especificamente entre Georges Bataille, Carl

Einstein e Michel Leiris. Bataille pergunta em *As lágrimas de eros*: “ Por acaso existe uma verdadeira diferença entre a poesia e o erotismo, ou entre o erotismo e o êxtase ?”<sup>13</sup> Eliane Robert Moraes aponta para uma dimensão do corpo humano pensada por Michel Leiris:

Em 1930, Michel Leiris publica um artigo na *Documents* no qual afirma que “o masoquismo, o sadismo e, enfim, quase todos os vícios, são meios de sentir-se mais humano”, justamente por manterem relações mais profundas e mais abruptas com os corpos. O homem, diz ele, só consegue intensificar sua consciência quando ultrapassa a repugnância diante dos mecanismos secretos do corpo, ao mesmo tempo fascinantes e temíveis, evidenciados tanto no envelhecimento – suportado com muita dificuldade no mundo moderno – quanto na visão das vísceras, normalmente evitada a todo custo. Por serem essas as dimensões mais sensíveis do homem, continua Leiris, “de todas as representações plásticas, a do corpo humano é sem dúvida a que comove de forma mais direta” (MORAES, 2002, p. 161).

Por isso, neste ponto, todo o projeto de atingir uma anatomia humana que fosse desmembrada do moderno atinge também o próprio corpo da história, uma vez que o verbete, o dicionário e o documento foram utilizados de maneira anacrônica, onde as imagens de diferentes épocas se fizeram presentes pela montagem, para que, assim, toda essa questão do corpo

**Pablo Picasso**, 19 de janeiro de 1930,  
47 x 64 cm. Fonte: *Documents*, fac-  
símile, 1930, número 2, p. 94.



humano passasse por uma desfiguração. Vale ressaltar que, dentro deste projeto, inúmeros artistas e, entre eles, vários considerados dos mais importantes do século XX, participaram da *Documents*: Picasso, Miró, Braque, Seurat, Giacometti, Klee, Brancusi, Dali, Lipchitz, Eisenstein e De Chirico. Além de seus trabalhos, foram utilizadas imagens da arte africana, chinesa, japonesa e também do barroco mexicano; enfim, uma intrigante seleção de arte assinada e não-assinada fez de tal publicação um agrupamento de arquivos em séries, dando à revista um caráter intrínseco ao seu nome, ou seja, o de documentação da própria desfiguração da medida humana dentro da arte. Georges Didi-Huberman, considerando o estatuto da imagem, numa dicotomia virtual da aparência-realidade, propõe: “se pede muito pouco à imagem ao reduzi-la a uma aparência, se pede muito quando se busca nela o real”.<sup>14</sup> Essas imagens de documentação também podem ser pensadas sob a mesma lógica, já que desestabilizar o real com a própria idéia de uma desfiguração do humano é afetar o real e a imagem de um só golpe; e, ainda sim, pensar que a imagem pode estar em uma zona aquém-além do que realmente se imagina.

Dentro deste verdadeiro jogo entre fragmentação do corpo na imagem e na escrita, atravessado pela montagem, é possível ler toda a questão abordada em torno de um combate à antropomorfização como uma verdadeira luta entre as formas, uma intensidade de formas que lutam para compor uma imagem, como assinala Georges Didi-Huberman:

Uma imagem – tanto para Bataille como para seus contemporâneos Carl Einstein e Walter Benjamin – deve então ser *dialética*. Ora, esta eficiência dialética só é uma questão da “mensagem” em um momento posterior (o que Benjamin chamava de “legibilidade”): ela é primeiramente uma questão de forma, a forma sob a qual ela se dá e se apresenta. Poderíamos então afirmar, sem se contradizer, que o materialismo de Bataille em matéria de forma, como ele mesmo dizia, é um autêntico *formalismo*, um formalismo como o entendiam mais ou menos os teóricos russos desta época e, até certo ponto, o próprio Carl Einstein: um formalismo de intensidade das formas, um formalismo da “espessura antropológica” das formas (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 276).<sup>15</sup>

Eliane Robert de Moraes tenciona um pouco mais essa questão, ao prolongar o próprio pensamento de Georges Didi-Huberman, citando que a forma só pode ser pensável como acidente perpétuo.<sup>16</sup> São as reflexões a partir do corpo humano, como uma forma que comove (Leiris), uma prisão de aparência burocrática (Bataille), uma espessura antropológica das formas (Einstein) que fazem da revista *Documents* um projeto para se repensar a imagem do homem dentro da própria imagem. Imagem que lida com um antropomorfismo dilacerado,

fazendo do nada um ponto de partida – e chegando para repensar o homem como forma.<sup>17</sup>

Em *A literatura e o mal*, Georges Bataille, ainda nas vias do pensamento em torno do *informe* e de seu dicionário, ao se referir à literatura – e aqui é possível se reportar também às artes visuais dentro da *Documents* – disse que pelo fato da literatura ser inorgânica, ela é irresponsável: “Nada se apóia nela. Ela pode dizer tudo.”<sup>18</sup>

## Notas

1 Documents, 7. Dezembro de 1929. Tradução de Eduardo Jorge, Érica Zingano e Marcela Nascimento.

2 Foucault, 2007, p. 59.

3 «En réalité, Bataille n’a pas cessé, dans Documents, de pratiquer cet art étrange du montage altérant.» Didi-Huberman, 1995, p. 276.

4 Les ressemblances cruelles, Bataille les avait introduites, on se souvient avec quelle violence, en célébrant très tôt – très près de l’Histoire de l’œil – les noces, ou les « amours sanglantes », comme il disait, de l’œil avec le tranchant. Or, ces noces marquaient très précisément l’introduction, dans Documents, du cinéma d’avant-garde en tant que moyen par excellence de la décomposition de la « Figure humaine » que Bataille cherchait obstinément à reconnaître, à souligner et même à fomentier, à monter, dans tous les « documents » qui lui tombaient sous la main. L’éloge enthousiaste du Chien andalou ne pouvait faire oublier, notamment, une séquence du Cuirassé Potemkine (1925) parmi les plus célèbres, où la ressemblance cruelle trouvait son acmé dans d’autres noces de l’œil avec le tranchant: un œil aveuglé et mis en sang par cela même qui, normalement, permet de « corriger la vue » – le verre d’un lorgnon (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 293).

5 Moraes, 2002, p. 200

6 Bürger, 2008, p. 148

7 Benjamin, 1987, p. 56

8 Neste literal baixo materialismo, Bataille escreve artigos como o Dedão do pé e a Linguagem das flores para a revista Documents, sobre as coisas situadas fisicamente baixas que põe uma “beleza” de pé.

9 Documents, 6. Novembro de 1929. Tradução: EJ, EZ e MN.

10 Foucault, em “A prosa do mundo” ao tratar das similitudes, fala de uma delas, a analogia, cujo “poder é imenso, pois as similitudes que executa não são aquelas visíveis, maciças, das próprias coisas; basta serem semelhanças sutis das relações.” (Foucault, 2007, p. 29)

11 Foucault, 2007, p. 36

12 Documents, 5 – ano II. 1930. Tradução: EJ, EZ e MN.

13 Bataille, 1981, p. 32

14 Didi-Huberman, 2008, p. 12

15 Une image – pour Bataille comme pour ses contemporains Carl Einstein et Walter Benjamin – doit donc être dialectique. Or, cette efficacité dialectique n’est qu’après coup une question de «message» (ce que Benjamin nommait «lisibilité») : elle est d’abord une question de forme, la forme sous laquelle elle se donne et se présente. On pourrait alors affirmer, sans se contredire, que le matérialisme de Bataille – «en matière de forme», comme il disait lui-même – est un authentique formalisme, un formalisme comme l’entendaient peu ou prou les théoriciens russes de cette époque et, jusqu’à un certain point, Carl Einstein lui-même : un formalisme de l’intensité des formes, un formalisme de l’«épaisseur anthropologique» des formes. DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 276.

16 Moraes, 2002, p. 198.

17 Moraes, 2002, p. 227.

18 Bataille, 1989, p. 22.

## Referências

Bataille, G. *Las lagrimas de Eros*. Trad. David Fernández. Barcelona: Tusquets, 1981.

\_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: LPM, 1989.

Batchelor, D.; Fer, B.; Wood, P. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo*. A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

Benjamin, W. A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin. In : *Magia e técnica, Arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.54-60.

Bürger, P. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Didi-Huberman, G. *La ressemblance informe*. Ou le gai savoir selon Georges Bataille. Paris: Mácula, 1995.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo*. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Trad. O.A. Oviedo Funes.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

Eisenstein, S. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: JZE, 1990.

Foucault, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

Moraes, E. R. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

## Periódicos

*Documents*, nº 7. Paris: Dezembro de 1929.

*Documents*, nº 6. Paris: Novembro de 1929.

---

# Negócio arriscado: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira<sup>1</sup>

Felipe Scovino\*

Recebido em 03 de março de 2009/ aprovado em 23 de abril de 2009

---

O artigo elabora aproximações entre uma produção artística brasileira que utiliza a ideia de fogo e ironia para discutir situações como política, ética, participação do espectador, intenção do artista e mercado. Destacamos o lugar da ironia na contemporaneidade e a operação fronteiriça com a linguagem e a ficção.

*Ironia, pólvora, arte contemporânea, Brasil*

Cena 1: O espectador abre uma porta e adentra uma sala iluminada com alguns bancos e máscaras de proteção para o nariz. Um aviso pede ao espectador que os seus calçados sejam retirados. Uma segunda porta é avistada.

Cena 2: Ao abrir esta porta, ele adentra uma nova câmara – um corredor com aproximadamente 14 metros de extensão -, agora totalmente escura. Um cheiro de gás, como o utilizado em nossas cozinhas, impregna o ambiente. Uma espessa camada de talco preenche o espaço, dificultando a movimentação do espectador, que caminhando ou tateando as paredes, descobre que há uma sala paralela àquela em que ele estava. Nesse momento, ele encontra uma vela. Uma vela descoberta.

Portanto, agora alguma decisão deve ser tomada. Significaria a morte, este enclausuramento cheirando a gás e prestes a explodir? Cildo Meireles ativa um circuito irônico em *Volátil* (1980-94) e mais do que isso transforma o espectador em sujeito ativo da ação, em elemento de um jogo sarcástico e – por que não? – perverso.

---

\*Felipe Scovino é crítico de arte, professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (EBA/UFRJ) onde realiza seu pós-doutorado com bolsa do CNPq e professor substituto do Departamento de Teoria e História da Arte (UERJ).

Enfrentamos 5.ª ed. P. 1230 de posição. Não estamos mais falando em manipulação por manipulação, como é o caso dos jogos ópticos ou a manipulação física de certas obras neoconcretas, mas numa articulação entre linguagem e ação, da qual a sua vida (metaforicamente) pode depender. No limite, o trabalho parece murmurar: a minha essência está no acidente. O perigo fictício da combinatória entre “gás” e vela em *Volátil*, assim como entre uma potência construtiva e fósforos, no caso das obras de Felipe Barbosa, questiona e alucina nossa certeza e confiança no universo dos sólidos e coloca em evidência a ironia como ferramenta de invenção nas artes visuais.

Forma mutante e com características próprias, a ironia difere (sutilmente, em alguns casos, é verdade) de outras figuras de estilo, de retórica, de linguagem; em várias ocasiões não é percebida, permanecendo numa espécie de limbo entre o “dito” e o “não dito” e muitas vezes é confundida com o humor. A ironia se constituirá na intenção do interpretador assim como do seu produtor e atuará num contexto específico (cultural, social e, às vezes, até político), numa relação entre o concebido e o percebido. A ironia acontece como parte de um processo comunicativo; não é instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significados, entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações; o irônico se estrutura “na” e “pela” linguagem. Divide-se, portanto, ininterruptamente - eis porque é uma multiplicidade. É ironia justamente à medida que se atualiza, criando linhas de diferenciação que correspondem a seus diferentes dispositivos no campo da arte. Há apenas uma ironia, embora haja uma infinidade de fluxos que participam necessariamente desse mesmo pluralismo.

Pelo fato da ironia ser tema tanto de interpretação quanto de intenção, ela pode ser classificada como “questão de compreensão silenciosa”: é questão de cumplicidade ideológica, um acordo baseado em compreensão partilhada sobre “como o mundo é”. A relação sujeito/objeto transforma-se em campos de força que desencadeiam processos singulares de individuação. O tornar-se irônico aqui é processo negociado entre duas entidades, no qual nos engajamos dotados de invenção, o que nos faz sentir e pensar de modo original e compartilhado. Essa possibilidade aberta, levou parte do público a fazer analogias entre o gás (ou a falta dele), usado por Meireles em *Volátil*, e os campos de concentração nazistas. O artista revela essa “interpretação” feita por parte do público:

Desde a primeira vez que eu mostrei [o trabalho], algumas pessoas que o visitaram, vieram comentar comigo. Elas consideraram *Volátil* um trabalho de, no mínimo, solidariedade ao

martírio judeu, por conta da presença da câmara de gás nos campos de concentração. Contudo, quando você está propondo uma situação, a obra possui certa neutralidade; o que está colocado nela é a minha postura, uma decisão tomada por mim, mas em si, o trabalho pelo trabalho possui uma neutralidade, ou seja, um neonazista pode usar a mesma coisa para fazer apologia do neonazismo. Nada lhe impediria. (Meireles, 2005) <sup>2</sup>

A relação entre boato, falsidade e verdade na interpretação da obra pode gerar uma nova abertura à obra, que nem o próprio artista havia imaginado. A ironia constantemente sofre a acusação de ser um desses três conceitos. As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem “processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma ‘ambiguidade’ de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes” (Eco, 1976, p. 93). A ironia expressa por um enunciado, mesmo não sendo elemento estruturador de texto, conta necessariamente com os elementos implicados na dimensão enunciativa. Se é possível dizer que a ironia acontece como conflito entre enunciado e enunciação, isso significa que as duas instâncias estão articuladas, relacionadas de uma forma particular e própria à constituição do processo irônico. O fato é que para haver ironia há necessariamente a opacificação do discurso, ou seja, um enunciador produz um enunciado de tal forma a chamar a atenção não apenas para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições existentes entre as duas dimensões. O artista está mais interessado em manter essa ambiguidade da mensagem, que possibilita por sua vez o seu potencial entendimento divergente. A arte torna-se, portanto, questão de desentendimento, também, no sentido de que as pessoas podem fazer o que quiserem com ela. O artista Maurizio Cattelan entende que “há desentendimento quando você realmente quer alguma coisa e as pessoas não entendem. Para mim, o desentendimento é muito mais forte do que a idéia gerada por ele” (Obrist, 2006, p. 37). A comunicação irônica obedece a um código particular: não se endereça ao objeto da ironia, mas a um terceiro elemento real ou supostamente presente ao ato da palavra irônica – o receptor. Tunga compartilha da mesma ideia:

Penso que a obra é independente de mim, mas não do público, porque ele passa a *ser* [grifo do autor]. Quando você faz uma obra, há um compromisso com a sua existência. Você faz um fenômeno para que ele apareça. Ele, portanto, aparece para alguém; ademais há a aparição e um testemunho de alguém. Todos esses elementos fazem parte da mesma cadeia, constituem uma unidade de trabalho. (Tunga, 2006)



Felipe Barbosa

**Homem bomba**, 2002, papel e  
pólvora. 44x20x13 cm.

Fonte: arquivo do artista

## Perversidade e pólvora

As obras abordadas neste ensaio surgem como provocação do espaço e colocam em xeque um aprisionamento do Ideal. Na relação entre arte, pólvora, perversidade (como desvio de uma expectativa) e ironia, os seus precedentes históricos no campo da produção artística brasileira nos levam a um evento simbólico, sugerido por Ferreira Gullar a Reinaldo Jardim e Hélio Oiticica, em 1960:

Nós anunciaríamos a exposição neoconcreta com vernissage às cinco da tarde e encerramento às seis. Então colocaríamos um dispositivo em cada uma das obras, e um detonador único num canto do vernissage. Quando marcasse seis horas, a exposição detonaria e tudo explodiria. O Oiticica disse: "Pô, mas eu não vou destruir minhas obras não!" No fundo era a expressão do impasse, ao qual eu queria dar a solução possível. Daí o Oiticica suou muito, vacilou, mas disse: "Não, eu não faço esse negócio". (Cocchiarale ; Geiger, 1987, p. 97)

O impasse era dado. A participação do espectador dentro do projeto neoconcreto chega ao limite. Entretanto, *Homem bomba* (2002), *Bicho de pelúcia* (2003-07)<sup>3</sup> (ambos de Felipe Barbosa) e *O sermão da montanha: fiat lux* (1973-79) e *Bombanel* (1996)<sup>4</sup> (ambos de Cildo Meireles) não deixam espaço para a hesitação. A aparente singeleza de um boneco construído com fósforos é desmistificada com o seu acendimento. Tal como a inocência de um urso de pelúcia e a pólvora sendo transportada dentro de um anel podem ser um fator de perigo para o espectador mais afoito. É o "projeto explosivo brasileiro"<sup>5</sup> tomando o lugar da inocência construtiva ou de uma geometria sensível que finalmente identifica limites em sua exploração. Estas situações 'explosivas' não interessam enquanto forma, organismo, mas como possibilidade, expectativa, imprevisibilidade. Estas obras conseguem subverter a ordem dos fatores e aliam perversidade e sedução no mesmo objeto. São situações incômodas que põem o espectador numa situação de escolha: as aparências definitivamente enganam. Possuem uma violência, mas estão sob controle... Pelo menos por enquanto:

Estou fazendo uns maiores [o artista refere-se ao trabalho *Homem bomba*] com morteiro. Desde o início da série, eu quis fazer com toda a linha de morteiros: um, três e doze tiros, além das bombinhas.

O artista faz o alerta, reconhece que há limites, encontra as fronteiras que guardam este tipo de trabalho:

Se eu continuar com esta idéia, é risco de morte! Tudo tem um limite. Se você [o artista faz um aviso aos colecionadores] quiser o homem com 12 tiros, eu faço, mas não o deixarei na minha casa. (Barbosa, 2006)



**O sermão da montanha: Fiat Lux**, 1973-79

126 mil caixas-de-fósforos Fiat Lux, 8 espelhos, lixa preta.

Performance, 5 atores, duração de 24 horas. 64 m2.

Fonte: arquivo do artista

Citando *Bombanel*, Cildo Meireles argumenta com uma certa perversidade e um gracejo infantil:

Esta obra faz parte da série *Condensados*: uma série de miniaturas de antigos trabalhos [da série *Arte física*]. Este trabalho é a miniatura de um barril de petróleo em forma de anel. Ele tem o vidro como uma lente, que converge a luz solar para um determinado foco. Mais duas camadas de vidro e finalmente, em sua base, pólvora. A distância focal dessa lente está direcionada para a pólvora.

E o artista continua relatando a sua obra: “É como uma brincadeira de criança: o menino brinca com a lente e a folha de papel, que depois de alguns minutos, queima com a luz do sol”. (Meireles, 2005).

A geometria passa a se tornar coisa, uma entidade material, mas aliada a uma perversidade (Bueno, 2006). Sua escala não se restringe exclusivamente a uma projeção intelectual sobre o mundo, um olhar intangível, mas remete-se direta e simultaneamente ao dado físico do sujeito que usufrui elementos tão corriqueiros quanto palitos de fósforos, estalinhos, anéis ou brinquedos. A aparente precariedade destas estruturas acaba por dar continuidade, mesmo não sendo sua intenção primordial, a um deslocamento já anunciado pelas vanguardas construtivas brasileiras: a invenção, como elemento simultâneo de apropriação e desapropriação

de elementos, formas e técnicas corriqueiras do nosso dia a dia <sup>6</sup>. É importante deixar claro que as obras abordadas neste ensaio não seriam a primeira onda de um levante irônico dentro do panorama das artes visuais brasileiras no século XX, mas revelariam apenas os artistas que aliaram uma identidade irônica (em alguns casos identificáveis por este autor como embates ao paradigmático projeto construtivo brasileiro) a uma malícia, em alguns momentos conjugada na pólvora ou numa espécie de resistência, e por isso mesmo levada a limites extremos.

O artista perde o controle sobre a sua criação e a ironia se dispersa pela vida. Este “projeto explosivo” acaba tomando direções que não haviam sido problematizadas pelo artista: em *Homem bomba* o lado irônico é acentuado no descontentamento da vizinha ao quintal em que é feita a explosão do boneco. A impaciência e a raiva com o estouro do boneco revelam uma situação tão desconfortável (e explosiva) quanto o próprio ato em si. Examinando espaços e processos de comunicação, o jogo de aparências de Barbosa põe em questão situações que vão da política a estratégias que re-pensam a questão da ética na arte. Barbosa explica como o acaso tornou-se parte do trabalho:

Foi uma atitude inconseqüente. O vídeo apenas registraria a explosão do boneco. Mas a reação dela [da vizinha] foi importante: a obra tornou-se real, saiu do campo artístico. Não foi uma atitude proposital [de gerar a raiva na vizinhança que circundava a área em que foi feita a explosão], mas também não tenho como negar que a reação foi um ganho; a simples explosão poderia se tornar uma atitude banal. (Barbosa, 2006)

Nada aqui se representa, tudo parece contentar-se em ser alusão, analogia, metáfora. No início, a obra nos induziria a crer num sentido interno específico de cada nomeação. Mas depois, o conjunto de nomeações nos precipita em conclusão surpreendente: todas as nomeações são falsas. Felipe Barbosa ressalta a questão da recepção dos seus trabalhos [notadamente a série *Bicho de pelúcia* e o vídeo *Homem bomba*] no exterior. Ao contrário da reação, quase sempre bem-humorada do público brasileiro, o espectador europeu não tem a mesma atitude:

Eles entendem como sendo uma coisa de mau gosto, não é bem vista, porque é uma questão [a bomba, a iminente explosão de algo por grupos terroristas] que eles vivem diretamente, o que acaba provocando certa tensão e incômodo no espectador. Você está tocando definitivamente nas feridas nacionais. (Barbosa, 2006)

E neste ponto os trabalhos de Meireles e Barbosa se tocam novamente. Até onde caminham os limites desta ética? O fato é que a obra ocasiona ruídos, alarga fronteiras do seu entendimento. Enquanto algumas culturas entendem estas obras como perversão, outras

apenas riem da situação que beira o absurdo. Seria um problema de comunicação? Esta rede irônica está mais interessada na provocação ao outro do que simplesmente numa rasa atitude de diversão do público ou provocação contra o espaço do museu. Provocações, rompimentos, táticas contra atitudes esgotadas. Situações-limite. Antonio Manuel se inscreve como obra no Salão Nacional de Arte Moderna, em 1970. Recusado, apresenta-se nu no vernissage. De fato, seria somente a partir da expressão individual, anônima e difusa frente aos vastos mecanismos de controle social em curso que o trabalho ganharia sentido e eficácia, o que faz de *O corpo é a obra* (1970) menos suporte de propaganda do que proposição de uma atitude distinta frente ao espaço político. É uma atitude, definitivamente, de resistência. Palavra de inúmeras possibilidades semânticas, resistência, aqui, significa não ter medo, continuar a todo custo. A resistência é afrontamento, relação de força, situação estratégica. Não é um lugar, que se ocupa, nem um objeto, que se possui. Ela se exerce, se disputa. Neste caso, a ironia serve como metáfora para uma tomada de posição, numa época de corpos torturados, eletrochoques, desaparecimentos, massacres e mortes, onde a relação corpo/poder se mostrava cada vez mais institucionalizada.

Em *O sermão da montanha: Fiat lux*, as caixas de fósforos formam um cubo no centro da galeria. Essa escultura *readymade* inflamável é circundada por atores vestidos de agentes de segurança, com aspecto de gangsteres, que “protegem” as caixas de fósforos dos espectadores. O número de caixas de fósforos foi calculado por Meireles, em quantidade suficiente para explodir a galeria. O ruído dos pés dos seguranças sobre as lixas que recobrem o chão lembra o som do fósforo sendo aceso na caixa, de tal modo que sua própria vigilância, longe de tranquilizar, gera ansiedade e medo. Essa visão perversa traz à baila uma ameaça à vida e à propriedade, por meio do acúmulo de materiais que, isoladamente, seriam inofensivos. O poder incandescente de um único palito de fósforo revela-se enorme. O objetivo do artista não é criar um impacto visual pela quantidade, mas usar este fator quantitativo para alterar funções, criar novas metáforas, reverter significados: porque sozinha a caixa de fósforos é um objeto banal e corriqueiro, de tal maneira integrado ao nosso cotidiano.

Identificar e atacar o próprio absurdo de um sistema dado como infalível. Provocar a sua derrocada por meio de mecanismos legais. A ironia, portanto, vira instrumento de mobilização, utilizando exatamente os próprios meios que o sistema oferece para se manter ativo: o acúmulo. Então, o que fazer com uma caixa de fósforos? Objetivamente isto não conta e

não vale nada. *Fiat lux* tematiza a ironia em constante circulação dentro de um percurso aparentemente aleatório, misturando-se ao acaso e ao anonimato. Qualquer pessoa pode comprar fósforos em qualquer quantidade. O sistema permite isto. Uma das suas lógicas de existência é justamente esta: acumulação. Os artistas, aqui abordados, se apropriam destas brechas e expõem a ironia que esta “perfeição” pode atingir.

Entretanto, a questão do fogo em Cildo Meireles tem seus antecedentes em *Cruzeiro do sul* (1969-70). Nessa obra, o potencial de explosão encontrava-se sublimado. Formado por um cubo de 9 mm de diâmetro, produzido em carvalho e pinho – madeiras sagradas para os índios Tupis, devido ao fato de gerarem fogo, quando postas em atrito, e, de acordo com a tradição indígena, evocarem o divino, o deus Tupã –, é exibido, seguindo o desejo do artista, numa área mínima de 200 m<sup>2</sup>. Mais um cubo dentro de cubo, assim como *Fiat lux* e *Volátil*. Um cubo que guarda as chamas, mas é potencializado pelo próprio espaço (da galeria) que reduz o seu tamanho. Inversões de escala, contrassensos na potência. Mas é em *Cruzeiro do sul* que a idéia da explosão em Meireles encontra o seu estágio inicial e o conceito prático para o alargamento da ideia de condensação que estará presente nas futuras obras explosivas desse artista (o gás em *Volátil* e o cubo de caixas de fósforos em *Fiat Lux*). Como observa Meireles em depoimento ao autor: “Para explodir, você, primeiro, tem que compactar, condensar, reprimir. Enfim, você tem que pressionar. Mas a ideia é toda esta: de condensar e levar o exterior para o centro” (Meireles, 2007). É em *Cruzeiro do sul*, que a ideia de explosão está mais radicalmente arraigada, embora não possamos ver isso com os nossos olhos.

Semanticamente, *Cruzeiro do sul* leva o minimalismo às últimas consequências; estruturalmente é uma contradição frente às obras em grande escala de Judd ou Morris; e, materialmente, estabelece sua fronteira (orgânica) com os pares americanos. Todo esse ambiente delimita as fronteiras do circuito irônico da obra de Meireles: o relativamente imenso espaço vazio que abriga *Cruzeiro do sul* indica o tamanho da força simbólica que um objeto mísero pode potencialmente gerar. *Cruzeiro do sul* representa a materialização dessa cosmogonia, como observa Meireles nessa mesma entrevista: “Interessava-me que a obra ficasse a mais oculta e condensada possível e caminhasse na direção do quase desaparecimento físico”.

Como afirma o artista, é imposto um “humiliminimalismo” (neologismo para as palavras “humilde” e “minimalismo”): um confronto entre o minimalismo que diz “eu sou o que você

vê”, uma arte objetiva, concreta e que não representa ilusões ao olhar do espectador (ainda segundo Meireles, na entrevista ao autor em 2007, “a perversidade do minimalismo é essa: o minimalismo é apenas parte da história, e portanto nunca irá resumir nem a diversidade do mundo nem esse minimalismo em si, do real”) e uma produção subjetiva, portadora de um romantismo e carregada da cosmogonia dos índios. Portanto, *Cruzeiro do sul* tem essa audácia, lida com alegorias, pretensões e significados. E é um cubo, e além do mais é mínimo. Chegamos, portanto ao cerne da obra de Meireles: escalas e densidades. Escalas que também estarão presentes nas *Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola* (1970), onde um indivíduo coloca-se ou mede-se a si mesmo frente às percebidas estruturas da economia e do Estado. Como disserta o artista, “a contribuição de cada inserção individual é secundária em comparação com a escala potencial da obra. Na ocasião, estava muito contente com o projeto porque era ao menos factível, ainda que levantasse a questão da desproporção” (Brett, 2005, p. 189).

Nas obras de Barbosa abordadas neste ensaio, a ideia era criar um campo de objetos visualmente inocentes que na realidade mentiam sobre sua aparência visual; houve uma inversão da percepção normal. À medida que o espectador se aproxima destes objetos, ele descobre o indício do perigo. Chega o momento da decisão: afastar-se ou não? Caso concorde, o espectador experimenta e entra em contato com um corpo em (de)composição incendiária. A periculosidade do objeto provoca no espectador uma reorganização de suas referências. Redefinições de seu próprio corpo a partir de elementos externos.

O imaginário articula e desarticula o mundo, transformando-o em infinitas possibilidades; suspende o tempo nas suas coordenadas passado-presente-futuro e o instaura num ‘quase-presente’, mutável, até efêmero; desloca o espaço, despojando-o da concreção física que a experiência comum lhe concede, para “vaporizá-lo” nos deslocamentos do corpo. Cildo Meireles deixa escapar a dissolução do espaço em *Volátil*, mas com a possibilidade de reintegrá-lo à experiência do indivíduo como uma unidade de sentidos.

[*Volátil*] tenta associar duas coisas: sensação e emoção. Fazendo um *link* quase que instantâneo. Trafegando pela região do medo. O trabalho parece apontar para a eternidade do sujeito, mas realmente aponta para a insignificância do mesmo sujeito. A mesma direção, mas dois sentidos. A matéria [deste trabalho] é o resíduo de vida. (Meireles, 2005)

Felipe Barbosa  
**Panda**, 2005-06, bicho de pelúcia  
revestido com estalinho (pequeno  
explosivo). 34x27x25 cm.  
Fonte: arquivo do artista



## Atravessando fronteiras

As obras de Cildo Meireles, Felipe Barbosa e Antonio Manuel poderiam ser descritas como uma teoria poética da sociedade. Colocam questões que vão da política a ideais e estratégias. Examinam espaços e processos de comunicação, as condições do espectador, os legados da história da arte e os limites e medos do Homem moderno. Podem incorporar gestos, fogo, espaço, coisas, circuitos sociais, acumulação, potência, linguagem construtiva, energia, explosão. Neste momento, Meireles examina *O sermão da montanha: Fiat lux*:

Eu lido diretamente com a pólvora. Você pode entrar em qualquer boteco e comprar fósforo. E por que não comprar 126 mil caixas? Criar uma situação de perigo através de um procedimento legal? Você não está cometendo nenhum crime. Você está exercendo um direito de consumidor. Esta é a lógica perversa do sistema. A explosão poderia matar todos que estivessem na galeria. O perigo era evidente. (Meireles, 2005)

Cildo Meireles cria desmembramentos para os caminhos em que esta pólvora pode se dissolver. Já não basta apenas o circuito fechado das galerias e museus, o projeto de explosão deve atingir a circulação, as engrenagens que sustentam a sociedade. Vários mecanismos são criados e a discussão sobre a noção de espaço e os seus limites continua a permear essa possibilidade de expansão da pólvora. O artista, finalmente, explode o espaço da galeria e os restos são pedaços de vidro e arame farpado. É o espaço de *Através* (1983-89). Uma instalação feita pela primeira vez em Kanaal (Bélgica), numa área aproximada de 225 m<sup>2</sup>,

formada por corredores divididos por grades, cercas de pasto, redes de pesca e correntes. No chão, como se fossem resquícios de uma explosão: 18 toneladas de vidro quebradiço. No meio do trajeto, são impostas barreiras: aquários, barreiras, cercas.

São labirintos e interdições; é um conjunto de *nãos* e um grande *sim*. O vidro quebrado cria uma metáfora para este atravessamento do olhar. Você se dá conta deste atravessamento pelo ouvido. (Meireles, 2005)

Vidros quebrados, passos receosos. São elementos/situações/coisas para que o olhar pudesse atravessar e o corpo pudesse sentir. “*Através* permite a circulação do olhar, mas é restritivo ao movimento do corpo.” (Meireles, 2005)

O desenvolvimento das instalações no Brasil acabou associado à ideia de casa e ao exercício de uma fenomenologia do espaço, com o espectador enquanto protagonista e centro. Tais instalações partiam de noções arquetípicas de espaço – a casa, lugar onde o próprio espaço encontra refúgio, mas não repouso. Essa casa é, portanto, espaço instável. Esse corpus inicial de instalações-casa inclui *Tropicália* (1967) de Oiticica; *A casa é o corpo* (1968) de Lygia Clark; *Do it yourself: freedom territory* (1967) de Antonio Dias e *Espaços virtuais: cantos* (1967-68) de Cildo Meireles. *Através* é uma situação que propicia a descoberta de lugares, indica percursos, mas nunca uma situação única. Lida com caminhos. Bifurcações. Escolhas. Você é o jogador, está naquele campo e deve decidir sobre as suas próprias situações e experiências. Encarar o vidro espatifado? Cortar-se? Seguir adiante? Tomar outro caminho?

Cildo Meireles utiliza sua proposta construtivista aliada a uma dose de perversidade, e ao mesmo tempo não deixa de oferecer certa tensão visual e tátil. *Através* remete seu trabalho a uma trajetória cujo estatuto da obra se dá a partir da desfragmentação dos meios formais das artes visuais – quadro, escultura, exposição, galerias – rumo à criação de uma nova espacialidade da matéria e do corpo. Uma produção cujo cerne é sua característica ambiental: do campo do vivido, do experimentado, do imediato, do que está por ser feito, da elaboração de espaços abertos, e não do que está completo, estruturado. Em suma, uma obra que depende da ação de um participante e não da reflexão de um espectador. É uma obra dirigida ao sentido, para através deles, da percepção total, levar o espectador a uma espécie de dilatamento das suas capacidades sensoriais. E isto por meio do mais irracional dos sentidos: o medo. O medo e o desconhecido. A possibilidade de se machucar, a eventualidade de se perder no labirinto... dos caminhos que se bifurcam. Operam-se passagens, entrelaçando lugares, buscando-se saídas.

Portanto, é uma obra em suspenso, não cumpre um programa prévio. Opera combinações e deslocamentos, que acabam articulando unidades provisórias.

