



Poiésis

36

ISSN 2177-8566

ARTE, ARQUITETURA, PAISAGEM

Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF
Volume 21, Número 36, Jul./Dez. 2020

ISSN 2177-8566



A imagem da capa integra o ensaio visual de Priscila Rampin, publicado nesta edição, intitulado *Desde donde no se vio la bomba* (2019, fotoperformance, apropriação e montagem).

[Os Editores da Revista Poiesis agradecem a permissão para a publicação da imagem na capa desta edição.]



Poiesis

36

ISSN 2177-8566

ARTE, ARQUITETURA, PAISAGEM

Editor: Luiz Sérgio de Oliveira
Organizadores do dossiê: Pedro Hussak, Flávia Oliveira, Luciano Vinhoça
Volume 21, Número 36, Jul./Dez. 2020
<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36>

Publicação Acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
Universidade Federal Fluminense
Rua Alexandre Moura no. 8 - São Domíngos - Niterói - RJ - 24210-200
Campus do Gragoatá - Bloco A - sala 202
Telefone: (55+21) 2629-9672 - E-mail: poiesis.uff@gmail.com

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social

Revista Poiésis | Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor

Luiz Sérgio de Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Coeditores/as

Beatriz Cerbino, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Leandro Mendonça, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luciano Vinhosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Martha Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ricardo Basbaum, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Tato Taborda, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Conselho Editorial

Ana Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Andrea Copeliovitch, Universidade Federal Fluminense, Brasil
André Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Araújo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
David Sperling, Universidade de São Paulo, São Carlos, SP, Brasil
Gilberto Prado, Universidade de São Paulo, Brasil
Giuliano Obici, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Josette Trépanière, Université du Québec, Canadá
Ligja Dabul, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Luizan Pinheiro da Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Luiz Guilherme Vergara, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mariana Pimentel, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Martha D'Angelo, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Maurícus Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Monica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nina Tedesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Pedro Hussak, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sally Yard, University of San Diego, Estados Unidos
Sheila Cabo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Viviane Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Walmeri Ribeiro, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Revisores/as | Pareceristas - 2019-2020

Alice Martins, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Ana Maria Albani de Carvalho, Univ. Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Aparecido José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Beatriz Pimenta Velloso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Rauscher, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Camila Monteiro Schenkel, Univ. Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Carla Luzia de Abreu, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, Univ. Fed. do Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco, Univ. Nacional de San Martín, Argentina
Cayo Vinicius Honorato da Silva, Universidade de Brasília, Brasil
Elisa de Magalhães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Fernando Antonio Oliveira Mello, Universidade Federal de Goiás, Brasil

Giisela Reis Biancalana, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Ivaír Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
João Cardoso Palma Filho, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Jociele Lampert de Oliveira, Univ. do Estado de Santa Catarina, Brasil
Lucia Gouvêa Pimentel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Luiz Cláudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Malu Fragoso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Maria Cristina Fonseca da Silva, Univ. Estado de Santa Catarina, Brasil
Maria de Fátima Morethy Couto, Univ. Estadual de Campinas, Brasil
Maria Luisa Távora, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Maria Raquel da Silva Stoff, Univ. do Estado de Santa Catarina, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Maurícus Farina, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Mônica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Nara Beatriz Milioi Tutida, Univ. do Estado de Santa Catarina, Brasil
Nara Cristina Santos, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Paulo Reis, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Ricardo Maurício Gonzaga, Univ. Federal do Espírito Santo, Brasil
Rosa María Blanca Cedillo, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Rosângela Cherem, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Samuel José Gilbert de Jesus, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Sandra Ramalho, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil
Sheila Cabo Geraldo, Univ. do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Sylvia Furegatti, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Equipe de Produção

Design gráfico: Duplo Criativo
Revisão linguística: Caroline Alciones de Oliveira Leite
Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos aos/às Colaboradores/as da Poiésis 36

Ana Cecília Araújo Soares de Souza
Anaís Alves Pereira
Bianca Andrade Tinoco
Carlos Eduardo Borges
Caroline Alciones de Oliveira Leite
Cécile Bougarde
Cildo Meireles
Fabiola do Valle Zonno
Flávia Oliveira
Gilles Tiberghien
Léo Karam Tietboehl
Lucas Procópio de Oliveira Tolotti
Luciano Vinhosa
Luiz Guilherme Vergara
Luiz Sérgio de Oliveira
Marc James Léger
Mônica Coster Ponte
Olivier Schefer
Pedro Hussak
Priscila Rampin
Rafael Melo
Sylvette Babin
Thaiane Moreira de Oliveira

Revista Poiésis é uma publicação semestral online do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.
Endereço eletrônico: <http://www.periodicos.uff.br/poiesis/>

© 2020 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação e aos/às autores/as sejam preservados. Os trabalhos publicados são de responsabilidade exclusiva de seus/as autores/as, assim como a autorização para a publicação nesta edição das imagens contidas em seus respectivos artigos.

Esta publicação é distribuída nos termos da licença Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

SUMÁRIO

[REVISTA POIÉSIS, v. 21, n. 36, jul./dez. 2020]

- 7** **EDITORIAL**
- DOSSIÊ: Arte, arquitetura, paisagem**
 Organização: Pedro Hussak, Flávia Oliveira, Luciano Vinhosa
- 11** **[Apresentação] Arte, arquitetura, paisagem**
 Pedro Hussak, Flávia Oliveira, Luciano Vinhosa
- 15** **A paisagem de ponta-cabeça**
 Gilles Tiberghien (Tradução: Pedro Hussak)
- 35** **Arquitetura, paisagem e memória - a poética de Peter Zumthor**
 Fabiola do Valle Zonno
- 67** **Espaços liminares - natureza e função do limiar na paisagem contemporânea**
 Olivier Schefer (Tradução: Pedro Hussak)
- 83** **Do pequeno gesto ao monumento**
 Luciano Vinhosa
- 107** **Dois museus de arte no litoral como perguntas sobre a experiência da arquitetura**
 Cécile Bougarde
- 131** **Ficção portátil: um passeio pelo catálogo *Le Grand Ensemble* de Mathieu Pernot**
 Flávia Oliveira
- PÁGINA DA ARTISTA**
- 163** **Desde donde no se vio la bomba, 2019.**
 Priscila Rampin
- ENTREVISTA**
- 175** **“Esse universo dos sons que a gente não escuta”: entrevista com Cildo Meireles**
 Cildo Meireles, Caroline Alciones de Oliveira Leite

TRADUÇÃO

- 209** **Democracia sem garantias**
Marc James Léger
(Tradução: Rafael Melo, Caroline Alciones de Oliveira Leite, Luiz Sérgio de Oliveira)

ENTREVISTA

- 225** **Ecos das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série *Meu Nosso***
Carlos Eduardo Borges

ARTIGOS

- 245** **Paisagens suspensas nas obras de Kishio Suga**
Anais Alves Pereira
- 263** **Reflexões sobre a ecologia e as poéticas de um desvio**
Léo Karam Tietboehl
- 285** **Alex Flemming: corpo, conflito e utopia em *Bodybuilders***
Lucas Procópio de Oliveira Tolotti

PESQUISA EM PROCESSO

- 309** **Um cubo mofado**
Mônica Coster Ponte
- 331** **Do fogo às origens: um museu para pensar a arte brasileira**
Ana Cecília Araújo Soares de Souza

RESENHAS

- 347** **O que escapa das frestas**
Bianca Andrade Tinoco

editorial

Editorial

Com sua edição de número 36, a *Revista Poiésis* completa seu 20º aniversário desde sua primeira edição em dezembro de 2000. Naquela ocasião, ainda sob o nome de Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, a *Poiésis* já trazia as diretrizes que, aperfeiçoadas e re-enfatizadas, permanecem ativas tanto na revista quanto no Programa em favor das abordagens transdisciplinares das artes. Neste tempo que se alonga em 20 anos, muito se passou e o mundo certamente não é o mesmo, assim como a Universidade Federal Fluminense e o Programa, que ganhou um novo nome, mais preciso e consistente com a presença das artes no mundo contemporâneo.

Enquanto homenageamos, com a referência ao seu 20º aniversário, um passado que se descortina como acumulação de experiências, a *Revista Poiésis* continua a apontar para sua presença no contemporâneo, trazendo um dossiê organizado por Flávia Oliveira (UFRJ), Luciano Vinhosa (UFF) e Pedro Hussak (UFRRJ) sob o título “Arte, arquitetura, paisagem”, que busca pensar as articulações entre arte e arquitetura na construção da paisagem contemporânea. O dossiê traz as contribuições de Gilles Tiberghien (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, França), Fabíola do Valle Zonno (UFRJ), Olivier Schefer (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, França), Luciano Vinhosa, Cécile Bougarde (Université de Marseille/Aix-en-Provence, França) e Flávia Oliveira.

Na sequência, Priscila Rampin, artista baseada em Uberlândia, MG, e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB, apresenta a Página da Artista com uma foto-performance intitulada “Desde donde no se vio la bomba”, 2019, realizada entre as memórias de um suposto ideal atômico cubano que permanece como ruínas de uma paisagem industrial.

Depois da Página da Artista, a edição 36 da *Revista Poiésis* apresenta uma entrevista com o artista Cildo Meireles, conduzida por Caroline Alciones de Oliveira Leite em encontros entre 2019 e 2020. Sob o título “Esse universo dos sons que a gente não escuta”, referência a uma fala direta de Cildo Meireles, a entrevista trata da questão do sonoro que atravessa boa parte da obra do artista.

Antes de uma segunda entrevista, desta vez uma imaginada – “Ecos das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série *Meu nosso*”, criação do artista Carlos Eduardo Borges com as participações de Louis Marin, Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro, Nicolas Poussin e Paul Klee, a edição apresenta a tradução de um texto de Marc James Léger, pesquisador independente radicado em Montreal, Canadá, publicado originalmente na *Esse: Arts+Opinions*, revista canadense baseada em Montreal. Em suas reflexões sob o título “Democracia sem garantias”, Marc James Léger apresenta uma observação aguda das crises postas para a democracia na contemporaneidade diante da ideologia e das políticas neoliberais, com questionamentos inquietantes sobre o papel das artes no contexto político-social contemporâneo.