A imagem deste espaço de transmutações enfatiza mobilidades e aberturas e pode ser transferido para a experiência do labirinto. Remete a jogos abstratos de entrelaçamentos, em que pensamento, sensação ou gestos se desatam, na articulação de espontaneidade e construção. Espaço de vivência e experimentação da memória, o labirinto apresenta o mundo como entrelaçamento de previsível e imprevisível, sendo apropriado para figurar estados fragmentários de dissolução. Forma mítica, aponta para um centro, para uma ordem em que o contraditório opera. O labirinto efetua a passagem da perspectiva comum, estabelecida, para outra, continuamente inventada pela ação. A “ironia explosiva” transfere-se para um jogo angustiante e ainda mais imprevisível. A precisão ou nitidez de campos não mais interessa, agora é a diluição de fronteiras ou uma nova precisão que não teme incorporar o que está fora de definição, que se coloca. Estas invenções sugerem a ampliação da sensorialidade e a formação de uma estrutura cultural que engloba Mondrian, Joseph Albers e experimentações na literatura moderna como Borges, Cortázar e Mallarmé. Perder-se no labirinto para o encontro consigo mesmo; os desvios, enfim, passam a ser o caminho.

## Notas

1 Texto revisado e ampliado, publicado originalmente na revista *Third Text* (Londres, editora Routledge), n. 87, vol. 1, ed. 4, em julho de 2007. O título daquele ensaio foi *Tactics, positions and inventions: devices for a circuit of irony in contemporary Brazilian art* (pp. 431-440).

2 O artista “brinca” com a nossa percepção já contaminada pelo real: o gás de cozinha não possui cheiro. O que transmite a essência que sentimos, é um elemento químico chamado T-butil mercaptana. Na câmara, não há gás, mas apenas a sua “essência”.

3 Homem bomba compreende um boneco de aproximadamente 44 x 20 cm, constituído unicamente por ‘bombinhas’. Bicho de pelúcia é uma série que compreende entre outros: Panda (2005-06) e Ursa maior (2006-07). São ursos de pelúcia, que tiveram o seu tecido de pelúcia retirado e foram cobertos com estalinhos coloridos.

4 Condensado III: Bombanel é uma peça de metal, em formato de prisma, tendo no seu interior uma pequena quantidade de pólvora. O sermão da montanha: Fiat lux compreende 126 mil caixas-de-fósforos empilhadas, circundadas por oito espelhos de 1,60 x 1,20 m, na superfície dos quais estavam escritas oito bem-aventuranças

do sermão da montanha (Mateus, 5, 3-10). As caixas estão cercadas por cinco atores. O chão era revestido de lixa preta. O som do atrito dos pés sobre a lixa foi gravado e amplificado. É interessante notar que outras obras de Cildo Meireles também trabalharão com a ideia de fogo, como Arte física: caixas de Brasília/Clareira (1969) e Tiradentes: totem-monumento ao preso político (1970).

5 Este título é uma provocação à exposição (e livro) organizada por Aracy Amaral chamada Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962.

6 Como o tecido nos Parangolés (1964-79) de Oiticica ou o alumínio nos Bichos (1960-64) de Lygia Clark.

## Referências

Barbosa, F. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 19 de abril de 2006.

Brett, G. (2006). Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

Bueno, G. Progressões geométricas ou construtivismo low profile. In: Barbosa, F. (2006). Felipe Barbosa. Rio de Janeiro: Galeria Arte em Dobro.

Cocchiarale, F.; Geiger, A. B. (1987). Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte.

Eco, U. (1976). Obra aberta. São Paulo: Perspectiva.

Meireles, C. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 19 de outubro de 2005.

\_\_\_\_\_. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 03 de abril de 2006.

\_\_\_\_\_. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 18 de junho de 2007.

Obrist, H. U. O. (2006). Arte agora em 5 entrevistas: Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Cildo Meireles, Rirkrit Tiravanija. São Paulo: Alameda.

Tunga. Depoimento concedido ao autor. Rio de Janeiro, 25 de maio de 2006.

---

# ***Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, e os efeitos de real no cinema documentário**

Joana De Conti Dorea\*

Recebido em 26 de março de 2009/ aprovado em 25 de abril de 2009

---

Análise do filme *Cabra Marcado para Morrer*, do cineasta Eduardo Coutinho, enfocando a discussão sobre o realismo no cinema. Após uma reflexão em torno da noção de Efeito de Real - aplicada à Teoria do Cinema - para Roland Barthes, sociólogo e semiólogo francês, segue-se a análise de algumas sequências do documentário que permitem compreender melhor esse debate. O artigo propõe alguns elementos para uma compreensão da importância de se reconhecerem os mecanismos de criação de um verossímil no cinema, e a relação de *Cabra Marcado* com tal prática. Eduardo Coutinho inova a produção documental, ao quebrar padrões cinematográficos desde o seu primeiro filme, e a reflexão sobre o realismo a partir de *Cabra Marcado para Morrer* permite entender tais questões.

*Documentário, realismo e verossimilhança.*

*Cabra Marcado para Morrer* é o nome de uma poesia de Ferreira Gullar e do primeiro documentário do renomado diretor Eduardo Coutinho. Na década de sessenta, Coutinho inspirou-se no poema para intitular um filme que narraria a trajetória de João Pedro Teixeira, o líder camponês assassinado por um latifundiário da Paraíba. Seria na verdade um filme de ficção que, se a ditadura não o tivesse interrompido, teria se tornado fundamental nos dias de hoje para pensar todo o movimento de arte popular dos anos sessenta, pelo fato de utilizar atores que eram os próprios familiares e amigos de João Pedro. Porém, na véspera do Golpe Militar, o exército invadiu as locações e, hoje, ao assistirmos a *Cabra Marcado*, muitas outras questões nos vêm à mente. Pretende-se, então, aqui, acrescentar algumas ideias a um dos principais debates movido pela teoria cinematográfica ao longo de toda sua história: o

---

\*Joana De Conti Dorea é Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina. Monografia defendida em dezembro de 2006 e intitulada: "Cabra Marcado para Morrer, de Eduardo Coutinho: histórias, olhares e leituras sobre um documentário brasileiro". Mestranda em Antropologia Social. Contato: joanadeconti@gmail.com

realismo no cinema. Discussão pertinente à reflexão sobre *Cabra Marcado para Morrer* e que, é importante ressaltar, também poderia ser pensada a partir da primeira versão desse filme.

### **Efeitos de real**

Interrompido em 1964, *Cabra Marcado para Morrer* consegue ser finalizado dezessete anos depois, após uma relativa abertura do Regime Militar. Realizado ao longo de um período tão extenso, esse filme ata as duas pontas de uma história que se ramifica em muitas outras. Ao chegar à Paraíba nos anos sessenta, Coutinho jamais poderia supor os rumos que tomaria o seu projeto de contar a vida de um líder camponês. Eis um breve resumo dessa narrativa: em 1962, ao visitar o Nordeste brasileiro junto com uma caravana da União Nacional dos Estudantes (UNE) e com o objetivo de divulgar o Centro Popular de Cultura (CPC) por outros Estados, Eduardo Coutinho toma conhecimento do assassinato de João Pedro Teixeira, líder e fundador da Liga Camponesa de Sapé. É apresentado à viúva – Elizabeth Teixeira – e, quando volta ao Rio de Janeiro, propõe ao CPC fazer um filme de ficção sobre essa história, usando os próprios amigos e familiares de João Pedro como atores e filmando no próprio local. Dois anos depois, Coutinho chega a Sapé, mas um conflito local impede as filmagens. Elizabeth, seus filhos, o diretor e a equipe encontram, então, no Engenho Galiléia uma outra locação, ideal pela condição de liberdade dos seus trabalhadores, os quais tinham vencido o conflito com o dono das terras a quem pagavam o foro. Após algumas semanas de filmagem, na véspera do Golpe Militar de 1964, o exército invade Galiléia, interrompe as filmagens, prende camponeses e apreende os materiais e equipamentos. Entretanto, roteiro, *copiões* e outras partes do trabalho são recuperadas e, dezessete anos depois, uma relativa abertura no processo ditatorial possibilita a retomada das filmagens. Coutinho retorna com a ideia do filme, em outros moldes, sem roteiro prévio, apenas com a intenção de retomar o contato, descobrir o que aconteceu ao longo desses anos àqueles camponeses, ao movimento das Ligas Camponesas, aos lugares e às muitas histórias envolvidas.

Sem roteiro, o imprevisto surge ao longo das filmagens, o que na tela pode ser reconhecido e admirado, evidenciando não só a forma como esse filme foi realizado, mas como são feitos todos os filmes documentários. Na montagem, as chamadas impurezas são retiradas e, até *Cabra Marcado*, poucos filmes haviam ousado mostrar um microfone ou duas tomadas feitas

Eduardo Coutinho  
fotograma de **Cabra**  
**Mercado para Morrer**  
(A prisão de João Pedro  
interpretada por João  
Mariano)  
Rio de Janeiro, 1964-1981



para a mesma sequência. *Cabra Mercado para Morrer* faz isso e permite pensar questões sobre o que Roland Barthes chamou de *Efeito de real*, título dado por ele a um trecho do livro *O rumor da língua*. Neste capítulo, Barthes analisa os pormenores inúteis da narrativa corrente ocidental, que devem ser cuidados por qualquer método que pretenda dar conta da integralidade do seu objeto que, neste caso, é toda a superfície do texto narrativo. A descrição é parte deste conjunto de pormenores e, por ser meramente um somatório, tem um caráter insignificante. Deste modo, cria-se uma oposição antropológicamente interessante por ser análoga à oposição entre natureza e cultura, na medida em que os animais se comunicam por mecanismos desprovidos de descrição. Nesta lógica de pensamento, a descrição seria própria às linguagens superiores, sem finalidade de ação ou significação. Mas se tudo na narrativa é significante, qual a significação dessa insignificância da descrição? Para a cultura ocidental, desde a Antiguidade e por um longo período, a finalidade estética delimitava o sentido da descrição. Barthes dá um salto até Flaubert, apontando em *Madame Bovary* uma mudança nesta premissa, e a descrição passa a se relacionar com a verossimilhança, pois a finalidade estética flaubertiana é mesclada de imperativos “realistas”, “como se a exatidão do referente, superior ou indiferente a qualquer outra função, ordenasse e justificasse sozinha, aparentemente, descrevê-lo” (Barthes, 1988: 162). Deste modo, as injunções estéticas passam a ser penetradas por injunções referenciais, colocado o referente como algo real para se ter maior liberdade na escolha do que escrever. A história, então, incorpora esta referência ao “real” e este passa a ser o modelo. O real basta por si, acima de qualquer ideia de função,

e “ter-estado-presente” torna-se um princípio suficiente da palavra. Há uma ruptura entre a verossimilhança antiga e o realismo moderno, e nasce um novo verossímil: o realismo. Barthes chama a isso de “ilusão referencial” e representa uma desintegração do signo pelo contato direto do objeto com sua expressão. Entretanto, há uma espécie de regressão, pois tudo é feito em nome de uma plenitude referencial. E assim se coloca em causa a estética secular da “representação”

Barthes, neste texto, caracteriza a atual definição de realismo nas representações artísticas, mostrando através da sua transformação no tempo o funcionamento do efeito de real, ao relacionar um objeto diretamente à sua expressão. Entre as técnicas e artes da representação do objeto em movimento, o cinema sempre foi o que despertou maior impressão de realidade. Barthes se refere ao texto escrito, mas sua descrição do efeito de real vale para qualquer espécie de texto. Entretanto, é importante a definição, para o cinema, desse efeito de real. Jacques Aumont ressalta que reagimos diante da imagem fílmica como diante da representação realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo. Captamos uma imagem na tela como se aquele espaço fosse realmente composto de três dimensões e como se, ao redor daquele campo, houvesse uma continuação daquele espaço, daqueles objetos. Esquecemo-nos de que ao redor da cena está uma equipe numerosa, além de câmeras e microfones, e cultivamos um efeito de real pela nossa enganada percepção. Hoje o cinema narrativo tem procurado aumentar ainda mais a sua proximidade com a realidade, como aponta Aumont, para que a experiência de ver uma imagem bidimensional e limitada se amplie e pareça ao espectador cada vez mais real.

Eduardo Coutinho, em *Cabra Marcado*, inverte esta lógica e tenta evidenciar a construção daquele aparente realismo. Para o site *Zaz*, de cinema, Coutinho afirmou sobre *Cabra Marcado*:

A picada que o filme abre, a meu ver, não é tanto o fato de a equipe aparecer - isto se faz muito. O importante, a meu ver, é que certas informações de texto e de estrutura do filme servem para indicar as condições de produção da ‘verdade’. Quer dizer, hoje as pessoas falam dessa maneira, numa determinada situação; no dia seguinte, de surpresa, podem falar de outra maneira.

Há nesta fala e no filme uma consciência da tentativa de refletir sobre a produção do real, e ela está presente nas escolhas de montagem: claquetes, cortes ocasionados por causa do som, interrupções e microfones, que aparecem com frequência ao longo do filme, de maneira sutil e, ao mesmo tempo, perceptível.



Eduardo Coutinho  
fotograma de **Cabra Marcado  
para Morrer**  
(Elizabeth olhando as únicas  
oito fotografias de  
cena que restaram do  
primeiro filme)  
Rio de Janeiro, 1964-1981

Entretanto, essa postura de Eduardo Coutinho foi construída a partir de um contexto propício. Como afirma Consuelo Lins, em *O documentário de Eduardo Coutinho*, livro dedicado ao trabalho do cineasta, entre 1964 e 1981 muita coisa aconteceu na história do cinema: as inovações do neorealismo italiano do pós-guerra e do cinema de diretores como Orson Welles e Roberto Rossellini, que revolucionaram a sétima arte em suas épocas, ao utilizarem narrativas não-lineares, entre outros fatores; o espectador passou a ser investigado em sua relação com o significado dos filmes; aumentou-se a recusa dos cinemas novos aos modelos clássicos de ilusionismo cinematográfico. O mundo na década de 1980 também já conhecia o Cinema Verdade e a obra de Jean Rouch. Amir Labaki, criador do festival internacional de documentários *É Tudo Verdade*, afirma que “enquanto as inovações de Drew, Leacock e turma foram determinantes para a escola do Cinema Verdade da primeira metade da década de 1960, o modelo de Jean Rouch imprimiu marcas nítidas no Cinema Verdade brasileiro da metade final dos anos 60 e nos anos 70” (Labaki, 2006: 59). Rouch teve suas origens na “Antropologia compartilhada” e realizou seus primeiros filmes em 1947, seguindo o modelo clássico das imagens de costumes tribais e narração em *off*. Porém, ele já fazia ressalvas ao modelo positivista ao afirmar que, quando ligamos uma câmera, estamos violando uma privacidade. Inicialmente, Rouch utilizou reencenações à moda Flaherty, depois introduziu em seu trabalho



Cartaz do primeiro **Cabra Marcado para Morrer** [1964].

1 fotografia; color.

[www.historianet.com.br/imagens/cabramarcado.jpg](http://www.historianet.com.br/imagens/cabramarcado.jpg).

Acesso em: 6 jun. 2009.

a reflexividade e a ficção, e com *Moi, un Noir*, de 1958, moradores de Gana “interpretam” papéis que escolhem livremente. Já há o equipamento mais leve do Cinema Direto e se estabelece o documentário compartilhado, que Edgar Morin batizou de *Cinema Verité*.

Coutinho criou uma nova forma de fazer filmes, e muitos dos recursos que utilizou em *Cabra Marcado* para indicar as formas de produção da verdade, quebrando o efeito de real em seus filmes, são hoje a forma corrente de se produzir filmes documentários. É importante reconhecer sua trajetória alicerçada em outros exemplos e em um ambiente favorável, mas é também fundamental refletir sobre as suas inovações pelo elogio à sua obra e para que elas não se tornem, em outros filmes, mais um mecanismo de produção do ilusionismo.

### **Sequências do real**

Muitos são os mecanismos de criação de uma realidade na tela, o novo verossímil apontado por Barthes, mas Coutinho supera o caminho fácil de fingir a existência de uma realidade dentro do campo cinematográfico e produz sequências que fazem o espectador pensar, geniais e belas que são. Nesse artigo, três destas sequências são apresentadas, exemplificando a forma como esses mecanismos são superados.

Quando, no início do filme, um narrador em *off* nos conta sobre a invasão do exército e enumera os equipamentos apreendidos, vemos três diferentes filmagens de uma mesma sequência do *Cabra/64*. Qual o sentido das repetições? Conscientemente ou não, ao mostrar as várias tomadas feitas para uma só sequência – repetições de planos com pequenas diferenças, como a inclusão de uma criança no colo ou a ausência de um companheiro no canto esquerdo da tela – um filme pretende expor o fato de que aquelas cenas foram construídas, que tiveram que ser refeitas para saírem com um determinado desenho esperado por alguém, geralmente o diretor. Trata-se de afirmar que a verdade do filme existe no espaço interno da sua existência, com seus mecanismos próprios, mas que pode ser questionada e deve ser objeto de reflexão. Não se está construindo uma imagem como verdade, especialmente se nos lembrarmos de que, neste caso, o filme que é repetido está dentro de outro filme. O documentário *Cabra Marcado para Morrer*, ao apresentar cenas do filme de ficção *Cabra Marcado para Morrer*, sem cortes, produz um discurso sobre o cinema que desfaz muitos dos seus mitos. Para Christian Metz, entre todos os problemas da teoria do cinema, um dos mais importantes

é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Ao assistirmos a um filme, enxergamos na tela uma aparência de acontecimentos reais, não apenas uma ilustração aceitável de algum processo inventado. Em seu livro *A significação no cinema*, Metz desenvolve a ideia de verossimilhança, abordando a sua definição a partir de Aristóteles – para quem este conceito significava o conjunto das coisas possíveis aos olhos do senso comum e oposto ao possível verdadeiro, para as pessoas que sabem – e desenvolveu essa ideia, trabalhando com a comparação entre o teatro e a fotografia. Não se pretende neste artigo detalhar o pensamento deste pesquisador, mas a partir das questões já citadas é possível reconhecer que a impressão de real no cinema impregna a sua obra, mesmo para a análise de filmes ditos de ficção. Como desfazer esta impressão, então, se não pelos próprios mecanismos internos do filme? Mesmo que a intenção de Coutinho não tenha sido desmanchar séculos de vinculação entre as artes da representação e a verossimilhança, ao repetir as cenas desta sequência de *Cabra Marcado/64* – para citar apenas um dos mecanismos – ele consegue instaurar uma reflexão sobre o filme dentro do próprio filme. E, deste modo, o espectador questiona a realidade que está – ou não – diante dos seus olhos, na tela.

A entrevista com João Mariano, camponês que faria o papel de João Pedro Teixeira no filme de ficção, é um dos pontos em que *Cabra Marcado* se questiona enquanto filme e enquanto verdade. Eduardo Coutinho poderia ter suprimido essa entrevista para manter uma coesão entre os discursos dos personagens, uma vez que Mariano deixa claro o quanto não se identifica com o movimento camponês do qual João Pedro participou e que ele representou ao interpretar o papel principal em *Cabra Marcado/64*<sup>1</sup>. Diferentemente de todas as entrevistas com os camponeses que participaram do filme, ele se define distante “de certos movimentos”; apesar de afirmar não ter sido prejudicado pelo filme, mas sim pelo senhor de engenho que o perseguiu e tentou matar João Mariano porque se viu obrigado a indenizá-lo. Percebemos na entrevista desse camponês um descompasso entre o ator e a personagem, uma diferença de militância que nas outras falas não se nota, na medida em que cada um fazia seu próprio papel e tinha participado ativamente da luta camponesa narrada na história do filme, de *Cabra Marcado/64*. A ruptura entre ficção e realidade nessa sequência parece maior do que em todo o filme, e é fundamental reconhecer que mesmo assim a entrevista foi mantida, incluindo inclusive a interrupção por causa de um ajuste no som.

Em determinado ponto do filme, Eduardo Coutinho está entrevistando Elizabeth Teixeira\* no quintal da sua casa. No meio da sequência, uma cena inusitada: enquanto ouvimos em *off* Elizabeth responder à pergunta sobre voltar para o mundo\*\*, vemos em *plano conjunto* todas as pessoas presentes naquele momento organizarem as cadeiras e arrumarem o quintal, como se a entrevista tivesse terminado. Mas além de a entrevista continuar, então com todos em roda, de pé, percebe-se a inclusão de algumas das pessoas que organizavam as cadeiras e que antes não figuravam da filmagem, estavam apenas ao redor de Elizabeth, fora do *quadro*. No primeiro capítulo do livro *A estética do filme*, intitulado *O filme como representação visual e sonora*, Jacques Aumont afirma que a impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica é poderosa o suficiente para que o espectador esqueça o achatamento da imagem, a ausência de cores ou de som e, em casos mais freqüentes, o fato de que além do *quadro* não há continuação daquela imagem. Para compreender o modo como se opera o ilusionismo no cinema, é interessante analisar as definições de Aumont para *campo* e *quadro*. Segundo este pensador do cinema e ensaísta dos *Cahiers du Cinéma* da década de 1960<sup>2</sup>, o termo *quadro* se origina dos quadros de pintura e seria o limite da imagem. Por ser a imagem limitada pelo *quadro*, temos a impressão de que captamos apenas uma porção desse espaço visto no quadro. *Campo* é o nome atribuído a essa “porção de espaço imaginário contida dentro do quadro” (1995:21). O cinema convencional<sup>3</sup> prima por indicar que além do quadro haveria uma continuação da imagem vista. Aumont afirma que o quadro também é composto por todo o espaço de produção do filme e prefere utilizar o termo *fora de quadro*, ao invés de *fora de campo*, na medida em que o *campo* está completamente preso à ilusão. Coutinho inclui nessa sequência elementos que estavam dentro do *quadro*, mas fora do *campo* e desse modo amplia a visão do espectador. Entretanto, essa ampliação não ocorre como no cinema clássico, em que a ilusão de realidade é aumentada e o espectador acredita haver uma continuidade inexistente, mas indica a ausência dessa continuidade e, portanto, a construção daquela realidade no e para o espaço fílmico.

---

\* Elizabeth Teixeira é viúva de João Pedro e tem um papel fundamental em *Cabra Marcado*, pois se torna o ponto de convergência de todos os personagens, acontecimentos e histórias do documentário. Para maiores detalhes sobre essa personagem, ver Lins (1996).

\*\* Após ter sido perseguida pelo regime militar, Elizabeth se refugiou em uma cidade de menos de três mil habitantes no interior do Rio Grande do Norte e ficou desaparecida por dezessete anos. Ao ser descoberta por Coutinho, conta que agora poderá procurar seus filhos, que foram divididos entre familiares, e diz que irá voltar para o mundo.

## Realismo e responsabilidade

Se Eduardo Coutinho é atualmente uma referência nacional na produção do cinema documentário, na década de 1980 era um cineasta desconhecido, salvo por algumas participações em filmagens para o CPC do Rio de Janeiro, pequenas produções em ficção sempre vinculadas a outros cineastas e por vários anos de trabalho no Globo Repórter. Ao ser lançado, em 1984, *Cabra Marcado para Morrer* tem uma grande repercussão nacional e internacional, e Coutinho se torna um diretor elogiado e premiado. Além disso, as histórias do filme – sua interrupção e as vidas que nele existiram – não são esquecidas.

Analisando o trabalho de Coutinho após *Cabra Marcado*, é possível reconhecer que neste filme ele começa a desenhar os contornos do que depois se tornou o seu modo de fazer cinema. Em *O fim e o princípio*<sup>4</sup>, último filme de Coutinho, é possível observar princípios vislumbrados no primeiro documentário. Consuelo Lins chama estes princípios de *dispositivos*, os procedimentos de filmagem que Coutinho elabora cada vez que se aproxima de um universo social. Como ela afirma no livro *O documentário de Eduardo Coutinho*, revelar na imagem a presença da equipe de filmagem é, por exemplo, uma prática inaugurada em *Cabra Marcado* e que hoje se tornou um procedimento comum ao documentário brasileiro. Essa prática não deve, porém, como nenhuma outra, se tornar uma fórmula, pois perderia o seu vigor expressivo. Filmes como *Edifício Máster* e *Santo Forte*, por exemplo, devem sua força não apenas aos dispositivos utilizados por Coutinho, a saber, o uso de um único local para filmar, o trabalho de pesquisa anterior, realizado por uma equipe que aparece nas cenas, o respeito ao diálogo com o outro, a abertura para ouvir e a sabedoria de se calar. São filmes poéticos e contundentes que abordam ao mesmo tempo o particular e o geral, sem reduzir uma realidade ampla pelo fato de se filmar dentro de um único prédio, ou sem se esquecer das peculiaridades de cada ser humano, quando se tratar de um tema como religião. Não se pretende aqui esgotar aqui as inúmeras possibilidades de análise dos filmes de Eduardo Coutinho, nem de suas características. Ao longo da narrativa sobre *Cabra Marcado*, questões sobre métodos, estéticas, comparações com outros filmes, entre tantas outras, emergem e são abordadas dentro do contexto da produção desse filme ou da reflexão sobre ele. Para completar estas breves notas sobre Coutinho, é preciso citar Consuelo Lins, que afirma com muita propriedade:

Num pequeno livro de entrevistas intitulado *O único e o singular*, o pensador Paul Ricoeur responde assim a uma pergunta sobre o sentido da responsabilidade: 'Onde há poder, há fragilidade. E onde há fragilidade, há responsabilidade. Eu diria mesmo que o objeto da responsabilidade é o frágil, o perecível que nos solicita. Porque o frágil está, de algum modo, confiado à nossa guarda. Entregue ao nosso cuidado.' Esta é uma boa síntese da obra de Eduardo Coutinho (Lins, 2004: 7).

## Notas

1 A partir de agora, de modo a facilitar a fluência do texto, irei me referir ao primeiro *Cabra Marcado para Morrer* como *Cabra/64* e ao segundo apenas como *Cabra Marcado*.

2 *Cahiers du cinéma* é uma revista sobre cinema editada na França e criada em março de 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca. De suas edições saíram jovens críticos da década de 1960 que revolucionaram o cinema, como Truffaut e Godard.

3 Laura Mulvey chama o cinema clássico hollywoodiano de cinema narrativo, pois busca criar um ilusionismo através de uma fluidez prazerosa da narrativa, escondendo assim a fabricação de uma realidade e de uma verdade única sobre a vida. Esta cineasta construiu um projeto de contra-cinema que desmonta esse mecanismo – com o uso, por exemplo, de um espelho que reflete a imagem do cinegrafista – para não deixar o espectador esquecer que está assistindo a um filme.

4 Neste filme, lançado em 2005, Eduardo Coutinho e sua equipe partem para o sertão nordestino e, sem local ou pauta definida, entram em contato com uma pequena comunidade através de uma de suas moradoras. Consegue registrar assim, relatos dos moradores do Sítio Araçás, no interior da Paraíba, e recolhe depoimentos marcantes sobre a vida e a morte.

## Referências

AUMONT, Jacques (et al.). *A estética do filme*. 3. ed. Campinas: Papirus, 1995.

ALTMANN, Eliska. *Memórias de um cabra marcado pelo cinema: representações de um Brasil rural*. Campos, vol. 5, n.2, UFPR, 2004.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BOJUNGA, Cláudio et al. *O real sem aspas*. Revista Filme Cultura, n. 47, Embrafilme, abril-agosto 1984.

CABRA Marcado para Morrer. Zaz Cinema. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/cinema/favoritos/cabra.htm>>. Acesso em: 18 junho 2006.

GALANO, Ana Maria. A caminho do Nordeste de Cabra Marcado para Morrer: entrevista com Eduardo Coutinho. Cadernos de Antropologia e Imagem, v. 11, n. 2, Rio de Janeiro: UERJ, 2000

LABAKI, Amir. Introdução ao documentário brasileiro. São Paulo: Francis, 2006.

LINS, Consuelo. Imagens em metamorfose. Calhamaço, n.2, Florianópolis, Laboratório de Estudos Culturais, 1996.

LINS, Consuelo. O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MALUF, Sônia Weidner; MELLO, Cecília Antlaky de; Pedro, VANESSA. Políticas do olhar: feminismo e cinema em Laura Mulvey. Revista Estudos Feministas, v.13, n.2, Florianópolis, maio/agosto 2005.

METZ, Christian. A significação no cinema. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005.

PENAFRIA, Manuela. Em busca do perfeito realismo. Portugal: Universidade da Beira Interior, 2005.

XAVIER, Ismail. Cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra: 2001.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico, opacidade e transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## **Filmes:**

COUTINHO, Eduardo – Cabra Marcado para Morrer. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Globo Vídeo, 1964-1981. VHS, 35mm. 119 min.

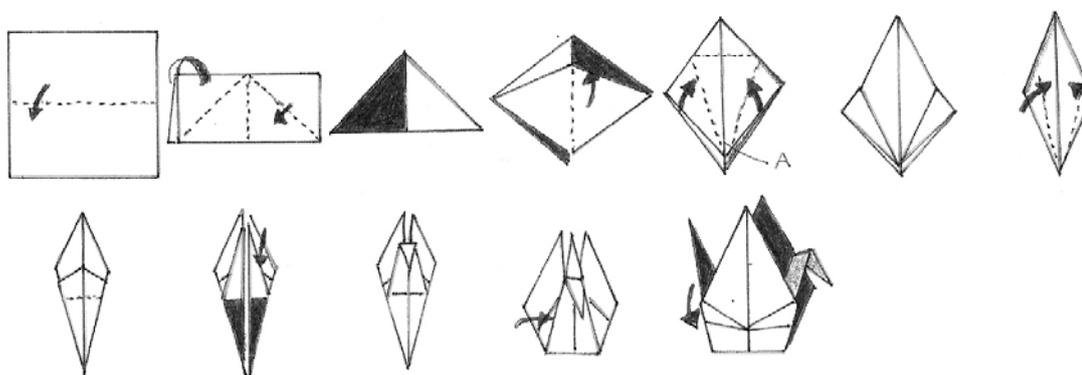
COUTINHO, Eduardo – Santo Forte. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999. DVD, 35mm. 80 min.

COUTINHO, Eduardo – Edifício Master. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2002. DVD, 35mm. 110 min.

COUTINHO, Eduardo – O Fim e o Princípio. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2005. DVD, 35mm. 110 min.



Mil Pássaros para cada um...

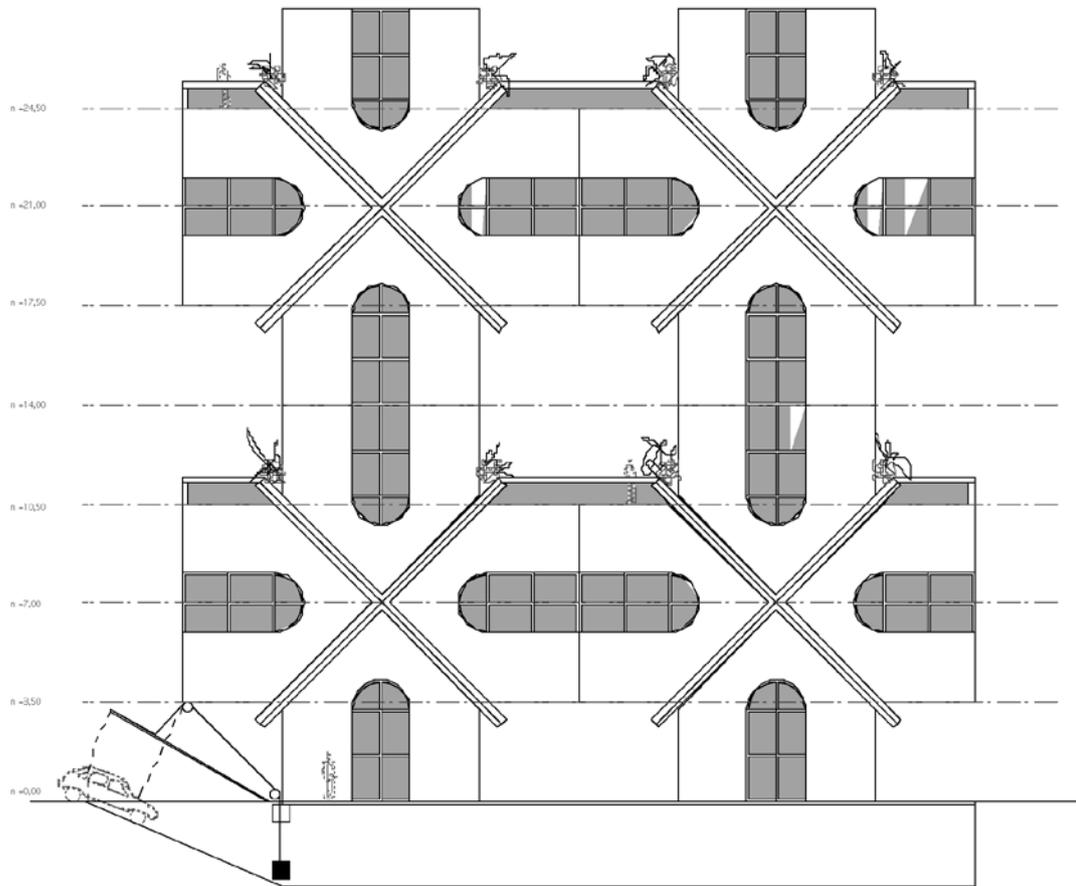


Mil Pássaros para cada um...

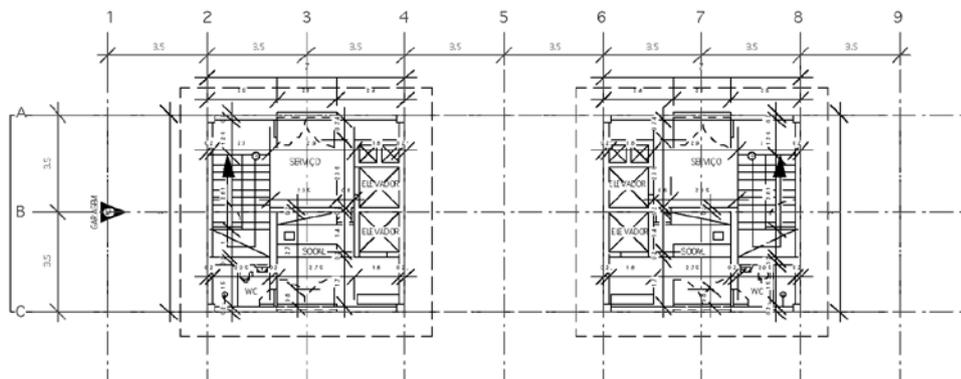
- 1 – Dobre um papel quadrado ao meio no sentido horizontal;
- 2 – Dobre ao meio na vertical e abra. Dobre nas duas diagonais sendo o lado direito para a frente;
- 3 – ... E o esquerdo para trás;
- 4 – Abra ao meio na parte de baixo, levante a ponta inferior e junte a ponta esquerda com a direita para formar um quadrado;
- 5 – Dobre as laterais esquerda e direita para o centro e abra. Dobre e abra a parte superior no pontilhado. Com cuidado puxe a ponta (A) para cima ficando com uma figura igual a da primeira etapa;
- 6 – Vire o papel e repita ficando com uma figura igual a da primeira etapa;
- 7 – Certifique-se de que a parte aberta está para baixo. Dobre as laterais esquerda e direita para o centro conforme a figura. Vire o papel e faça o mesmo do outro lado;
- 8 – Dobre a lateral direita sobre a esquerda acompanhando o eixo vertical central. Vire e faça o mesmo do outro lado e você terá a figura abaixo com a parte aberta para cima;
- 9 – Dobre a ponta inferior para cima onde está a linha tracejada;
- 10 – Para formar a cabeça do pássaro dobre a ponta da mesma aba para a frente e você terá a figura da primeira etapa;
- 11 – No mesmo ponto onde foi dobrada a parte da frente dobre a aba de trás pra formar a cauda;
- 12 – Abra as laterais esquerda e direita e vinque na parte de baixo;
- 13 – Dobre ligeiramente as asas para baixo, gentilmente puxe a cabeça e a cauda na diagonal para expandir o corpo.

#### Lenda do Tsuru

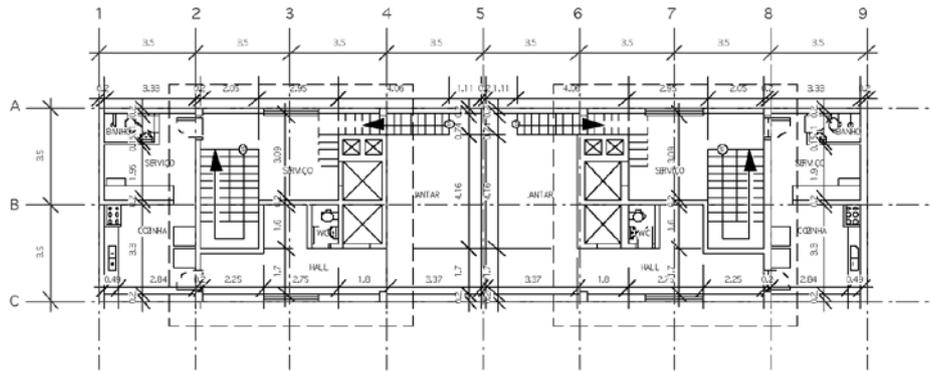
O Tsuru é um dos animais que simbolizam a mocidade eterna e felicidade na Ásia. Diz-se que ele vive 1000 anos. São, possivelmente, os pássaros mais velhos da Terra. Segundo a lenda concebida na antiguidade sobre o Tsuru (cegonha), aquele que fizer mil dobraduras dele, pensando em um desejo que queira alcançar, terá bons resultados.



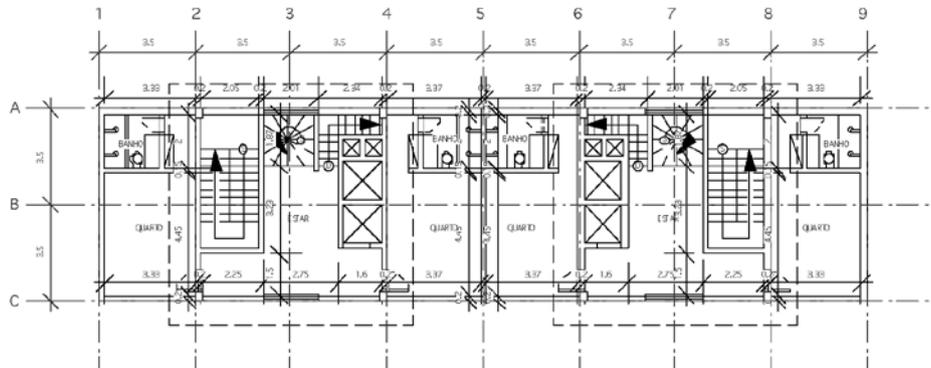
1 CONJUNT D'HABIT ADOCCIONAL FRAM L'LAR  
 fbd: 103 - ec: 1/50



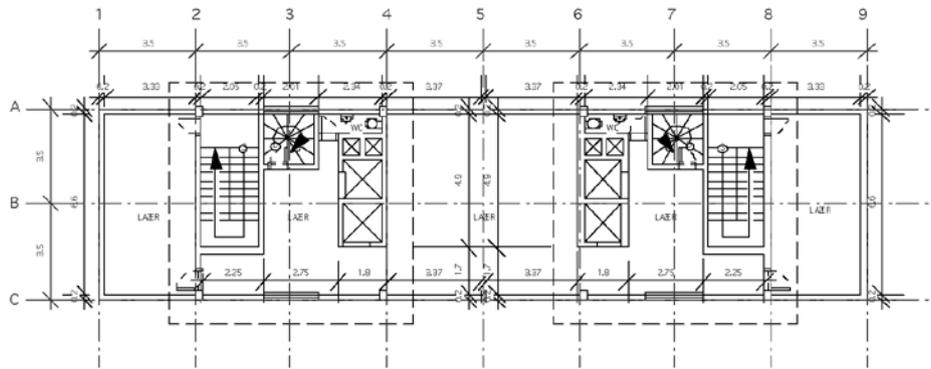
2 CONJUNT D'HABIT ADOCCIONAL FRAM L'LAR  
 fbd: 103 - ec: 1/50



3 CONJUNTO DIRIGENCIAL UNIFAMILIAR  
 Topoarranjo - e.c. 1:50



4 CONJUNTO DIRIGENCIAL UNIFAMILIAR  
 2º pavimento - e.c. 1:50



5 CONJUNTO DIRIGENCIAL UNIFAMILIAR  
 3º pavimento - e.c. 1:50

---

## Manobras: viúvas de caça

Doyon/ Demers\*

---

Os autores/artistas apresentam uma reflexão em torno do trabalho *Viúvas de caça* que realizaram na cidade de Saint-Raymond, Quebec, Canadá, em outubro de 2001. Ao longo do ensaio desenvolvem certos conceitos que se encontram ao centro de sua prática artística.

*Manobra, socioesteta, microcomunidade*

Se bem que o primeiro sentido do termo manobra refira-se à “ação sobre as cordas, velas, leme, etc, destinando-se a regular o movimento do navio”<sup>1</sup>, para Alain-Martin Richard<sup>2</sup>, a manobra é uma ação que age potencialmente em todos os campos do saber e da produção. Particularmente, a manobra não espera por espectadores, ela se acha ao meio de caminhos que não levam a lugar nenhum, para evocar Heidegger. Quer dizer, ela está ao centro mesmo daquilo que advém. O público não está convidado para a manobra, como o estaria para uma performance, um *happening* ou para um *vernissage*. Por se encontrar subitamente envolvido e participando da ação, ele se subtrai do outro – artista e não-artista com quem a obra se constrói<sup>3</sup>. Tributária do interesse, mas sobretudo da intenção que ela evidencia, a manobra “se coloca como um projeto de forma de vida que somente se cumprirá quando for assumida, em sua dinâmica, por uma comunidade”<sup>4</sup>. Consequentemente, sua duração permanecerá indeterminada.

---

\*Hélène Doyon e Jean-Pierre Demers formam, desde 1987, o coletivo de artistas Doyon/Demers. Produzem eventos instalativos, ações, manobras e performances mais frequentemente em lugares não protegidos da arte. Seus trabalhos, que em geral exploram situações relacionais ao seio das micro-comunidades, já foram apresentados no Canadá, França, Espanha, Países-Baixos, Cuba e Japão. Publicaram o texto « Désautorisation » de l'esthétique in FOISY, Suzanne; THÉRIEN, Claude & TRÉPANIÉ, Josette (dir.). Les enjeux de l'expérience esthétique au XXIe siècle, collection La philosophie en commun. Paris : L'Harmattan, 2009.

---

# Manœuvre : Veuves de chasse

*Doyon/ Demers\**

---

Dans cet essai, les auteurs nous font part de leur réflexion à propos de *Veuves de chasse*, une œuvre qu'ils ont réalisée en octobre 2001 dans la municipalité de Saint-Raymond de Portneuf au Québec (Canada). Ils y abordent notamment certains concepts d'identité, de manœuvre et de micro-communauté qui sont au cœur de cette immersion au sein de la population Raymondoise.

Bien que le sens premier du mot manœuvre réfère à « l'action sur les cordages, les voiles, le gouvernail, etc., destinée à régler le mouvement d'un navire »<sup>1</sup>, pour Alain-Martin Richard<sup>2</sup>, la manœuvre est un art action qui agit potentiellement dans tous les champs de savoir et de production. Particulièrement, la manœuvre n'attend pas de spectateurs, elle se retrouve sur les chemins qui ne mènent nulle part, pour évoquer Heidegger, c'est-à-dire au cœur même de ce qui advient. Le public n'est donc pas convié à la manœuvre, comme il le serait à une performance, un happening ou à un vernissage. D'y être mêlé, d'y participer, il se soustrait en présence de l'autre — artiste et non-artiste avec qui l'œuvre se construit<sup>3</sup>. Tributaire de l'intérêt, mais surtout de l'intention qu'elle soulève, la manœuvre « se pose comme un projet de forme de vie qui ne trouvera son accomplissement que dans une prise en charge dynamique d'une communauté. »<sup>4</sup> Conséquemment, sa durée demeurera indéterminée.

---

\*Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers forment, depuis 1987, Doyon/Demers. Tout en laissant place à la construction d'identités sociales, ainsi qu'à l'immixtion au sein de cadres de vie préexistants, le duo a réalisé de nombreuses actions, manœuvres et événements. Leur démarche interdisciplinaire se caractérise par une pratique sans discipline fixe et des recherches portant sur la relation entre l'art et la praxis quotidienne dans le contexte participatif de la démocratie culturelle et au regard des notions de reliance/déliance, de réalité augmentée anthropologique et d'hétérotopie. Leurs travaux ont été présentés au Canada, au Japon, à Cuba et en Europe. Vient de paraître chez l'Harmattan, leur texte « Désautorisation » de l'esthétique in FOISY, Suzanne; THÉRIEN, Claude & TRÉPANIÉ, Josette (dir.). Les enjeux de l'expérience esthétique au XXI<sup>e</sup> siècle, collection La philosophie en commun.

Desde a publicação, em 1990, do artigo *Énoncés généraux Matériau: manoeuvre*<sup>5</sup>, Richard não somente inscreve este termo no léxico da arte de ação, mas também contribui para nomear uma arte na qual nem o público e nem o artista se indentificam como tal no tempo necessário à implementação da manobra. Trata-se, certamente, de um comportamento que determina, em um ambiente em que a arte e a praxis cotidiana se confundem, a exclusão da “extrema visibilidade do artista como centro de interesse”. Esta precisão sobre o artista manobreiro – aquele que não se apresenta como artista, “mas como poeta, engenheiro, filósofo”<sup>6</sup>, comerciante, sociólogo, antropólogo ... – retoma aqui a figura do *relais*,<sup>7</sup> com o intuito de fazer perdurar uma noção fundamental para a experiência de imisção, que é esta do *desartista*, avançada por Kaprow<sup>8</sup> e Levine<sup>9</sup>.

Assim, quando Alain-Martin retorna, em 2003, ao enunciado manobra na *L’oeuvre en Noir* será para enriquecer seu conceito operatório, nele reconhecendo três tipos de ação: disseminar, *rameuter*<sup>10</sup> e imiscuir-se.

Manobra por imisção: onde é conveniente intrometer-se nas zonas múltiplas da vida através de ações no espaço íntimo. [O artista] põe à disposição um dispositivo que somente terá êxito se ativado pelo desejo do outro de aventurar-se em seu uso.

Manobra por disseminação: onde é conveniente distribuir e introduzir gratuitamente objetos sem funcionalidade prática entre uma população dada.

Manobra por *meute*<sup>11</sup>: onde convém solicitar a participação ativa dos cidadãos. Trata-se de uma proposição [...] que implica dezenas de participantes sobre a base de um projeto comunitário.<sup>12</sup>

Na era do toyotismo<sup>13</sup> – esta forma de organização do trabalho através da qual se evolui uma produção regulada ao mesmo tempo pela demanda e pelo *just in time*<sup>14</sup> – uma responsabilização e uma polivalência dos trabalhadores, tornando possível propor ações e aplicá-las coletivamente, deixam entrever, sem nenhuma dúvida, uma democracia. Deste ponto de vista observa-se na prática das artes ocidental, desde a segunda guerra mundial, um movimento de democratização da cultura, mas cujo complemento apropriado é, daqui para frente, o modelo da democracia cultural<sup>15</sup>. De modo que a ação, a interação e a participação se manifestam em reação à democratização da cultura, mas mais especificamente em relação à autonomia da arte, de sua anomia e de sua exclusão, e isto, em um desenclausuramento da atividade artística, de seus autores, de seu público assim que de seus lugares de produção

Dès la publication en 1990 de l'article *Énoncés généraux Matériau : manœuvre*<sup>5</sup>, non seulement Richard inscrit ce terme au lexique de l'art action, mais aussi, il contribue à nommer un art dans lequel ni le public ni l'artiste, dans un temps nécessaire à la manœuvre, ne s'identifient comme tel. Il s'agit, certes, d'un comportement qui détermine, dans un environnement où art et praxis quotidienne se confondent, l'exclusion de « l'extrême visibilité de l'artiste comme centre d'intérêt ». Cette précision sur l'artiste manœuvrier qui ne se présente pas en tant qu'artiste, « mais en tant que [...] poète, qu'ingénieur philosophe. »<sup>6</sup>, que marchand, sociologue, anthropologue... reprend ici le relais, afin que perdure une notion fondamentale à l'expérience d'immixtion qu'est le *désartiste* avancée par Kaprow<sup>7</sup> et Levine<sup>8</sup>.

Aussi, lorsqu'en 2003, Alain-Martin Richard revient sur son énoncé manœuvre dans *L'œuvre au noir*, c'est pour enrichir son concept opératoire en y reconnaissant trois types d'actions : disséminer, rameuter et s'immiscer.

Manœuvre par immixtion : où il est convenu de s'immiscer dans les zones multiples du vivant par des actions dans l'espace intime. [L'artiste] met en place un dispositif qui ne réussira que par le désir de l'autre de s'y aventurer.

Manœuvre par dissémination : où il est convenu de distribuer et d'injecter gratuitement des objets sans fonctionnalité concrète parmi une population donnée.

Manœuvre par meute : où il convient de solliciter la participation active des citoyens. Il s'agit d'une proposition [...] qui implique des dizaines de participants sur la base d'un projet communautaire<sup>9</sup>.

À l'ère du toyotisme<sup>10</sup>, de cette forme d'organisation du travail dans laquelle évolue une production régulée à la fois par la demande et le « juste à temps », une responsabilisation et une polyvalence des travailleurs rendant possible de proposer des actions et de les mettre en œuvre collectivement relèvent, sans aucun doute, d'une démocratie. De ce point de vue, dans la pratique des arts en Occident, on assiste depuis la Seconde Guerre mondiale à un mouvement de démocratisation de la culture, dont le complément approprié est désormais le modèle de la démocratie culturelle<sup>11</sup>. De sorte qu'action, interaction et participation se manifestent en réaction à la démocratisation de la culture, mais plus spécifiquement à l'égard de l'autonomie de l'art, de son anomie et de son exclusion, et cela, dans un décroisement de l'activité artistique, de ses auteurs et de son public ainsi que de ses lieux de production et



Doyon/Demers  
**Veuves de chasse (viúvas de caça),**  
2001, Saint-Raymond  
Da série das autocaptações  
ALICA, Huit manoeuvres en quête d'un  
territoire, 3<sup>e</sup> Impérial.  
Foto: Alain Pratte.

e difusão. Desde então, vários artistas, abandonando o atelier e o estatuto de *fazedores* de objetos, trabalham sobre a convocação e sobre encomendas frequentemente muito específicas das instituições que fazem deles trabalhadores contextuais.

Quanto a nós, tendo em conta a multilicação das narrativas, das realidades e das verdades, optamos por uma atitude *indisciplinar* – segunda a qual, para se realizar um projeto, não se cessa de urdir várias disciplinas, artísticas ou não, como se tecem várias interações na construção de uma jornada. No entanto, uma característica recorrente de nossa prática artística se situa no fato de propor a obra em execução, quer pensemos na performance, que pelo gesto e ação oferece ao público as condições de sua realização; ou através da criação de situações ao seio das quais o indivíduo é convidado seja a construir, seja a participar no processo da obra, e isso, acontece tanto em lugares reputados da arte, como em contextos do cotidiano, incluindo a internet.

Doyon/Demers  
**Veuves de chasse (Viúvas de caça)**, 2001, Saint-Raymond  
Da série das autocaptações.  
ALICA, Huit manoeuvres en  
quête d'un territoire, 3<sup>e</sup> Impérial.  
Fotos : Doyon/Demers



de diffusion. Dès lors, plusieurs artistes, détachés de l'atelier, de même que de leur statut de faiseurs d'objets, travaillent sur appel et répondent aux commandes souvent très spécifiques des institutions qui en font des travailleurs contextuels.

Quant à nous, compte tenu de la multiplication des récits, des réalités et des vérités, nous optons pour une attitude *indisciplinaire* — suivant laquelle, pour réaliser un projet, on ne cesse d'ourdir plusieurs disciplines, artistiques ou non, comme on ourdit plusieurs interactions dans la construction d'une journée. Toutefois, une caractéristique récurrente de notre pratique artistique se situe dans le fait de proposer l'œuvre dans son exécution. Que l'on pense à la performance qui par le geste et l'action offre au public les conditions de réalisation de l'œuvre, ou à la création de situations au sein desquelles l'individu est invité soit à faire œuvre, soit à participer à son processus, et ce, tout aussi bien en des lieux réputés de l'art, que dans des contextes de quotidienneté, incluant Internet.

Tendo em conta essas considerações, nossa conduta artística, conforme nossa profissão de socioestetas, favorece a construção de indetidades sociais ao mesmo tempo como obra e como ações sobre os cordoamentos destinados a induzir o movimento de uma manobra de imisção. É, por outro lado, a partir de quadros de vida pré-existente que, à insígnia desta profissão liberal, nós convidamos os indivíduos para uma ação voluntária e soberana. Ação que se modela no jogo das interações e “religa os indivíduos entre si, mesmo quando a sociabilidade não chega a produzir verdadeiras organizações”<sup>16</sup>. Assim, é na perspectiva de criação de uma situação *in socius* que Doyon/Demers, *socioestetas*, formaram microcomunidades de *autores dispersados em sociedade e cie.*, depois de *viúvas de caça* e, finalmente, de *pais de artistas*<sup>17</sup>. Deste modo, é para nós um imperativo trabalhar as formas oriundas da atração social e da ação recíproca intrínseca à execução da obra em consonância com as teorias de Simmel e com a estética pragmatista de Dewey, graças à riqueza do conceito de experiência nela contida.

\* \* \*

Considerando que, sobre as *viúvas de caça*, pouco poderíamos acrescentar em lugar delas mesmas, gostaríamos de apresentar aqui algumas percepções conceituais, factuais e ao mesmo tempo anedóticas a respeito de uma manobra realizada no município de Saint-Raymond.

Aberto durante todo o mês de outubro de 2001, da quarta-feira ao sábado, das 10 às 12 horas e das 13 às 17 horas, e na sexta-feira excepcionalmente até as 21 horas, um local comercial situado à igual distância do posto dos correios e da igreja, na rua Saint-Joseph, 206, em Saint-Raymond (Quebec)<sup>18</sup>, lembrava quão atual era o fenômeno das viúvas de caça<sup>19</sup>. A placa “DOYON E DEMERS – SOCIOESTETAS”, colocada na fachada, e a inscrição *Viúvas de caça, histórias para contar*, que se via na vitrina, aguçavam a curiosidade dos transeuntes, evocando ao mesmo tempo a existência de uma atividade sazonal tradicional.

Enquanto um senhor aposentado fazia piadas dizendo que estaria interessado em fazer companhia a essas viúvas, algumas pessoas afirmavam que “as mulheres podem enfim descansar, quando os homens vão à caça”. Outras pessoas faziam um paralelo entre essas “viúvas” e as viúvas do golfe, das reuniões... A expressão “viúvas de caça”, em destaque, suscitava conversas ora irônicas ora comoventes. Mas ainda, o interesse nas viúvas de caça vem reinterar a particularidade que as circunstâncias atuais as religa, ou seja, o momento em que se encontram temporariamente separadas de seus companheiros, que partiram para a caça.

Tout bien considéré, notre conduite artistique favorise la construction d'identités sociales, tel notre profession de socio-esthéticien, à la fois comme œuvre et comme action sur les cordages, destinée à induire le mouvement d'une manœuvre d'immixtion. C'est d'ailleurs à partir de cadres de vie préexistants, qu'à l'enseigne de cette profession libérale, nous convions les individus à l'action volontaire et souveraine. Laquelle se modèle au jeu des interactions et « reli[e] entre eux les individus, même lorsqu[e la socialité] ne va pas jusqu'à produire de véritables organisations<sup>12</sup>». C'est, en outre, dans une perspective de création de situations in socius que Doyon/Demers, socio-esthéticiens formèrent une micro-communauté d'auteurs dispersés en société et cie, une autre de veuves de chasse, puis une de parents d'artiste<sup>13</sup>. Ce faisant, il s'avère donc impératif, pour nous, de travailler les formes issues de l'attraction sociale et de l'action réciproque, en continuité avec Simmel et avec l'esthétique pragmatique de Dewey pour la richesse de l'expérience, intrinsèque à l'exécution de l'œuvre.

\*\*\*

Entendu que des veuves de chasse, nous ne saurions trop en dire à leur place, nous proposons donc ici des perceptions tout autant conceptuelles, factuelles qu'anecdotiques de cette manœuvre qui s'immisçait dans la collectivité raymondoise.

Ouvert pendant tout le mois d'octobre 2001 — du mercredi au samedi de 10h à 12h et de 13h à 17h, et exceptionnellement jusqu'à 21h le vendredi—, un local commercial situé à mi-chemin entre le bureau de poste et l'église, soit au 206 de la rue Saint-Joseph à Saint-Raymond<sup>14</sup>, souligne l'actualité du phénomène des veuves de chasse<sup>15</sup>. De fait, la devanture clairement identifiée à Doyon/Demers Socio-esthéticiens et l'inscription en vitrine *Veuves de chasse — Petits récits* font appel à la curiosité des nombreux passants, tout en se faisant l'écho d'une activité saisonnière traditionnelle.

Alors qu'à la blague, un retraité nous fait part de l'intérêt qu'il entrevoit à frayer parmi ces veuves, d'aucuns affirment que « les femmes se reposent quand les hommes sont partis à la chasse ». Inévitablement, d'autres réflexions suggèrent un rapprochement avec les veuves de golf, les veuves de réunion... À l'évidence, l'action de mettre en relief l'expression « veuves de chasse » suscite des conversations tantôt ironiques, tantôt touchantes. Mais encore, cette attention portée aux veuves de chasse vient réitérer la particularité qui lie chacune d'entre elles aux circonstances qui font qu'individuellement elles se trouvent « temporairement séparées de leur conjoint »<sup>16</sup> parti à la chasse.



Doyon/Demers  
**Veuves de chasse (Viúvas de caça)**, 2001, Saint-Raymond  
Da série das autocaptações.  
ALICA, Huit manoeuvres en  
quête d'un territoire, 3<sup>e</sup> Impérial.  
Fotos : Doyon/Demers

Essas mulheres, entretanto, não constituem um grupo estruturado dentro da comunidade – ainda que se possa dizer que elas estão, por meio de um vínculo espiritual, ligadas a uma representação coletiva, representação essa que faz com que sejam denominadas, ou que se autodenominem, “viúvas de caça”. Embora diferentes e dispersas, elas se encontram transcendentalmente ligadas a uma comunidade referencial que representa uma extensão momentânea de seu ambiente habitual. Uma realidade que se insere facilmente na complexidade do cotidiano, no qual, de forma heterogênea, o individual se religa ao social e o singular ao plural. Nesse sentido, o conceito de *reliança generalizada*, tal como foi estabelecido por Edgar Morin, remete justamente à constatação de que “estamos num universo em que as coisas separadas permanecem inseparadas”<sup>20</sup>, constatação essa que vem contextualizar o interesse desse autor em religar indivíduo-sociedade-espécie dentro de tal universo<sup>21</sup>. Quanto a Marcel Bolle De Bal, conhecido como um dos principais propagadores do conceito de *reliança*, ele procurou sobretudo desenvolver a ideia de *reliança* social (com os outros), distinguindo-a da *reliança* psicológica (consigo mesmo), da *reliança* ontológica (com a espécie) e da *reliança* cósmica (com o mundo), evitando ao mesmo tempo estender essa noção aos vínculos entre as idéias e entre as coisas. Com efeito, sua teoria da *reliança social* se interessa ao mesmo tempo pela ação e pelos sistemas que visam a criar ou a recriar laços

Doyon/Demers  
**Veuves de chasse (Viúvas de caça)**, 2001, Saint-Raymond  
Da série das autocaptações.  
ALICA, Huit manoeuvres en  
quête d'un territoire, 3<sup>e</sup> Impérial.  
Fotos : Doyon/Demers



Cependant, ces femmes ne forment pas un groupe structuré au sein de la communauté — bien qu'on puisse dire qu'elles sont, par une vue de l'esprit, en lien avec une représentation collective, celle-là même qui fait qu'on les nomme, ou qu'elles se nomment, « veuves de chasse ». Toutes distinctes et dispersées qu'elles soient, ces femmes se trouvent transcendalement en lien avec une communauté référentielle qui se présente comme une extension momentanée de leur environnement habituel. Une réalité que l'on inscrit volontiers dans la complexité du quotidien où se relie de façon hétérogène l'individuel au social, le singulier au général. En ce sens, le concept de *reliance généralisée* tel qu'établi par Edgar Morin renvoie justement au constat que « nous sommes dans un univers où les choses séparées sont inséparées »<sup>17</sup>, un constat qui vient contextualiser son intérêt à relier individu-société-espèce au sein d'un tel univers<sup>18</sup>. Quant à Marcel Bolle De Bal, reconnu pour être un des principaux instigateurs du concept de *reliance*, il s'est particulièrement appliqué à développer l'idée d'une *reliance* sociale (aux autres), en l'isolant de la *reliance* psychologique (à soi), de la *reliance* ontologique (à l'espèce) et de la *reliance* cosmique (au monde), et ce, tout en évitant d'étendre la notion aux liaisons entre les idées et entre les choses. En fait, sa théorie de la *reliance sociale* s'intéresse à la fois à l'action et aux systèmes qui visent à créer ou à recréer des liens entre au moins un individu et un autre acteur social, que ce dernier soit

entre pelo menos um indivíduo e outro ator social, seja este uma pessoa ou um coletivo (grupo, organismo, instituição, movimento social...). Nesse sentido, seria útil especificar que, para ele, "a *reliança* psicossocial (entre duas pessoas) constitui ao mesmo tempo um caso particular e um elemento de base"<sup>22</sup>, e deve ser distinguida da dominância e da afetividade.

Percebe-se assim que, além de se apresentar como princípio fundador dos seres vivos, a *reliança* e seu antônimo, a *desliança*, definem as formas e os movimentos da interação social. De fato, e ainda que isso possa parecer paradoxal à primeira vista, *desliança* e *reliança* se formam no mesmo substrato, pois uma só é possível através da força operante da outra.

Pequenas e médias *relianças* surgem em torno de situações, imagens ou idéias que partilhamos com outros, tal como narrativas curtas e médias, respirações sociais que correspondem, aliás, a uma necessidade de liberdade individual largamente explorada e instrumentalizada pelo imperialismo econômico. Ora, o impacto conjunto do expansionismo comercial e do desenvolvimento das tecnologias, aliado à democracia cultural, facilita a extensão da noção de cultura aos diversos aspectos da vida cotidiana (tradições, ambientes e modos de vida)<sup>23</sup>, e até à estética existencial. Por isso, observa-se que o imperativo tão moderno da invenção de si mesmo implode precisamente na participação dos indivíduos nas mais diferentes experiências estéticas que os religam a isso ou àquilo, de maneira mais ou menos efêmera, mais ou menos estável<sup>24</sup>. Todos esses fatores contribuem para enfraquecer a noção de arte e nos incitam não somente a reconsiderar a presença, os espaços e as realidades do artista dentro da socialidade pós-moderna, mas sobretudo a explorar concretamente a noção de estética social<sup>25</sup>, noção essa que se assemelha de um certo modo à de *reliança*. Com base nessas observações, descortina-se uma atividade socioprofissional, isto é, a profissão de socioesteta<sup>26</sup>, que inventamos à medida que realizamos ações circunstanciais.

Mas já que se trata de produzir e de assumir essa profissão a fim de que ela seja percebida como real, não foi (pelo menos num primeiro momento) exatamente como artistas que nos apresentamos na avenida principal da pequena cidade de Saint-Raymond. Na verdade, os socioestetas se inserem no ambiente dos comerciantes e, assim, investem o espaço público. Isso com a esperança de contrapor-se, nem que seja um pouco, à padronização da existência, em especial oferecendo gratuitamente a certas cidadãs, as viúvas de caça, a possibilidade de viver um momento inusitado por meio de uma experiência estética partilhada num *estar-*

une personne ou un collectif (groupe, organisation, institution, mouvement social...). En cela, il n'est pas inutile de préciser que pour lui « la *reliance* psychosociale (entre deux personnes) constitue à la fois un cas particulier et un élément de base »<sup>19</sup>, à distinguer de la dominance et de l'affectivité.

Ainsi, il apparaît qu'outre le fait de se présenter comme principe fondateur du vivant, la *reliance* et son antonyme, la *déliance*, définissent les formes et les mouvements de l'interaction sociale. De fait, et quoique cela puisse paraître à première vue paradoxal, *déliance* et *reliance* se constituent dans le même substrat, puisque l'une n'est possible que par la force agissante de l'autre.

Petites et moyennes *reliances* s'imposent autour de situations, d'images ou d'idées que l'on partage avec d'autres, comme autant de petits et moyens récits, des respirations sociales qui correspondent d'ailleurs à un besoin de liberté individuelle largement exploité et instrumentalisé par l'impérialisme économique. Or, les impacts conjugués de l'expansionnisme commercial et du développement des technologies de l'information, de pair avec la démocratie culturelle, favorisent l'élargissement de la notion de culture aux différents aspects de la vie quotidienne (traditions, cadres et modes de vie)<sup>20</sup>, voire à l'esthétique existentielle. Aussi, observe-t-on que l'impératif bien moderne de l'invention de soi impose précisément dans la participation des individus à des expériences esthétiques les plus diverses qui les relient à ceci ou cela, de façon plus ou moins éphémère, plus ou moins stable<sup>21</sup>. Tous ces facteurs contribuent à l'affaiblissement de la notion d'art et nous enjoignent non seulement à reconsidérer la présence, les lieux et les réalités de l'artiste au sein de la socialité postmoderne, mais surtout, à explorer concrètement la notion d'esthétique sociale<sup>22</sup>, laquelle se trouve pour ainsi dire apparentée à celle de *reliance*. Toujours est-il que, sur la base de ces observations, s'esquisse une activité socioprofessionnelle que nous inventons au fur et à mesure d'actions circonstancielles, c'est-à-dire la profession de socio-esthéticien<sup>23</sup>.

Puisqu'il s'agit de produire et d'assumer cette profession afin qu'elle soit perçue comme réelle, ce n'est pas (dans un premier temps, du moins) clairement en tant qu'artistes que nous nous présentons sur l'artère principale de Saint-Raymond. À vrai dire, les socio-esthéticiens s'immiscent dans l'environnement des commerçants et, ainsi, investissent l'espace public. Ceci, dans l'espoir de contrer un tant soit peu la standardisation de l'existence, notamment en offrant gracieusement à certaines citoyennes, les veuves de chasse, de vivre un moment

*juntas*. Essa experiência se concretiza por meio de uma gravação sonora e visual realizada pelas próprias participantes e é improvisada na instabilidade da intersubjetividade — esse espaço que supõe uma relação dialógica na qual aquilo que se é e aquilo que se poderia e que se queria ser<sup>27</sup> vêm se superpor.

Buscando uma integração *in situ* e *in socius*<sup>28</sup>, propusemo-nos então a formar alguns microgrupos. Para tanto, decidimos realizar encontros-refeições festivos dos quais podiam participar de quatro a oito dessas viúvas<sup>29</sup>. No período mais intenso de nossas atividades, quatro grupos chegaram a ser formados; contudo, várias viúvas, embora interessadas em participar de um desses encontros, não vieram, seja pelo fato de suas amigas não serem necessariamente viúvas de caça ou por já terem outro compromisso. E é claro que todas elas desejavam encontrar-se entre amigas<sup>30</sup>, pois queriam poder falar sem comedimento e sobretudo sem terem que censurar seu próprio prazer!

Finalmente, no dia 24 de outubro, uma quarta-feira, cinco mulheres participaram prazerosamente de um encontro privado. Reunidas em torno da mesa para jantar, cada uma delas usava um microfone auricular e uma minicâmera frontal. Em princípio, cada um dos microfones gravava apenas os sons emitidos por aquela que o usava e a câmera só captava as imagens que surgiam conforme os movimentos de sua cabeça. Assim, as tossidelas, suspiros, torções do pescoço e outros movimentos de cabeça — interferências que cada uma delas provoca conscientemente ou não enquanto as imagens e os sons são captados — ajudavam a dar coerência ao todo que se formava em meio à fragmentação do lugar e dos relatos. E embora suas vozes em *off* nem sempre correspondessem às imagens que captavam, elas estavam certamente relacionadas com as interações que se forjavam durante o encontro.

Enquanto isso, nosso papel de socioestetas consistia essencialmente em servir a refeição preparada pelo bufê e escolhida pelas participantes, ao mesmo tempo em que cuidávamos dos aspectos técnicos da gravação visual e sonora que acompanhávamos através dos cinco monitores, colocados a uma certa distância do grupo – isso para evitar que a troca de ideias fosse influenciada por uma consciência profunda do processo de gravação. Na terceira hora da refeição, que foi bastante animada, cada uma das nossas convivas recebeu os originais das gravações que havia realizado, documentos únicos resultantes de sua participação individual. Essas gravações, verdadeiros *symbolum* para essas cinco pessoas<sup>31</sup>, concretizavam uma nova memória coletiva, estabelecendo assim laços complementares entre pessoas que já estavam

de vie inusité au sein d'une expérience esthétique partagée dans un *être-ensemble*. Cette expérience relève d'une autocaptation audio-vidéo et s'improvise dans l'instabilité de l'intersubjectivité — cet espacement qui suppose un rapport dialogique où se superposent ce que l'on est, pourrait et voudrait être<sup>24</sup>.