8

Na continuidade da edição, a seção Artigos apresenta as contribuições de Anais Alves Pereira (USP), Léo Karam Tietboehl (UFRGS) e Lucas Procópio de Oliveira Tolotti (USP) em investigações que ampliam o escopo dos debates propostos pela *Revista Poiésis*. Já a seção Pesquisa em Processo, um desdobramento da seção Artigos para acolher exclusivamente as pesquisas de mestrando/as e de doutorando/as em andamento em programas de pós-graduação, traz as contribuições de Mônica Coster Ponte (UFF) e Ana Cecília Araújo Soares de Souza (UFMG).

A seção Resenhas fecha a edição 36 da *Revista Poiésis* como a análise elaborada por Bianca Andrade Tinoco (UnB) sobre a exposição individual da artista espanhola Sara Ramo, intitulada “lindalocaviejabruja” e realizada entre julho de 2019 e março de 2020 no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha.

Por último, nossos agradecimentos a todas e a todos que trouxeram suas contribuições para a realização desta nova edição da *Revista Poiésis*. Boa leitura e até a próxima.

Os Editores

dossiê ■ **Arte, arquitetura, paisagem**

(Pedro Hussak, Flávia Oliveira, Luciano Vinhosa, org.)

Arte, arquitetura, paisagem

*Pedro Hussak (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil) **

*Flávia Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) ***

*Luciano Vinhosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil) ****

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42732>

Não é de se estranhar que um dos textos-chave para compreender a arte contemporânea, *Escultura no campo ampliado* de Rosalind Krauss (1978), seja na realidade uma discussão sobre a relação entre arte, arquitetura e paisagem. A crítica estadunidense constata uma transformação histórica na escultura que consistiu no fato de que escultores a partir dos anos 1950 começaram a retirar o pedestal do objeto escultórico. Se, por um lado, esse processo implicou em um questionamento mais geral do próprio *médium* tradicional da arte, abrindo, para o que se convencionou chamar de arte contemporânea, a possibilidade de se trabalhar com uma multiplicidade de suportes, por outro, ele gerou uma dificuldade no que tange ao problema de saber como a escultura poderia destacar-se dos demais objetos, dificultando o seu reconhecimento enquanto obra de arte. Nos anos 1960, muitos artistas, em particular aqueles da *land art*, produziram obras ao ar livre que visavam borrar as fronteiras entre uma forma escultórica e a paisagem.

11

* Pedro Hussak é Professor Associado de Estética na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). E-mail: phussak@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4907-9093>

** Flávia Oliveira é Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: flavia.olive@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7203-4507>

*** Luciano Vinhosa é artista e Professor Associado da Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: luciano.vinhosa@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8593-1223>

No entanto, embora tal mudança operada pela arte contemporânea tenha colocado questões relativas à relação entre arte, arquitetura e paisagem, é possível considerar que a colocação desse problema remeta ao século XVIII e a um debate no pensamento estético relativo à questão do Belo natural e do Belo artístico. Sem querer entrar nas querelas, por exemplo, de Kant e Hegel, sobre qual das duas é “superior”, cabe salientar que esse problema se coloca porque não é possível pensar o “natural” e o “artificial” como duas esferas completamente separadas, em vez disso, elas deveriam ser complementares. Por isso, o século XVIII é também o século dos jardins, um espaço no qual há uma intervenção que visa controlar a natureza e produzir uma bela paisagem. Desta feita, a paisagem não é um elemento totalmente divorciada do toque da mão humana: a arte e a arquitetura sempre determinaram uma forma de olhar a paisagem natural, basta pensar, por exemplo, em muitos templos gregos que engendram uma relação entre o mar e a montanha. Em outras palavras, arte e arquitetura determinam uma forma de olhar a natureza, compondo assim uma paisagem.

Atravessados por essas questões, os organizadores não tiveram dificuldade em con-

cordar que o melhor espaço para abrigar, em 28 de outubro de 2019, o seminário *Arte contemporânea, arquitetura, paisagem*, seria o Museu de Arte Contemporânea de Niterói. O museu, ao mesmo tempo, insere-se na paisagem urbana da cidade e instaura uma relação com a Baía de Guanabara. O seminário foi a ocasião para as apresentações que serviram de base para este dossiê, assim como para discussões muito pro-fícuas.

O texto *Dois museus de arte no litoral como perguntas sobre experiência da arquitetura*, da pesquisadora francesa Cécile Bourgade, que defendeu uma tese sobre Oscar Niemeyer na Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, versa justamente sobre essa característica do MAC-Niterói de ser um museu situado no litoral, o que lhe dá a ocasião para fazer um estudo comparado com o Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (MUCEM), também situado no litoral, na cidade francesa de Marselha.

Da mesma universidade francesa, o dossiê conta com a preciosa contribuição dos professores de estética e de filosofia da arte Gilles Tiberghien e Olivier Schefer. Com o texto *Espaços liminares. Natureza e função*

do limiar na paisagem contemporânea, Schefer retoma a questão da paisagem e do limiar no romantismo alemão a partir da pintura de Caspar David Friedrich, para estabelecer paralelos com obras de arte contemporânea, em particular, com as de Simon Faithfull e Marylène Negro. Já com *A Paisagem de ponta-cabeça*, Gilles Tiberghien aborda a mudança de perspectiva no modo de perceber a paisagem, argumentando que em grande medida a compreensão da paisagem no ocidente foi construída na pintura renascentista a partir de um ponto de vista em que a linha do horizonte estruturava todo o campo visual do sujeito. Trata-se de abordá-la em outra chave, principalmente no âmbito de transformações ocorridas no século XIX, que consiste em percebê-la de um ponto de vista não horizontal, mas vertical, de cima para baixo.

As professoras da FAU-UFRJ Flávia Oliveira e Fabiola Zonno dão contribuições no sentido de adentrar nas margens instáveis entre arquitetura, arte e paisagem. Mobilizada pela questão da construção da memória na arquitetura, Fabíola Zunno faz uma análise da questão do monumento, tanto em escritos teóricos como em obras realizadas, do arquiteto suíço Peter Zumthor. Já Flávia

Oliveira propõe uma análise da exposição *Le grand ensemble*, na qual o artista francês Mathieu Pernot trabalha a partir de cartões postais de conjuntos habitacionais na França. A professora de teoria da arquitetura enfoca como o artista realiza a mudança de suporte, da exposição física para um livro de imagens.

A contribuição de Luciano Vinhosa, artista, teórico e professor de arte da Universidade Federal Fluminense, *Do pequeno gesto ao monumento*, também aborda os problemas relacionados à relação arte, arquitetura, monumento e antimonumento, ao comentar a exposição de mesmo nome que ele realizou na galeria do Museu Universitário de Arte (MUnA) da Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, em maio de 2019.

O seminário e o consequente dossiê somente foram possíveis graças a um grande esforço institucional. Cabe destacar que a participação dos acadêmicos franceses ocorreu no âmbito do projeto CAPES-COFECUB *Estética contemporânea: diálogo de culturas*, uma parceria entre a UFRRJ, a UFMG e a Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne. A organização do seminário e do

dossiê ficou a cargo de Luciano Vinhosa, professor do PPGCA-UFF; Flavia Oliveira, professora da FAU-UFRJ e Pedro Hussak, professor do PPGFIL-UFRRJ e colaborador do PPGCA-UFF. Agradecemos ao MAC-Niterói, em nome de seu diretor, Marcelo Velloso, que gentilmente acolheu o seminá-

rio. Agradecemos igualmente ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF) e ao editor da Revista Poiésis, professor Luiz Sérgio de Oliveira, que gentilmente nos deu a oportunidade de publicarmos este dossiê.

Citação recomendada:

HUSSAK, Pedro; OLIVEIRA, Flávia; VINHOSA, Luciano. Arte, arquitetura, paisagem (apresentação do dossiê). *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 11-14, jul./dez. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42732]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Os Autores

A paisagem de ponta-cabeça

Landscape Upside Down

Paisaje al revés

Gilles Tiberghien (Paris I - Panthéon-Sorbonne, França) ^{1}*

*Tradução: Pedro Hussak (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil) ^{**}*

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42733>

15

RESUMO: Estamos interessados aqui em olhar para a paisagem de uma maneira diferente daquela que nos é usual e à qual muitas vezes nós a reduzimos. Em vez de horizontalmente, através de um quadro e de um ponto de vista, a ideia é considerá-la verticalmente, de cima ou de baixo, mostrando que essas formas de a olhar estão de alguma forma em potência na nossa apreensão de qualquer paisagem. Este texto explora essas potencialidades através da arte e da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: horizonte; vista zenital; paisagens subaquáticas; artes visuais e literatura

* Gilles A. Tiberghien é Professor de Estética na Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, França. E-mail: gillestiber@gmail.com.

** Pedro Hussak é Professor Associado de Estética na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). E-mail: phussak@gmail.com.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4907-9093>

ABSTRACT: We are interested here in looking at the landscape in a different way from the usual to us and to which we often reduce it. Rather than horizontally, through a framework and from a point of view, the idea is to consider it vertically, from above or below by showing that these ways of looking at it are in some way in potency in our apprehension of any landscape. This text explores these potentials through art and literature.

KEYWORDS: horizon; zenital view; underwater landscapes; visual arts and literature

RESUMEN: Aquí estamos interesados en una forma de ver el paisaje de una manera diferente a la habitual y a la que a menudo lo reducimos. En lugar de horizontalmente, a través de un marco y desde un punto de vista, la idea es considerarlo verticalmente, desde arriba o desde abajo, mostrando que estas formas de verlo son de alguna manera potentes en nuestra comprensión de cualquier paisaje. Este texto explora estos potenciales a través del arte y la literatura.

PALABRAS CLAVE: gesto; semántica; sinestesia; percepción; lenguaje

Citação recomendada:

TIBERGHIE, Gilles. A paisagem de ponta-cabeça. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 15-34, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42733>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Gilles Tiberghien

A paisagem de ponta-cabeça

Associa-se frequentemente o aparecimento da paisagem na pintura ocidental à invenção da perspectiva. Essa tese dever ser, sem dúvida, matizada, mas caracteriza bem a ideia de que a paisagem é uma forma de representação equilibrada cujo modelo seria a abertura, chamada de *veduta* pelos italianos, visível no fundo de certos quadros do Renascimento, que o filósofo Alain Roger indicou como a marca da invenção da paisagem.