S'appuyant à la fois sur une intégration *in situ* et *in socius*<sup>25</sup>, nous nous proposons donc d'actualiser des micro-groupes. Et, à cet effet, nous offrons des repas festifs pouvant réunir quatre à huit de ces veuves<sup>26</sup>. Au plus fort de nos activités, quatre groupes sont en voie de formation; toutefois, plusieurs veuves, pourtant intéressées à participer à l'un de ces repas, n'y parviennent pas car leurs amies ne sont pas nécessairement veuves de chasse, ou alors elles sont déjà prises ailleurs. Et, naturellement, toutes veulent se retrouver entre amies<sup>27</sup>, car on entend bien pouvoir parler sans retenue et surtout ne pas avoir à censurer son plaisir !

Finalement, le mercredi 24 octobre, cinq femmes participent joyeusement à une rencontre qui se déroule en privé. Attablées pour souper, elles sont toutes munies d'un casque-microphone et d'une mini-caméra frontale. Chacun des micros n'enregistre en principe que les sons émis par celle qui le porte, de même sa caméra ne capte que les images qui se présentent en fonction des mouvements de sa tête. En cela, les toussotements, soupirs, hochements et autres mouvements de la tête, tous ces égarements que chacune occasionne consciemment ou non à la captation des images et des sons, participent à la cohérence de l'ensemble qui s'installe dans la fragmentation du lieu et du récit. Même si leur voix hors champ n'est pas toujours liée aux images qu'elles captent, elle est certainement en rapport avec les interactions qui adviennent à ce moment précis de l'*être-ensemble*.

Pendant ce temps, notre rôle de socio-esthéticiens consiste essentiellement à assumer le service du repas préparé par les traiteurs et choisi par les participantes, tout en assurant le suivi technique de l'enregistrement audio-vidéo, et ce, à partir des cinq moniteurs placés en retrait du groupe — ce positionnement ayant été planifié pour éviter que les échanges ne soient influencés par une conscience aiguë du processus d'autocaptation. À la troisième heure du repas, qui fût fort animé, chacune de nos convives se voyait remettre ses bandes vidéo, c'est-à-dire les originaux, documents uniques, résultant de sa participation individuelle.

Ces enregistrements, véritables *symbolum* pour cinq personnes<sup>28</sup>, concrétisent une nouvelle mémoire collective, établissant du coup des liens complémentaires entre ces individus qui

unidas através da amizade e da experiência vivida como viúvas da caça. Podemos imaginar que elas voltarão certamente a reunir-se, cada uma delas levando seu videocassete e seu televisor, a fim de poderem redescobrir por si mesmas esse evento através de sua reconstituição videográfica. Quanto a nós, daquilo que se disse naquela noite, tudo o que podemos revelar está contido nesta expressão familiar: “O que aconteceu na mata, na mata fica”

Tradução: Francisco Pereira e Luciano Vinhosa

Publicação original: Doyon/Demers. (2003). *Veuves de chasse in ALICA, huit manœuvres en quête d'un territoire*, 3<sup>e</sup> impérial, Granby, p. 66-75.

Para essa edição da Poiesis os autores, a pedido dos editores, acrescentaram ao texto original a primeira parte. Os editores agradecem a Hélène Doyon e a Jean-Pierre Demeres que, graciosamente, autorizaram a tradução e a publicação e seu ensaio.

## Notas

1 Petit Robert, 2004, CD versão 2.2. (Embora em português o termo possa ter a mesma definição, a primeira vem a ser: “Ação de fazer funcionar à mão um aparelho, máquina, etc.”. Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa. Rio de Janeiro : Nova Fronteira. N. do T.)

2 Alain Martin Richard é performeur, monobreiro, editor, crítico. É co-autor, juntamente com Clive Robertson, de Performance au-in Canada, Quebec e Toronto : Edições Intervention e Coach House Press, 1991.

3 São situações em que a conjunção dos processos de criação, de produção e de difusão da obra forma um todo, implicando levar em conta o indeterminismo contido na ação dos participantes como também na ausência de ação dos observadores.

4 Richard, Alain-Martin (2003). *L'œuvre en noir*. In : *Esse*, n 48, Montréal, p. 26.

5 Richard, Alain-Martin (1990). *Énoncés généraux Matériau : manœuvre*. In : *Inter*, n 47, Québec, p. 1 e 2.

6 Richard, Alain-Martin (2003), op cit. p. 28

7 O termo se refere a alguém que, como em uma prova de revezamentos, assegura a continuidade de um jogo ou de um trabalho já iniciado. Preferi manter no texto o termo francês por não existir em português um que lhe seja equivalente. N. do T.

8 Ver: Kaprow, Allan. (1993). « The Education of the Un-Artist », Part I (1971), in *Essays on the Blurring of Art and Life*. Jeff Kelley (Ed). Berkeley: University of California Press, p. 97-126.

9 Ver: Bronson, AA & Gale, P. (dir. publ.). (1993). « Les Levine. Museum of Mott Art ». Dans *Museum by Artists*. Toronto : Art Metropole, p. 227-240

10 Petit Robert : Rameuter : « Chercher à grouper pour faire nombre ou pour une action commune » (Procurar agrupar para fazer número ou para uma ação comunitária). Não existe um termo equivalente em português que dê conta do sentido empregado pelos autores, por esta razão preferimos manter o termo em francês. N. do T.

11 Por manobra de meute, Richard entende um projeto realizado no interior de uma comunidade que reagrupa

étaient déjà liés dans l'amitié et dans l'expérience vécue en tant que veuves de chasse. D'ores et déjà, on imagine qu'elles puissent se réunir à nouveau, chacune apportant son magnétoscope et son téléviseur, afin de redécouvrir par elles-mêmes cet événement à travers sa reconstitution vidéographique. En ce qui nous concerne, de ce qui s'est dit ce soir-là nous ne saurions révéler autre chose que cette expression familière : «Qu'est-ce qui se passe dans le bois, ça reste dans le bois».

Les auteurs proposent en première partie de cette édition un ajout inédit à leur essai *Veuves de chasse*. Source : Doyon/Demers. (2003). *Veuves de chasse in ALICA, Huit manœuvres en quête d'un territoire*, 3<sup>e</sup> impérial, Granby, p. 66-75.

Les éditeurs tiennent à remercier Hélène Doyon et Jean-Pierre Demers, qui ont permis la traduction et la publication de cet article dans la revue *Poiesis*.

## Notes

1 Petit Robert, 2004, CD version 2.2

2 Alain-Martin Richard est performeur, manœuvrier, éditeur et critique. Il est notamment co-auteur avec Clive Robertson, de Performance au-in Canada, Québec et Toronto : Editions Intervention et Coach House Press, 1991.

3 Ce sont des situations où la conjonction des processus de création, de production et de diffusion de l'œuvre forme un tout impliquant de prendre en compte l'indéterminisme contenu dans l'action des participants comme dans l'inaction des voyeurs.

4 Richard, Alain-Martin. (2003). L'oeuvre au noir, Esse, no 48, Montréal, p. 26.

5 Richard, Alain-Martin. (1990). Énoncés généraux Matériau : manœuvre. Inter, no 47, Québec, p. 1 et 2.

6 Richard, Alain-Martin. (2003), op cit. p. 28.

7 Voir : Kaprow, Allan. (1993). « The Education of the Un-Artist », Part I (1971), in *Essays on the Blurring of Art and Life*. Jeff Kelley (Ed). Berkeley: University of California Press, p. 97-126.

8 Voir : Bronson, AA & Gale, P. (dir. publ.). (1993). « Les Levine. Museum of Mott Art ». Dans *Museum by Artists*. Toronto : Art Metropole, p. 227-240

9 Richard, Alain-Martin. (2003), op cit. p. 33.

10 Créé en 1962, le toyotisme succède au taylorisme et au fordisme et devient aujourd'hui une norme internationale d'organisation des entreprises privées et publiques.

peças em um ou vários pequenos segmentos comunitários (familiares, amigáveis ou sociais) que não representam nenhuma organização como tal. Se bem que os participantes sigam percursos individuais, eles se reencontram quando se deixam levar pelas mesmas intenções.

12 Richard, Alain-Martin 92003), op cit. p. 33

13 Criado em 1962, o toyotismo sucede ao taylorismo e ao fordismo, vem a ser hoje uma norma internacional de organização das empresas privadas e públicas.

14 Just in time é um sistema de administração da produção que determina que nada deve ser produzido, transportado ou comprado antes da hora exata. Pode ser aplicado em qualquer organização, para reduzir estoques e os custos decorrentes. O just in time é o principal pilar do Sistema Toyota de Produção ou Produção enxuta.

15 O modelo da democracia cultural aparece brevemente nas políticas culturais ocidentais dos anos 30. Depois ressurgiu no rastro da revolução cultural dos anos 60 em complementação ao modelo mais elitista da democratização da cultura, o qual se apoia sobre o anseio de levar ao conhecimento de um maior número possível de cidadãos as obras de arte julgadas significativas pelos especialistas.

16 G. Simmel (1999). Sociologie : études sur les formes de la socialisation [1908], trad. de l'allemand par L. Deroche-Gurcel et S. Muller. Paris : PUF. p. 55.

17 Doyon/Demers realizaram um ciclo de três obras a partir de autocaptação audiovisuais: *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, criada na Maison du citoyen de Hull (Gatineau), no quadro do evento *Le millénaire est mort, il faut le manger* (produção Axe-Néo 7, 2000). Em seguida veio *Veuves de chasse* que foi realizada em Saint-Raymond sob os auspícios do coletivo ALICA do 3º Imperial (2001) e, finalmente, *Hétérotopie panoptique* (ou *Citoyens de Trois-Rivières [trifluviens] ayant au moins un enfant engagé dans une pratique artistique professionnelle ou dans une formation y conduisant*) produzida em colaboração com a unidade de pesquisa em artes visuais da Université du Québec à Trois-Rivières (2005). As obras dessa trilogia, baseada na autocaptação antropológica, implicam, cada uma a sua maneira, a reunião de cinco a oito pessoas em torno de uma refeição. Estas pessoas são reunidas a partir de uma componente sociocultural que as religam em uma microcomunidade que se ignora, mas que nossas operações revelam.

18 A exploração florestal, através do extrativismo e das atividades de lazer ao ar livre, representa o mais importante motor do desenvolvimento socioeconômico do município de Saint-Raymond, situado no sopé dos montes Laurencianos, a 50 km ao noroeste da cidade de Quebec.

19 No que se refere ao impacto desse fenômeno, Guy Sioui-Durand apresentou o seguinte ponto de vista: "Esse microfenômeno cíclico de apelo animal não somente modifica a economia local, mas também as relações interpessoais tanto entre os membros do casal quanto dentro da família. De maneira geral, as mulheres ficam no vilarejo. São as chamadas "viúvas da caça". Por trás dessa denominação ocultam-se inimagináveis histórias de vida, felizes ou dramáticas. Esse espaço-tempo cíclico que caracteriza a relação de uma comunidade com a vida na floresta, com a animalidade, denota portanto um caos no cotidiano que oculta questionamentos pessoais, acessos de emancipação e ao mesmo tempo uma alienação intransponível". Guy Sioui-Durand, "L'année 2001 de l'art actuel au Québec", *Inter*, 81 (2002) [Número especial "Arts d'attitude"], p. 50.

20 Morin faz referência aqui à teoria da inseparabilidade, de Espagnat, oriunda de uma experiência de física quântica realizada em 1970: "Digamos, grosso modo, que separamos uma partícula em duas, obtendo assim duas partículas que se distanciam uma da outra. Essas partículas, embora distantes, permanecem em relação, em "reliança". Os movimentos de uma determinam os movimentos da outra". Edgar Morin, "Vers une théorie

11 Le modèle de la démocratie culturelle apparaît brièvement dans les politiques culturelles occidentales des années 30, puis resurgit dans la foulée de la révolution culturelle des années 60, en complément du modèle plus élitiste de la démocratisation de la culture qui s'appuie sur une volonté de faire connaître au plus grand nombre de citoyens les œuvres d'art jugées significatives par les spécialistes.

12 G. Simmel, *Sociologie : études sur les formes de la socialisation* [1908], trad. de l'allemand par L. Deroche-Gurcel et S. Muller, Paris, PUF, 1999, p. 55.

13 Doyon/Demers, socio-esthéticiens entamait un cycle de trois œuvres d'autocaptations audiovisuelles avec Communauté d'auteurs dispersés en société et cie, créée à la Maison du citoyen de Hull (Gatineau), dans le cadre de l'événement *Le millénaire est mort, il faut le manger* (production Axe-Néo 7, 2000). Ensuite, vint *Veuves de chasse* qui fut réalisée à St-Raymond sous les auspices du collectif ALICA du 3<sup>e</sup> Impérial (2001) et, finalement, *Hétérotopie panoptique* (ou *Citoyens trifluviens* ayant au moins un enfant engagé dans une pratique artistique professionnelle ou dans une formation y conduisant) produite en collaboration avec l'Unité de recherche en arts visuels de l'Université du Québec à Trois-Rivières (2005). Les œuvres de cette trilogie, basée sur l'autocaptation anthropologique, impliquent, chacune à leur manière, la réunion de cinq à huit personnes autour d'un repas et d'une composante socioculturelle qui les relie en une micro-communauté qui s'ignore, mais que nos mises en œuvre révèlent.

14 L'exploitation de la forêt pour sa matière première de même que pour les activités de plein air représente le plus important vecteur du développement socio-économique de la municipalité de Saint-Raymond située au pied des Laurentides à 50 km au nord-ouest de Québec.

15 Par rapport à la portée de ce phénomène, Guy Sioui-Durand a par ailleurs présenté le point de vue suivant : « Ce micro phénomène cyclique d'appel de l'animal, non seulement modifie l'économie locale mais encore les rapports interpersonnels, de couples et familiaux. Les femmes, en principe, restent au village. On les appelle les « *Veuves de chasse* ». Sous cette appellation se camouflent des histoires de vie, heureuses ou dramatiques, insoupçonnées. Cet espace-temps cyclique du rapport d'une communauté à la vie en forêt, à l'animalité, traduit donc un chaos du quotidien qui recèle des remises en question, des envols émancipatoires tout comme une aliénation infranchissable ». Guy Sioui-Durand, « L'année 2001 de l'art actuel au Québec », *Inter*, 81 (2002) [Spécial « Arts d'attitude »], p. 50.

16 Définition prise dans son sens familier de veuf, veuve, tirée du dictionnaire *Le Petit Robert*, 2000. Les accords ont été modifiés pour l'adapter au contexte de la phrase.

17 Morin fait ici référence à la théorie de l'inséparabilité d'Espagnat, issue d'une expérience de physique quantique réalisée en 1970 : « Disons en gros, que l'on sépare une particule en deux, que l'on obtient deux particules qui s'éloignent l'une de l'autre. Éloignées, elles demeurent en relation, en « *reliance* ». Les mouvements de l'une déterminent les mouvements de l'autre ». Edgar Morin, « Vers une théorie de la reliance généralisée ? », dans Marcel Bolle De Bal, (éd.), *Voyage au cœur des sciences humaines. De la Reliance*. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 326.

18 Edgar Morin, *La nature de la nature. La méthode Tome 1*, Paris, Seuil, 1997, p. 10, 55, 60.

19 Marcel Bolle De Bal, « La reliance : connexions et sens », *Connexions*, 33 (1981), p. 15-16.

20 Lise Santerre, « De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle », dans Guy Bellavance, (éd.),

de la reliance généralisée ? ”; In Marcel Bolle De Bal, (org.), Voyage au cœur des sciences humaines. De la Reliance. Paris, L’Harmattan, 1996, p. 326.

21 Edgar Morin, La nature de la nature. La méthode Tome 1, Paris, Seuil, 1997, p. 10, 55, 60.

22 Marcel Bolle De Bal, “La reliance : connexions et sens”, Connexions, 33 (1981), p. 15-16.

23 Lise Santerre, “De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle”. In Guy Bellavance (org.), Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle, Quebec, PUL, 2000, p. 47-63.

24 Estamos retomando aqui algumas reflexões já apresentadas no texto “Citoyen “volontaire” ” Esse arts + opinions, 48 (printemps-été 2003), p. 8.

25 Estética entendida aqui no sentido de sua raiz grega: “ [...] æsthesis, emoção experimentada em comum, sensibilidade coletiva. Compreendida assim, a æsthesis facilita a interação, a conjugação das empatias, a compreensão das múltiplas redes e dos pequenos grupos que as constituem”, ou seja, a experiência partilhada, de acordo com os trabalhos de Michel Maffesoli. Ver Marcel Bolle de Bal, “ De l’esthétique sociale à la sociologie existentielle : sous le signe de la reliance ”, Sociétés. Revue des sciences Humaines et Sociales, 36 (1992), p. 169.

26 Por essa razão, é preciso especificar que nossas ações não estão subordinadas a quaisquer serviços, de cunho mais ou menos social, visando à melhoria da qualidade de vida das pessoas através de cuidados estéticos. As ações do socioesteta combinam antes a exploração dos liames socioprofissionais e a criação de situações propícias ao relacionamento entre indivíduos, quer seja por meio de encontros casuais ou através de microcomunidades afinitárias, contextuais e de interesse. Ver Doyon/Demers, “Profession : socio-esthéticien ”; In Patrice Loubier, & Anne-Marie Ninacs (org.), Les commensaux. Quand l’art se fait circonstances, Montreal, SKOL, 2001, p. 142-149.

27 Doyon/Demers, “ Profession : socio-esthéticien ”; In Patrice Loubier, & Anne-Marie Ninacs (org.), Les commensaux. Quand l’art se fait circonstances, Montreal, SKOL, 2001, p. 142-149. Cf. : Réalité augmentée, ibid, p 146.

28 Essa expressão vem de Nicolas Bourriaud, Formes de vie. L’art moderne et l’invention de soi, Paris, Denoël, 1999, p. 168.

29 Todos os esforços possíveis foram feitos para divulgar a atividade. Na semana de 14 de outubro, um artigo do jornal semanal da região, Le Courier de Portneuf, indicava o que estávamos procurando, e na semana seguinte a televisão comunitária CJSR-9 apresentou quatro vezes uma reportagem de quinze minutos durante o programa informativo local INFO-3 — Télépoint.

30 Nesse sentido, é preciso notar que, numa experiência similar realizada na cidade de Hull em junho de 2000, e cujo título era Comunidade de autores dispersos em sociedade e companhia, nossos convivas, todos artistas profissionais e representantes de companhias mais ou menos fictícias, conheciam-se apenas por terem ouvido falar uns dos outros. A maioria deles, inclusive, estava se encontrando pela primeira vez. No entanto, é importante mencionar que, por estarem realizando uma ação exploratória das formas de existência, cada um se apresentava numa teatralidade ambígua oriunda ao mesmo tempo do indivíduo e do personagem corporativo que representavam. Em suma, a dinâmica desse encontro, baseada numa representação pública, era evidentemente bastante diferente.

31 “ [...] o sumbolum grego era um pedaço de cerâmica quebrado em duas partes partilhadas entre dois amigos ou convivas a fim de que mais tarde, ao reuni-las, pudessem se reconhecer”. Jean-Luc Nancy, Être singulier pluriel, Paris, Galilée, 1996, p. 79, nota 1.

Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle, Québec, PUL, 2000, p. 47-63.

21 Nous reprenons là quelques propos que nous avons tenus dans « Citoyen “volontaire” » Esse arts + opinions, 48 (printemps-été 2003), p. 8.

22 Esthétique entendue ici dans le sens de sa racine grecque : « [...] *æsthesis* émotion éprouvée en commun, sensibilité collective. Ainsi comprise, l'*æsthesis* favorise l'interaction, la conjugaison des empathies, la compréhension des multiples réseaux et des petits groupes qui les constituent », soit l'expérience partagée, en référence aux travaux de Michel Maffesoli. Voir Marcel Bolle de Bal, « De l'esthétique sociale à la sociologie existentielle : sous le signe de la reliance », *Sociétés. Revue des sciences Humaines et Sociales*, 36 (1992), p. 169.

23 À ce titre, faut-il préciser que nos actions ne relèvent pas de quelconques services, plus ou moins sociaux, visant l'amélioration de la qualité de vie des personnes par la mise en œuvre de soins esthétiques. Les interventions du socio-esthéticien combinent plutôt l'exploration des liens socioprofessionnels et la création de situations propices aux relations entre individus, que ce soit au hasard des rencontres ou au sein de micro-communautés affinitaires, contextuelles et d'intérêts. Voir Doyon/Demers, « Profession : socio-esthéticien », dans Patrice Loubier, & Anne-Marie Ninacs (éd.), *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, SKOL, 2001, p. 142-149.

24 Doyon/Demers, « Profession : socio-esthéticien », dans Patrice Loubier, & Anne-Marie Ninacs (éd.), *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances*, Montréal, SKOL, 2001, p. 142-149. Cf. : *Réalité augmentée*, *ibid*, p 146.

25 Une expression que nous empruntons à Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, p. 168.

26 Tous les efforts de promotion ont été mis en œuvre pour faire connaître l'activité. Dans la semaine du 14 octobre, un article de l'hebdomadaire régional *Le Courrier de Portneuf* faisait état de notre quête, et au cours de la semaine suivante la télévision communautaire CJSR-9 diffusait à quatre reprises un reportage d'une quinzaine de minutes dans le cadre de l'émission d'information locale INFO-3 — Télépoint.

27 En ce sens, il est à noter que dans l'expérience similaire que nous avons menée à Hull en juin 2000 sous le titre *Communauté d'auteurs dispersés en société et cie*, nos convives, tous des artistes professionnels, représentants de compagnies plus ou moins fictives, ne se connaissaient que de réputation. Même que la plupart se rencontraient pour la première fois. Cependant, il est important de mentionner que par leur pratique exploratoire des modes d'existence, chacun se présentait dans une théâtralité ambiguë parce que issue à la fois de l'individu et du personnage corporatif. En conclusion, la dynamique de cette rencontre, qui en était une de représentation publique, était évidemment fort différente.

28 « [...] le *symbolum* grec était un morceau de poterie cassé en deux morceaux lors d'une séparation entre amis, entre hôtes, et dont l'ajointement ferait plus tard signe de reconnaissance ». Jean-Luc Nancy, *Etre singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996, p. 79, note 1.

---

# Heroísmo forjado no apagamento das polifonias: o canto das esposas da colônia militar de Murphy Canyon, San Diego, Califórnia

*Luiz Sérgio de Oliveira\**

---

A história da arte contemporânea tem presenciado a emergência em profusão de projetos de arte desenvolvidos em estreita colaboração com as comunidades, em práticas que aprofundam a crítica do modernismo. O projeto *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, da artista canadense Althea Thauberger, se configura como uma oportunidade singular para reflexões em torno dessas práticas de colaboração na contemporaneidade.

*arte colaborativa, comunidade, Althea Thauberger*

## 1

Tarde ensolarada de domingo: 25 de setembro de 2005, início de outono no hemisfério norte. Latitude: logo ao norte da linha que separa dois mundos: ao norte, o autoproclamado primeiro mundo, e, ao sul, a América Latina. Cidade: San Diego, Califórnia. Localidade: as lonjuras desérticas e áridas da colônia militar de Murphy Canyon. Cenário: palco de um auditório de singeleza quase-protestante. Protagonistas: as sete esposas-coralistas do projeto de arte de Althea Thauberger. Motivação: cantar os dissabores e aflições da ausência de seus maridos, militares em serviço no exterior, pontuados pela certeza da necessidade e da justiça da guerra, e a convicção do heroísmo daqueles a quem estão ligadas pelos laços do matrimônio; tudo empacotado e apresentado como o resultado de um processo/projeto de arte em uma bienal internacional. Coadjuvantes: a comunidade local, aglutinada em torno de uma apresentação musical plena de significados para sua própria identidade de comunidade militar de um país

---

\*Luiz Sérgio de Oliveira é artista, Doutor em História e Teoria da Arte pela UFRJ, Professor Associado do Departamento de Arte e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense.

---

# Un héroïsme forgé dans l'effacement des polyphonies: le chant des épouses de la colonie militaire de Murphy Canyon, San Diego, Californie

Luiz Sérgio de Oliveira\*

---

Dans l'histoire de l'art contemporain, on peut repérer l'émergence de nombreux projets d'art développés en étroite collaboration avec des groupes communautaires, et selon des modalités qui renforcent la critique du modernisme. Le projet *Murphy Canyon Choir / Chœur de Murphy Canyon*, de l'artiste canadienne Althea Thauberger, constitue une opportunité singulière pour développer des réflexions autour de ces pratiques relationnelles et de collaboration à l'époque contemporaine.

*Art collaboratif, communauté, Althea Thauberger*

## 1

Une après-midi ensoleillée de dimanche: 25 septembre 2005, c'est le début de l'automne, dans l'hémisphère nord. Latitude: juste au nord de la ligne qui sépare deux mondes, au nord, le premier monde et au sud, l'Amérique Latine. Ville : San Diego, Californie. Localité: les étendues désertiques et arides de la colonie militaire de Murphy Canyon. Décor: un auditorium d'une simplicité presque protestante. Protagonistes: sept épouses-chanteuses d'une chorale du projet d'art d'Althea Thauberger. Motivations : Chanter l'ennui ou la tristesse de l'absence des maris, militaires en service à l'étranger, en étant imprégné par la conviction de l'importance et de la légitimité de cette guerre, et par la conviction de l'héroïsme des époux ; tout cela emballé et présenté comme le résultat d'un projet d'artistique présenté lors d'une biennale internationale. Éléments supplémentaires : la communauté locale se regroupe

---

\*Luiz Sérgio de Oliveira est artiste, Docteur en Théorie et Histoire de l'Art de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro, Professeur rattaché au Département d'Art et Directeur du Programme de Maîtrise en Science de l'Art de l'Université Fédérale Fluminense.



**Althea** ao fundo da sala  
Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

em guerra, e os membros da comunidade do “mundo da arte” – curadores, artistas, críticos e outros profissionais - que se deslocaram àquelas longitudes ao encontro de um projeto que se enquadra na “cultura global das bienais”<sup>1</sup>; sobre as cabeças dessas duas comunidades tão dessemelhantes, dissensão e tensão pairavam no ar. Descrição: “uma obra musical colaborativa realizada em Murphy Canyon, possivelmente o maior complexo habitacional militar do mundo e abrigo de mais de 2.500 famílias militares”<sup>2</sup>, como a artista canadense Althea Thauberger (Saskatoon, Canadá, 1970) definiu seu projeto desenvolvido em San Diego, Califórnia, para o inSite\_05, mostra internacional de arte nos espaços públicos.

Realizado em colaboração com esposas de militares em serviço na guerra do Iraque<sup>3</sup>, o projeto *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* se estendeu por seis meses entre encontros e ensaios nos quais foram sendo amalgamados os anseios, angústias, experiências e habilidades de diferentes agentes de um grupo que incluía uma regente, um pianista e um compositor, além da própria artista (Althea Thauberger) e das esposas-coralistas. Nesse cenário, caberia inicialmente à artista o espaço reservado à proposição e à defesa do projeto junto à direção da mostra através dos contatos protocolares, enquanto concomitantemente assumia o papel de mediadora entre a instituição, representada pela curadoria, e a comunidade escolhida como objeto de seu projeto/ação de arte. Em uma etapa mais avançada, no entanto,



### **Coral no palco**

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

autour d'une représentation musicale qui fait sens pour son identité en tant que communauté militaire d'un pays en guerre, tandis que les membres de la communauté du "monde de l'art" (commissaires, artistes, critiques et autres professionnels) se réunissent autour d'un projet lié à la « culture globale des biennales »<sup>1</sup>. Un climat de désaccord et de tension pèsent sur ces deux communautés si dissemblables. Description: « une œuvre musicale réalisée en collaboration à *Murphy Canyon*, sans doute le plus grand complexe d'habitation militaire du monde, abritant plus de 2.500 familles de militaires »<sup>2</sup> : voilà comment l'artiste canadienne Althea Thauberger (Saskatoon, Canada, 1970) définit son projet réalisé à San Diego, en Californie, à l'occasion de l'InSite\_05, exposition internationale d'art en espace public.

Réalisé en collaboration avec les épouses des militaires en service pendant la guerre d'Irak, le projet *Murphy Canyon Choir / Chœur de Murphy Canyon* s'est déroulé sur six mois. Entre rencontres et répétitions, auxquelles s'ajoutent un mélange d'expériences et de talents, d'aspirations et d'angoisses des différents acteurs. Le groupe comprenait un chef d'orchestre, un pianiste, un compositeur, l'artiste Althea Thauberger, ainsi que les épouses de la chorale. Dans ce contexte, il revient à l'artiste elle-même de représenter le projet et de diriger l'exposition, tout en assumant parallèlement la médiation (un travail de commissaire d'exposition) entre l'institution et la communauté choisie comme objet de son projet/action

a artista deixaria a cena, assumindo uma lateralidade que permitiria a emergência de uma cooperação mais direta entre as coralistas e os profissionais envolvidos: o compositor Scott Wallingford, a regente Terry Russell e o pianista acompanhante David Castel de Oro.

Por ocasião da primeira apresentação pública do projeto, na tarde ensolarada do primeiro domingo outonal de 2005, a lateralidade da artista estaria perfeitamente evidenciada: Althea Thauberger, retraída no fundo da sala, ao lado da mesa de sonorização que dava apoio à *performance* das coralistas, acompanhava a apresentação de longe, com vívido interesse e indisfarçáveis tensão e orgulho. Naquela situação no pequeno auditório militar de Murphy Canyon, a artista se confundia com o público, também confuso diante de uma apresentação musical em um formato perfeitamente consistente e consolidado nas convenções das apresentações de canto coral, que era, naquela ocasião, incluída entre as atividades de um mostra de artes visuais.

Decerto, o projeto de Thauberger não estava comprometido com demarcações territoriais ou qualquer situação de ênfase ou respeito às fronteiras balizadoras das artes, estando liberado para promover seu próprio espalhamento por um terreno tradicionalmente consagrado às artes musicais, continuando um processo de alargamento dos extremos da arte que tem sido uma de suas características mais marcantes nos últimos 150 anos; a artista canadense se apropriara de uma estrutura classicamente reconhecida e identificada com a prática das artes musicais – o desenvolvimento e a apresentação coral - e a incorporava ao cenário das artes visuais (ou outro nome que melhor responda a essa nova realidade), ancorada nos firmes elos de colaboração com a comunidade.

## 2

O projeto de Althea Thauberger se insere nas práticas artísticas que desde o final dos anos 1980 apontam para uma virada social (ou virada para o *social*), práticas que se orientam resolutamente em direção aos ambientes sociais em vinculação direta à percepção de que a especificidade dos *sites*, entendida nas proposições de arte *site-specific* em sua fisicalidade espacial asséptica e esvaziada das preocupações hodiernas do homem em sociedade, não seria suficiente para os desafios que se apresentam à arte em sua plena maturidade pós-moderna. Enquanto a arte *site-specific* parecia buscar sua realização no ênfase das relações físicas e espaciais da arte, essas novas práticas pretendem a incorporação e a priorização das relações sociais construídas a partir da (com a) experiência da arte. Isso não acarreta – seguramente

artistique. Cependant, dans un deuxième temps, l'artiste abandonnera la scène, assumant ainsi une mise à l'écart qui va permettre l'émergence d'une coopération plus directe entre les chanteuses et les professionnels impliqués : le compositeur Scott Wallingford, le chef d'orchestre Terry Russell et le pianiste David Castel de Oro.

A l'occasion de la première représentation publique du projet, lors de cette après-midi ensoleillée du premier dimanche d'automne de l'année 2005, la mise à l'écart de l'artiste était visible : Althaea Thauberger, recueillie au fond de la salle, à côté de la sono qui appuie la *performance* des chanteuses, accompagnait la présentation à distance, avec un vif intérêt, une anxiété et une satisfaction visible. Ainsi, dans le petit auditorium militaire de Murphy Canyon, l'artiste semblait se confondre parmi le public, lequel était visiblement interloqué devant le caractère très conventionnel de ce type de représentation musicale (la chorale) présentée au sein d'une exposition d'art visuel.

Certes, le projet de Thauberger ne comportait pas de territoire défini et n'était pas animé par une quelconque volonté de souligner ou de respecter les frontières balisées de l'art. Il était ainsi libre de s'échapper vers un territoire traditionnellement réservé aux arts musicaux, poursuivant ainsi un mouvement d'élargissement des limites/frontières de l'art qui se poursuit depuis un siècle et demi. L'artiste canadienne, s'appuyant sur sa collaboration avec la communauté, s'appropriait ainsi une structure classiquement et clairement identifiée comme appartenant aux arts musicaux –la représentation d'une chorale– et l'incorporait à l'univers des arts visuels (ou tout autre appellation qui définirait mieux à cette nouvelle réalité).

## 2

Le projet d'Althaea Thauberger s'inscrit dans des pratiques artistiques qui, depuis la fin des années 80, s'orientent résolument vers la question sociale. Des pratiques orientées vers les contextes sociaux en lien direct avec l'idée que la perception de la spécificité des *sites* – tels qu'on l'entend dans les projets d'art en *site spécifique*, en leurs spatialités physiques aseptisées et vidées de la prise en considération du quotidien de l'homme en société – ne seraient pas suffisantes pour faire face aux défis lancés à l'art en sa pleine maturité postmoderne. Alors que l'art en *site-spécifique* paraissait se définir en insistant sur les relations physiques et spatiales de l'art, ces nouvelles pratiques prétendent mettre en avant les relations sociales

- um retorno na arte a um humanismo preponderante no pensamento ocidental desde os tempos iluministas. O que se apresenta é uma clara opção pelos aspectos relacionais da vida social, em um cenário em que o homem não aparece isolado, mas acima de tudo como ser social, tensionado pelas inúmeras pressões e contrapressões que formatam as sociedades, os indivíduos e suas relações.

Essas práticas artísticas têm granjeado relevância e proeminência no cenário internacional nos últimos anos, tendo sido capazes de promover um espalhamento e uma quase-hegemonia, até certo ponto inesperados diante da fragmentação e polifonia que marcam o pensamento e construção de sentidos na pós-modernidade. No entanto, elas não podem ser abordadas sem um entendimento límpido de que esse chamamento à participação das audiências (ou das comunidades) encontra uma lista infindável de exemplos consolidados na história da arte. O que se apresenta com alguma singularidade nessas práticas atuais é a “dimensão social da participação – ao invés da ativação do espectador individual na arte interativa ou na arte-instalação, [...] sua ênfase está na colaboração e na dimensão coletiva da experiência social”<sup>4</sup>.