A janela, ele escreve, é de fato a moldura que, isolando-a, encaixando-a na pintura, institui o país como a paisagem. Uma tal subtração – extrair o mundo profano da cena sagrada – é na realidade uma adição: é a “agem” que se adiciona ao “país”... (ROGER, 1997, p. 20).

Essas análises tornaram-se célebres. A janela, na verdade, de acordo com esse autor, permite não apenas a laicização desse pedaço de natureza assim recortado, que

deixa então de ser essencialmente uma alegoria religiosa que se pode decifrar apenas graças a algumas chaves de leitura, como também um fator de unificação, ou dito de outra forma, de equilíbrio. Assim, em sua definição doravante clássica, “velha, embora surpreendentemente persistente”, como constata John Brinkerhoff Jackson, a paisagem é considerada como “uma parte da superfície da terra que se pode abarcar com um único golpe de vista”. (JACKSON, 2003, p. 57)

Três traços desde então caracterizam a paisagem: um ponto de vista que reenvia de modo simétrico a um ponto de fuga, um enquadramento no interior do qual ela é percebida e um horizonte, esse “lugar onde a terra e o céu tocam-se” e que, para um paisagista como Michel Corraïoud, condensava e resumia todas suas outras características. O horizonte é um ponto de equilíbrio além e aquém do qual a vista alterna-se e onde, uma vez seu limite transpassado, não se está mais certo do que se vê. Os aviadores o sabem muito bem porque há muito tempo têm aparelhos que lhes permitem, mesmo tendo sua aeronave virada de ponta cabeça, entender onde estão em relação à terra. Antigamente, clinôme-

tros, níveis de líquido, hoje giroscópios, desempenham o papel de *horizontes artificiais*, para estabilizar o avião.

Por isso, remetemo-nos a essas paisagens não mais percebidas de modo clássico na escala humana, com os pés sobre a terra, mas do alto, além do *horizonte real*, ou de baixo, aquém desse mesmo horizonte (Fig. 1). Momentos raros reservados a certos “volantes” ou a certos exploradores das profundezas cujas sensações a arte tentou restituir-nos. Isso constitui o conjunto que compõe o que compreendo por “paisagens de ponta-cabeça”². Efetivamente, o que vemos mais comumente nessas obras são potencialidades, potências atualizadas que não correspondem a nenhuma percepção verdadeira das paisagens, mas que estão contidas em cada uma delas.

As vistas aéreas satisfazem em nós um desejo de abarcar o espaço o mais amplo possível para ultrapassar a linha do horizonte que delimita nosso conhecimento. Ver do alto consiste em empurrar essa linha sempre para mais longe. No entanto, esse prazer paga-se também com um inconveniente proporcional, pois é verdade que, de quanto mais longe eu olho, mais

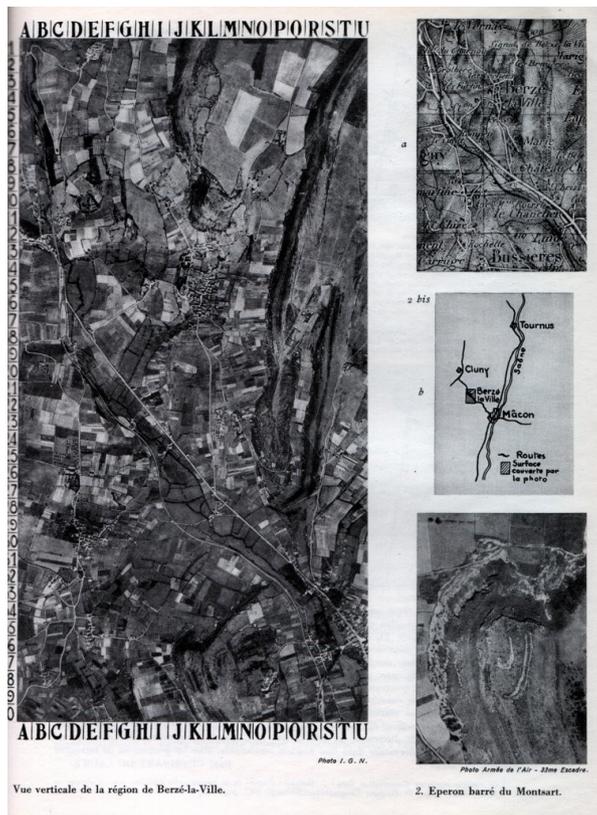


Fig. 1 - *La découverte aérienne du monde* (ilustrações do livro)
 Paul Chombart de Lauwe & Alii
 (editado por Horizons de France, 1948)

eu abarco, mas ao mesmo tempo menos detalhes eu vejo, fenômeno próprio às variações de escalas que todos cartógrafos conhecem bem. Além disso, o sentimento de elevação que experimentamos excita em alguns de nós o que Gaston Bachelard, a propósito de Nietzsche, chamara de “psiquismo ascensional”, essa necessidade que experimentamos de libertar-nos da gravidade, o que os sonhos de voo puderam testemunhar antes de nossas experiências nesse âmbito (Fig. 2).

Charles Nodier, assim, propôs submeter à Academia Francesa a seguinte questão: “porque o homem que nunca sonhou que ele cruza o espaço sob asas como todas as criaturas voadoras que o envolvem sonha tão frequentemente que se eleva com uma potência elástica, à maneira do aeróstato, e porque ele sonhou por tanto tempo antes da invenção dos aeróstatos, uma vez que esse sonho é mencionado em todas as onirocríticas antigas, essa previsão não é o sintoma de um de seus progressos orgânicos.” (apud BACHELARD, 1990, p. 34). A literatura é efetivamente repleta de narrativas de personagens que voam, a começar pelas *Mil e uma noites* e seus tapetes voadores em que nos são dadas descrições precisas destas vistas do alto.

E a pintura ofereceu-nos representações de paisagens, como se pode ver em Bruegel ou Altdorfer, por exemplo. no século XVI, bem antes que pudéssemos sobrevoá-las.

Mas, ainda uma vez, não é porque assistimos asas que voamos, mas porque voamos em sonhos é que elas aparecem. As asas são apenas consequências, e o princípio que nos eleva e nos faz voar é mais profundo. (BACHELARD, 1990, p. 37) Trata-se de uma imaginação material que nos anima e nos leva aos ares, e não apenas uma espiritualidade em busca do absoluto. A vista do alto nos dá, ao mesmo tempo, um tal recuo sobre o mundo que nos faz considerá-la como um jogo ou como uma maquete, imagens que voltam frequentemente àqueles que descreveram sua ascensão em um balão como Nadar em seu livro *Quando eu era um fotógrafo*. Mas sua descrição é também aquela de superfície ornamental que se estende sob nossos pés:

Sob nós, como para nos honrar acompanhando nossa marcha, a terra se desenvolve em um imenso tapete sem bordas, sem começo nem fim, com cores variadas no qual a dominante é o verde, em todas suas tonalidades como em todas suas fusões. (NADAR, 1994, p. 97)



Fig. 2 - Mesa aérea de jantar na residência de Santos Dumont
(Fonte: <http://theappendix.net/issues/2014/4/the-aviators-heart>)

Será assim em todas as narrativas de experiência em balão: a paisagem desfila sob seus olhos ao mesmo tempo em que eles sentem que flutuam sem mais nenhum anteparo. Eles sentem que flutuam em um tipo de embriaguez suave nos limites da vertigem. Santos Dumont, que realizou o primeiro voo de avião na Europa em 1907, escreveu em sua autobiografia, *No ar*, que durante sua primeira viagem a bordo de um balão:

[...] a terra, em lugar de parecer redonda como uma bola, apresentava a forma côncava de uma tigela, por efeito do fenômeno de refração que faz o círculo do horizonte elevar-se continuamente aos olhos do aeronauta. [...] As pessoas apresentavam o aspecto de formigas caminhando sobre linhas brancas, as estradas; as filas de casas assemelhavam-se a brinquedos de crianças. (SANTOS DUMONT, 2016, p. 40)

Essa experiência será artisticamente prolongada pelos futuristas italianos, mas de uma maneira dinâmica. A multiplicação de pontos de fuga, a sobreposição dos espaços, os efeitos de desenquadrar foram cultivados pelos adeptos da aeropintura, cujo manifesto foi publicado em 1929. Lê-se ali em particular que as perspectivas cambi-

antes do voo abrem uma nova realidade, cujos elementos “não têm nenhuma base firme e são construídos pela própria mobilidade perpétua, e o pintor somente pode não pode observá-la e reproduzi-la na medida em que participa desta mesma mobilidade.” (LISTA, 1973, p. 369)³

Em seguida, virão a aeropoesia, a aeromúsica, com Russolo, por exemplo, ou a aerofotografia de Masoero ou de Fedele. O *Vorticism* inglês cultivará esses movimentos de turbilhões e de espiral que Robert Smithson, leitor de Ezra Pound e Wyndham, lembrará ao intitular uma de suas obras de 1965 de *Four Sided Vortex*, misturando as referências aos futuristas ingleses com a cristalografia. No mesmo espírito e a propósito do projeto de filmagem de *Spiral Jetty*, ele escreverá: “Para meu filme (o filme é uma espiral feita com imagens sucessivas), me deixarei filmar de um helicóptero (do grego *helix*, *helokos*, que significa espiral) diretamente acima da minha cabeça a fim de ter a escala da irregularidade dos meus passos.” (SMITHSON, 1994, p. 207)

Em *A descoberta aérea do mundo*, obra dirigida por P. Chomabart de Lauwe e pu-

blicada em 1948, Pierre Marthelot escrevia que “apenas a visão aérea vertical permite ver as coisas face-a-face”. Entretanto, essa vista frontal, ele acrescenta, achata o relevo e “destaca-nos a superfície das coisas” (DE LAUWE, 1948), colocando tudo o que vemos sobre um mesmo plano por um efeito ótico de equalização que nos fecha na “forma quadro” (Fig. 1). Isso lembra o que Gertrud Stein escrevia em seu livro sobre Picasso:

Quando estava na América, fiz pela primeira vez viagens contínuas de avião. Vi misturadas sobre a terra as linhas de Picasso indo e vindo, desenvolvendo-se e destruindo-se; vi as soluções simplificadas de Braque, a linha errante de Masson. Sim, vi tudo isso e mais uma vez compreendi que um criador é sempre um contemporâneo. Antes de todo mundo, ele conhece o que os outros ainda não sabem. Ele está no século XX, um século que vê a terra como nunca a vimos, que tem um esplendor jamais igualado. Tudo se destrói, nada permanece. (STEIN, 1978, p. 91 apud ASENDORF, 2013, p. 265)

Os pintores não deixaram de ser impressionados por esses gêneros de vistas, como Richard Diebenkorn que, no início dos anos 1950, começara sua série *Ocean Park*. Nos

anos 1960, todos os artistas estadunidenses possuíam no espírito as obras de Pollock, seus famosos *drippings*, realizados sobre as telas na horizontal, e as fotografias, como o filme de Namuth, que os popularizaram. Se, para essa geração, o expressionismo abstrato foi uma referência positiva, ele também foi objeto de rejeição. No entanto, essa perspectiva zenital, assim colocada em evidência, transformou o olhar desta mesma geração sobre a arte.

Ora, justamente o artista Robert Morris, tocado como muitos outros de sua geração pela redescoberta dos trabalhos de Maria Reiche sobre Nazca, irá ao Peru em 1975 para andar sobre as linhas que ela estudou, mas sem ter recorrido previamente à vista aérea. Dessa experiência, ele retirará um texto publicado na *Artforum* em novembro de 1976 – *Aligned with Nazca* – em que ele se interessa por um par conceitual “o plano” (espaço neutro e simbólico) e o “espacial” (espaço para o sujeito que faz concretamente a experiência do mundo). Essa oposição lembra aquela descrita por Erwin Strauss entre o espaço geográfico – que conhecemos particularmente graças aos mapas – e o espaço paisagístico que experimentamos fi-

sicamente. Ora, é nessa experiência real do “espacial” que Morris compreende então a continuidade entre o “si”, o *self*, e o mundo, entre o sujeito e o objeto. O *plano* é o lugar de nossas notações, ele é o plano da escrita. “Utilizamos os sistemas de notação, adotando a distância que os torna inteligíveis: eles são extraespaciais.” (MORRIS, 1975)

O que vemos do céu é comparável a um sistema de notações. A notação que se refere à superfície nos permite dominar o tempo e o espaço, mas exclui o mundo sensível. No mundo das superfícies planas, a notação é a rainha. O controle é total. Trata-se, como foi dito, do mundo do mapa. Mas o mundo em três dimensões não é nada seguro e a errância é sempre possível. Morris, então considera Nazca de duas maneiras:

Estamos prontos a incluir, em nossa visão do traçado de Nazca, a totalidade da paisagem. Devemos levar em conta não apenas as linhas, mas as montanhas. Supondo que as primeiras indicam tanto fontes de água bem reais quanto pontos de força espirituais localizados na serra, estamos então na presença dos seguintes pares dialéticos: o plano e o espacial, a linha e a montanha, a figura

e o objeto, a abstração e a realidade. Aqui, o símbolo-artefato opera de modo a orientar, na direção de um projeto humano, as forças da natureza. Essas circulam ao longo dos traços deixados pelo artista, cujo símbolo linear age como um condutor de uma energia espiritual que refluiria em sua direção ao longo das linhas. (MORRIS, 1975)

Para os artistas da *land art*, a vista do céu foi um instrumento para documentar suas obras, mas também para fabricá-las. O exemplo de Robert Smithson é eloquente desse ponto de vista. Em junho de 1966, respondendo ao convite do arquiteto Walter Prokosch, que trabalhava para o escritório de arquitetura Tibbets, Abbott, McCarthy e Stratton (TAMS), ele tornou-se consultor para o projeto de construção do aeroporto regional de Dallas. Por um ano e meio, ele refletiu sobre o que poderia ser uma “arte aérea” tal como, dispostos nas margens do aeroporto, os *earthworks* que veríamos do céu.

Sua própria contribuição consistia na construção de um grande mapa aéreo (*Aerial Map*), uma grande espiral plana, que antecipava seu *Spiral Jetty*, formada de elementos geométricos e visível do

céu. Sem entrar no detalhe desse projeto, lembremos que, para Smithson, o que estava em jogo não era tão somente a percepção do espaço, mas igualmente nossa consciência do tempo.

Essas transformações da percepção do espaço e do tempo correspondem também à nossa relação com o mundo modificado pelas tecnologias da comunicação que desmaterializam o corpo e oferecem-lhe, ao mesmo tempo, próteses óticas e táteis que o prolongam até zonas insuspeitas. Fato que, evidentemente, interessava vivamente aos artistas.

Mas a perspectiva contrária não é exclusiva apenas dos ases da aviação, aficionados de *loopings*. Ela é também aquela de quem se aventura a olhar sob o horizonte. Desde a antiguidade, pensou-se que a face visível da Terra escondia um mundo subterrâneo ao qual poder-se-ia acessar por portas secretas onde se situavam as moradias infernais. Pôde-se mesmo falar de uma "geografia dos infernos" na *Odisseia* ou na *Eneida*, com suas gargantas obscuras, seus rios de fogo, seus caminhos levando ao Aqueronte. Para os gregos e latinos, era pelo covil de Cumas,

onde a Sibila profetizava, que se podia penetrar ali.

Pudemos pensar que cidades, até países inteiros, estendiam sob nossos pés um segredo conhecido por alguns, mas que a maior parte das pessoas nem ao menos suspeitaria. As especulações mais fantasiosas tentaram dar consistência a algumas narrativas sem nenhum fundamento, mesmo se, nesse âmbito, alguns cientistas procurassem sustentar o que chamamos de "teoria da Terra oca".

Essa teoria foi formulada na Renascença pelo padre jesuíta Anathasius Kircher em seu *Mundus subteranneus* (1665), no qual ele indica a localização da Atlântida e as nascentes do Nilo. Mas, sobretudo, ele afirma que o interior da terra é oco com múltiplas cavidades onde circulam a água e o fogo (Fig. 3). Kircher, aliás, compara a circulação subterrânea das águas àquela do sangue no corpo humano, tal como descrito pelo médico contemporâneo de Descartes, William Harvey. Outras teorias militam a favor de tais mundo subterrâneos.

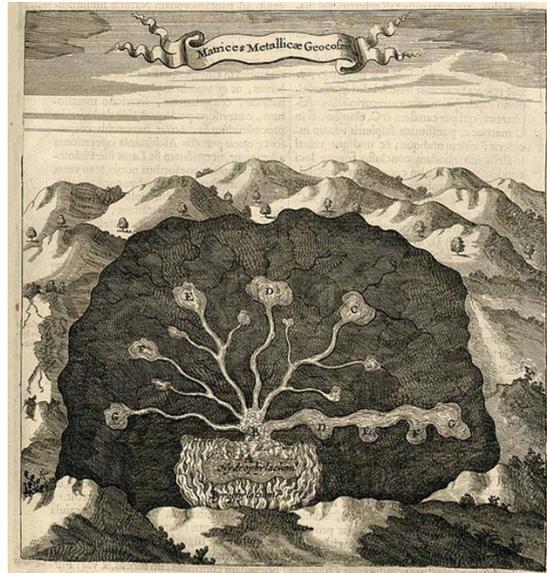


Fig. 3 - Athanasius Kircher, *Mundus Subterraneus*
(Fonte: <https://michelkoven.files.wordpress.com/2012/06/mundus-subterraneus-ii.jpg>)

O século XIX deu um prolongamento romanesco a essas especulações ao imaginar expedições nas profundezas que antecipam o célebre romance de Jules Verne *Viagem ao centro da Terra*, publicado em 1864.⁴ No romance de Jules Verne, a expedição que ele imagina penetra sempre mais profundamente na terra para acessar pouco a pouco o “terreno primitivo” (Fig. 4). Ali, diz o narrador, “a luz dos aparelhos, repercutida pelas pequenas facetas da massa rochosa, cruzando seus jatos de fogo sob todos os ângulos, e eu me imaginava viajando através de um diamante oco no qual os raios quebravam-se em mil brilhos”. (VERNE, 1867, p. 108-109) Reencontra-se aqui algo desses devaneios cristalinos caros aos Românticos alemães e a esse imaginário dos mineiros, sublimado pelos poetas da época. Assim, em *Henri d’Ofterdingen*, Novalis – que tinha uma formação de geólogo e participava ativamente na inspeção das Salinas de Dürrenberg, Kösen e Arten, dirigidas por seu pai – conta como Henri, acompanhado de um mineiro, vai explorar uma gruta onde ele encontra um eremita, um nobre desde então retirado do mundo, que declara ao mineiro: “Você é um pouco um astrólogo às avessas”, acrescentando para

explicitar essa imagem: “enquanto esses guardam os olhos fixos ao céu e exploram seus espaços infinitos, você volta seus olhares para a terra e sonda sua estrutura”. (NOVALIS, 1976, p. 143) Daí a oposição entre essa disciplina capaz de ler o céu como “o livro do futuro” e a geologia, para a qual “as figuras da Terra revelam as origens do mundo.”

Essas origens, naturalmente, são mais fantasmáticas do que reais. Todos os “romances subterrâneos” tratam disso. Mas elas são o fruto de uma construção, o que traduz bem à sua maneira *Grotto* (2006), obra de Thomas Demand realizada em papelão e modelizada inteiramente em um computador (Fig. 5). Seja como for, o subsolo é o lugar do segredo, até do mistério, também da fuga. Foge-se das coisas que se quer dissimular do mundo e, às vezes, de nós mesmos. No *Fantasma da Ópera*, de Gaston Leroux, um ser com o rosto desfigurado esconde-se e assombra os subsolos do edifício, construído, diz-se, sobre um lago artificial concebido pelo arquiteto Charles Garnier. No romance, o lago é alimentado por um rio e nesse subsolo encontra-se o indício do “fantasma”.