Conforme apontado por Boris Groys, “uma tendência em direção a práticas participatórias e colaborativas é inegavelmente uma das principais características da arte contemporânea”<sup>5</sup>; no entanto, qualquer tentativa de elaboração de qualquer genealogia para essas práticas atuais de colaboração não pode desconhecer as preocupações e embates das vanguardas modernistas do século XX, que combateram o processo de autonomização da arte:

Os movimentos europeus de vanguarda podem definir-se como um ataque ao *status* da arte na sociedade burguesa. [...] Os vanguardistas vêem como rasgo dominante da arte na sociedade burguesa a sua separação da práxis vital. Tal juízo foi proporcionado, entre outras coisas, pelo esteticismo, ao transformar este momento da instituição arte em conteúdo essencial da obra. A coincidência entre instituição e conteúdo da obra era o motivo logicamente emergente da possibilidade do questionar vanguardista da arte. Os vanguardistas tentaram, pois, uma superação da arte no sentido hegeliano do termo, porque a arte não devia ser pura e simplesmente destruída, mas sim reconduzida à práxis vital, onde seria transformada e conservada<sup>6</sup>.

Em sua tentativa de estabelecer uma periodização para as práticas coletivas de arte que banham o cenário contemporâneo, Blake Stimson e Gregory Sholette se debruçaram sobre esse momento da produção de arte no ocidente, articulando a emergência do coletivismo na arte com o mito da modernização:

construites à partir de (et avec) l'expérience vécue de l'art. Cela ne correspond pas un retour à un humanisme inhérent dans la pensée occidentale depuis l'époque des Lumières. Ce qui s'affiche clairement, c'est une préférence pour les aspects relationnels de la vie sociale, en un contexte où l'homme n'apparaît plus comme une catégorie isolée, mais comme un être social modelé par les innombrables pressions et déterminations qui formatent les sociétés, les individus et leurs relations.

Ces pratiques artistiques ont gagné de l'importance et de la pertinence dans le contexte international ces dernières années, elles se sont diffusées de manière presque hégémoniques; il s'agit un phénomène inattendu si on tient compte de la fragmentation et de polyphonie qui caractérisent la pensée et la construction du sens dans la pos-modernité. Cependant, celles-ci ne peuvent être comprises sans une pleine compréhension de ce que cet appel à la participation des auditeurs (ou des groupes communautaires) trouve un large écho dans l'histoire de l'art. Ce qui apparaît plutôt singulier dans ces pratiques actuelles c'est « la dimension sociale de la participation – au lieu de la participation du spectateur individuel dans l'art interactif ou dans les installations, [...] l'accent est mis sur la collaboration et la dimension collective de l'expérience sociale »<sup>3</sup>.

Comme l'a souligné Boris Groys, « une tendance vers des pratiques participatives et collaboratives est sans aucun doute une des principales caractéristiques de l'art contemporain »<sup>4</sup>. Cependant, toute tentative d'élaboration d'une généalogie de ces pratiques actuelles de collaboration doit prendre en compte les préoccupations et débats des avant-gardes modernistes du XX siècle, qui combattirent le processus d'autonomisation de l'art:

Les mouvements européens d'avant-gardes peuvent se définir comme une attaque du *statut* de l'art dans la société bourgeoise. [...] Les avant-gardes sont en complète rupture avec la conception bourgeoise de l'art séparé de la « praxis vitale ». Une conception alimentée, entre autres, par l'esthétisme et qui transforma ce moment de l'institution de l'art en contenu essentiel de l'œuvre. La coïncidence entre institution et contenu de l'œuvre a motivé l'émergence de la possibilité d'un questionnement avant-gardiste. Les mouvements d'avant-gardes ont donc tenté un dépassement de l'art, au sens hégélien du terme, parce que l'art ne devait pas être purement et simplement détruit mais plutôt réarticulé à une « praxis vitale », où elle serait transformée et préservée<sup>5</sup>.

Dans leur tentative d'établir une périodisation des pratiques collectives de l'art contemporain, Blake Stimson et Gregory Sholette insistent sur ce moment dans l'art occidental où s'articule l'émergence du collectivisme dans l'art et le mythe de la modernisation :

O coletivismo modernista [...] foi o primeiro esforço real para desenvolver uma alternativa sustentável à banalização da vida social por meios culturais. [...] Os artistas modernistas entendiam a coletivização de seus papéis, funções e identidades profissionais como uma expressão e, em um plano ideal, a concretização da promessa e/ou armadilha de progresso tecnológico, político e social. Neste sentido, eles atuaram como agentes ou sintomas de forças supra-individuais – algumas vezes em favor de partidos políticos, por exemplo, ou das classes trabalhadoras, mas, em geral, em nome dos impulsos amplificados da modernização política, social e tecnológica<sup>7</sup>.

Se as práticas e contribuições das vanguardas modernistas da primeira metade do século XX não podem ser desconhecidas quando lidamos com os processos colaborativos contemporâneos, também algumas experiências levadas a efeito na década de 1960 propunham a reaproximação da arte com práticas sociais cotidianas, revelando-se diretamente conectadas com as práticas recentes de colaboração na arte. Naquele cenário dos feéricos anos 60, não se pode deixar de elencar a articulação de Hélio Oiticica com o cotidiano e a vida social da favela da Mangueira, Rio de Janeiro, como uma antecipação, ou pelo menos, como uma estreita afinidade com as práticas contemporâneas de colaboração. Isso foi reconhecido por Claire Bishop, ao relacionar o artista brasileiro ao lado de outros que se apropriaram de práticas sociais como estratégia para aproximar arte e vida cotidiana em “experiências intangíveis tais como dançar samba (Hélio Oiticica) ou *funk* (Adrian Piper); tomar cerveja (Tom Marioni); discutir filosofia (Ian Wilson) ou política (Joseph Beuys); organizar uma liquidação de garagem (Martha Rosler)”<sup>8</sup>, *et cetera*; a lista segue, e ao atravessar décadas, seguramente englobaria, entre seus projetos de colaboração na atualidade, o coro musical criado por Althea Thauberger com as esposas-de-maridos-ausentes da colônia militar de Murphy Canyon.

Neste sentido, a apropriação promovida pela artista canadense se conforma muito além da mera adequação de práticas corais ao universo das artes que insistem em se apresentar como visuais; o objeto real dessa apropriação está situado nas práticas de sociabilidade que são emanadas dos encontros sucessivos de uma organização coral. Enquanto nos grupos corais profissionais, os cantores são reunidos em ensaios e práticas centradas nos estritos objetivos musicais, entre os grupos corais amadores, e em especial no universo próprio do *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, impera o domínio da sociabilidade, o exercício do encontro e das trocas, da catarse e do empoderamento, expressos em canções compostas pelas próprias integrantes no relato de suas angústias e incertezas diante da ausência dos maridos-em-guerra, pontuado pela convicção, entusiasmo e orgulho por acreditarem na

Le collectivisme moderniste [...] a été le premier véritable effort pour développer une alternative viable à la banalisation de la vie sociale par le biais de moyens culturels. [...] les artistes modernistes comprenaient la collectivisation de leurs rôles, de leurs fonctions et de leurs identités professionnelles, comme un moyen d'expression et, au niveau des idées, comme la concrétisation de la promesse et/ou du piège du progrès technologique, politique et social. En ce sens, ils ont agi comme les agents ou symptômes de forces supra-individuelles – parfois en faveur de partis politiques, par exemple, ou en faveur des classes ouvrières, mais, en général, au nom d'une ample volonté de modernisation politique, sociale et technologique<sup>6</sup>.

Les pratiques et contributions des avant-gardes modernistes de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ne peuvent être ignorées quand on se penche sur les procédés collaboratifs contemporains. De même, il faut prendre en considération certaines expériences conduites à termes dans les années 60 et qui proposaient déjà le rapprochement de l'art avec des pratiques sociales quotidiennes, se révélant ainsi directement connectées avec les pratiques récentes de collaborations dans l'art. Dans le contexte exubérant des années soixante, on ne peut laisser de côté les articulations d'Hélio Oiticica avec le quotidien et la vie sociale de la favela de Mangueira, à Rio de Janeiro : il s'agit d'une forme d'anticipation ou pour le moins d'une espèce d'affinité avec ces pratiques contemporaines de collaboration. Claire Bishop l'a montré, en rapprochant l'artiste brésilien avec d'autres individus qui s'approprièrent des pratiques sociales en tant que stratégie visant à rapprocher l'art et la vie quotidienne en des « expériences intangibles telles que danser la samba (Hélio Oiticica) le *funk* (Adrian Piper); prendre une bière (Tom Marioni); discuter philosophie (Ian Wilson) ou politique (Joseph Beuys); organiser une "vente de garage" (Martha Rosler) »<sup>7</sup>, etc. La liste de ces projets de collaborations se poursuit, et de nos jours elle pourrait inclure la chorale musicale créée par Althea Thauberger avec les épouses-des-maris-absents de la colonie militaire de Murphy Canyon.

Ainsi, la proposition/appropriation de l'artiste canadienne dépasse largement la simple adéquation/approximation entre la pratique de la chorale et l'univers de ces arts qui insistent à se présenter comme « visuels ». L'objet réel de cette appropriation se situe dans des pratiques de sociabilité qui surgissent des rencontres et interactions successives liées à l'organisation d'une chorale. Alors que dans les groupes des chœurs professionnels, les chanteurs sont réunis en répétitions autour d'objectifs strictement musicaux, entre les groupes amateurs, et particulièrement dans le cas de *Murphy Canyon Choir/Chœur de Murphy Canyon*, domine la sociabilité, l'exercice de la rencontre et de l'échange, la catharsis et un surgissement de puissance, qui s'expriment en chansons composées par les intégrants du groupe. Celles-ci évoquent les angoisses et les incertitudes dues à l'absence des époux partis au front, et elles sont marquées par la conviction,

justeza de sua participação (mesmo que indireta) no conflito do outro lado do mundo. Em um grupo coral amador – como é o caso do *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* –, em que a expressão se funda menos em técnicas apuradas de canto que na vivacidade das emoções e da experiência vivida, as vozes revelam mais que a polifonia das tessituras vocais, configurando-se como uma representação direta, não mediada, das disposições afetivas do ser. Como se a própria imaterialidade da vida se expressasse *a cappella*.

### 3

Situações de arte desenvolvidas em colaboração com a comunidade se apresentam em profusão na história da arte recente, ocasiões em que, muitas vezes, os artistas saem de cena para permitir a manifestação das alteridades, para que “outros” assumam a posição de protagonistas na condição de coautores. Essas práticas que estabelecem “continuidades entre o impulso participatório dos anos 1960 e o atual”, de acordo com Claire Bishop, estão fundados em três eixos:

O primeiro é o desejo de criar um sujeito ativo, empoderado pela experiência de participação simbólica ou física. [...] O segundo argumento se relaciona com a autoria. O gesto de ceder algum ou todo controle é convencionalmente visto como mais igualitário e democrático que a criação de uma obra por um único artista. [...] A terceira questão envolve uma crise percebida na comunidade e nas responsabilidades coletivas. Esta preocupação se tornou mais aguda desde a queda do Comunismo. [...] Um dos principais ímpetus por trás da arte participatória tem sido a restauração dos vínculos sociais através da elaboração coletivo de sentido<sup>9</sup>.

Nesse cenário desafiador de imbricação e colaboração com as comunidades instaura-se um processo de deslocamento do eixo de produção da arte, que deixa os espaços protegidos do ateliê do artista para fundar-se nos universos cambiantes da vida social. Antes disso, no entanto, esse espaço intimista do ateliê, a espelhar e potencializar o mito de *persona* de seu ocupante, assistiu “ao deslocamento da atenção no alto modernismo da obra de arte para o artista, cujo ato criativo carrega para ele/ela um aparato mitológico, que eventualmente se aplica também ao que Alice Bellony-Rewald e Michael Peppiatt chamam de ‘câmara da imaginação’ – o ateliê. [...] Assim, podemos ‘ler’ os ateliês como textos que são tão reveladores, à sua maneira, quanto as próprias obras de arte”<sup>10</sup>.

l'enthousiasme et l'orgueil dans la croyance dans la juste cause de leur participation (même indirecte) à ce conflit lointain. Dans un groupe de chorale amateur – comme c'est le cas avec *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* –, où l'expression se base moins sur des techniques élaborées de chant que sur la vivacité des émotions et de l'expérience vécue, les voix révèlent d'avantage que la polyphonie des tessitures vocales, elles s'organisent en une représentation directe, sans médiation, des disponibilités affectives de l'être. Comme si la propre immatérialité de la vie s'exprimait *a capela*.

### 3

Dans l'histoire récente de l'art, on trouve de nombreuses situations artistiques développées en collaboration avec des groupes communautaire. Autant d'occasions où, souvent, les artistes sortent de scène pour permettre l'expression d'altérités, afin que d' « autres » assument la position de protagonistes comme co-auteurs. Ces pratiques qui établissent des "continuités entre l'impulsion participative des années 1960 et celle d'aujourd'hui", selon Claire Bishop, sont fondées sur trois axes :

Le premier est le désir de créer un sujet actif, potentialisé par l'expérience de participation symbolique ou physique. [...] Le second argument est relatif à l'auteur. Le geste qui consiste à céder une partie ou la totalité du contrôle de la création est vu en général comme plus égalitaire et démocratique que la création d'une œuvre par un unique artiste. [...] La troisième question témoigne d'une crise perçue au sein de la communauté et des responsabilités collectives. Cette préoccupation est devenue plus aiguë depuis la chute du communisme. [...] Une des principales motivations de l'art participatif consiste en la restauration des liens sociaux par l'élaboration d'un sens collectif<sup>8</sup>.

Dans ce contexte d'imbrication et de collaboration avec les communautés, s'instaure un processus de détour/délocalisation de l'axe de production de l'art. Ce type de production délaisse de plus en plus l'espace protégé de l'atelier de l'artiste pour se fondre dans l'univers changeant de la vie sociale. Avant cela, cependant, cet espace intimiste de l'atelier, qui reflète et fortifie le mythe de la *personnalité* de son occupant, a été l'objet d'un « détour de l'attention, dans la modernité avancée, de l'œuvre vers l'artiste, dont l'acte de création charrie tout un arsenal mythologique, qui éventuellement s'applique aussi à ce que Alice Bellony-Renald et Michael Peppiatt appellent "chambre de l'imagination" – l'atelier [...] ainsi, pouvons-nous "lire" les ateliers comme des textes qui sont aussi révélateurs, à leur façon, que les propres œuvres d'art »<sup>9</sup>.

Esse deslocamento do artista, o qual abdica do espaço mítico de isolamento e criação de seu ateliê para ir ao encontro de práticas de arte onde o mundo é mundo, apresenta-se pleno de riscos e de armadilhas, em situações que demandam uma percepção social, política e cultural arguta, além de virtudes e habilidades próprias ao diálogo e à negociação.

As dificuldades próprias desses processos de produção de arte pós-ateliê adquirem componentes de dramaticidade quando envolvem o deslocamento de artistas vindos de outras regiões, diversas daquelas em que o processo de colaboração está inserido - esse é o caso de Althea Thauberger -, configurando-se como situações que requerem desses artistas e de seu processo criativo a definição de estratégias precisas que propiciem um melhor entendimento e um maior comprometimento com esses mesmos contextos. Esse tem sido um fenômeno muito presente na contemporaneidade em que os artistas percorrem o planeta atendendo a convites de museus, galerias e bienais para o desenvolvimento de projetos de arte em situações específicas. Nessas novas práticas, muitas vezes francamente caracterizadas por uma arte desmaterializada - esse é o caso de *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* -, na medida em que a obra de arte saía de cena, o artista ganhava mobilidade, deixando claro que agora quem viaja é o artista, não mais a obra; um artista que se desloca para prestar um serviço de arte, através da criação de um evento, uma *performance*, um projeto, eventualmente uma obra, que por sua vez ficará atada àquela realidade em que foi gerada mesmo depois da partida do artista. Conforme observado por Miwon Kwon, tanto no meio artístico quanto no meio acadêmico na atualidade, a relevância de um profissional parece ser medida pela milhagem:

Quanto mais viajamos para trabalhar, quanto mais somos solicitados a prover instituições em outras partes do país e do mundo com nossa presença e serviços, quanto mais cedemos à lógica do nomadismo, podemos assim dizer, mais somos levados a nos sentir desejados, procurados, validados e relevantes<sup>11</sup>.

Nessas práticas de arte pós-ateliê, esse "artista itinerante, [...] não mais um criador de objetos atado a um ateliê, trabalhando agora essencialmente sob demanda"<sup>12</sup>, precisará de muita cautela e perspicácia para não naufragar nas facilidades, ilusões e armadilhas dos contextos que se lhe apresentam, diante da necessidade de integralizar as complexidades desses contextos com o objetivo de que, a partir de seu entendimento, respostas consistentes e inventivas aflorem. Miwon Kwon lembra que "a interação entre o artista e um determinado

Ce déplacement de l'artiste, lequel renonce à l'espace mythique d'isolement et de création dans son atelier pour aller à la rencontre de pratiques de l'art dans lesquelles le monde est monde, apparaît plein de risques et de pièges, et implique de faire face à des situations qui exigent une perception sociale, politique et culturelle aiguë, en plus de vertus propres au dialogue et à la négociation.

Les difficultés propres à ces processus de production de l'art "après-atelier" présentent des aspects dramatiques quand ils impliquent la transposition d'artistes provenant d'autres contextes, différents de celui où le processus de collaboration a lieu – c'est le cas d'Althea Thauberger -, se configurant en tant que situations qui exigent de ces artistes et de leurs processus créatifs une définition stratégique précise favorisant un meilleur entendement et un plus grand engagement avec ces mêmes contextes. Ceci est un phénomène très présent dans la société contemporaine où les artistes parcourent la planète en répondant aux invitations des musées, galeries et biennales concernant des projets d'art en situations spécifiques. Avec ces nouvelles pratiques bien souvent caractérisées par un art franchement dématérialisé – comme dans le cas de *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* –, dans la mesure où l'œuvre sort de scène, l'artiste parvient à acquérir une mobilité : maintenant c'est lui qui voyage est non plus l'œuvre; un artiste qui se déplace pour exercer un service artistique, à travers la création d'un événement, d'une *performance*, d'un projet, éventuellement d'une œuvre, qui restera rattachée à la réalité où elle a été engendrée, même après le départ de l'artiste. Comme Miwon Kwon l'a observé, aussi bien dans le milieu artistique que dans le milieu universitaire actuel, l'importance et la capacité d'un professionnel paraît se mesurer au nombre de kilomètres parcourus :

Plus nous voyageons pour travailler, plus notre présence et nos services sont sollicités pour alimenter des institutions nationales ou étrangères, plus nous cédon à la logique du nomadisme, plus nous nous sentons désirés, sollicités, recherchés, valorisés et importants<sup>10</sup>.

Dans ces pratiques d'art « après-atelier », cet « artiste itinérant, [...] non plus un créateur d'objet dépendant d'un atelier, travaillant maintenant essentiellement sur commande »<sup>11</sup>, devra faire preuve de perspicacité pour ne pas sombrer dans les facilités, illusions et pièges des situations qui se présentent à lui ; mais faire face au besoin d'intégrer les complexités de ses situations avec l'objectif de fournir, à partir de sa compréhension, des réponses consistantes et créatives. Miwon Kwon rappelle que « l'interaction entre l'artiste et un groupe

grupo comunitário não é baseada em uma relação não-mediada. Ao contrário, está circunscrita dentro de uma complexa rede de motivações, expectativas e projeções entre todos os envolvidos”<sup>13</sup>. Portanto, o artista, ao deixar o isolamento de seu ateliê-bolha, torna-se permeável, eventualmente vulnerável, a essa “complexa rede de motivações, expectativas e projeções”, correndo o risco de ser instrumentalizado por ansiedades alheias.

Mas essa é, por certo, uma conjuntura de riscos. Enquanto os objetos de arte criados pelos artistas a partir de seus ateliês-enclaves no mundo circulavam por diferentes situações e universos, abrigados pelas instituições de arte e envolvidos em sua autonomia, tanto uns quanto outros – artistas e obras – pareciam protegidos. Nessa nova situação, é o artista e não mais a obra que se expõe aos riscos e às armadilhas da incompreensão, da superficialidade, da simplificação, da manipulação, do equívoco.

#### 4

O movimento de desatamento dos artistas pós-modernos dos espaços do ateliê, e de seus usos, em direção à esfera pública precisa ser entendido como parte da crítica às práticas modernistas centradas na produção do objeto para o consumo no mercado capitalista de arte. Dentro dessa lógica, o artista, visto como produtor de objetos especiais caracterizados por sua inutilidade prática, deveria aceitar o enclausuramento em seu ateliê, como se esse isolamento fosse parte constituinte e confirmação da apartação da arte diante da vida social, e garantia da autonomia da arte que, conforme apontou Suzi Gablik ainda no início da década de 1990, “condenou a arte à impotência social ao transformá-la em apenas uma outra classe de objetos para o mercado e para o consumo. [... Mas] muitas pessoas estão conscientes que o sistema não está funcionando, que é hora de mudar e de revisar os mitos destrutivos que nos guiam”<sup>14</sup>.

Não se pode desconhecer que o ateliê do artista integra o aparato de produção e circulação do mercado capitalista de bens simbólicos, sendo parte de uma rede institucional integrada também pela galeria e pelo museu, conforme notado pelo artista francês Daniel Buren:

Na maioria dos casos, o ateliê é mais necessário (crucial) para o artista que a galeria ou o museu. De fato, ele precede ambos. Mais importante, veremos que o ateliê de um lado, e a galeria e o museu do outro, estão completamente conectados. Eles formam duas fundações

d'une communauté déterminée n'est pas basée sur une relation non-médiatisée. Au contraire, elle est circonscrite à l'intérieur d'un complexe réseau de motivations, d'expectatives et de projections entre tous les personnes impliqués »<sup>12</sup>. Ainsi, l'artiste, après avoir abandonné l'isolement de son atelier-cocon, se rend perméable, et éventuellement vulnérable, à ce "complexe réseau de motivations, expectatives et projections," prenant le risque d'être manipulé par celles-ci.

Ceci est, sans aucun doute, une situation de risques. Tant que les objets d'art créés par les artistes dans leurs ateliers-enclaves circulaient dans différents lieux et situations, hébergés par les institutions artistiques et enveloppés dans leur autonomie, aussi bien les uns que les autres – artistes et œuvres – semblaient protégés. Dans cette nouvelle situation, c'est l'artiste, et non pas l'œuvre, qui s'expose aux risques et aux pièges de l'incompréhension, de la superficialité, de la simplification, de la manipulation et de l'équivoque.

#### 4

Le mouvement d'émancipation des artistes postmodernes des espaces de l'atelier et des usages qui en sont faits, en direction à la sphère publique, doit être entendu comme faisant partie de la critique des pratiques modernistes centrées sur la production d'objet de consommation du marché capitaliste de l'art. A l'intérieur de cette logique, l'artiste, vu comme producteur d'objets spéciaux caractérisés par l'inutilité pratique, devrait accepter l'isolement dans son atelier, comme si cet isolement lui était constitutif et légitimait la mise en écart de l'art face à la vie sociale et la garantie de l'autonomie de l'art qui, comme l'a pointé Gablik dès le début des années 90, « a condamné l'art à l'impotence sociale en le transformant simplement en une autre classe d'objets destinés au marché et à la consommation. [...Mais] de nombreuses personnes sont conscientes que ce système ne fonctionne pas et ont perçu qu'il était temps de changer et de reconsidérer les mythes destructifs qui nous servent de guides »<sup>13</sup>.

On ne peut ignorer que l'atelier d'artiste intègre l'arsenal de production et de circulation du marché capitaliste des biens symboliques, faisant partie d'un réseau institutionnel dont font aussi partie les galeries et les musées, comme l'a souligné l'artiste français Daniel Buren :

Dans la plupart des cas, l'atelier est plus important pour l'artiste que la galerie ou le musée. En effet, l'atelier précède ces derniers. Mais le plus important, comme nous le verrons, c'est que l'atelier d'un côté et la galerie et le musée de l'autre, sont étroitement liés. Ils forment les

de um mesmo edifício e do mesmo sistema. Questionar um (como o museu e a galeria) sem tocar no outro (o ateliê) inevitavelmente implica em não questionar nada de fato. Assim, todo questionamento do sistema de arte terá que reexaminar o ateliê como um espaço singular onde a obra é originada, assim como o museu precisa ser reexaminado como um lugar singular onde a obra é vista. Ambos precisam ser questionados de novo como hábitos, hábitos rígidos de arte<sup>15</sup>.

Essa crítica às práticas institucionais modernistas estaria fundada na percepção, por parte dos artistas, em algum ponto na passagem para a pós-modernidade, de que a arte não poderia continuar sendo reduzida à produção de objetos desconectados das complexidades do mundo e da vida social, em favor da contemplação e deleite de uma elite. Uma nova percepção apontava para a necessidade da arte se embrenhar pelos emaranhados da vida em sociedade, ou nas palavras do artista performático Guillermo Gómez-Peña: “a maior parte dos trabalhos que estou fazendo vem, penso eu, da percepção de que estamos vivendo em um estado de emergência... Sinto que mais que nunca devemos sair da arena estrita da arte. Fazer arte só não basta”<sup>16</sup>.

Apesar das incertezas de adequação nos territórios escorregadios das situações voláteis da vida social cotidiana, a arte na contemporaneidade tem buscado articular sua produção em respostas aos impulsos e estímulos das comunidades em práticas de colaboração que diminuem a distância entre o artista e o público, chegando mesmo a promover a instauração de um público diferenciado em processos que visam suscitar questões aderidas à identidade dessas comunidades. Dessa maneira, a produção de arte em articulação com as comunidades parece enfrentar aquilo que Suzi Gablik denominou de “impotência social”, tentando reafirmar sua relevância e interesse para a sociedade, e antes mesmo de se empenhar na busca da tão propalada inclusão das comunidades, visa alicerçar a “inclusão social do artista”, enfrentando sua lateralidade tradicional nas sociedades ocidentais contemporâneas.

Neste sentido, esses projetos significam a realocação de extratos da sociedade que haviam sido negligenciados por parcelas da produção de arte modernista, sendo reinseridos no núcleo central do processo criativo, deixando de ser uma periferia relegada a uma situação de extrema marginalidade, uma não-situação, para se transformar na *raison d'être* do processo artístico, “uma manifestação de atividades e estratégias de arte que incorporam a idéia de público como a gênese e o objeto de análise”<sup>17</sup>.

deux fondations d'un même édifice et d'un même système. Questionner l'un d'eux (comme le musée ou la galerie) sans vouloir toucher l'autre (l'atelier) implique inévitablement ne rien vouloir questionner. Ainsi, tout questionnement du système de l'art devra reconsidérer l'atelier comme espace singulier où l'œuvre est engendré, et devra repenser le musée en tant que lieu singulier où l'œuvre est contemplé. L'atelier et le musée doivent donc de nouveau être appréhendés et interrogés en tant que convention, une convention rigide de l'art<sup>14</sup>.

Cette critique des pratiques institutionnelles modernistes serait fondée sur la perception, de la part des artistes et à certains moments du passage vers la postmodernité, que l'art ne devrait plus continuer à être réduit à la production d'objet déconnectés des complexités du monde et de la vie sociale, au service de la contemplation et du bon plaisir d'une élite. Une nouvelle perception a annoncé le besoin de l'art de s'infiltrer dans la trame de la vie en société, ou pour reprendre les paroles de l'artiste performatif Guillermo Gómez-Peña: "La plupart des travaux que j'exécute proviennent de ma perception que nous sommes en train de vivre un état d'urgence... je sens que, plus que jamais, nous devons sortir de cette arène réservée à l'art. Faire seulement de l'art ne suffit pas"<sup>15</sup>.

Malgré les incertitudes d'adéquation aux terrains dérapants des situations volatiles de la vie sociale quotidienne, l'art contemporain cherche à mobiliser sa production en réponse aux demandes et stimulations des groupes communautaires dans des pratiques de collaborations qui réduisent la distance entre l'artiste et public, parvenant même à faire émerger un public différencié grâce à des processus visant à susciter une série de questionnements qui touchent à l'identité de ces groupes communautaires. Ainsi, la production de l'art en articulation avec ces groupes paraît faire face à ce que Suzi Gablik a appelé "l'impotence sociale", cherchant ainsi à réaffirmer une pertinence et un intérêt pour la société. Cherchant aussi, avant même de s'engager dans la recherche de la tant citée "inclusion des groupes communautaire, à promouvoir "l'inclusion sociale de l'artiste", se confrontant donc à la mise en écart traditionnelle de celui-ci dans les sociétés occidentales contemporaines.

En ce sens, ces projets correspondent à une forme de remise en place d'éléments de la société qui avaient été négligés par une partie de la production artistique moderniste. Etant réinsérés au centre du processus créatif, n'étant plus considérés périphériques et relégués à une situation d'extrême marginalité, à un non-être, ils se transforment en la *raison d'être* du procédé artistique, "une manifestation d'activités et de stratégies de l'art qui incorporent l'idée du public comme genèse et objet d'étude"<sup>16</sup>.

Mas que tipo de colaboração foi estabelecido com o projeto de arte de Althea Thaubeger, intitulado *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, e a comunidade envolvida? Qual a natureza dessa comunidade escolhida pela artista para o desenvolvimento de seu projeto em San Diego?

As definições de comunidade são, em geral, banhadas por colorações ideológicas, invariavelmente identificadas como “grupos comunitários marginalizadas (servindo como o Terceiro Mundo encontrado no Primeiro Mundo)”<sup>18</sup>. Os modelos convencionais e o senso comum designam a comunidade “como um grupo de pessoas identificadas por um conjunto de interesses e formações comuns”<sup>19</sup>, “como sujeitos idênticos em comunhão através do mútuo reconhecimento de uma essência partilhada”<sup>20</sup>, ou ainda como “um desejo de seres que são transparentes uns para os outros, relações de identificação mútua, aconchego e conforto sociais”<sup>21</sup>, invariavelmente apontando para a aproximação de idênticos e para o estabelecimento da unidade de semelhantes, para a exclusão da diferença. Algo que Jean-Luc Nancy denominou de “comunidades essencialistas” e Grant H. Kester de “coletivo fascista”, e que parece desconhecer a impermanência e o contínuo e acelerado processo de desconstrução e reconstrução das identidades nos tempos pós-modernos, em que a



**Platéia dividida**

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

Mais, dans le cas du projet d'art de Althea Thaubeger intitulée *Murphy Canyon Choir / Chœur de Murphy Canyon*, quel type de collaboration a-t-elle été établie avec la communauté impliquée ? Quelle est la nature de cette communauté choisie par l'artiste pour effectuer son projet à San Diego ?

Les définitions des "communautés" sont généralement revêtues de colorations idéologiques. Celles-ci sont invariablement définies comme des « groupes communautaires marginalisés (comme un "tiers monde" au sein du "premier monde") »<sup>17</sup>. Les modèles conventionnels et le sens commun désignent la communauté « comme un groupe de personnes identifiées par un ensemble d'intérêts et de formations communs »<sup>18</sup>, « comme individus identiques visant une reconnaissance mutuelle et une essence partagée »<sup>19</sup>, ou encore comme « un souhait d'être transparents les uns des autres, ayant des relations d'identification, d'accueil et de confort mutuel »<sup>20</sup>, en insistant invariablement sur l'établissement d'une unité de ressemblance et sur l'exclusion de la différence. Quelque chose de proche de ce que Jean-Luc Nancy a appelé « communautés essentialistes » et Grant H. Kester de « collectif fasciste », et qui paraît s'affranchir de l'inconstance et du processus continu et accéléré de déconstruction et de reconstruction des identités dans cette époque post-moderne au sein



**Visão da sala**

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

cristalização de uma identidade para um indivíduo ou uma comunidade somente será possível através de um violento processo de exclusão de outras possibilidades de adensamento e de complexidades identitárias.

Em maior ou menor grau, isso pôde ser experimentado na comunidade militar de Murphy Canyon, San Diego, onde Althea Thauberger desenvolveu projeto com as esposas de militares norte-americanos envolvidos com a guerra no Oriente Médio. Seguramente uma “comunidade essencialista”, que impõe a “afirmação de uma coletividade monolítica sobre e contra as identidades específicas de seus membros constituintes e daqueles que são vistos como estranhos aos seus limites (arbitrários)”<sup>22</sup>. Não importavam as singularidades daquelas sete mulheres que subiram ao palco naquela tarde de domingo, nem tampouco o que traziam os visitantes, era preciso que fossem cantadas a justiça e a pertinência da guerra, e que os militares ausentes fossem vistos como heróis, e como tal deviam ser reverenciados, não somente pela própria comunidade, mas também pela nação como um todo. Um processo que não admite dissonâncias ou rupturas, fazendo com que a disciplina e hierarquia que caracterizam o cotidiano militar ultrapassem seus próprios limites, tentando impor um processo de apagamento das polifonias.

Decerto, era aquela uma comunidade extremamente autoritária, como é próprio das comunidades militares, por essência fundamentalistas, o que foi potencializado no caso de *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* pela condição de guerra. Embora o conflito do Iraque não seja algo efetivamente presente no cotidiano da maioria da sociedade norte-americana, pelo menos a ponto de reorientar suas atenções, prioridades, angústias e medos, o mesmo não pode ser dito em relação ao universo fechado de suas comunidades militares. No cenário de univocidade de Murphy Canyon, a própria identidade da comunidade acabaria por determinar o conteúdo do projeto de Thauberger, usando a experiência das coralistas/compositoras em um projeto de colaboração bastante previsível que reforça o senso de identificação dessas jovens esposas com essa comunidade militar, em uma “fortificação de formação de grupo homogênea através da repressão da diferença”<sup>23</sup>.

No plano ideológico, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* explicita sua discrepância com as práticas tradicionais dos projetos de arte em colaboração com a comunidade, que desde sua emergência vêm apontando para uma participação engajada do artista, comprometido

de laquelle la cristallisation d'une identité individuelle ou communautaire n'est possible que grâce à un violent processus d'exclusion d'autres possibilités identitaires plus complexes et plus denses.

À un degré ou à un autre, ceci peut être constaté au sein de la communauté militaire de Murphy Canyon, San Diego, où Althea Thaubergger a développé son projet avec les épouses des militaires nord-américains engagés dans la guerre au Moyen Orient. Il s'agit certainement d'une "communauté essentialiste," qui "s'affirme comme une collectivité monolithique, au dépend des identités spécifiques des membres qui la constituent, au dépend aussi de ceux qui sont considérés comme étrangers, situés hors de ses (arbitraires) limite"<sup>21</sup>. Peu importe la singularité de ces sept femmes qui montèrent sur le podium en cette après-midi de dimanche, ni même ce que faisaient les visiteurs, il leur fallait chanter leur foi en la pertinence et la justice de la guerre, et réaffirmer que les militaires absents sont des héros et doivent être célébrés comme tels, non seulement par la propre communauté, mais aussi par la nation entière. Un procédé qui n'admet ni dissonance ni contrariété, afin que la discipline et la hiérarchie, qui caractérisent le quotidien militaire, dépassent leurs propres limites, en tentant d'imposer de la sorte un effacement des polyphonies.