Fig. 4 - Jules Verne, *Voyage au centre de la Terre* (1864).
Ilustrações originais de Édouard Riou
(Fonte: [http://jv.gilead.org.il/rpaul/Voyage au centre de la terre/](http://jv.gilead.org.il/rpaul/Voyage%20au%20centre%20de%20la%20terre/))

Edgar Rice Burroughs, o famoso autor de *Tarzan*, retomando o mito da Terra oca, imagina nos anos 1930, com o ciclo *Pellucidar*, seus personagens que exploram um mundo subterrâneo cuja geografia tem essa particularidade de não apresentar nenhum horizonte verdadeiro em razão de sua natureza côncava:

Eu levantei os olhos e comecei a supor a razão dessa estranha paisagem que me tocara desde o início por seu caráter insólito e pouco conforme ao natural: não havia horizonte! Tão longe quanto o olho podia alcançar, o mar estendia indefinidamente sua superfície salpicada de ilhas minúsculas, as mais afastadas reduzidas ao estado de simples pontos; mas, além, era sempre o oceano e quando se procurava descobrir o seu limite, era preciso elevar o olhar a fim de descobrir o ponto mais afastado perceptível para a visão. (BURROUGHS, 1971, p. 32)

Sem horizonte, o que é uma paisagem, se é que se faz ainda sentido empregar essa palavra para descrever o que se oferece à vista do intrépido explorador?

Entretanto, em Jules Verne, quando nossos aventureiros chegam à margem do que parece ser um oceano que se estende sob um tipo de imenso globo, o narrador observa:

Nós estávamos realmente aprisionados em uma enorme escavação. Não era possível julgar nem sua largura, uma vez que o rio se alargava a perder de vista, nem seu comprimento, pois o olhar era logo parado pelo uma linha do horizonte um pouco indecisa. (VERNE, 1867)

Esse horizonte é sempre incerto: sua linha não é nítida e o narrador explica que escrutinando ao longe, ele procurava “rasgar essa cortina lançada no fundo misteriosos do horizonte”. (VERNE, 1867)

Que ele vacile, que seja sem nitidez, indeciso, isso não significa que nós não lidemos com uma paisagem. Pode-se pensar, como Erwin Strauss, que o horizonte se apresenta não como um limite, mas como um convite a sempre ultrapassá-lo, pois o homem “não pode mais parar inteiramente na paisagem a não ser que ele possa escapar dali completamente”. (STRAUSS, 1989, p. 527) O horizonte desloca-se sempre conosco e, nas profundezas da Terra, isso não é nada que possamos verdadeiramente identificar, pois ele reflui ou imobiliza-se e suas transformações não dependem apenas da nossa visão, mas são ligadas ao movimento do nosso corpo inteiro, não apenas em relação aos seus



Fig. 5 - Thomas Demand, *Grotto*, 2006. (maquete modelizada em papelão)
Installation image courtesy Pier 24 Photography
(Fonte: <https://www.thedailybeast.com/thomas-demand-at-pier-24-is-the-daily-pic-by-blake-gopnik>)

avanços no espaço, mas às suas sensações, olfativas, auditivas, táteis etc.

A arte do século XX interessou-se muito cedo por essas paisagens de baixo e pelas modificações que elas supõem em nós, em artistas como Jean Painlevé, suposto documentarista, mas que revela de fato um mundo na interseção do que ele de fato via e do que imaginava. Próximo aos surrealistas – ele contribuía com a revista de Bataille *Documents* em 1929 –, Painlevé publica suas fotografias em um número considerável de revistas nos anos 1930, na França, mas também na Itália e na Argentina. Jean Cassou, em um texto de 1931, intitulado “a arte submarina”, escreverá que a

arte decorativa, a arte dramática dos animais submarinos convém a nosso olho, a nosso gosto, a nosso ritmo. Na sua contemplação, encontramos o mesmo prazer emotivo e a mesma satisfação intelectual que marca para nós tudo o que é do nosso planeta. (CASSOU, 1931)

Ali ainda alguma coisa dos movimentos internos de nosso corpo antecipa realidades que podemos ver. Essa é a virtude da arte de oferecer-nos imagens dessas realida-

des invisíveis que são ao mesmo tempo o reverso de nossas paisagens vistas e experimentadas.

Em 1969, uma pequena exposição, *A Report: Two Ocean Projects*, reuniu no Museu de Arte Moderna de Nova York, Peter Hutchinson e Dennis Oppenheim. As obras de Peter Hutchinson são apresentadas sob a forma de montagens constituídas, o mais frequentemente, por uma grande imagem sob a qual, à maneira de uma predela, são dispostos tanto a mesma imagem diminuída quanto detalhes da instalação, com um mapa da ilha de acordo com o caso. O artista enganchou cabaças ao longo de uma corda de 350 cm, flutuando livremente sobre a água, decompondo-se pouco a pouco, já que se trata de frutas frescas e não de cascas, contrariamente ao que sugere o título *Threaded Calabash*. Ele também plantou flores em triângulo e formou uma pequena barragem inútil no fundo do mar, criando estranhas paisagens submarinas que falam de um mundo que pertence ao universo da ficção científica, em que se pode ver brotar flores em um meio que não é o seu.

Trata-se de nosso mundo, mas de um ponto de vista novo, aquele de uma criatura marinha, por exemplo. Esse “devir animal”, para falar como Gilles Deleuze, encontra-se também no artista francês Marcel Dinahet. A arte, para ele, é um modo de pressentir a descrição de mundos possíveis, de *imaginá-los* com um aparelho ótico, uma lente fotográfica ou uma câmera, capaz de traduzir o que nosso olho poderia ver se fôssemos um peixe, uma lontra ou uma aranha d’água, ou se nós tivéssemos nos tornado anfíbios, perseguindo a metamorfose possível dos humanos em um meio que não é o seu.

Por seu turno, em *Going Nowhere* (2011), o artista Simon Faithfull anda com certa dificuldade no fundo do mar Adriático, em uma paisagem rochosa, de algas e peixes, em camisa e calça negra. Ele avança como nesses sonhos em que temos a impressão de sermos perseguidos por alguma coisa ou alguém da qual ou de quem temos dificuldade de escapar: nossa humanidade, talvez? Outros artistas tentam dar a ilusão de uma dependência perfeita com um meio que não é o seu, como Philippe Ramette que se deixa fotografar de terno, orientando-se com um mapa em uma paisagem submarina.

Esses modos de olhar a paisagem descen-tram-nos, de alguma maneira, da terra, que é o nosso primeiro solo, e de nós mesmos, abandonados desse solo e agar-rados por outros movimentos que nos me-tamorfoseiam e fazem de nossas paisa-gens meios sem indicações. O modo como apreendemos o tempo é provavelmente para nós um modo de sintetizar e de hie-rarquizar todos nossos outros sentidos pa-rra submetê-los aos imperativos práticos que a visão comanda. Mas, sob a terra ou sob a água, mesmo se não vemos ou ve-mos pouco, o corpo torna-se um sensor sinestésico e, o mundo, ao inverso de nosso psiquismo que parece dilatar-se, comprime-se ou dilui-se progressivamen-te. Mais o espaço restringe-se, mais as paisagens subterrâneas ou submarinas tornam-se os reinos de uma imaginação espalhada e suspensa. O tempo então adormece em nós e muitos espeleólogos ou mergulhadores contam quanto o sen-timento da duração é diferente sob a terra ou sob o mar, como se tudo fosse retar-dado. Permanecem as estrelas no céu ou no fundo das águas para guiar-nos ou pa-rra perder-nos nessas paisagens doravante de ponta-cabeça.

Notas

¹ Gilles A. Tiberghien é professor de Estética na Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne. Ensina também na l'École Nationale du Paysage de Versailles, assim como no Institut d'Architecture de Genève. É membro do comitê de redação dos *Cahiers du Musée d'Art Moderne et des Carnets Du Paysage* e dirigiu a coleção *arts et esthétique* da Editora Carré, Hoëbeke et Desclée de Brouwer. É autor de diversas obras dedicadas à arte e paisagem, dentre as quais *Land Art* (Éditions Carré, 1993), *Nature, art, paysage* (Actes Sud/École Nationale Supérieure du Paysage, 2001) et *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses* (Éditions Le Félin, 2005). Escreveu também sobre outros temas, como Marcel Proust, *Les vrais paradis, sont les paradis qu'on a perdus* (Éditions de la Martinière, 2004) e sobre o sentimento amoroso *Aimer, une histoire sans fin* (Éditions Flammarion, 2013).

² Gilles Tiberghien criou essa fórmula “*Le paysage sens dessus dessous*” a partir da expressão francesa “*sens dessus dessous*”, que significa aproximadamente o mesmo que a expressão em português “de ponta-cabeça”, tanto no sentido de que indica a inversão de posição entre o que está no alto e o que está embaixo, quanto no sentido da geração de uma grande confusão por causa de uma mudança brusca, como quando se diz que “minha vida está de ponta-cabeça”. No entanto, é preciso notar que o autor também se vale do sentido literal da expressão francesa “*sens dessus dessous*”, cuja tradução seria “sentido de cima abaixo”. Jogando com os sentidos da expressão, o autor quer indicar uma transformação no modo de percepção da paisagem, construída no Renascimento, a partir de uma vista horizontal. Tal transformação consistiu justamente em considerar a paisagem verticalmente, mudando a percepção horizontal na medida em que ela poderia ser contemplada de cima ou de baixo.

³ O texto é assinado por Marinetti, Balla, Cappa, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi Despero et Tato, cf. LISTA, 1973, p. 369. Ver também ASENDORF, 2013, p. 47-58.

⁴ O livro foi publicado em 1867 com dois capítulos a mais.

Referências

ASENDORF, Christoph. *Super Constellation*. Trad. Didier Renault et Augustine Terence. Paris: Editons Macula, 2013.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*. Paris: José Corti, 1990.

BURROUGHS, Edgar Rice. *Pellucidar. Au cœur de la Terre*. Trad. Pierre Billon. Paris: Opta, 1971.

CASSOU, Jean. L'Art sous-marin. *Art et Décoration*, n. 59, p. 143-150, jan./jun. 1931.

JACKSON, J. B. *A la découverte du paysage vernaculaire*. Arles: Actes sud/ENSP, 2003.

LAUWE, P. Chombart. *La découverte aérienne du monde*. Paris: Horizons de France, 1948.

LISTA, Giovanni. *Futurisme, Manifestes, documents, proclamations*. Paris: L'Age d'Homme, 1973.

MORRIS, Robert. Aligned with Nazca. *Artforum*, oct. 1975, p. 26-39.

NADAR, Félix. *Quand j'étais photographe*. Paris: Le Seuil, 1994.

NOVALIS. *Henri d'Hofterdingen*. Trad. Robert Rovini. Paris: UGE, 1967.

ROGER, Alain. *Art et anticipation*. Paris: Carré, Arts et Esthétique, 1997.