Il s'agit d'une communauté extrêmement autoritaire, comme c'est le cas de toute communauté militaire. Cette dimension est encore renforcée dans le cas de *Murphy Canyon Choir / Chœur de Murphy Canyon*, en raison des conditions de guerre. Bien que le conflit de l'Irak ne soit pas quelque chose effectivement présent dans le quotidien de la plupart des habitants de la société nord-américaine en tout cas pas au point d'alimenter les attentions, angoisses et peurs; ce n'est pas le cas pour les communautés militaires refermées sur elles-mêmes. Dans le contexte univoque de Murphy Canyon, la propre identité de la communauté finirait par déterminer le contenu du projet de Thaubergger, utilisant l'expérience des cœurs/compositeurs en un projet de collaboration parfaitement prévisible qui renforce le sentiment d'identification de ces jeunes épouses avec la communauté militaire, vers la "consolidation d'une formation de groupe de type homogène par la répression de la différence"<sup>22</sup>.

Sur le plan idéologique, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* s'oppose aux pratiques traditionnelles des projets d'art en collaboration avec la communauté, qui font appel à une implication de l'artiste, engagé dans l'idée que "les communautés doivent participer,

com a percepção de que “as comunidades tinham que entrar, suas vozes ouvidas, o poder partilhado”<sup>24</sup>, evidenciando uma situação em que “as vozes de outros falam através da obra de arte, com frequência literalmente”<sup>25</sup>, em “um esforço para dar voz para àqueles grupos sub-representados e sem poder, [...] entendido pela maioria de seus praticantes e apoiadores não como uma simples experiência artística, mas como uma estratégia de importância política”<sup>26</sup>.

Com o maior aparato bélico e poderio militar do planeta, os norte-americanos concentram 110.000 militares da ativa no condado de San Diego<sup>27</sup>, o que diferencia a região de outras partes do país “por seu excepcional grau de militarização cultural e econômica”<sup>28</sup>, um contingente capaz de transformar a paisagem humana da cidade, e cuja ausência é sentida nos vazios deixados em tempos de guerra, que nem mesmo a presença dos turistas, sempre maciça, consegue mitigar. Essa cultura militar reverbera e transparece em San Diego, perceptível em seu ambiente social-urbano altamente regulado e restritivo.

No entanto, a comunidade militar norte-americana, em especial aquela formada em torno dos militares em ação no exterior, não pode ser entendida como uma comunidade despojada dos acessos ao poder institucional; nem mesmo aquela formada por suas esposas, que muito provavelmente e justificadamente sentem as longas ausências dos maridos. Mas em um país em contínuo processo de militarização, as comunidades militares não podem ser enquadradas na categoria de “comunidades sem voz”<sup>29</sup>.

Nessa paisagem de riscos conceituais e históricos, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* parecia instaurar-se como um projeto acrítico em um panorama pretensa e ingenuamente pós-ideológico, ignorando as implicações políticas que carrega em seu próprio âmago. Naquela tarde de domingo do primeiro final de semana do outono de 2005, no cenário de desolação e isolamento da colônia militar de Murphy Canyon, desconectada nesse *cul-de-sac* que responde pelo nome de San Diego, um público dividido (apartado entre os comovidos e os constrangidos) pôde assistir à apresentação melancólica de sete jovens, esposas de militares distantes nas práticas de guerra, entoando suas experiências, aflições e convicções em uma polifonia canhestra: “*I am his wife, and I pray for his life / I am his wife, wife of a hero*”.

leurs voix doivent être entendues, et le pouvoir doit être partagé ”<sup>23</sup>, faisant ressortir ainsi que “les voix des autres se font entendre à travers une œuvre d’art, souvent de manière littérale”<sup>24</sup>, dans “un effort pour faire entendre les voix de ceux qui sont sous-estimés et sans pouvoir de décision, [...] compris par la plupart des participants et sympathisants non comme une simple expérience artistique, mais comme une stratégie d’importante politique”<sup>25</sup>.

Avec le plus grand arsenal de guerre et de puissance militaire de la planète, les Nord-Américains concentrent 110.000 militaires à San Diego<sup>26</sup>. La région se caractérise ainsi, par rapport aux autres parties du pays, “par son taux élevé de militarisation culturelle et économique”<sup>27</sup>. Ce contingent transforme le paysage humain de la ville, et son absence se mesure dans le grand vide laissé en temps de guerre, vide que même la présence massive des touristes ne parvient pas à effacer. Cette culture militaire est visible à San Diego, perçue notamment à travers une atmosphère sociale et urbaine hautement disciplinée et restrictive.

Cependant, la communauté militaire nord-américaine, en particulier celle formée autour des militaires en action à l’extérieur, ne peut être interprétée comme une communauté dépourvue d’accès au pouvoir public. Ni même celle constituée par leurs épouses, lesquelles très probablement, et à juste titre, souffrent les longues absences de leurs maris. Dans un pays en permanent processus de militarisation, les communautés militaires ne peuvent être incluses dans la catégorie de “communauté sans porte parole”<sup>28</sup>.

Dans cette atmosphère de risques conceptuels et historiques, *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon* paraissait instaurer un projet sans contenu critique au sein d’un panorama prétendument et naïvement post-idéologique, ignorant les implications politiques qu’il recelait. En cette après-midi de dimanche du premier week-end d’automne de 2005, dans le paysage de désolation et d’isolement de la colonie militaire de *Murphy Canyon*, perdu dans ce *cul-de-sac* dénommé San Diego, un public partagé (divisé entre émus et gênés) on a pu assister à une représentation mélancolique de sept jeunes épouses de militaires, éloignées du champ de bataille, chantant en cœur leur vécu, leurs douleurs et leurs convictions en une polyphonie très douteuse: “*I am his wife, and I pray for his life / I am his wife, wife of a hero*”.

## Notas

- 1 Doherty, C., 2004, p. 9.
- 2 Conforme informação contida na brochura do projeto Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon publicado pelo inSite\_05.
- 3 A brochura do projeto relaciona Heather Bankson, Diana Butler, Christina Carattini, Tameka De Younks, Amy Heise, Regina Marlow, Michelle McAllister, Jennifer Ramert, Christina Roberts, Carissa Turnage, Luiz Wolfe, Tisha Ireland, Amanda Skidmore como participantes do coral, embora apenas sete integrantes tenham subido ao palco na apresentação na tarde do dia 25 de setembro de 2005. O projeto contou ainda com a colaboração de Terry Russell, diretora do coral; Scott Wallingforf, compositor; e David Castel de Oro, pianista acompanhante.
- 4 Bishop, 2006, p. 10.
- 5 Groys, 2008, p. 19.
- 6 Bürger, 1993, p. 90-91.
- 7 Stimson e Sholette, 2007, p. 4-5
- 8 Bishop, 2006, p. 10.
- 9 Bishop, 2006, p. 12.
- 10 Doherty, B., 2007, p. 7.
- 11 Kwon, 2002, p. 157.
- 12 Kwon, 2002, p. 46.
- 13 Kwon, 2002, p. 141.
- 14 Gablik, 1996, p. 74-75.
- 15 Buren, 2004, p. 16.
- 16 Gablik, 1996, p. 75.
- 17 Phillips, 1998, p. 298.
- 18 Kwon, 2002, p. 139.
- 19 Kwon, 2002, p. 145.
- 20 Kester, 2004, p. 154.
- 21 De acordo com a teórica social feminista Iris Marrison Young, apud Kwon, 2002, p. 149.
- 22 Conforme apontado por Kester, 2004, p. 154, citando apresentação de Miwon Kwon no American Photography Institute em 1998.
- 23 Kwon, 2002, p. 150.
- 24 Brenson, 1995, p. 19.
- 25 Lacy, 1996, p. 35.
- 26 Kwon, 2002, p. 115.
- 27 Dados de 2005.
- 28 Davis, Mayhew e Miller, 2003, p. 3.
- 29 Talvez a única exceção comporte os veteranos da guerra do Vietnã, uma guerra a ser esquecida.

## Notes

- 1 Doherty, C., 2004, p. 9.
- 2 Selon l'information contenue dans la brochure du projet Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon publié par l'inSite\_05.
- 3 Bishop, 2006, p. 10.
- 4 Groys, 2008, p. 19.
- 5 Bürger, 1993, p. 90-91.
- 6 Stimson e Sholette, 2007, p. 4-5
- 7 Bishop, 2006, p. 10.
- 8 Bishop, 2006, p. 12.
- 9 Doherty, B., 2007, p. 7.
- 10 Kwon, 2002, p. 157.
- 11 Kwon, 2002, p. 46.
- 12 Kwon, 2002, p. 141.
- 13 Gablik, 1996, p. 74-75.
- 14 Buren, 2004, p. 16.
- 15 Gablik, 1996, p. 75.
- 16 Phillips, 1998, p. 298.
- 17 Kwon, 2002, p. 139.
- 18 Kwon, 2002, p. 145.
- 19 Kester, 2004, p. 154.
- 20 Selon la théoricienne du féminisme social Iris Marrison Young, apud Kwon, 2002, p. 149.
- 21 Kester, 2004, p. 154, en citant Miwon Kwon dans l'American Photography Institute, 1998.
- 22 Kwon, 2002, p. 150.
- 23 Brenson, 1995, p. 19.
- 24 Lacy, 1996, p. 35.
- 25 Kwon, 2002, p. 115.
- 26 Dados de 2005.
- 27 Davis, Mayhew e Miller, 2003, p. 3.
- 28 Peut-être l'unique exception concerne les vétérans de la guerre du Vietnam.

## Referências/Références

- Bishop, C. (2006). "Introduction / Viewers as Producers." In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Participation*. Londres: Whitecapel, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Brenson, M. (1995). "Healing the Time." In: Jacob, M. J.; \_\_\_\_\_; e Olson, E. *Culture in Action*. Seattle, Wash.: Bay Press.
- Buren, D. (2004). "The Function of the Studio." In: Doherty, C. (ed.). *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing.
- Bürger, P. (1993, 1974). *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega / Universidade.
- Davis, M., Mayhew, K., e Miller, J. (2003). *Under the Perfect Sun – The San Diego Tourists Never See*. Nova York: The New Press.
- Doherty, B. (2007). *Studio and Cube: On the Relationship Between Where Art is Made and Where Art is Displayed*. Nova York: Columbia University.
- Doherty, C. (2004). "The New Situationists." In: \_\_\_\_\_ (ed.). *From Studio to Situations: Contemporary Art and the Questions of Context*. Londres: Black Dog Publishing.
- Gablik, S. (1996). "Connective Aesthetics: Art after Individualism." In: Lacy, S. (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press.
- Groys, B. (2008). "A Genealogy of Participatory Art." In: San Francisco Museum of Modern Art. *The Art of Participation: 1950 to Now*. Nova York: Thames & Hudson.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation Pieces: Community + Communication in Modern Art*. Berkeley, Cal.: University of California.
- Kwon, M. (2002). *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Lacy, S. (1996). "Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys." In: \_\_\_\_\_ (ed.). *Mapping the Terrain – New Genre Public Art*. Seattle, Wash.: Bay Press.
- Phillips, P. C. (1998). "Temporality and Public Art." In: Senie, H. F., e Webster, S. (eds.). *Critical Issues in Public Art*. Washington e Londres: Smithsonian Institution Press.
- Stimson, B., e Sholette, G. (2007). "Periodizing Collectivism." In: \_\_\_\_\_ (eds.). *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*. Mineápolis: University of Minnesota Press.



**Platéia dividida**

Foto: Luiz Sérgio de Oliveira

---

## O efeito de real

Jean-Pierre Oudart\*

---

A partir do que chama de *efeito de real* na arte ocidental, o autor apresenta uma análise do sistema figurativo da pintura europeia, do Renascimento até o século XX, na tentativa de evidenciar como esse sistema não só pôs em prática, mas também aperfeiçoou o dispositivo de inscrição do sujeito (o espectador) na representação. Pretende por aí propor um modelo de crítica artística que se possa estender às produções cinematográficas.

*pintura ocidental, inscrição do sujeito, efeito de real*

\*\*\*

A análise da inscrição do que nomeamos o efeito de real na pintura ocidental terá por objetivo imediato ajudar a conceber o que hoje é, para nós, expectadores de filmes, o mais difícil de admitir: este efeito (no cinema, denominado por Barthes “o estar-aí das coisas”), qualquer que seja a ilusão analógica, no cinema, fazendo persistir seu ocultamento, é o produto de um *trabalho* que se efetuou no sistema, ou melhor, na *transformação* do sistema de representação da pintura ocidental até a sua recente subversão. Como todo produto – pois se trata enfim de considerá-lo unicamente como tal – o efeito de real não poderia ser abstraído de um sistema de produção figurativo, em que somente ali teria um *valor*, e de um processo de produção do qual não poderia ser pensado enquanto produto de sua escritura. Tratar-se-á, como esboçado aqui, de compreender como, em um tal trabalho, a inscrição do *sujeito* é levada em causa. Mas não o *sujeito do enunciado*, este para quem (como no caso da representação pictórica, o espectador) o produto constitui um efeito de sentido, mas este *significante* cuja inscrição desconhecida na estrutura do discurso determina o *efeito de produção*. Pode-se dizer que no sistema de representação da pintura ocidental, assim como neste que o perpetua, o do cinema, são simultaneamente desconhecidos: 1) a figuração (diremos o efeito de realidade)

---

\*Jean-Pierre Oudart participou, durante a década de 70, do Conselho Administrativo do Cahiers du Cinéma onde publicou diversos artigos. Os mais influentes foram Sutura I e II, publicados respectivamente no Cahier 211 e 212, em 1969.

como produto de códigos pictóricos específicos; 2) a representação que a constitui como ficção incluindo o espectador (diremos o efeito de real) como determinada – em sua estrutura espacial e em todas as variações e transformações tanto quanto em seus menores efeitos figurativos – pela inscrição, ou antes pela remarcação insistente do sujeito nos sistemas figurativos originados no *Quattrocento*. Efeito de real e efeito de realidade são, por outro lado, correlativos na inscrição da figuração pictórica, da Renascença até o século XIX, e conferem a esta figuração um estatuto nunca antes obtido na medida em que as figuras que representam se apoiam no referente da realidade e generalizam um *juízo de existência* cuja determinação ideológica pesa hoje, mais do que nunca, sobre o cinema. Assim, nos atendo às grandes articulações históricas, examinaremos o processo de sua produção.

Lembremos, brevemente: no *Quattrocento* é que ocorreu a normalização dos códigos espaciais utilizados no sistema de representação pictórica, a partir do modelo da cenografia do teatro vitruviano (cf. "*Scénografia d'un tableau*" de Jean-louis Schefer), e, na mesma época, foi igualmente codificado, particularmente na pintura italiana e naquela dos Países-Baixos, a figuração dos reflexos (o olho, a água, os tecidos, etc.) e as sombras.



Quentin Metsys

**O banqueiro e sua esposa**, 1514

78 X 58 Cm

Museu do Louvre, Paris, França

A relação estrutural entre essas duas produções já esclarece a referência feita às especulações e experimentações óticas no primeiro caso (o olho como centro do mundo em Da Vinci, entendido a partir da invenção do sistema de perspectiva monocular) e, correlativamente no segundo, a uma fonte única de luz iluminando igualmente todos os objetos (procedimento sistematizado nas naturezas mortas com cristais da pintura holandesa). Mas, para melhor exemplificar, podemos mencionar obras como *O banqueiro e sua esposa*, de Quentin Metsys (Museu do Louvre). Nesta pintura figura, diante do casal representado, um espelho, em cujo reflexo se distingue a fonte de luz desta cena (uma janela) e uma personagem. Desta forma, Metsys inclui na pintura o espaço imaginário compreendendo o lugar do espectador. A mesmo título, sobretudo, podemos citar *As meninas* de Velasquez – comentada por Michel Foucault em *As palavras e as coisas* – onde os figurantes se voltam muito explicitamente para duas personagens excluídas da representação e igualmente situadas imaginariamente no lugar do espectador pela inscrição de seus reflexos, visíveis no espelho situado no centro do quadro e no fundo do comôdo que abriga a cena como um todo.

A época do Renascimento dá lugar – em um sistema pictórico da representação que antecedeu, por outro lado, a cena do *Quattrocento* e que então já implicava, de maneira latente, o espectador em seu espaço – a uma inscrição manifesta do espectador no espaço da representação que se efetua primeiramente sob a forma da duplicação de seu dispositivo cênico. Assim, no quadro de Velasquez as figuras se dirigem aos ausentes imaginários que tomam lugar na representação sob a forma de ilusão: a efígie do Rei e da Rainha no espelho. Esta ilusão introduz a cena em uma dimensão nova, a do real, na medida em que, dando ênfase ao dispositivo cênico da representação, a constitui como um espetáculo visto por um espectador *excluído* de seu campo – o reflexo sendo o termo através do qual ele mesmo se situa como *sujeito*, quer dizer, o índice de sua existência. A partir dessa época, um *juízo de existência*, implicado na nova estrutura subjetiva da representação pictórica, é assim entregue a seus figurantes. Até o fim do século XIX, a ideologia e a prática da pintura serão determinadas por este aspecto.

A multiplicação dos efeitos de real, consistindo essencialmente em efeitos de sombra, de reflexos, de destacamentos espaciais que não tiveram inicialmente nada a ver com a experiência ocular objetiva (porquanto esta referência não seja puramente ideológica), constitui, porém, no campo da representação, uma inscrição generalizada da ilusão. Isso se dá ao menos do

ponto de vista de um dispositivo luminoso que, como o espelho na pintura de Velasquez ou os jogos de sombra e luz nas paisagens de Lorrain, faz da representação o índice de outra coisa; ou ainda, graças a um dispositivo cênico de “esconde-esconde”, característico dos quadros de Poussin, cada elemento figurativo é a dissimulação de um outro. Todos esses recursos constituem igualmente o vestígio dessa inscrição do sujeito no sistema de representação da pintura européia. Porém, ao passo que no dispositivo cênico de Velasquez, o lugar do sujeito era somente assinalado como sendo o do espectador privilegiado, este lugar se encontra, na paisagem romântica, por exemplo, indefinidamente deportado para uma outra coisa, para um outro lugar, cujos elementos figurativos em sua totalidade constituem o índice, um lugar que se acha assim excluído, ainda que indiretamente incluído na representação. Daí a necessidade de um percurso, de uma leitura fantasmática desses quadros, na medida em que a inscrição dos elementos figurativos se articula através de um perpétuo deportamento (aspecto muito manifestado na pintura de Poussin) da posição que a cena frontal primitiva atribuía ao espectador. Essa implicação fantasmática do espectador na representação é paradoxal no momento em que, instalado em um lugar privilegiado, o espectador se acha, em consonância com a estrutura espacial do dispositivo cênico e, simultaneamente, em uma posição *ignorada*. Se está em um ponto que lhe permite ver bem a cena, se é para ele que o espetáculo se dirige, seja implicitamente ou explicitamente como em *As Meninas*, é porque a representação lhe oferece ao olhar um jogo de esconde-esconde que o *significa* como espectador privilegiado. Esta posição só é apreensível, no exercício da leitura do quadro, precisamente no momento em que a falta, que constitui a representação como tal, é perpetuamente reativada por sua inscrição generalizada na própria representação.

Assim, excluído da representação, o espectador se vê implicado fantasmaticamente, porquanto ali permaneça inscrito como sujeito por meio de um dispositivo cênico que mascara de mais em mais a sua origem teatral. E isto, através de um sistema figurativo que inscreverá seus efeitos de real como efeitos de realidade ótica (reflexos, sombras e luzes, destacamentos de planos, etc.) constituindo os traços de inscrição do sujeito sob a forma de uma falta.

O que sua ideologia esconde completamente é que esses efeitos de realidade, que no final do século XIX acabaram por constituir o enunciado maior do discurso figurativo instaurado a partir da Renascença, foram engendrados pela inscrição do sujeito na representação e constituem, eles também, os efeitos que vieram operando na representação vista através



Nicolas Poussin  
**Et in Arcadia ego**, c. 1655  
Paris, Louvre

de sua transformação ao longo dos séculos. Dito de outro modo, a ideologia realista nos encoberta a articulação *simbólica* desse discurso novo, a falta constitutiva de sua estrutura, a inscrição do sujeito sob a forma desta falta. Assim, o efeito de realidade, na pintura ocidental do século XV até o XIX, não está determinado pela inscrição dos elementos representados sob o modo “analógico” da realidade ótica, mas esses elementos (cuja representação ideológica nos faz vê-los como figuras “analógicas” da realidade, não passa, na verdade, de um efeito secundário) entram no sistema da representação, em todo desconhecimento de causa, não somente como representações “analógicas” da realidade, mas como *significantes* que, no



Jean Van Eyck  
**O casal Arnolfini**, 1434  
Londres, National Gallery

sentido lacaniano, são as marcas de inscrição do sujeito nesse discurso, no qual sua própria inscrição na representação foi determinante e cujas marcas produziram um efeito de real global<sup>1</sup>. É unicamente pelo fato de que vieram a constituir os significantes dessa inscrição do sujeito nesse discurso que sua inscrição tem sido ali determinada e, por consequência, produziram um efeito de real.

O julgamento de existência trazido sobre os figurantes da representação, e sobre a representação no seu conjunto, tem sido determinado por esta inscrição, manifesta na época do Renascimento e descartada no século XIX, qual seja, a do sujeito na representação. Tendo em vista que, no sistema figurativo ocidental, a representação foi estruturada pela falta e que sobre ele se pode igualmente tecer um julgamento de existência implicando os figurantes – os quais são, eles mesmos, significantes dessa falta (na medida em que, uns em relação aos outros, constituem, como na paisagem, um jogo de esconde-esconde) que faz do espectador o sujeito de um enunciado comparável ao enunciado literário *assertivo* –, pode-se dizer, assim, que nesse sistema os figurantes são produzidos como signo de um discurso que se dirige ao próprio sistema figurativo. Dito de outra forma, a *pontuação* desse discurso figurativo (a ordem dos planos, a posição dos elementos constitutivos da figuração) é homóloga a esta da narração assertiva na primeira pessoa, onde o efeito de presença é igualmente determinado pela repetição, no enunciado, de um apelo ao sentido (sob a forma de reinteração do *eu*, mas também graças a numerosos artifícios retóricos invocando a presença do leitor: veja isso!... seguindo por este caminho...). O efeito de presença na narração assertiva na primeira pessoa, como o efeito de real na representação pictórica, só funciona por sua *repetição*, consistindo igualmente em uma metonímia que exerce a função exclusiva de fazer reverberar inúmeras vezes o discurso. Nos dois casos, a atribuição de um referente real aos figurantes da representação, como no caso da retomada de um evento real pela narrativa, são funções exclusivas do sujeito da representação e de sua inscrição no discurso dessa representação e dessa narrativa. Se o signo, assim como o figurante, presentifica a coisa é porque na cadeia significante está implicado um sujeito que, por sua inscrição metonímia nesta cadeia, faz do efeito de sentido (a narração, a figuração) o predicado, poderíamos dizer, de um sujeito (o sujeito do enunciado, desta vez produzido como efeito da estrutura do discurso) *que só abre e fecha o enunciado na medida em que, enquanto significante, já está inscrito metonimicamente em toda a cadeia*<sup>2</sup>. O sujeito do enunciado é assim constituído como tal por inscrição de um

significante na cadeia cujo efeito é fazer com que o enunciado seja uma asserção constituída do desconhecimento desta inscrição. Tanto na pintura quanto no sistema narrativo, esta inscrição não deixa traços de legibilidades: constituem o discurso como legível em consideração a um sujeito que, por estar já inscrito na cadeia, aliena literalmente seus traços, fazendo com que os figurantes e os signos (que são também *seus* significantes) se comportem como se fossem coisas em si mesmas<sup>3</sup>.

Remarquemos em primeira instância que a transformação da inscrição do sujeito, produzido não somente na estrutura geral da representação, mas também no conjunto do discurso icônico que nela se inscreve, está em correlação com a transformação do discurso linguístico e de sua ideologia: a instituição do signo. Em outras palavras, esta instituição implica a correspondência, termo a termo, de um significante com um significado da mesma forma que esta do *analogon* que, na ideologia da representação, estabelece igualmente a correspondência, termo a termo, de um figurante com um referente.

O julgamento de existência empreendido sobre o plano do discurso linguístico como sobre este da figuração pictórica corresponde a isto que Lacan designa “a instituição de um real que encobre a verdade”.

A *verdade* é que o discurso novo foi engendrado pela inscrição do sujeito na cadeia e que, doravante, existe no discurso uma falta constitutiva de sua nova estrutura. Falta esta que, no que concerne à pintura, cada efeito de real (no século XIX, particularmente em Corot), cada traço figurativo constitui o corte; este saturado pelo efeito de realidade produzido pela codificação de todos os efeitos de real. O sucesso da operação de sutura deve, de fato, ser pensada ao mesmo tempo em termos de códigos pictóricos (a partir do Renascimento todos os efeitos pictóricos são estritamente codificados) e de registros figurativos: doravante só entram na figuração *objetos reais*, quer dizer, objetos reconhecíveis na realidade, inscritos no quadro através de suas aparências. Mas, ainda uma vez, o êxito do efeito de realidade se deve muito mais à inscrição repetitiva desses significantes-maiores do discurso figurativo do que à fidelidade analógica de sua figuração.

O advento de uma figuração “burguesa” dominante (cenar de interior, naturezas mortas, retratos, paisagens), correlativa à desaparecimento dos assuntos religiosos e alegóricos do Renascimento, acontece em função de uma transformação generalizada de seu discurso. Uma



Diego Velasquez  
**As meninas**, 1656/57  
Óleo sobre tela, 318 x 276 cm  
Madrid, museu do Prado

teoria consequente desses sistemas figurativos só poderia ter lugar naquele do fetichismo e de seus valores. Assim, o fetichismo da figuração assegura, como o do dinheiro e o do signo, que o sujeito, enquanto significante, ali se inscreva sob a forma de uma falta. O vestígio dessa inscrição, quer dizer, seu *efeito de produção* propriamente, consiste no efeito de real da pintura e, a acentuação da mais valia no discurso da ideologia capitalista nascente<sup>4</sup>, no efeito assertivo do discurso linguístico Distinguiremos a seguir *efeito de produção* e *efeito de sentido*.

O efeito de produção consiste em uma acentuação puramente metonímia da estrutura do discurso, mas que, por permanecer encoberta, não se constitui menos em uma relação de elementos cuja estruturação deixou traços (o efeito de real). Os efeitos de sentido, tendo em conta a subdeterminação do discurso, podem ser múltiplos. Até o século XIX, mesmo em um pintor como Goya (em que, no quadro de uma figuração tradicional, o efeito de realidade é posto em questão pela substituição, ainda que afeiçoada pela fidelidade aos efeitos de real, dos referentes reais pelos imaginários), o efeito de produção permanece semelhante a isso que já era no tempo do Renascimento, levado em conta a resistência ideológica do sistema

figurativo, ou seja, da persistência de seus valores realistas. Para que o efeito de produção possa dar lugar a uma nova inscrição é necessário que os efeitos de sentido dominantes, produzidos pela antiga inscrição, cessem de sê-lo, ou seja, que eles sejam substituídos por outros. Então, uma nova inscrição somente vem a ser possível, na medida em que este pré-texto a torna pensável. No caso da pintura, as especulações literárias do fim século XIX e do início do XX jogaram um papel determinante na transformação da figuração, do mesmo modo que o teatro jogou, e joga ainda hoje, em relação ao cinema, um papel referencial decisivo. Porquanto, não existe reinscrição que não consista na re-escritura – por meio de outros códigos – de um discurso constituído em seus efeitos de sentido maiores; para todo sistema de escritura só existe como referente um outro sistema, mas somente na medida em que a inscrição obteve êxito em um deles é que se torna possível proceder, no outro, uma nova inscrição.

Assim, até o fim do século XIX, a pintura esteve constantemente (ao menos entre aqueles que elegemos como seus grandes pintores, eleição que seria, por outro lado, necessário interrogar) no limite de dijunção entre seus efeitos de real (seu efeito de produção) e de seus efeitos de realidade (seu efeito de sentido dominante). Esta dijunção estava determinada pela estrutura de seu discurso icônico: com efeito, se a maestria escritural é atingida, no sistema figurativo, por um efeito de realidade produzido por uma duplicação de efeitos de real, e se este efeito global nos faz ignorar a produção, este sistema, *por seu princípio escritural em si mesmo, quer dizer, pelo efeito de produção que sua prática engendra, é levado a produzir sua própria remarca*. Essa remarcação é produzida no ponto mesmo em que se inscreve na representação o efeito de produção, quer dizer, a duplicação metonímica em si. Percebe-se, com efeito, que a partir do século XVIII, muito sistematicamente, esta pintura, se ela não se dá, por sua ideologia naturalista, como uma metáfora da realidade, quer dizer como uma representação codificada, é levada, no entanto, a acentuar os efeitos metonímicos, os quais, vistos em conexão, a constituem como um efeito de realidade global. Ora, é do desenvolvimento desta acentuação, desta remarca, do trabalho que ela constitui que *a coisa pictórica* – quer dizer a materialidade do quadro enquanto construção de relações cromáticas e plásticas, de pigmentos e de empastamentos que produzem o efeito figurativo pelo jogo de suas nuances – *ressalta*, ao ponto de comprometer o efeito de real; efeito do qual estas relações constituem o significante. Entre os pintores de natureza morta como Chardin e nos

de paisagem como Corot (e sem dúvida na medida em que o gênero no qual eles trabalham oferece um mínimo de resistência à ilusão figurativa naturalista – contrariamente ao retrato) são produzidos, muito sistematicamente, efeitos de *enclausuramento*, ou seja, uma acentuação reincidente no quadro da conexão metonímia dos elementos produtores de suas figurações. Os mais potentes efeitos naturalistas produzidos o foram, por outro lado, é isso não é um acaso, por Corot, nos seus esboços, os mais “codificados” (aquele da *Ponte de Narni*, por exemplo), em que cada toque, cada efeito de empastamento, estão todos ao mesmo tempo em uma realção de extrema discreção com seus contemporâneos. Constituem ao mesmo tempo a transcrição pictórica, a metáfora, a mais alucinante jamais produzida de um efeito realmente observado. Em Corot, o efeito de real (na *Ponte de Narni*, a água, a sombra da ponte, os acentos de luz sobre as ruínas, o horizonte longínquo etc.) denuncia o sistema das diferenças puramente pictóricas que o produziram (a gama muito elaborada de seus verdes, por exemplo, e sua utilização nos quadros, não tem nada de realista), ao mesmo tempo em que se dissimula, enquanto metáfora, pela ilusão naturalista que produz. Se bem que a relação com seu referente real não tem absolutamente nenhuma analogia e constitui antes uma escolha de tudo aquilo que faz para o olho (mas não para um olho qualquer) *ressaltar* um espetáculo real. O efeito de real consiste assim, nesse pintor, em uma acentuação dobrada, invisível, na mesma proporção que é cativante, do sistema de diferenças cromáticas, constitutivas de seus códigos, e ao mesmo tempo dos efeitos de contraste que, em um espetáculo real, já produzem estes efeitos para um olho formado pela pintura com tais contrastes. De onde esta *pontuação*, mais real que natural, e no entanto completamente codificada dos contrastes que guarnecem as folhas e as ervas de Corot de todo o brilho da ilusão realista.

Visada segundo a *lógica* de seu desenvolvimento, a pintura cubista constitui, em seu turno, uma remarcação desta pontuação operada em duas direções:

- 1) de uma parte, a hipótese do efeito de real produzido pela desestruturação dos planos, inscritos nos primeiros quadros cubistas, sob a forma de uma pura conexão metonímica, alternadamente sombrios e claros, que dividem toda a superfície do quadro e realçam uma série idêntica de volumes imaginários;
- 2) de outra, graças particularmente à técnica da colagem, a acentuação do efeito metafórico invisível na representação naturalista, ou seja, do efeito de figuração produzido não – como

Jean-Baptiste  
Camille Corot  
**A ponte Augustin  
em Narni**



uma ilusão retrospectiva o poderia fazer crer – pela substituição do produto pictórico pelo objeto real (o *analogon* tomando, segundo este ponto de vista puramente ideológico, o exato lugar do referente real), mas pela substituição, ou o recobrimento, no discurso figurativo, de um elemento por um outro, produzido pelo efeito de um outro código, ou tendo com o primeiro uma diferença qualitativa acentuada (as figuras de Wateau, por exemplo, são destacadas de seu fundo, e Delacroix que, diante da paisagem pintada figurando no *Atelier de Coubert*, remarcava a heterogeneidade deste elemento figurativo em relação ao resto do quadro dizendo que seu céu parecia um céu de verdade). A técnica da colagem representa sem dúvida um termo extremo do processo escritural da pintura européia, na medida em que ela acentua a estrutura da figuração em uma série de elementos discretos, ao mesmo tempo em que torna evidente, mais do que toda outra, até o ponto em que o efeito metafórico, emergindo de uma conexão formal de elementos figurativos e de sua heterogeneidade material, deve menos seu sucesso à analogia entre os elementos figurativos e seu referente real que à sua emergência no espaço imaginário do quadro, *como se o efeito de real assim produzido engendraria o efeito de realidade em si mesmo*. Ainda uma vez a ideologia e a prática da pintura realista foram determinadas por uma inscrição generalizada de efeitos de real que só podiam ter

*ideologicamente* como referentes espectadores reais. Vêem-se, por outro lado, os efeitos de real persistirem bem além de uma representação dizendo-se analógica, no cubismo e na pintura surrealista, e também, em uma outra direção, até a substancialização da coisa pictórica em si mesma, visada desta vez não mais como a matéria de uma representação qualquer, ou seja, como meio de produzir efeitos de real incritos em uma figuração codificada. Mas entendendo o real em seu estado natural, se podemos dizer, marcado e enquadrado como tal, como um objeto estético cujo único valor é ser uma pura ilusão, porquanto seu interesse aos olhos do espectador reside na total insignificância de sua matéria, ou antes, no *desvio* que sua contemplação suscita, na medida em que a figuração se confunde completamente com seu suporte material, e sua insignificância, pela remarcação que o quadro faz dela, reduz esta presença material a um puro efeito de significante, fazendo um apelo de sentido que não responde na figuração à outra coisa senão à sua carência de significância. O fetichismo da coisa pictórica se inscreve assim como a substituição de uma falta na representação (o efeito de real que se inscreve sempre logicamente como metonímia) por uma representação, consistindo, no plano semântico, em um puro efeito de falta, preenchido, ao mesmo tempo que acentuado, por um efeito metafórico em alguma sorte suspenso: a coisa pictórica (pasta, tela, ou todo outro material) é sempre lida como a representação de outra coisa (a terra, um muro ou qualquer outra coisa), mas em um simples simulacro de leitura que não se apoia em nenhuma inscrição verdadeira, que não consiste em um verdadeiro deciframento. É neste simulacro que se revela ainda, em nossa tradição pictórica, a toda-potência do efeito de real, reduzido aqui a uma pura ilusão. Nesse caso preciso, a inscrição suscita, no exercício de sua leitura impossível, um efeito de substituição metafórica de um referente imaginário por um figurante real que não pode dar lugar a nenhum efeito de sentido metafórico, senão a esta sucessão infinita e fantasmagórica de representações da mesma coisa, indefinidamente substituída por ela mesma, mas cujo deciframento só pode dar lugar a um efeito de sentido na medida em que sua representação não se apoia mais realmente sobre sua figuração. O cinema, bem mais que a pintura, tem o meio de remarcar, por sua escritura, o efeito metafórico *automaticamente* produzido pelo suporte de sua figuração, quer dizer, pelo contínuo luminoso, operando o apagamento e a substituição das figuras no mesmo plano (por exemplo, na cena do trem no filme *Conformista*, de Bertolucci). O efeito de real, o efeito de ilusão, consiste, neste caso limite, na suspensão do próprio efeito metafórico em seu caráter eclipsante.