SANTOS DUMONT, Alberto. *Os meus balões (dans l'air)*. Trad. A. Miranda dos

Santos. Brasília: Edições do Senado Federal, 2016.

SMITHSON, Robert. *Une rétrospective, Le paysage entropique, 1960-1973*. Trad. Claude Gintz. Marseille: M.A.C., 1994.

STEIN, Gertrud. *Picasso*. Paris: Christian Bourgois, 1978.

STRAUSS, Erwin. *Du sens des sens*. Grenoble: Jérôme Million, 1989.

VERNE, Jules. *Voyage au centre de la Terre*. Paris: Hachette, 1867.

Arquitetura, paisagem e memória - a poética de Peter Zumthor

Architecture, Landscape and Memory - Peter Zumthor's Poetics

Arquitectura, paisaje y memoria - la poética de Peter Zumthor

*Fabiola do Valle Zonno (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) *1*

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42734>

35

RESUMO: O artigo apresenta o tema da construção de memória a partir da arquitetura *site specific*, reconhecendo os novos conjuntos como *lugares poéticos da memória*. Partindo de questões sobre a experiência, a complexificação dos significados e a condição do monumento na contemporaneidade, investiga o trabalho de Peter Zumthor. Apresenta seus escritos e as noções de *atmosfera*, *imagem* e *feeling of history*, descrevendo e analisando as obras: *Steilneset Memorial* (2011) e *Mining Museum* (2002-2016) na Noruega, além do *Museu Kolumba* (2008) na Alemanha. A poética de Zumthor é valorizada a partir da proposição de experiências, mobilizando o corpo fenomenologicamente e em relação à situação, e da produção de *atmosferas* e *imagens poéticas*, via memória e imaginação.

PALAVRAS-CHAVE: memoriais; arquitetura *site specific*; fenomenologia

* Fabiola do Valle Zonno é Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, no Departamento de História e Teoria e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ). E-mail: fabiolazonno@fau.ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7237-4015>

ABSTRACT: The article presents the theme of memory construction from architecture, as site specific, recognizing the new sets as poetic places of memory. Starting from questions about experience, complexification of meanings and the contemporary condition of monuments, it investigates the work of Peter Zumthor. It presents his writings and the notions of atmosphere, image and feeling of history, describing and analysing the works: *Steilneset Memorial* (2011) and *Mining Museum* (2002-2016) in Norway, in addition to the *Kolumba Museum* (2008) in Germany. Zumthor's poetics is valued based on the proposition of experiences, mobilizing the body phenomenologically and in relation to the situation, besides the production of atmospheres and poetic images, through memory and imagination.

KEYWORDS: memorials; site specific architecture; phenomenology

RESUMEN: El artículo presenta el tema de la construcción de la memoria desde la arquitectura *site specific*, reconociendo los nuevos conjuntos como *lugares poéticos de la memoria*. A partir de preguntas sobre la experiencia, la complejidad de los significados y la condición del monumento en la contemporaneidad investiga el trabajo de Peter Zumthor. Presenta sus escritos y las nociones de atmósfera, imagen y *feeling of history*, describiendo y analizando las obras: *Steilneset Memorial* (2011) y *Mining Museum* (2002-2016) en Noruega, además del *Museo Kolumba* (2008) en Alemania. La poética de Zumthor se valora en función de la proposición de experiencias, movilizándolo el cuerpo fenomenológicamente y en relación con la situación, y la producción de atmósferas e imágenes poéticas, a través de la memoria y la imaginación.

PALABRAS CLAVE: memoriales; arquitectura site specific; fenomenología

Citação recomendada:

ZONNO, Fabiola do Valle. Arquitetura, paisagem e memória – a poética de Peter Zumthor. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 35-66, jul./dez. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42734]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Fabiola do Valle Zonno

Arquitetura, paisagem e memória - a poética de Peter Zumthor

Lugares poéticos da memória

37

“Um trabalho de arte ou de arquitetura faz a memória falar em você.”

-- Peter Zumthor

A memória nunca é “resgatada”, mas continuamente construída e, no que concerne à arquitetura, a partir da produção de lugares – possivelmente poéticos – em que os significados, os sentidos são elaborados em uma relação entre presente e passado. A

memória lida com a permanência – ainda que vaga – seja a partir de imagens-lembrança ou de fragmentos e indícios do passado materialmente presentes.

Como um palimpsesto do tempo, a própria paisagem pode ser um convite para que se reconheça a experiência da memória, em sua condição de seleção, apagamento e entropia. Certamente falamos de paisagem como entrelaçamento natureza e cultura – toda paisagem é cultural, estando

os elementos ditos “naturais” envolvidos não somente em campos de significação culturalmente construídos, como também noções de paisagem estão relacionadas a modos de ver construídos.

Para o artista/arquiteto, a memória está implicada no contato com uma situação ou paisagem específica e no processo de imaginação, de criação.

Arte e arquitetura têm o potencial de promover a ressonância do passado no presente, ou melhor, de oportunizar uma experiência capaz de produzir *afectos* no presente, na relação com a virtualidade de nossa memória, que enovela não somente os tempos, mas também sentidos construídos individual e coletivamente. A constituição de uma poética atravessa o contato fenomenológico com o sítio e a relação com as imagens que povoam os sentidos dos lugares, ligadas a narrativas históricas ou míticas ou que habitam nossa imaginação, acessadas via memória e desejo partindo de experiências significativas (artísticas e arquitetônicas) de cada um.

É justamente por esta razão que o trabalho poético pode lidar com subjetividade e

intersubjetividade simultaneamente e, partindo de um contexto, uma intervenção em uma pré-existência ou “reinvenção do lugar” (ZONNO, 2014) pode ser reconhecida como artística e fruto de uma poética singular².

Em relação aos significados dos lugares construídos historicamente, não se pode deixar de mencionar a possibilidade da ação artística como um posicionamento crítico, na medida em que trate do papel da memória na constituição de nossas subjetividades no presente. Em se valorizando na contemporaneidade o reconhecimento das diferenças, isto implica em questionar os dispositivos em que atuamos, considerar a ação transformadora do tempo e a singularidade dos lugares, buscando a complexificação de significados a partir do olhar presente.

Neste sentido, pensar a construção de memoriais, museus e intervenções artísticas implica na recolocação da discussão sobre a monumentalidade. Como é amplamente sabido, lembrando Georges Bataille³ no texto *Arquitetura* de 1929, a monumentalidade foi criticada ao ser iden-

tificada à produção de objetos ligados a discursos de poder e saber.

A partir dos anos 1960, ações artísticas antimonumentais não só realizaram práticas profanatórias, mas buscaram atuar de modo diferente da lógica da escultura tradicional, criando obras efêmeras e *counter-monuments* (CARRIER, 2005).

Um dos desafios contemporâneos é pensar e materializar lugares de rememoração, sem produzir objetos-discursos em prol de visões fechadas sobre identidade ou sobre a história; e, sobre a memória da dor, como lidar com os traumas da existência, a angústia da morte e da destruição, com o lugar daqueles considerados à margem dos discursos de saber e poder.

Ignasi Solà-Morales, no texto *Arquitectura débil*, de 1987, contribui para a discussão sobre a monumentalidade na contemporaneidade ao conceituar a arquitetura *débil* como “ontologia fraca”, a partir de Gianni Vattimo (1985)⁴, que poderia ser o caminho para recuperar o sentido de recordação – *monitu*. Partindo de bases fenomenológicas, a arte seria uma “reserva de realidade”, proporcionando a “experi-

ência mesma”. Mas, ainda segundo o autor, não se pode recuperar a fenomenologia de modo ingênuo⁵ e distanciado do sentido de crise contemporânea – experiência da ausência e do fragmentário, da arqueologia como sistema cruzado de linguagens. O tempo deve ser pensado como justaposição, mas também como acontecimento imprevisível, indicando a frágil presença da experiência artística. Assim sendo, a arte viria a insinuar mais do que a resolver a compreensão da realidade. Afirma com Deleuze, a partir do livro *Michel Foucault*, de 1986, o entendimento do subjetivo e do objetivo não como campos distantes, mas como “dobras de uma mesma e única realidade”. E, referindo-se ao texto de Heidegger sobre escultura e o espaço, baseado em um diálogo com Eduardo Chillida, que a debilidade na arte, seja escultórica ou arquitetônica, significa assumir um lugar secundário que é possivelmente seu maior “peso”. Sem a pretensão de se impor, ser central ou exigir conformidade, a arquitetura *débil* não viria a ser agressiva ou dominante, mas tangencial. O tema da monumentalidade é então colocado não como representação do absoluto ou de uma visão ideológica, ou ainda como garantia da produção, a

partir da obra, de uma estrutura visual representativa, coerente e estável:

A ideia de monumento que quero trazer é aquela que podemos encontrar em qualquer objeto arquitetônico que, sendo certamente uma abertura, uma janela a uma realidade mais intensa, ao mesmo tempo sua representação se produza como um vestígio [...]. A noção de monumento que proponho aqui está ligada ao gosto da poesia depois de tê-la lido, da música depois de tê-la ouvido, da arquitetura depois de tê-la visto. (SOLÀ-MORALES, 2003, p. 76, tradução nossa⁶)

40

Em *A imagem corporificada*, Juhani Pallasmaa (2013, p.133-134) discute a interpretação de Vattimo por Solà-Morales e propõe pensar a arquitetura como estrutura e imagem “fraca” ou “frágil”, que seria contextual e responsiva, preocupada com a interação sensorial e não com manifestações idealizadas. Dentre enfraquecimentos enumerados pelo autor, menciona a narrativa cinematográfica de Antonioni e Tarkovsky, baseada na descontinuidade, na câmera que se desvia, criando distância proposital entre imagem e narrativa, criando um campo associativo de imagens reunidas, assim fazendo do leitor / observador um participante. Outro recurso é o

enfraquecimento da imagem em arquitetura por meio da exposição de processos de desgaste e arruinamento, em que a “arrogância da perfeição é substituída pela vulnerabilidade humanizadora”.

Como esclarece Françoise Choay (2001, p. 18), o sentido de “monumento” do latim deriva de “monere” – “advertir, lembrar” – sendo o seu propósito “tocar pela emoção, uma memória viva”. Daí partindo, supomos ser possível refletir sobre a monumentalidade e o monumento em sentido *débil* e frágil, buscando atravessamentos entre a arquitetura e a arte contemporânea sobre modos outros de lidar com a memória e os significados dos lugares.

Ao ser questionada sobre a centralidade da noção de monumento em sua formulação no célebre texto *A escultura no campo ampliado*, de 1979, Rosalind Krauss responde, aludindo a Smithson em *Um passeio pelos monumentos de Passaic e Spiral Jetty*, que ainda se deve retê-la criticamente, pois muitas obras contemporâneas “podem ser monumentos à falência de diálogo, mas são também tentativas de manter viva a noção de monumento”. (KRAUSS apud PAPAPETROS et ROSE, 2014, p. 21)

Robert Smithson, em *Spiral Jetty* (1970), a um só tempo mobiliza o fenomenológico, o contato com o sítio e narrativas sobre o lugar que levaram à materialização da espiral como uma imagem dos rodamosinhos perigosos que se formavam em seu centro, quando esse “mar morto” então ligava-se ao Pacífico. A obra não foi pensada como monumento, mas joga com os sentidos de “lugar” e “não-lugar” – lugar quase mítico, demarcado em meio a águas avermelhadas (pelas algas) em meio a um sítio com estruturas da exploração humana abandonadas. Também joga com as forças da natureza, uma vez que a obra submergia e emergia no tempo das marés.

Smithson, como coloca Gilles Tiberghian (1993), ensina-nos a ver as coisas como complexos de relações, valorizando uma dialética da paisagem, dinâmica que põe em jogo acaso e necessidade, as transformações realizadas pelo homem e as que resultaram da natureza.

Como já interpretara Anthony Vidler (2004), a partir de Rosalind Krauss, o “campo ampliado da arquitetura” teria como uma de suas possíveis vertentes a relação entre a arquitetura e a paisagem,

quando um sentido romântico do “pitoresco” seria reelaborado, ao que podemos somar a discussão sobre o “sublime” na contemporaneidade.

Em nosso trabalho de pesquisa, investigamos possíveis elos entre arte e arquitetura, em campo ampliado, especialmente a partir do sentido de *site specific*. Em Miwon Kwon (2002), o termo *site specific* é reconhecido como pluralidade, interessando-nos especialmente as abordagens “fenomenológicas” e as “orientadas / discursivas” para contribuir à reflexão sobre os sentidos dos lugares como paisagem cultural, o que permanece e o que se altera a partir da obra inserida em um contexto físico e sociocultural.

Tendo como recorte o tema da memória, investigamos em paralelo obras de artistas e arquitetos, seus processos poéticos ao lidar com pré-existências, sejam edifícios, ruínas ou sítios de reconhecido valor patrimonial reconhecido ou não. Buscamos investigar os vários modos de relação com o lugar, a partir de diferentes perspectivas teórico-práticas como poéticas que busquem a complexidade dos sentidos, a experiência dos tempos que se materializam

na paisagem e como problematizam o tema da monumentalidade. Pensamos a produção de *lugares poéticos da memória* como alternativas à espetacularização do patrimônio ou ainda a visões nostálgicas, ambas compreensões rasas sobre os processos da memória como construção e a transformação da paisagem no tempo. O tempo é um aspecto chave – a experiência do tempo, o tempo que se imprime à matéria das coisas e à paisagem e o tempo como virtualidade reencontrado via memória, individual e coletiva, que alimentam nossa capacidade de imaginação.

O trabalho do arquiteto Peter Zumthor situa-se no entrelaçamento dessas questões. Sua arquitetura possui forte relação com a paisagem e ênfase na condição fenomenológica da experiência, o que não exclui a possibilidade de reconhecimento de um modo poético singular. Zumthor fala da memória como constitutiva de seu processo de trabalho, mobilizando o termo “imagem” ao definir a arquitetura como produção de “atmosfera” e fruto de sua experiência com o sítio, da experiência que teve em outros lugares e de imagens ligadas à cultura arquitetônica. Também sugere a capacidade de trabalhar a me-

mória a partir de “*a feeling of history*”, pela valorização da presença do passado nas coisas mesmas.⁷

Muitos de seus projetos, como as *Termas de Vals* (1990-99), estimulam a experiência em bases fenomenológicas, valorizando a paisagem e aliando a escolha dos materiais à precisão dos detalhes. O *Pavilhão de Hannover da Expo 2000* diferenciava-se da maioria dos demais por não ser uma forma icônica, mas por promover uma experiência da arquitetura enquanto corpo tectônico.

Neste artigo, confrontando seus escritos, algo de sua coleção de referências e suas obras, buscaremos reconhecer como seu trabalho entrelaça a memória e a experiência da paisagem, tratando especialmente de dois memoriais na Noruega – *Steilneset Memorial* em Vardo, no extremo norte (2011), e o *Mining Museum*, localizado em Sauda, no extremo sul (2002-2016) – e do *Museu Kolumba* (2008), na Alemanha, parte dedicado à exposição de uma área de ruínas.

A título de reforçar a hipótese sobre a relação do trabalho com a situação específica – entre arquitetura e paisagem –, pro-

duzindo *lugares poéticos da memória*, mas também de reconhecer traços próprios da poética do arquiteto, aproximaremos outras de suas obras: *Hortus Conclusus – Serpentine Gallery*, realizada em Londres (2011), e a capela *Bruder Klaus* (2007).

Peter Zumthor - fenomenologia e imaginação

“Só através da realidade das coisas e da imaginação a fâisca do trabalho de arte é acesa”.

-- Peter Zumthor

Uma aproximação à fenomenologia importa para a identificação do horizonte de pensamento e para o reconhecimento do processo de concepção de Zumthor⁸. Apresentaremos alguns aspectos conceituais destacados pelo próprio arquiteto, reconhecendo em seus textos referências indiretas a esta vertente estético-filosófica. A aproximação com outras artes é para o arquiteto a possibilidade de desenvolver um campo fértil para sua sensibilidade e para o conhecimento do mundo – o

que também remete à perspectiva da fenomenologia.

Para Zumthor, a arquitetura dá forma a uma expectativa em *still*. O edifício deve ser como um *silêncio*, comparado à beleza dos ícones e das naturezas-mortas de Morandi e Messina. Em um estado calmo de percepção, em um vazio perceptivo, a memória lida com um tempo profundo que pode vir à tona. (ZUMTHOR, 2006, p. 17-19)

O silêncio de que fala o arquiteto pode ser aproximado da noção de sentido para além da linguagem, como explica Alberto Pérez-Gómez sobre o trabalho poético. O autor, partindo de Merleau-Ponty, define a linguagem como indireta e alusiva – sendo o *inefável* uma “abertura ao mistério que é a eloquência do silêncio”, o “cheio do vazio”. Refletindo sobre o poético em arquitetura, explica que os elementos físicos – forma e materiais, texturas e cores – possuem a capacidade de comunicar e também evocar “algo mais” e, citando Octavio Paz, são como “pontes para um outro mar, portas que se abrem para um outro mundo de significados”. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 168-174)

Merleau-Ponty, em *O visível e o invisível* de 1964, afirma que somos capazes de alcançar o sentido, pois “a ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos”. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 118-121) O entrelaçamento entre o visível e o invisível é o *quiasma*, a *carne*⁹ do mundo que é vinculada à ideia – esta que é não o contrário do sensível, mas sua profundidade.

Zumthor fala das qualidades da arquitetura como parte de uma *atmosfera*, reconhecível como “primeira impressão” pré-reflexiva. Ele a exemplifica ao apresentar sua experiência vivida em uma praça, falando como o comovem “as coisas, a gente, o ar, os ruídos, as cores, as presenças materiais, as texturas e as formas” e, sobre a experiência em um café numa residência de estudantes, pergunta-se se poderia projetar algo com tal “magia”, densidade, tom – comparado à música que possui colorações, texturas e formas. O arquiteto considera para a produção de atmosferas: o corpo da arquitetura, a consonância dos materiais (sua vibração conjunta), o som do espaço, a temperatura do espaço, as coisas ao meu redor, entre

sosego e sedução, a tensão entre interior e exterior, graus de intimidade e, por fim, a luz sobre as coisas. A arquitetura é como um corpo no sentido mais literal do termo – como massa corpórea e membrana, a arquitetura como “um corpo que pode me tocar”. (ZUMTHOR, 2006, p. 17-23)

O corpo arquitetônico e as atmosferas podem afetar o corpo, já na acepção pontiana:

[...] meu corpo está no número das coisas, é uma delas; é captado na textura do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas já que vê e se move, ele mantém as coisas em círculos em volta de si; elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas na sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofado do corpo. (Merleau-Ponty, 1980, p. 89)

O conceito de atmosfera como uma categoria estética relaciona-se ao sentido romântico de *Stimmung* – *tone, mood*, retomado na teoria contemporânea. Como esclarece Pérez-Gómez, o conceito é definido por Gernot Böhme (1998) como “*space of feeling*”, sendo as emoções não meramente subjetivas, “fantasmagóricos estados mentais internos”, mas são pri-

meiras na experiência perceptiva, entrelaçadas com lugares, definindo o tom para conhecer, agir e pensar, relacionam-se a sensações, comportamentos e disposições inteligíveis relacionados a um ambiente, à arquitetura. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 27)

Na conferência que deu origem ao livro homônimo de Zumthor, que se intitulava *Atmosferas. Entornos Arquitetônicos. As coisas ao meu redor*, aparece a definição de “arquitetura como entorno” (2006, p. 63), em uma interlocução com Peter Handke em seu livro *Mas eu vivo somente dos interstícios*, de 1987. A ideia é que um edifício, seja qual for a escala, converta-se em parte de seu entorno físico e, ao mesmo tempo, torne-se entorno para a vida das pessoas.

Especialmente ao tratar da relação com o tempo e os lugares como entornos vividos, Zumthor refere-se à melancolia como um sentimento profundo de consciência da passagem do tempo e das vidas humanas que preenchiam outrora os espaços: “Penso que a pátina do tempo nos materiais, nos inúmeros arranhões em sua superfície [...] Quando fecho os meus olhos e tento esquecer estes traços físicos,

minhas primeiras associações levam a um sentimento profundo – uma consciência da passagem do tempo e de atenção à vida humana”. (ZUMTHOR, 1999, p. 24)

Questionado sobre o termo “atmosfera” como muito privado, vago e poético, afastado de um viés mais crítico pela falta de relação com a história e o tempo, Zumthor afirma buscar *a feeling of history*, pensando a relação com o lugar e a ressonância temporal, como uma “qualidade de experiência compartilhada”. (2018, p. 71) Essa emoção da história seria alcançada pela presença das coisas, pela presença dos fragmentos do passado: “físicas e reais não importa o quão mudas, escondidas e misteriosas” (2018, p. 18); uma história, diferentemente do sistema intelectual, acumulada nas paisagens. Intervir nestes lugares seria então criar a partir de interstícios.