No caso da pintura dita informal, o efeito de real é produzido pelo abandono de toda referência a um código, o que suscita, no exercício de sua leitura (mas também de sua prática), esta cascata de substituições metafóricas do ser da coisa para a coisa pictórica que se reduz, de fato, a uma repetição metonímica do efeito de significante, suscitado pela inscrição do sujeito e de seu impossível recobrimento pela metáfora do espetáculo, *na medida em que o abandono da estrutura fez desaparecer da inscrição o sujeito do enunciado, mas, no entanto, não aboliu a estrutura da enunciação*. Pode-se dizer assim que, neste caso extremo, a figuração é inominável, não somente, ou exclusivamente, porque não se reconhece a referência, mas porque o espectador, no exercício de sua leitura, não pode se nomear como tal. Um dos efeitos constantes da pintura surrealista consiste, ao contrário, em produzir efeitos de realidade que são unicamente motivados pelo êxito de efeitos do real e em oferecer assim o espetáculo, de toda evidência familiar a um imaginário objetivado (a janela dos quadros de Magritte, o re-enquadramento dos quadros de Marx Ernest), no qual o efeito de reconhecimento não leva em conta o figurante em conformidade a um referente real, mas o sujeito como espectador.

Nesses dois prologamentos divergentes do sistema representativo saído do Renascimento, os quais os críticos os opuseram de uma maneira às vezes puramente ideológica ao chamar um de “materialiste” e o outro de “idealista”, pode-se destacar:

1) no primeiro caso, o efeito de produção é anulado, na medida em que a pintura renuncia à estrutura da representação, mas o efeito fetichista de real persiste pelo fato mesmo do renunciamento a essa estrutura e da recusa de todo efeito de sentido produzido por um código;

2) no segundo caso, o efeito de produção é anulado, na medida em que a pintura substancializa, em um sistema figurativo que conserva a estrutura da representação, mas unicamente para provocar, por uma sorte de precipitação, o sucesso das operações metafóricas que aparecem em seu campo, e que não poderiam aparecer se a inscrição dos figurantes neste campo não produzisse um semblante de efeito de realidade.

Essas duas remarcas podem ser aplicadas integralmente ao cinema:

1) entre os cineastas que recusam hoje o dispositivo cênico da representação – que são, por outro lado, quase sempre fetichistas da coisa fílmica – e pretendem constituir seu discurso a partir da materialidade mesma das imagens (quer dizer, das imagens como clichês, o que já

produz metáforas na medida em que, em face de sua materialidade, uma imagem fílmica não poderia ser considerada um clichê), não se dão conta de que constituem de fato seu discurso de significados metafóricos, automaticamente produzidos pela leitura das imagens. A prática escritural desses cineastas se limita de fato à acentuação, no discurso fílmico, de efeitos de sentido produzidos, sem que tenha ali uma verdadeira re-inscrição de seus significates, senão de seus significantes maiores. Não há assim nenhuma remarca da estrutura do discurso do qual eles fazem o pré-texto de sua inscrição, mas neles, esta estrutura persiste em produzir seus efeitos, independentemente de suas vontades. *O cinema nunca fetichizou tanto seus efeitos no momento em que abandonou sua estrutura cênica original.*

2) Inversamente, o recurso a essa estrutura entre os cineastas como os irmãos Taviane, Godard, Glauber Rocha, com um único objetivo manifesto de legibilidade, lhes permite, graças ao efeito de realidade que suscita automaticamente, produzir um discurso que não sofre o efeito fetichista desse sistema de representação, na medida em que sua inscrição não se produz em sua estrutura – cujo efeito fetichista é de fato reparável não em cada imagem, mas *em suas articulações na ficção do cinema clássico*, graças ao dispositivo da “sutura”, que reinscreve perpetuamente o efeito de real como meio de fetichizar os efeitos de presença automaticamente obtidos na projeção.

Se a inscrição do efeito de real constui, na história da figuração ocidental, um salto qualitativo, mesmo se, até o fim do século XIX, seu único efeito visível consiste aparentemente em um excesso de realidade no quadro (ao passo que, com os impressionistas, este efeito acabará por adquirir cada vez menos importância, sobretudo nos últimos quadros de Monet, cujo título “impressões” ou “efeitos” marca bem, por parte do próprio artista, a abolição da ideologia da representação analógica). Pelo fato de que esta inscrição constitui o efeito de uma remarcação do sujeito na representação é que se deve ver a causa do *trabalho* que, do Renascimento ao século XX, produziu a subversão do sistema de representação cenográfica do *Quattrocento*. Isso deveria nos permitir, ao menos no domínio determinado, cernir o processo de produção escritural e de apreender, no trabalho, o efeito de inscrição do sujeito. Esse efeito, que é um puro efeito de significante, consiste, na pintura, em uma duplicação metonímica da cena e, por extensão lógica, na instalação de uma série de redes cuja estrutura é igualmente metonímica (a articulação das paisagens de Poussin, os efeitos de granulação dos quadros de Vermeer). A produção dessas estruturas permanecerá desconhecida na mesma proporção

que seus efeitos (os efeitos de real) não terão sido inscritos em outro lugar que não tenha sido o sistema figurativo de paisagem, da cena de gênero ou de natureza morta, quer dizer, enquanto permanecerem inscritos em uma figuração realista. Com Cézanne, em quem a inscrição do efeito de real (isto que ele chama de "*petite sensation*") acaba por abolir quase completamente toda referência realista, depois, nos quadros cubistas, essas estruturas se acharão desarticuladas, reduzidas a um mero jogo de volumes idênticos.

A duplicação metonímica da estrutura cênica, na pintura, a partir do Renascimento, é, no entanto, somente um dos modos sobre o qual se efetuou a inscrição dos efeitos de real. Ou antes, essa inscrição achou-se perversa, no fim do século XIX, entre os impressionistas e sobretudo em seus sucessores imediatos. Em Odilon Redon, Gauguin ou Van Gogh, mesmo em Renoir, os cômodos luminosos de seus quadros, o sol, a tez, cujo reflexo ressalta aos olhos, constituem os elementos maiores de uma figuração que encontrará seu termo nos desenhos e nos quadros de Masson, conexão metonímica de olhos, de bocas, de sexos, de manchas, de flamas.

Se, então, a inscrição de efeitos de real na pintura pareceu durante muito tempo se limitar a uma acentuação, nos quadros de efeitos observáveis na realidade (Cézanne se prostava diante das paisagens que pintava), o instante dessa inscrição entre os pintores modernos aparece como causa principal do trabalho de subversão da representação naturalista. Constata-se que este trabalho – quer dizer a sucessão histórica do sistema figurativo que são produtos um do outro – se articula sempre através de uma falta na representação. Esta constitui para o pintor a mancha cega em que ele está interessado em inscrever, pelo simples fato de que a razão mesma de seu trabalho é o próprio interesse nessa inscrição, qualquer que seja a ideologia que o governe – que, em Poussin, se trate da reconstituição da cena de suas paisagens ou, em Redon, seja a representação através de imagens oníricas. É preciso ver nessa ação insistente o efeito daquela do simbólico no imaginário, porquanto esta mancha cega – o ponto sobre o qual o pintor trabalha e cujo trabalho acarreta a transformação mais ou menos radical do sistema figurativo – consiste, sem que ele saiba, em inscrever-se, a cada vez, como sujeito neste sistema. Com efeito, esta inscrição se efetua como um modo que poderíamos qualificar de obsessivo, em virtude do deslocamento indefinido da posição do espectador na cena das paisagens modernas. Ou, mais tardiamente, sob o modo perverso, através de uma operação metonímica que consiste na substituição desta representação, feita de ausências, por novas

imagens. Imagens que substituem aquilo que na representação assinalava uma falta por novos elementos figurativos. Atitude que, às vezes, só inverte esta relação com a falta. Assim, em Gauguin, a metáfora da casa luminosa ocupa o lugar do efeito tradicional de sombra e luz, numa admirável inversão que lhe permite substituir uma sombra *efeito* de luz por uma sombra produtora de luz e, em Renoir, as zonas erógenas do corpo das banhistas sobressaem ao ponto mesmo em que os jogos de luz disponibilizam seus efeitos de ilusão. Tanto em um caso como no outro será justamente onde ocorre uma falta na representação (na medida em que as figurações são ainda muito fieis ao sistema representativo clássico), quer dizer no ponto em que na representação se assinala uma presença feita de ausência (a luz do sol sobre os objetos) é que se efetua o trabalho que transforma a figuração. Aqui e acolá, o produto pictórico consiste em uma metáfora que ocupa o lugar do efeito de corte de um significante, vestígio da inscrição, na representação, de um sujeito que só pode logicamente se inscrever como um efeito de falta.

Se o efeito de real é o produto da inscrição do sujeito no sistema de representação cenográfica da pintura ocidental, primeiramente sob a forma de uma remarca da posição do espectador na representação da qual saiu uma tradição figurativa que persiste com o cinema, ele deve hoje ser reconhecido como um código extremamente particular e transitório de inscrição do sujeito em um sistema figurativo determinado historicamente. E se hoje vemos o efeito de real persistir para além da desapareição desta figuração, isto ocorre mais frequentemente como um traço estereotipado, repetitivo e improdutivo, na medida em que sua inscrição insiste em re-editar, seja um puro efeito de ilusão, doravante reconhecido como tal (por exemplo, com a *Optical art*), seja – através de uma outra vertente de inscrição (que, por mais oposta que seja à primeira, não a constitui menos como uma substancialização de um efeito logicamente semelhante) dita da pintura informal – os desprendimentos espaciais e a insignificância da matéria, suscitando o mesmo desvio por um efeito de significante igualmente desconhecido. Se hoje no domínio da pintura existe trabalho, é em outro lugar que este trabalho se produz<sup>5</sup>.

Pode-se dizer assim que o trabalho que acabou derivando a subversão da representação naturalista sobre o modo de uma reinscrição efetiva de seu fetichismo latente não cessou de sofrer os efeitos dessa representação. Mas, como indicamos anteriormente a propósito da pintura e do cinema, é possível conceber uma reinscrição de efeitos de real de outro modo que o do sistema que fetichiza este efeito, na medida em que, no quadro particular de sua

economia significativa e seu sistema de valores, ele constitui a marca de uma inscrição do sujeito ignorada. Na pintura surrealista fiel à estrutura cênica, o efeito de real persiste para além de sua inscrição fetichista. Ele vem a ser um meio de articular os elementos figurativos fora do sistema de representação ideologicamente “analógico” que o inscrevia como um efeito de fetichismo. Da mesma maneira em *Othon*, por exemplo, a passagem de um plano a outro articula um discurso cinematográfico que produz por fora do sistema da economia significativa e dos valores figurativos nos quais ele era produzido igualmente como um efeito fetichista. O problema de inscrição do efeito de real no cinema, que juntamente com o da coisa fílmica constituirá o objeto de nossos próximos estudos, é este: se o registro pela câmera e a projeção de um filme suscitam automaticamente e simultaneamente um efeito de realidade (particularmente suscetível de ser reconhecido como “analógico”) e um efeito de real, se jamais este efeito foi concebido, antes do cinema contemporâneo, como o produto de um trabalho escritural (já produzido), quais foram os efeitos, na inscrição do discurso cinematográfico, da estrutura, e que ainda nos é desconhecida, da representação utilizada no cinema? Qual ação desconhecida o sistema dessa representação teve sobre a economia desse discurso? E como esse sistema se desconstruiu (e em qual medida) pelo trabalho dos cineastas? Em que consistem essas transformações operadas na estrutura? São estas as questões, a propósito da inscrição das figuras (poder-se-ia dizer dos sujeitos-figurantes) no cinema clássico e no último filme de Jean-Marie Straud, que farão o objeto de nossas próximas investigações.

Originalmente publicado no **Cahier du Cinéma** n 228, França, mar-abr de 1971,  
com o título **L'effet de réel**.  
Tradução: Luciano Vinhosa

## Notas

1 Na tradição paisagística do extremo oriente, ao contrário, os efeitos de real são heterogêneos graças a uma figuração chapada que exclui os efeitos de sombra e de luz. Eles consistem, na verdade, quase exclusivamente em efeitos de perspectiva em que a codificação não se refere a um princípio monocular.

2 É evidente que para que o sistema de representação do Quattrocento pudesse ser produzido, foi necessário que o sujeito (digamos o sujeito ocular) já estivesse inscrito no sistema iconográfico da pintura cristã, desde o

início da idade média. Com efeito, o sistema do Quattrocento consistiu na transformação desta inscrição. (cf. Em Giotto, a constituição do discurso figurativo em verdadeiras sequências dramáticas com referência direta às transformações efetuadas, em sua época, na ideologia religiosa).

3 O advento histórico do sujeito da representação (o espectador) ou, se preferirmos, de um discurso figurativo funcionando como o predicativo de um sujeito identificado com o espectador, é correlativo ao evento do “sujeito da ciência” (cf. Lacan) e ao sujeito logocêntrico. Seria necessário estudá-lo no quadro de uma teoria geral do discurso, no sentido como o entende Lacan quando define um discurso pela “posição de seus elementos em consideração a uma estrutura” tais como as teorias que foram produzidas no curso de seu seminário entre os anos de 1969-1970 (ver “Scilicet 2-3”). A estrutura figurativa da pintura européia, do ponto de vista de sua terminologia, e tendo em conta suas transformações, aparece compreendida entre esta do discurso do mestre e aquela do discurso do histórico, o efeito de produção (ao qual o “objeto a” da estrutura desses discursos teoricamente corresponderia) sendo em um primeiro momento descartado da representação e depois progressivamente valorizado como fetiche.

4 Sobre este assunto ler “A ética protestante e o espírito capitalista” de Max Weber. A mais valia, no discurso capitalista nascente, antes de sua refutação no discurso do capitalista estabelecido, funciona como o significante no qual se remarca (em todos os sentidos da palavra) a questão da burguesia antes de sua conquista de poder.

5 Estudaremos ulteriormente, no quadro de uma tentativa de explicação do funcionamento da leitura e do prazer estético moderno, no qual a prática teórica está implicada, mas que não tem efetivamente suscitado, a centuação e a substancialização progressiva do efeito de produção na pintura moderna e no cinema. O problema essencial posto pela transformação e a repetição de sua estrutura é certamente este do por que desta valorização. Por que foi atribuído um tal preço ao efeito de real, ao ponto que uma pintura que não o comportaria se achasse automaticamente excluída do mercado artístico? No que concerne ao cinema, a estética e a crítica “mac-mhoniennne” puseram o acento sobre esse feito. Esses dois fenômenos só seriam pensáveis no quadro de uma teoria geral do fetichismo do valor que teria estabelecido a correlação entre a produção de valores burgueses e a inscrição particular do sujeito no discurso da burguesia. O problema é saber que relação existe entre a valorização progressiva do efeito de real, quer dizer o efeito de produção da figuração burguesa, a mais excêntrica posição do produtor artístico na sociedade burguesa, e a fetichização de um e de outro em nossos dias.

---

# Imaginação partilhada

---

Entrevista concedida pelos artistas do *Imaginário Periférico* – Deneir Martins, Jorge Duarte, Julio Sekiguchi, Raimundo Rodriguez, Roberto Tavares, Ronald Duarte, Carlos Eduardo Borges e Hélio Branco – por email a David Ribeiro, Lúcia Dabul, Luciano Vinhosa, Luiz Sérgio de Oliveira e Martha D’ Ângelo, em março e abril de 2009

## **1 - Poiésis: Para começar, gostaríamos que falassem sobre o Imaginário Periférico, como e por que foi fundado. E também: trata-se de um coletivo ou de um grupo de ações?**

Jorge Duarte: O Imaginário Periférico é fruto do envolvimento afetivo de seis artistas com uma região que os viu crescer, que marcou profundamente a visão de mundo de cada um, e de onde emergiram apesar do clima árido, extrapolando seus limites. Também é consequência da longa amizade que une seus fundadores - Deneir Martins, Julio Sekiguchi, Roberto Tavares, Raimundo Rodriguez, Ronald Duarte e eu. O Imaginário Periférico é um produto invertido das políticas culturais desenvolvidas nos municípios da Baixada Fluminense. Essas políticas operam achatando a expansão dos bens culturais e sua potência renovadora em nome da manutenção de um poder e de um domínio exercidos com mais facilidade sobre uma população fragilizada intelectualmente, e, portanto, menos crítica. Essa é uma estratégia que, como sabemos, predomina no país. Apesar de sua proximidade com o Rio de Janeiro, do grande contingente populacional, do grande público potencial, e de uma demanda por produtos culturais que leva muitas pessoas lá da Baixada a buscá-los, quando podem, no Rio de Janeiro, apesar disso tudo a indústria cultural nessa região continua tímida demais.

O Imaginário Periférico nasceu de uma necessidade compartilhada por seus membros, de desencadear ações culturais alternativas nas suas comunidades de origem - onde, aliás, a maioria ainda vive - ocupando parte de um enorme vazio, ao menos em relação às artes visuais. Decidimos inicialmente implantar um centro de arte bastante completo, com oficinas,

ateliês, cursos, biblioteca, sala de vídeo etc. em algum ponto estratégico da Via Dutra. Havia, em torno de 2001, um patrocínio suficiente para essa implantação, lançado em concurso para projetos culturais pela Petrobras. Não tendo sido contemplados, partimos para a realização de uma série de exposições na Baixada, subúrbios do Rio, Estação da Central do Brasil e cidades vizinhas, buscando preferencialmente um público novo e sem acesso ao circuito de arte. Incluímos desde as primeiras mostras, além dos fundadores, outros artistas e, em número cada vez maior, até chegarmos às convocatórias abertas. Os eventos foram também, aos poucos, incluindo outras manifestações artísticas como dança, música etc.

**2 - Poiésis: Essa perspectiva de criação de um centro de artes, além de cursos, oficinas, bibliotecas, garantiria um endereço fixo. Como avaliam essa mudança nos planos originais, essa mobilidade (e imaterialidade)? Pode-se dizer que o Imaginário Periférico é um grupo-sem-teto?**

Ronald Duarte - O Imaginário Periférico tem teto, lonas, ginásios, bares, trens, vagões, circos e todas as formas de abrigar iniciativas que reúnam os artistas da região onde estiver atuando. E se existir um galpão Periférico, ele não impedirá que façamos as ações nômades.

Helio Branco - Não diria sem-teto, se se entender por aí a busca de um abrigo para o grupo. Mas aposto numa noção de deslocamento conjunto, um comportamento de enxame, polinizando possíveis novas florações de ideias e contextos de trocas.

**3 - Poiésis: Parece não ser mais uma preocupação efetiva do Imaginário Periférico a maior aderência e reverberação de suas ações na própria região da Baixada Fluminense. A esse respeito, quando o grupo pensa em periférico, isso se dá em relação a quê?**

Carlos Borges - Quando o grupo fez a sua primeira exposição, no SESC, recebeu um convite para ampliá-la para mais uma unidade, a de Nova Friburgo. Surgia aí o primeiro convite para incluir mais dois artistas. Identificou-se então que as carências e os problemas que justificaram a exposição não eram uma exclusividade da Baixada, mas da periferia de um modo geral. No caso, a periferia de um grande centro como o Rio.

Ronald Duarte - Continuamos a atuar também na Baixada e noutras áreas periféricas, e o intuito de sempre foi estender as ações a todas as cidades que querem investir em alguma atividade artística no que consideramos periferia.

#### **4 - Poiésis: Quais as implicações da opção por “um público novo e sem acesso ao circuito de arte”, mencionada por Jorge Duarte?**

Helio Branco - Implica repensar como, em um sistema mundial de comunicação altamente desenvolvido e apoiado na articulação de determinadas lógicas das imagens e das narrativas, podemos ativar a vibração que as pessoas emanam e que acabam muitas vezes domesticadas para um consumo acrítico.

Ronald Duarte - São muitas as implicações, porque não temos o controle do que podemos causar. Cada um, nesse público novo, tira as suas conclusões, sejam éticas, estéticas ou mesmo políticas.

#### **5 - Poiésis: Quando o Imaginário Periférico aceita promover uma ação / exposição / projeto em um museu de arte, há um recuo em relação à intenção original de atingir um público diferenciado?**

Ronald Duarte - Pelo contrário. Vemos como mais uma possibilidade de apresentar a produção de uma galera que não mostra muitas vezes em outro lugar, a não ser quando é convocada pelo Imaginário Periférico.

Helio Branco - Não entendo como recuo, porque a possibilidade de atuação em um museu, exatamente por seu caráter legitimador, permite-nos avaliar em que grau nossas articulações suportam essa proximidade e se mantêm válidas fora dele.

#### **6 - Poiésis: O Imaginário Periférico se utiliza frequentemente do modelo “exposição”. Essa não seria uma postura conservadora, que enfraqueceria as intenções políticas do grupo?**

Ronald Duarte - Já fizemos feiras, circos, passeatas, e quase sempre é cada um com o seu trabalho, e culminando, sim, em uma exposição. É a maneira que sempre aconteceu. Pode ser que aconteça de maneira diferente, mas isso não enfraquece nenhuma intenção, seja ela política ou mesmo estética.

Helio Branco - Somos artistas visuais com bastante experiência em exposições difíceis. Seria tolo abrir mão desse modelo. Ele é bom para que não fiquemos nos demorando em pedagogias da arte quase sempre desnecessárias. A proposta do grupo, o desafio em realizar obras para lugares não artísticos, não é uma exigência. Alguns artistas participam apenas comparecendo e compartilhando o momento.

**7 - Poiésis: O Imaginário Periférico tem realizado suas ações / intervenções em diferentes espaços, desde os mais tradicionais (como museus) até os não consagrados à circulação da arte (campos de futebol, por exemplo). Como decidem que espaços / ações interessam aos objetivos do Imaginário?**

Carlos Borges - Não há uma decisão estratégica, planejada. As propostas é que se viabilizam ou não. Elas chegam por pessoas diversas e cada um vai aonde e quando pode e quer.

Helio Branco – A decisão é orgânica. Cada proposta surge no entrelaçamento da rede relações do propositor. Então, se ele for capaz de convencer outros integrantes do grupo a colaborar, mostrando a viabilidade da proposição, o projeto segue em frente. Muitas vezes boas idéias ficam pelo caminho, de acordo com as condições que se apresentam, mas não existe fechamento. É preciso clareza na garantia de que a concepção e a condução do processo, que nasce da ideia e leva até o evento, ocorra em condições viáveis para a participação de boa parte do grupo.

Ronald Duarte – Adequação, hibridismo, metamorfose são palavras que fazem parte do vocabulário periférico. Somos nômades, deambuladores do espaço. Não excluímos nada nem ninguém. Portanto, se um dia fizermos um evento em uma cerâmica, será o local possível, livre para cada artista fazer o que bem entender que seja arte.

**8 - Poiésis: Há algumas décadas, e em diferentes partes do mundo, os artistas têm procurado enfrentar as instituições de arte de maneira a reter algum controle sobre suas obras e sobre as relações que se estabelecem a partir dessas obras em circulação. Essa preocupação permeia as reflexões, ações e projetos do Imaginário Periférico?**

Ronald Duarte – Não. O Imaginário Periférico tenta há algum tempo dialogar de forma saudável com as instituições de arte, o que já conseguimos algumas vezes. Mas não temos preocupação alguma em sermos ou não capturados pelo sistema. Somos todos independentes e livres para qualquer tipo de acordo institucional. Mas ninguém é o Imaginário. Cada um responde por si. O Imaginário Periférico é impegável, é impossível de se capturar.

### **9- Poíesis: Tendo deixado para trás os limites da Baixada Fluminense e das periferias da Baixada, como o Imaginário se relaciona com as instituições do sistema de arte carioca?**

Ronald Duarte - Não é verdade que deixamos a periferia pra trás. Ultrapassamos sim os limites geográficos. Porém, temos vários projetos pra Baixada, São Gonçalo etc. E a relação com os espaços é igual em qualquer lugar.

Helio Branco - É preciso entender que a movimentação do grupo não pode ser tomada como uma meta apontada para um objetivo específico. Se não temos realizado intervenções em lugares da periferia, é porque recebemos uma enxurrada de convites, a princípio interessantes, de proveniências as mais diversas. Somando-se a isso, os compromissos pessoais de cada um dos que se incumbem de propor projetos ao grupo e que atuam nessas áreas periféricas podem, em dado momento, não permitir articulações proveitosas.

Carlos Borges - Artistas de Nova Friburgo puderam expor no Rio após entrarem em contato com o Tavares, como curador, por meio do Imaginário Periférico. Para alguns deles foi um incentivo muito importante.

Deneir - O Imaginário Periférico não deixou os limites da Baixada e nunca se chamou Imaginário Periférico da Baixada Fluminense. Ele aglutinou artistas vindos de várias regiões como Zona Sul, Centro e do interior do Rio de Janeiro. Criou assim uma estrada de mão dupla, convidando artistas para suas ações na Baixada e levando, também, artistas da Baixada para outras regiões.

### **10 - Poíesis: As convocatórias do Imaginário Periférico se caracterizam por serem abertas, não seletivas. Nas exposições ou eventos promovidos pelo grupo a discrepância na “qualidade” dos trabalhos fica evidente. Se não é a “qualidade”, qual seria a questão trabalhada pelo grupo?**

Ronald Duarte - A questão é a liberdade de expressão, a abertura para muitos mostrarem o que vêm desenvolvendo. E cada um responde por si, seja com trabalhos geniais, seja com o seu trabalho inicial.

Carlos Borges – É a oportunidade de convivência de artistas em início de carreira com outros com mais experiência, de vivenciarem algo diferente expandindo suas concepções do que



Imaginário Periférico

**Plástico Sonoro: onde eu tô, a lata tá**, 2004

<http://picasaweb.google.com.br/artistaperiferico/>



Imaginário Periférico

**Plástico Sonoro: onde eu tô, a lata tá**

Manifestação urbana, Pau Grande, 2004

<http://picasaweb.google.com.br/artistaperiferico/>

é ou não chamado de arte. Há a oportunidade de proximidade informal, pessoal. E também, eventualmente, de receber uma crítica, discutir um trabalho, uma idéia. Já para os artistas “profissionais,” há uma dimensão afetiva muito importante também. Vão para se divertir, tomar uma cerveja com os amigos - um bom pretexto para encontrar gente querida.

**11 - Poiésis: Quando o Imaginário Periférico, recorrendo às convocatórias, reúne mais de 300 artistas em uma única atividade, quais são as intenções e consequências desse agigantamento?**

Ronald Duarte - Por ser o único grupo incluyente, acontece essa inflação. As consequências são diluídas em cada acontecimento

**12 - Poíesis: O que o núcleo do Imaginário espera dessas adesões flutuantes de novos artistas? O que, na avaliação de vocês, esses artistas que se aproximam por convocatória esperam do Imaginário?**

Ronald Duarte - O Imaginário Periférico não está interessado em ganhar ou perder nada. As adesões são voluntárias e os desligamentos, também. Penso que os artistas se aproximam do Imaginário Periférico porque querem encontrar seus pares, seus iguais e assim trocar experiências e conhecer mais. E, claro, ser vistos, ter público e sem dúvida, principalmente, mostrar seu trabalho.

**13 - Poíesis: Como definir o Imaginário Periférico? Artistas que, mantendo suas individualidades e subjetividades, eventualmente se reúnem em ações coletivas? Ou um coletivo que tenta dissipar as individualidades em ações mais coletivas, uma quase-subtração de subjetividades?**

Ronald Duarte - A primeira afirmação aproxima-se mais do que é o Imaginário Periférico. Os eventos do Imaginário são suas obras e a compreensão do que é o Imaginário só se dá pela leitura da obra de cada participante. A individualidade é respeitada, mas a forma como são construídos e trabalhados os “acontecimentos” é que o diferencia.

**14 - Poíesis: É possível afirmar que o Imaginário Periférico é um grupo / movimento / ação com um caráter efetivamente político?**

Ronald Duarte - Todo ser humano que vive em sociedade é um ser político. O Imaginário Periférico tem uma postura política intrínseca, pelo próprio modelo de ser: anárquico, sem liderança, incluyente e aberto.

**15 - Poíesis: Vocês acreditam que as ações do Imaginário Periférico podem gerar iniciativas similares? Isto estaria entre as intenções do grupo?**

Ronald Duarte - Acredito que seja difícil alguém querer criar outro grupo parecido. Não precisa, já existe o IP. É só chegar.

Roberto Tavares - O Imaginário visa em suas ações estabelecer modelos em que todas as participações tenham inteira liberdade, uma informalidade artística com um campo vasto de possibilidades estéticas e sem a intenção de romper com nada. O que eu acho que interessa é a possibilidade de divulgar outras produções e assim promover uma troca de experiências.

### **16 - Poiésis: Há de fato contribuições do Imaginário Periférico para uma inserção mais contundente da produção de arte em nossa sociedade?**

Ronald Duarte – Sem dúvida. Não vou citar nomes, mas já saíram do Imaginário Pariférico vários artistas que venderam sua produção toda para uma importante coleção, e alguns que se tornaram grandes produtores e atuantes curadores.

### **17 - Poiésis: Como vocês vêem o interesse acadêmico (esta entrevista para uma publicação de um programa de pós-graduação, palestras em universidades, dissertações) sobre o trabalho do grupo?**

Ronald Duarte - É normal. Vários artistas do Imaginário, inclusive alguns fundadores, já passaram pela academia.

Helio Branco - Penso que a sistematização exigida pela produção acadêmica com frequência tende a buscar em suas formulações um ajuste entre ações e propósitos que, no caso do Imaginário Periférico, paradoxalmente, pode tornar menos nítida a variedade de intenções, muitas vezes contraditórias, que nutrem o grupo.

Deneir - Penso que o interesse acadêmico pelo grupo é maior que o da crítica ou da mídia. Acredito que na história da arte brasileira não tenha surgido antes um coletivo que conseguisse reunir centenas de artistas. Talvez o interesse venha da informalidade, tamanho do grupo e da despreocupação com estilos ou estética pré-definidos.

### **18 - Como a atuação junto ao Imaginário Periférico repercutiu na carreira de cada um de vocês? É possível identificar nas suas pesquisas artísticas alguma reverberação dessas práticas do Imaginário Periférico?**

Carlos Borges – O Imaginário sempre foi um incentivo à produção. Em alguns momentos, um desafio de atender a uma proposta diferente, como os “Objetos plástico sonoros”. Uma

bandeira que fiz para uma proposta do Jorge Duarte acabou levando a mais pesquisas com um determinado material. Houve o caso de um encontro em que os artistas levaram e trocaram trabalhos. Normalmente acontece a troca de idéias, livros, materiais etc. Em um evento, entreguei câmaras de ar do Felipe Barbosa para o Marcos Cardoso. Depois, na exposição, eu as vi sendo utilizadas. Isso foi facilitado pelo encontro do Periférico.

Helio Branco – Pessoalmente, sempre achei problemático o isolamento do artista em seu atelier. Então, integrar um grupo como esse surgiu como um campo de trocas energético, vibrante mesmo, que aceita ser provocado e provoca estímulos e propostas. A arte pode oferecer estados muito intensos de envolvimento que não devem ser amesquinados pelos valores do consumo de bens ou do mercado de arte. Poder compartilhar essas experiências, para mim foi e é o grande ganho.

Raimundo Rodriguez – Acredito que indiretamente o Imaginário Periférico tenha tido algum tipo de influência, pois hoje se tornou muito difícil me desvincular dessa relação. Além disso, o convívio com os outros artistas/membros é muito saudável, já que essa proximidade favorece a reflexão sobre meu trabalho.

Imaginário Periférico  
**“Mac Vazio” Mac** - Niterói - Agosto de 2006 –  
Foto original de Roberto Tavares  
(refotografada por Luciano Vinhosa)



Imaginário Periférico  
**Colônia Juliano Moreira**, 2005  
Museu Bispo do Rosário  
Refotografada por Luciano Vinhosa  
<http://picasaweb.google.com.br/artistaperiferico/>



Ronald Duarte - Quando criamos o Imaginário periférico, já tínhamos algum espaço no meio artístico. Por isso, achamos que poderíamos abrir as portas para nossos conhecidos da Baixada. Assim, pensamos que poderia existir um núcleo de arte na Baixada. E cada um continuou lutando por um lugar ao sol.

Roberto Tavares – No meu caso é importante frisar que antes desta movimentação do Imaginário Periférico, eu estava vindo de uma participação no atelier coletivo “Alice 190”, juntamente com os artistas Ricardo Maurício, Ricardo Basbaum e Ivo Ito, localizado em pleno bairro de Laranjeiras. Nesse período (1990) eu fazia constantemente a ponte Zona Sul/ Baixada e pensava em questões referentes a essas realidades culturais. A criação do Imaginário teve, para mim, uma repercussão de grande valor pessoal. Com ele, eu assumia e valorizava o meu posicionamento social, oportunizando o diálogo e a divulgação da minha obra junto a um novo público, participando da fundação de um movimento com um grupo de artistas coeso e representativo de um território mais amplo e significativo das artes plásticas. E quanto às minhas pesquisas artísticas, houve sim uma reverberação nos trabalhos que tinham propostas instalativas, uma vez que eram ações em espaços abertos e diferenciados, possibilitando infinitas investigações.

Jorge Duarte – O Imaginário Periférico destaca-se como uma atividade diferenciada dentro das diversas atividades que uma carreira normalmente leva um artista a exercer. Tornei-me produtor de alguns eventos, participei da maioria que fizemos e isso se soma ao meu currículo. Mais importante do que isso tem sido a troca permanente de ideias com os integrantes do grupo, consolidando não só longas amizades, mas, também, abrindo novas oportunidades de relacionamento, influenciando na formação de todos nós como artistas, intelectuais e indivíduos. Quanto à minha produção individual, creio que pensar em obras endereçadas a determinados eventos nossos tem servido para eu criar coisas que talvez não fizesse espontaneamente - desvio de rota que, aliás, gosto de fazer quando me convidam para coletivas temáticas, por exemplo.

Deneir – Ao longo de minha carreira como artista plástico nunca me preocupei muito em mostrar minha produção. Enfatizei mais as pesquisas de materiais e meu trabalho em escolas públicas como arte-educador. Com a formação do Imaginário Periférico me animei mais em expor. Intensifiquei minha pesquisa com materiais “pobres”, como latas, alumínio, metais em geral, cujo resultado denomino Arte Vira-lata. Resumindo, o Imaginário Periférico tem sido importante na minha carreira artística.

Julio Sekiguchi - Participar de ações coletivas do Imaginário forçou-me a pensar sobre questões importantes para minha produção artística, tais como “qualidade estética”, autoria, curadoria, originalidade. No entanto, estas mesmas questões, quando confrontadas com os problemas encontrados na periferia, produzem novas informações. A arte pela arte existe nas CNTP (condições normais de temperatura e pressão), que são relevantes, importantes e também fazem parte do conjunto da cultura. O produto arte + sociedade é uma outra informação, impregnada de uma realidade dificilmente manipulável, pois, a cada momento, transforma-se. É antes de tudo um exercício de paciência. Esta realidade tem cheiro forte, temperaturas variadas, poeira, barro, terra e esterco. O mundo penetra a todo momento nas teorias. Aprendi que ser maleável é uma forma de compreender as contínuas mudanças: observar mais que atuar, e quando atuar aproveitar as condições naturais dos acontecimentos.

### **19 - Poiésis: O que vocês conseguem imaginar para o futuro do Imaginário Periférico?**

Roberto Tavares - Difícil prever as ações. A dinâmica é essa: quem propõe assume a produção da ação. Portanto, se houver interessados em propor novas ações, o Imaginário Periférico continuará a existir. Temos várias propostas que dependem de tempo para a execução. Por exemplo: “Imaginário Flutuante”, de Carlos Borges; “Performance Plástico Sonora - Por um Rio de Risos”, de Jorge Duarte; “Sociedade para uma estética livre”, de Julio Ferreira Sekiguchi; “Fogueira das Vaidades - convite para uma morte anunciada”, de Raimundo Rodriguez; “Linha do Trem”, de Helio Branco; “Estado Periférico”, de Roberto Tavares; “Exposição anual - Dia da Baixada 30Abril”, de Deneir Martins.

Ronald Duarte - Uma locomotiva que desloque alguns vagões para várias estações. Nesses vagões acontecerão ações periféricas.

### **20 - Poiésis: Uma última questão: na avaliação de vocês, até que ponto as ações do Imaginário Periférico rompem com o que se convencionou chamar de “arte”?**

Ronald Duarte e Roberto Tavares - O Imaginário Periférico não rompe com nada. Ele vem afirmar que existe uma produção periférica e que ela deve ser vista.

---

## A arte do ator entre os séculos XVI e XVIII – da Commedia Dell`Arte ao paradoxo sobre o comediante

Ana Portich. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008, 184 p.  
Rodrigo Rangel\*

---

Se uma apresentação teatral possui em sua estética a essência da efemeridade momentânea, - tanto para o artista quanto para o receptor -, temos, dentro deste panorama, a energia vital da expressividade atoral como a mais efêmera entre todas.

A obra escrita dramaturgicamente e os elementos cênicos concretos que dela advêm, conseguem, a partir de suas materialidades, avançar nos anos e saciar no presente a humanidade ávida. A cadeira cenográfica na qual Molière, doente, despencou em cena em 1673 durante sua última apresentação em *O Doente Imaginário*, texto também conservado até nossos dias, ainda se encontra na entrada do Teatro da Comédie Française, em Paris. Porém, a efemeridade secular desta representação se esvaiu no tempo, na lembrança de quem lá esteve.

Assim, poderíamos perceber que a absorção do momentâneo, da representação ao vivo do ator na sua interlocução com o público – o que gera um efeito muito próximo ao que Walter Benjamin conceituaria como *aura*-, e o prazer que dela advêm, quase sempre são relegados a um plano inferior quando os comparamos com os outros elementos do gênero teatral: *“encontramos grande dificuldade em localizar uma história do ator pois sua atividade sempre aparece diluída nas histórias do teatro, já que a ênfase está no texto dramático”*(CARVALHO, 1989, p.7).

Assim, toda a obra que venha a contribuir no caminho do estudo da arte atoral, mereceria uma observação atenta. Sendo ainda mais, de uma pesquisa que amplie o panorama e os paradigmas do ator, fundamentando-o dentro de outras estéticas do conhecimento, sem contudo esquecer suas especificidades, este interesse se aprofunda.

---

\*Rodrigo Rangel é mestrando em Ciência da Arte pela UFF – Universidade Federal Fluminense. Possui bacharelado em Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral, e Licenciatura Plena, habilitação em Artes Cênicas, ambas pela UNIRIO – Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro. Também possui curso de aperfeiçoamento no Método Stanislavski pelo GITIS – Academia Russa de Arte Teatral, Moscou. É ator, diretor, dramaturgo e professor de teatro.

Ana Portich, doutora pela USP e pós-doutora pela UFSCAR, ambos os títulos em Filosofia, e atuante como professora de Artes Cênicas e diretora teatral, vem contribuir academicamente com o preenchimento de uma parte desta lacuna, nos apresentando com seu texto *A Arte do Ator Entre os Séculos XVI e XVIII – Da Commedia Dell`Arte ao Paradoxo Sobre o Comediante*, pela Editora Perspectiva e Fapesp, uma viagem *entre séculos* da arte atoral que Benito Prado Jr definiria através da instigante nomenclatura de *arqueologia da estética*, em sua nota de contra-capa da referida obra.

Em seu desmembramento, a autora vai através de inúmeros exemplos históricos, a partir de uma pesquisa detalhada e profícua, realizada em parte na Universidade Ca`Foscari, de Veneza, apresentando ao leitor uma série de obras escritas a respeito da arte do ator, desde os autores mais conhecidos como Denis Diderot e Horácio, até uma série de *novos* autores, muitos descobertos no próprio século XX, utilizando a fundamentação aristotélica em suas comparações, mas sempre embasada a partir do pensamento *diderotiano*.

Este panorama opuscular, recortado entre os séculos XVI e XVIII, nos vai revelando uma série de questões amplas entre seus autores, que dentro de suas filosofias individuais nos colocam pensamentos tanto similares quanto antagônicos sobre a arte do ator, não somente em sua prática cênica, mas também quanto à sua função social fora dela.

Porém, em todos, percebemos a influência da ligação da história do ator intimamente atrelada aos acontecimentos sociais, políticos e teológicos da época citada, promovendo uma verdadeira *interfagia* entre Arte e Sociedade: *“enquanto Leone De`Sommi considera um bom exemplo sobre a vida civil representar em linguagem elevada personagens deste nível, Locatelli defende um meio-termo”*(PORTICH, 2008, p.57).

Com uma escrita que varia entre um potente aprofundamento acadêmico e um estilo envolvente com pontuação de detalhes romanceados, a autora apresenta a obra revelando surpresas históricas e quebra de conceitos instituídos, diferenciando as posições entre diversos autores sobre gêneros, estilos, técnicas e atributos que serão detalhados nos capítulos seguintes.

É abordado, entre outros, o posicionamento de Diderot sobre a arte do ator, através do seu *Paradoxo Sobre o Comediante*, servindo como fundamentação metodológica em toda a sua pesquisa, que busca diferenciar os pontos de vista do ator e do receptor, destacando com bastante ênfase a relação da interferência da política na arte. O pensamento dicotômico deste autor fazia com que não acatasse como qualidade o processo de *heroicização* do ator, divergindo desta forma, de todos os seus antecessores, que absorviam o pensamento comum

reinante de exigir uma conduta social exemplar aos atores para que pudessem usufruir da nomenclatura de *artistas*.

Diderot percebia que o comportamento desregrado dos atores que alarmava a Paris do século XVIII era condizente com a interferência da política vigente da época: *“a manutenção de um regime despótico implica a degradação dos valores morais em todos os estratos de um reino. Essa é a causa dos péssimos costumes da classe artística”*(2008, p.8).

Mais adiante, todo o entendimento da relação apaixonante da corte francesa pelos comediantes italianos *dell'arte* é relatado através das imbricações políticas para se levar as companhias ao solo francês: *“em uma dessas ocasiões, chegou a se oferecer para batizar um dos filhos desse Arlequim, a fim de convencê-lo a levar sua companhia à França”*(2008, p.40).

O processo de estada dessas companhias, da chegada à expulsão, são relatadas com histórias recheadas de peripécias, ciúmes e empecilhos. Se, por um lado, a autora dialoga com autores defensores da Commedia Dell'arte, por outro, também nos apresenta aqueles que não a tratavam como forma espontânea de manifestação artística, nos revelando a quebra de conceitos solidificados há tempos, como a forma da atuação dos atores sempre *al improvviso*, a questão da especialização de um ator somente em uma máscara, dos gêneros encenados como sendo sempre cômicos, entre outros, além de colocar também a percepção da constante mutabilidade atoral, atenta a tudo que a cercava, como a necessidade de se agradar e de se adequar à sociedade como forma de sobrevivência.

No que trata da questão da Commedia Dell'arte e da elaboração da arte do ator a autora vai revelando as posições em pólos distintos dentro da própria Igreja Católica com autores favoráveis e outros não ao Teatro, onde *“o padre Garzoni estabelece uma distinção entre comediantes infames e outros, ‘gentis-homens’”*(2008, p.51). Não obstante, esta estratégia comparativa passa a ganhar força e se estruturar em outras retóricas que tentavam poder diferenciar os tipos de artistas, onde cada autor tendia a um ponto de vista específico.

Se os comediantes italianos escreviam valorizando-se ao se compararem com a arte da *bufonaria*, a mesma questão comparativa surgiu entre a Commedia Dell'arte italiana e a Comédie Française, pontuada por Luigi Riccoboni, que por sinal também trabalhou para promover a aproximação entre atores, magistrados e clérigos.

A questão epistolar que trata das técnicas de apropriação da atenção da platéia através das ferramentas do espetáculo, faz com que a pesquisadora nos apresente duas frentes: uma

através do gênero dramático, outra pela atuação atoral. A autora lembra, fundamentada por Horácio, que o florescimento no século XVI do drama pastoral italiano apresentava um meio termo que Aristóteles não havia previsto, e que permitia que *“a flutuação entre a comédia e a tragédia preservaria o interesse da platéia, impedindo que se entediasse com a monotonia desses dois gêneros”*(2008, p.142).

O ponto que possui uma discussão secular mais enérgica [e que no século XX vai eclodir através das experiências antagônicas de Brecht e Stanislavski, por exemplo] trata da capacidade ou não de o ator vivenciar seu próprio personagem: *“os recursos técnicos utilizados pelos atores para expressar emoções – bem como outras impressões que pretendessem causar nos mais diversos tipos de público – continuaram sendo objeto de profunda discussão por parte de comediantes, amadores e mesmo por seus detratores”*(2008, p.143).

Vale ressaltar que a estratégia da autora em apresentar metodologicamente, ao final de seu trabalho, recortes dos diversos discursos autorais que surgem através da obra, fundamentam os pensamentos apresentados até então, que vão desde a questão da cena material, como cenários, figurinos, caracterização e dramaturgia com seus diversos gêneros escritos, até as partes mais delicadas, que tratam da subjetividade do processo da interpretação atoral.

As fontes primárias que conceituam esta tratadística nos revelam os nomes de: Aristóteles, Horácio, Quintiliano, Loyola, De`Sommi, Ingegneri, Cecchini, Andreini, Scala, Barbieri, Bouhours, Riccoboni, Saint-Albine, Diderot e Croce.

Assim, o referido trabalho além de apresentar ao público brasileiro nomes pouco conhecidos, contribui também amplamente para uma reflexão sobre a arte atoral contemporânea a partir das discussões, das quais muitas já aspergiam na Antiguidade, e que eclodiram a partir do século XVI na incessante busca artística de compreender as formas possíveis de se equilibrar os aspectos emocionais e racionais que compõem a cena, através de um respeitável embasamento opuscular.

## Referências

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: \_\_\_\_\_.Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política. Tatuapé: Brasiliense, 1996.

CARVALHO, Enio. História e Formação do Ator. São Paulo: Ática, 1989.

PORTICH, Ana. A Arte do Ator Entre os Séculos XVI e XVIII – Da Commedia Dell`Arte ao Paradoxo Sobre o Comediante. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008.

---

**Vik**

*Exposição da obra do fotógrafo Vik Muniz  
De 23 de janeiro a 22 de março de 2009  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro  
Tatiana Xerez\**

---

Transformação é a palavra que costura toda a exposição e o trabalho do artista Vik Muniz. Maior mostra já dedicada ao artista, após passar por Estados Unidos, Canadá e México, o evento chegou ao Brasil, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com um material que perpassa toda a carreira do brasileiro.

Com uma coleção que resume praticamente toda a obra do artista, é possível perceber as transformações pelas quais o autor passou. Ao longo da observação de cada produção, a metamorfose se faz presente e explícita. Cada traço, cada montagem, cada ideia podem ser sentidos através do elemento transformador que compõe cada trabalho de Vik Muniz.

Partindo de sinopses que informam sobre a trajetória do artista desde a sua primeira ida, em 1983, aos Estados Unidos, onde vive até hoje, é possível viajar pela carreira de Muniz e acompanhar sua produção até os tempos atuais, começando pela série de fotografias “O Melhor da Life” (1988-1990), em que o brasileiro reproduz fotografias publicadas na famosa revista estadunidense, através apenas do que havia guardado em sua memória e de desenhos. Ao fotografar os esboços, apesar de distantes da perfeição, percebeu que as representações eram reconhecidas pelos receptores, iniciando assim um trabalho de toda uma vida que, embora criativo, está sempre na fronteira entre o real e o que imaginamos e temos em nossas mentes.

Assim, a partir de experiências com o que já existe, trabalhando com o que o mundo lhe deu, Vik Muniz construiu sua carreira. E se em um trabalho passou de desenhista a fotógrafo, não demorou muito para que se aventurasse logo por outros caminhos. Em “Indivíduos”, série que começou a ser produzida em 1992, a partir de um único bloco de plastilina branca, o artista fabrica 52 esculturas diferentes e as eterniza a partir de fotografias. Assim, conseguiu versatilidade, economia e ângulos, iluminação e exposição ideais.

---

\*Tatiana Xerez é mestrande do Programa em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense

Em “Equivalentes”, de 1993, Vik transpõe o fator transformação ao receptor de sua obra. Utilizando pedaços de algodão, e fazendo referência à obra do fotógrafo estadunidense do início do século 20, Alfred Stieglitz, o brasileiro reproduz diferentes formatos. As fotos podem ser vistas como algodão, nuvens ou simples objetos.

A partir de então, Vik começa a trabalhar com materiais que ele chama de “maus-atores”. Em “Imagens de Arame” e “Imagens de Linha”, ambas de 1994, ele descobre um meio de expor a diversidade que pode ter uma fotografia, apesar de sua semelhança tão evidente com o mundo que se vê. Muniz encontra nessas imagens toda a multiplicidade libertária característica da contemporaneidade. São imagens que podem dar margem a leituras diferentes: como material e como imagem. Segundo o próprio artista, os materiais com os quais ele escolhe trabalhar não podem ser perdidos de vista, diferentemente de um lápis, que reproduz uma imagem com fidelidade e só é pensado e entendido como meio utilizado.

Desde este momento Vik Muniz passa a manter a transformação de materiais cotidianos e simples como meio de produção de suas fotografias, deixando sempre margem a leituras diversas e valorizando o meio e o processo de produção de uma obra de arte. Em “Crianças de Açúcar” (1996), “Imagens de Terra” (1997), “Imagens de Chocolate” (1997), “O Depois” (1998), “A Partir de Warhol” (1999), “Imagens de Tinta” (2000), “Imagens de Poeira” (2000), “Imagens de Ar” (2000), “Imagens de Nuvens” (2001), “Imagens de Cores” (2002), “Cárceres” (2002), “Mônadas” (2003), “Rebus” (2003), “Imagens de Revistas” (2003), “Imagens de Diamantes e Imagens de Caviar” (2004), “Montinhos” (2005), “Imagens de Sucata” (2006), “Imagens de Pigmento” (2006), “Imagens de Papel” (2008), “Imagens de Lixo” (2008) e “Quebra-Cabeças” (2008), todas presentes na exposição, apesar das diferentes motivações e momentos, o trabalho segue no mesmo caminho, valorizando o desenvolvimento, respeitando elementos existentes e mantendo a fotografia como arte que representa o mundo, elevando-a à posição de potência subjetivadora do olhar humano e exercitando-o. Até seu auto-retrato, que ilustrou os cartazes da exposição e faz parte da série “Imagens de Revistas”, obedece à regra. Ele foi feito com pedacinhos redondos de papel produzidos a partir de um furador mecânico.

Por trás da valorização do meio como um protagonista dentro da obra, em cada um de seus trabalhos, Vik Muniz demonstra que o ambiente real e o que acontece à sua volta também permeiam sua produção. Assim, o autor deixa evidente o porquê da imprescindível utilização

da fotografia como forma de representar o que se vê e mostra a importância da mensagem, também digna de protagonizar a obra. Desde “Crianças de Açúcar”, de 1996, ao utilizar açúcar para reproduzir uma série de fotografias de crianças criadas por plantadores de cana, tiradas durante uma temporada de férias no Caribe, Muniz tende a optar por materiais que remetam à mensagem, criando um vínculo ainda maior desta com o meio. Em “Mônadas”, por exemplo, trabalho de 2003, Muniz escolheu soldadinhos de plástico para alertar sobre o recrutamento de crianças como soldados na Namíbia, na Costa do Marfim e no Iraque. Em trabalho mais recente, “Imagens de Lixo”, de 2008, o brasileiro retrata catadores de lixo com seus próprios montantes de lixo recolhidos ao longo de longas jornadas de trabalho. A partir de trabalhos como estes, Vik também inverte papéis no mundo das artes. Escultura, pintura e desenho viram réplicas de fotografia, e esta, por sua vez, vira réplica da réplica.

Ao se utilizar de materiais perecíveis como em “Imagens de Chocolate” (1997), e sobretudo em “A Partir de Warhol”, trabalho de 1999, e em “Imagens de Diamantes e Imagens de Caviar”, de 2004, Vik chama a atenção para uma questão de primeira ordem no âmbito das artes: a transitoriedade das coisas. Inspirado no trabalho de Andy Warhol, ícone da *Pop art*, o artista brasileiro justifica a documentação das coisas mundanas e perecíveis, com materiais cujas propriedades descartáveis são as mesmas: chocolate, caviar, macarrão, manteiga de amendoim, geléia, que também sugerem uma transposição da visão ao paladar, remetendo à antropofagia e ao engolimento do presente pelo futuro simultâneos.

Outra questão visível ao longo de toda a carreira do brasileiro é a da obrigatoriedade do exercício do olhar. Através da exploração do subconsciente e da memória de vida do espectador, Vik Muniz explora a visão como elemento cognitivo com possibilidades diversas, muitas vezes optando pela ilusão, conseguida através da fotografia, para o exercício do sentido. É o caso de “Imagens de Earthworks”, de 2002. Neste trabalho o artista criou duas levas de impressões sobre a Terra. Uma consistia em desenhos de utensílios domésticos medindo de 120 a 180 metros, gravados no solo de uma mina, utilizando uma escavadeira, e fotografados a partir de um helicóptero. Usando a mesma câmera, ele fez a segunda leva, medindo não mais que 30 centímetros. Em seguida, Muniz imprimiu as imagens no mesmo tamanho, tornando difícil definir qual a primeira e qual a segunda leva, mostrando ser imprescindível a participação do espectador em sua obra.

Mais adiante em sua carreira, Vik também entra em conflito com questões atuais mais universais. Em “Imagens de Cores”, de 2002, ele evoca os *pixels* das imagens, que mudaram a fotografia já no final do século 20. Usando papéis coloridos, ele ressalta o efeito pixelado da imagem até o ponto em que ainda pode ser reconhecida como tal. Outro exemplo, apesar da diversa motivação, é “Imagens de Sucata”, de 2006, em que o artista trabalha a natureza dos materiais descartados pelo ser humano e seu efeito sobre um futuro global.

Acima de tudo, Vik Muniz é um artista que se transforma através do mundo e que transforma o mundo que enxerga através da sua arte. Quando ele diz que interpretar é reciclar superfícies compulsivamente, é isso que está fazendo. Vik, a exposição, consegue transmitir essa mensagem ao público. O brasileiro é um artista que consegue transformar e construir e retransformar-se e reconstruir-se, a partir do que parece nada. Em um momento delicado em escala mundial, a obra de Vik Muniz aponta para uma diretriz mais que importante, essencial. Saber aproveitar o que se tem é questão de sobrevivência. Até mesmo nas artes.

---

## Movida a imagens

*notas sobre a retrospectiva de Anna Bella Geiger no  
Paço Imperial do Rio de Janeiro  
Ana Portich. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2008, 184 p.  
Laura Erber\**

---

Há muitos motivos para brindar a retrospectiva de Anna Bella Geiger inaugurada em outubro no Paço Imperial do Rio de Janeiro, com curadoria de Adolfo Montejo Navas. O primeiro deles é que “ANNA BELLA GEIGER – Fotografia Além da Fotografia (1972-2008)” nos coloca diante de múltiplos arranjos entre o visível, o legível e o sensível, revelando a força da pesquisa visual de Geiger para além das tão batidas amarras geracionais. Como já sugere o título da exposição, a fotografia se oferece ali não como mídia autárquica, autorreferente, mas plenamente inserida no mundo das relações visuais: fotografia como inscrição, interstício, passagem, passeio. Num discreto recuo em relação à tendência explicitamente “participante” das experiências artísticas dos anos 70, o trabalho de Geiger propõe outras armas para repensar o lugar das artes visuais e sua potência desviante. A variedade das estratégias utilizadas por Geiger, ao longo dos 36 anos que a retrospectiva cobre, faz-se notar nos muitos usos da imagem fotográfica: registros de ações performáticas do início dos anos 1970, fotogravuras em metal, fotomontagens, foto-objeto e fotografia-vídeo. A fotografia se desobriga da missão de capturar o tempo perdido – fotografia como emanção de um lastro morto – para tornar-se dispositivo que põe em crise o olhar por meio de operações aparentemente simples: justaposições, contrastes, assemblages, operações envoltas por um riso discreto, mas corrosivo. A foto expande seu habitat, torna-se tridimensional e transitiva, encontra pouso sobre páginas de cadernos, objetos e jornais aos quais vêm se juntar ainda anotações, marcas gráficas e processos verbais.

No percurso criado através dos trabalhos ali dispostos, o curador parece nos enviar um recado de saúde nada inócuo: no trabalho de Geiger, desde os anos 70, a perda da especificidade das linguagens impulsiona o contágio entre diferentes técnicas e campos num gesto que se

---

\*Laura Erber é artista visual.

interessa muito mais pela tensão e por sentidos provisórios do que pela fixação de respostas estáveis ou totalizantes para os problemas ali levantados. A cada obra nos vemos diante de uma nova máquina de visão que abala as formas habituais de ler e compreender o visível, desnaturalizando aquilo que tinha se tornado familiar demais aos nossos olhos. Geiger mexe com contradições e revela o embaraço das promessas de representação cultural; desconfia da missão pedagógica das imagens do Brasil nativo, e aí aparece sua lucidez irreverente. Tanto em seus mapas “preparados,” para estabelecer aqui uma analogia com os pianos de Cage, quanto nas intervenções em jornais que se iniciam em 1997 e não cessaram ainda (*Rrose Sêlavy mesmo*), são intervenções nos sistemas cognitivos que oferecem as imagens do mundo que consumimos e incorporamos como naturais, muitas vezes sem dar por isso. Essa estratégia de intervenção interpela diretamente as superfícies em que o saber se inscreve, desconfiando da utopia silenciosamente embutida nos sistemas visuais voltados para a representação e a comunicação. De modo análogo, a estratégia de camuflagem, que atravessa todo o seu percurso, surge como sabotagem dos sistemas de representação.

### **Aproximações disjuntivas**

Outro ponto forte da poética de Geiger, que a exposição evidencia, é um certo despudor, ardilosa estratégia da aranha que, sem temer tocar o fundo ideológico da cultura, desarma os esquemas dicotômicos, colocando o espectador diante de situações nas quais já não se trata de aderir ou rejeitar. No trabalho de Geiger, à maneira da gramática delirante de Jean-Pierre Brisset, o primitivo deixa de se inscrever numa cronologia fixa e torna-se uma força que irrompe – que não para de irromper – no momento atual. Assim, a reapropriação da origem nativa é filtrada pelo olhar malicioso que acaba por oferecer nesse mesmo lance a imagem do artista contemporâneo como um *faux-naïf* lúcido e lúdico.

Quando na série “Brasil nativo, Brasil alienígena” (1977) vem à baila a questão da identidade brasileira, esta chega por viés autocrítico, driblando o paternalismo complacente da representação étnica ou folclórica, mostrando que o que interessa aí é precisamente o irreduzível aos clichês representativos. A artista aparece nessas fotos, mimetizando toscamente gestos cotidianos de mulheres e homens indígenas. Ela, artista, alienígena revelando o Brasil que tenta superar seus vácuos representativos, e nos coloca assim diante do fracasso do discurso

visual reivindicatório, frustrando qualquer projeção pacífica de imagens emblemáticas da nação. Se a ironia de Geiger suscita incômodo e riso, é sobretudo porque consegue evidenciar na própria noção de identidade nacional o que ela carrega de fetiche estéril, de simplismo, de pressuposto ideológico. Na apropriação desviante da figura de um Outro, Geiger aproveita para injetar uma mirada ácida sobre a posição do artista na história da produção de imagens. Como bem aponta o próprio Adolfo Montejo Navas, a artista não cessa de articular o lugar geográfico ao lugar da arte no mundo sensível.

### **A fotografia como reinvenção de campos de referência**

Muitos dos trabalhos de Geiger convidam o espectador a participar de deslocamentos, configurando uma espécie de cartografia trêmula. Não se trata de reativar a velha posição de um viajante que substitui um lugar por outro, mas, antes, de propor uma versão mais turbulenta das fronteiras culturais e geográficas. Como ocorre em certos livros do poeta Henri Michaux, somos convidados a participar de deslocamentos geopolíticos que devolvem o lugar à sua condição equívoca e maleável. E Michaux é aqui convocado não apenas por ter definido seus poemas como “cápsulas de enxergar”, mas ter sido, provavelmente, o poeta que melhor operou a passagem do espaço empírico da viagem etnográfica moderna ao gesto ficcional e irremissível das viagens contemporâneas. Esse movimento pode ser flagrado no arco que vai de *Un barbare en Asie* (1932) a *Ici, Poddema* (1946), e para que o tal salto fosse dado foi preciso um drible irremissível (e irreverente) do « pacto referencial » firmemente selado no « récit de voyage » e nos imperativos da experiência « de campo », difundida pela etnografia moderna. Ao abdicar do pacto referencial antropológico, o artista assume sua prática como aquela que deve inventar o campo das suas experiências de campo. Assim, também em Geiger, sentimos que a matéria sensível de cada trabalho ata o documental ao ficcional, apostando sempre no cruzamento indiscernível entre o imaginário histórico-geográfico e o gesto fotográfico.

### **The Image Ambivalence**

Organized by Marisa Flórido César

The guest editor offers, throughout these essays, a reflection on the image – its path in West culture, its presence in the contemporary world and in the art – in its articulation with the word and the thinking.

*Image, word, art*

### **Installation Art and Expanded Iconicity according to Ilya Kabakov**

The author examines Ilya Kabakov's conferences (delivered in Frankfurt between 1992 and 1993) – in which the Russian artist supported the theory that installation art is a form of overcoming the painting that encompasses some of its symbolic resources – re-reading them through a well-established category in the Russian tradition: the icon.

*Installation art, icon, Ilya Kabakov*

### **The Illumination Shadow**

Marcus Vinicius de Paula

The article draws a parallel between the text/image reading found in the medieval illumination and in 20<sup>th</sup> century newspapers in order to analyze and to break up the conventional opposition between text and image.

*Image, newspaper, legibility*

## **Other Islands**

Alexandre Sá

From two texts – The Unknown Island (A ilha desconhecida) by José Saramago, and The Third River Bank (A terceira margem do rio) by Guimarães Rosa, the author delineates a reflection on the complex relation between word and image, searching to build an critical atmosphere that fairly encompasses visual and poetical issues.

*Word, image, poetry*

## **For a Loosing Dance: a Deconstructionist Thinking-Doing in Dance**

Sérgio Pereira Andrade

I propose a reflection on the deconstructionist thinking-doing in dance in order to contribute to the decolonization thinking in dance, having as a starting point the phenomenon of “loosening”. Thus, I analyze Derrida’s deconstruction project in dialogue with different authors, and their application to dance. The analysis will be focused in the Grupo CoMteMpu.

*Dance, deconstruction, loosening, decolonization*

## **Space of Relation**

Ricardo Corona

From concepts like space, place, non-place, multiplicity, this article deals with languages relationship in the action called performance.

*Action, place, non-place, poetry*

## **When the Dead Workers Visit Brasilia: the Photographic Spectra in Immemorial, by Rosângela Rennó**

Ricardo Barberena

In her exposition *Immemorial* (1994), the photographer Rosângela Rennó worked with recovered files that were socially buried by the Brazilian’s official history. This photographic poetics shows a grief perspective that evidences how a symbolic policy of opacity works. Thus, Rennó is aligned to the photograph’s primary character: the construction of evidences.

*Photography, memory, history, forgetfulness*

## **Just an Image**

Patricia Franca-Huchet

This text deals with the image and its inevitable dimension in art and contemporary society. It discusses different issues such as montage, authorship, and the fact that image provokes in producers and audience alike a critical judgment.

*Image, critique, origin*

## **Skies of Paint and Words: Van Gogh, Mallarmé, Magritte**

Mônica Genelhu Fagundes

From the non-historical times of myth to the technological era of high range telescopes, the starry sky has been seen and represented in many different ways, and attributed a wide variety of senses. To the modern artists studied in this paper, though, its image is more than a mere pictorial or literary topic: it becomes an allegory of the effort to capture the world and its meaning in images and words, and a symbol of art itself, as the utopia of reality.

*image, mimesis, utopia, intersemiosis*

## **Paradoxes and Challenges of Contemporary Art**

Martha D'Angelo

Three theses on the relationship between art and society are presented: the transformation of subjectivity into objectivity and the particular into the universal; the relevance of reflecting on the natural beauty in our days; and the possibility of overcoming the antagonism between reason and sensuality through the *playful drive*. The first two theses were supported by Adorno and the third one by Marcuse.

*Esthetic theory, Adorno, Marcuse.*

## **The Kestenberg Movement Profile: Categories of Analysis and Preliminary Application in Dance**

Ciane Fernandes

This article presents the mostly therapeutic method called *Kestenberg Movement Profile* (KMP), developed by Dr. Judith Kestenberg – psychiatrist and Rudolf Laban's disciple –, for a preliminary application on a comparative rhythmic analysis of two choreographic pieces, establishing an unprecedented relationship between KMP and dance.

*Movement analysis, rhythm, choreography*

## **The Entry, the Dictionary and the Document: Notes to Read Georges Bataille's Montage**

Eduardo Jorge de Oliveira

This article intends to promote a reading of Georges Bataille's *Critical Dictionary*, published throughout various issues of *Documents Magazine*, and also to discuss subjects related to magazine's assembly procedures, acting as an aesthetic project against human figure.

*Entry, montage, similarity, human figure.*

## **Hazardous Transaction: Devices for a Circuit of Irony in Contemporary Brazilian Art**

Felipe Scovino

This paper elaborates approximations between Brazilian artistic production what uses the idea of fire and irony to discuss different situations, such as politics, ethics, audience participation, artist's intention and art market. The paper emphasizes the place of irony on contemporaneity and the bordering operation with the language and the fiction.

*Irony, gun powder, contemporary art, Brazil*

## **Cabra Marcado para Morrer, by Eduardo Coutinho, and the Reality Effects on the Documentary Film**

Joana De Conti Dorea

The analysis of the documentary *Cabra Marcado para Morrer*, by Eduardo Coutinho, focuses on the theoretical debate around realism on movies. On this paper, the reflection concerning the concept of the Reality Effect - applied to Film Theory - for Roland Barthes, French sociologist and semiotician, is followed by an analysis of few sequences of the documentary allowing for a better understanding of this debate. This paper proposes some elements for understanding the importance of the recognition of mechanisms of creation of a "verossimel" in films, and also how *Cabra Marcado* is related to this practice. Eduardo Coutinho has innovated the documentary movies production by breaking with the cinematographic standards since his first production, and the reflection on realism based on *Cabra Marcado para Morrer* allows for the understanding of such issues.

## **Maneuvres: Hunting Widows**

Doyon/Demers

The authors/artists present a reflection related to their work *Hunting Widows* performed in the city of Saint-Raymond, Quebec, Canada, in October 2001. Throughout this essay, they develop concepts that are in the center of their artistic practices.

*Manoeuvre, socio-aesthete, micro-community*

## **Forged Heroism in the Erasing of Polyphonies: the Wives' Singing in Murphy Canyon Military Colony, San Diego, California**

Luiz Sérgio de Oliveira

The history of contemporary art has witnessed the emergence of a great deal of art projects developed in collaboration with communities, in practices that deepens the critique of modernism. The project *Murphy Canyon Choir / Coro de Murphy Canyon*, by the Canadian artist Althea Thauberger, is a remarkable opportunity to reflect on these contemporary collaboration practices.

*Collaborative art, community, Althea Thauberger*

## **The Effect of the Real**

Jean-Pierre Oudart

From what is called effect of the real in the Western art, the author presents an analysis of the European painting figurative system from Renaissance to the 20<sup>th</sup> century, in an attempt to evidence how this system has not just put in practice, but also has improved the device of inscription of the subject (the spectator) in the representation. It proposes a model of artistic critique that can also be applied to film productions.