Sobre o processo de trabalho do arquiteto, importa destacar a experimentação com maquetes nas quais busca expressar a condição material do sítio, trabalhar efeitos de luz, simular detalhes e estruturas, além da presença dos corpos arquitetônicos na paisagem. Não se trata de repre-

sentações realistas, mas da tentativa de aproximação ao “tom” da situação – um espaço concreto, que retém um ar – *atmós* – de mistério.

Seu pensamento é de que o novo edifício possa criar um diálogo significativo com o existente, não repetindo o que dita o sítio, que este seja visto sob nova luz, provocando “vibrações em seu lugar”, uma vez ancorado “à gravidade específica do solo onde se ergue”. (ZUMTHOR, 1999, p. 37)

O arquiteto vê com desconfiança o termo intervenção, pois acredita que conota superioridade, preferindo “reconstrução emocional” – a possibilidade de estimular sentimentos de empatia, de um jogo de curiosidade ao se experimentar um lugar. (ZUMTHOR, 2018, p. 69-71)

Corroborando com a ideia de que um novo edifício nunca repete o que existe, Pérez-Gómez afirma que “história e contexto nunca são simplesmente dados como objetos permanentes; temos que fazê-los a todo momento porque entendimento é interpretação e nossas habilidades conceituais e nossa formação constituem grande parte de nossa percepção, que nunca é

passiva”. (2016, p. 132) A arquitetura é um espaço onde somos com os outros e reconhecemo-nos através dos outros, constituindo um “lugar emocional” com traços históricos compartilhados, tornando-se uma prática poética, ética e culturalmente relevante, no contexto de um mundo globalizado e dirigido pela instrumentalidade, uma vez que engajada na compreensão das diferenças. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 122)

Na arquitetura de Zumthor, estes traços compartilhados são comumente identificados à valorização dos materiais e à questão tectônica. Por outro lado, suas obras são aproximadas ao minimalismo porque que não aludem à composição relacional ou a formas do passado – volumes simples em que a experiência corporificada é valorizada pela relação com a luz e com os materiais.

De fato, Zumthor admira a obra de Richard Serra pelo caráter homogêneo e integral de seus objetos de aço (2006, p.14). O próprio Zumthor fala de uma necessária resistência contra o “desperdício de formas e significados”, afirmando buscar sua própria linguagem, relacionada a

um uso para um determinado lugar e sociedade, mas que também seria preciso produzir “imagens” internas próprias¹⁰. (ZUMTHOR, 1999, p. 26) E descreve seu processo projetual como um “pensamento associativo, selvagem e livre” (ZUMTHOR, 1999, p. 59):

Quando me concentro em um determinado sítio ou lugar para o qual vou elaborar um projeto, tento explorá-lo, percebendo sua forma, sua história e suas qualidades sensoriais; começam a invadir este processo de observação precisa imagens de outros lugares: imagens de lugares que conheço e que me impressionaram, imagens de lugares comuns ou especiais, as quais tenho como visões internas de qualidades e estados de espírito específicos; imagens de lugares ou situações arquitetônicas oriundas do mundo das artes plásticas, do cinema, do teatro ou da literatura. [...] É então que surge um campo criativo fértil, e a trama das possíveis abordagens ao local específico emergem, desencadeiam os processos e decisões de projeto. Deste modo, mergulho no lugar do projeto e tento habitá-lo em minha imaginação, ao mesmo tempo em que olho para além dele, para mundo de meus outros lugares. (ZUMTHOR, 2009, p. 36, tradução nossa)

Seria possível colocar a possibilidade para além da questão tectônica, da exploração da experiência relacional via corpo convocada, a produção de “atmosferas” e/ou “imagens poéticas”, possivelmente até metafóricas, evocando sentidos na relação com os lugares e entrelaçando memória coletiva e individual à imaginação do autor e, porque se daria de modo vago, com a imaginação de quem experiencia.

Embora afirme, usando o exemplo da obra em Kolumba, que “a imaginação é demitida, a memória pode falar” (ZUMTHOR, 2018, p. 70), não são memória e imaginação opostos, assim como o artístico e o contextual, pois sua sensibilidade e subjetividade seriam importantes para a construção de memória através da proposição de lugares poéticos, específicos aos sítios. Ainda que se possa argumentar que, em se tratando de intervenções em pré-existências, seu trabalho recupere algo da imagem da obra de arte no sentido da teoria da restauração de Brandi, a imagem poética que vislumbramos é aquela que, via imaginação, agencia a experiência do lugar pelo artista e uma coleção de outras imagens que lhe ocorrem ou que lhe são caras – imagens –, lembrança e repercus-

sões da experiência com outras obras artísticas.

Então podemos colocar algumas pistas apresentadas pelo próprio Zumthor (2006): os escritos de Calvino e sua “poesia do vago”, que seria o aberto e indeterminado, mas, ao mesmo tempo, uma poesia da precisão; a “sensualidade” dos materiais em Joseph Beuys; a “profundidade mística” da escultura de tijolos de Per Kirkeby; os filmes com “senso de dignidade” e “segredo” de Aki Kaurismaki; os “movimentos lentos” de Mozart e as baladas de John Coltrane; o “poder do cotidiano ordinário” em Edward Hopper.

Conforme explica Pérez-Gómez, fruto da operação paradoxal e contraditória que está no seio de toda criação artística, a “imagem poética”, conforme Bachelard¹¹, nunca duplica a realidade, ela “reverbera” e leva à criação. E afirma, partindo de Merleau-Ponty, que a “imagem poética” torna-se um lugar para que habitemos, embora não tenhamos a chave para ele. (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 174) Ou seja, o campo dos significados guardaria silêncios e mistérios, também a solicitar que façamos do poema “nosso”.

Através de seus escritos, Zumthor coloca para si o desafio de produzir *atmosferas* capazes de tocar pela emoção a memória, sugerir *a feeling of history*. A elaboração dos sentidos como ressonância seria fruto de processos criativos que reúnem a experiência do sítio, memória e imaginação. Se a obra arquitetônica, com Merleau-Ponty, vincula o visível e o invisível – fala-nos –, sendo nosso corpo captado na contextura do mundo, a poética de Zumthor seria tanto investigação *site specific* fenomenológica do lugar e dos materiais, como orientada aos sentidos da paisagem cultural, buscando enlaçar as dimensões coletiva e individual da memória, mobilizando a imaginação.

Perguntamo-nos se neste pensamento estaria uma modalidade de “lugar complexo” (ZONNO, 2014), tecer-junto como a proposição de um outro conjunto, fenomenologicamente percebido de modo intrincado – obra-situação – quando em função da intervenção o próprio lugar é exposto, mas também reinventado. Neste sentido, para cada obra podemos questionar *como* uma “gravidade” específica ao sítio é trabalhada, *como* se “ancora” a fragmentos

do passado e aos elementos naturais e construídos que constituem a paisagem, que *atmosfera*, “tom”, sugere, se seria capaz da intensidade de *monitu* produzindo *afectos*, ressonâncias, sentidos em função de um *silêncio*. Por fim, em que medida a ação do arquiteto transforma o lugar? Seria possível reconhecer uma dimensão imaginativa do arquiteto, a partir de imagens vagas, em especial nas obras em que a memória e a paisagem cultural estão implicadas? Podemos falar em Zumthor de uma arquitetura *débil*, *frágil*?

Corpos arquitetônicos, paisagem e experiência

Horizontes

Extenso corpo pousado no terreno, ao mesmo tempo reforça a linha do horizonte na paisagem rochosa e próxima ao mar e interrompe a visão para quem dele se aproxima.¹² Em uma primeira impressão, a qualquer momento, o mar pode avançar. À força desta obstrução opõe-se uma apenas aparente fragilidade da estrutura em madeira na qual ele, o corpo oblongo, lona tensionada, pendura-se. Dispostas serialmente, uma após a outra, essas has-

tes fazem lembrar os esteios de madeira usados outrora e ainda hoje pela comunidade para secar peixes – corpos mortos – ao frio. Para acessar o corpo arquitetônico e a membrana branca, que parece boiar sobre o mar, caminha-se em linha reta por uma rampa. Deixa-se para trás a paisagem da cidade: pequenas casas e uma igreja como marco. Ao se entrar, acessando o corpo-corredor estreito, assume-se outra direção em linha que parece sem fim (125m). A atmosfera sugere aprisionamento – deve-se caminhar sobre um piso de madeira, entre paredes de cor escura, pontuado de luzes amareladas pendentes e de orifícios em diversas alturas dispostos lado a lado deixando atravessar uma luz branca difusa. Caminhando lentamente e com olhar furtivo, ora podemos, ora não, alcançar visualmente a paisagem enquadrada – quadros de horizonte da cidade e do mar. Em placas de mesmo formato estão textos que dizem das “bruxas”. Simbolicamente, são 91 janelas e 91 lâmpadas – uma para cada um dos torturados e mortos, acusados como responsáveis no século XVII pelas mazelas de toda uma comunidade.



Fig. 1 - Peter Zumthor e Louise Bourgeois, *Steilneset Memorial*, 2011, Vardo, Noruega.
(Fonte: Wikimedia Commons; Foto: Stylegar)

Ao final deste trajeto, pode-se sair e adentrar um cubo em vidro fumê. De seu interior, é possível ver, ainda que filtrada, a paisagem em toda a sua amplitude. Ao centro, uma cadeira em chamas e sete espelhos ao redor, olhares virtuais que refletem o fogo, fazendo dele uma imagem virtual e, portanto, multiplicada, abrindo as possibilidades de relação entre passado e presente – quem cerca, quem julga, quem é julgado e por quê.

A obra de Zumthor trabalha a questão dos significados desde a implantação referenciada espacial e visualmente a determinados elementos da paisagem cultural – a igreja e a cidade, o mar e as pedras. A obra parece expor a humana finitude em relação à extensão da paisagem e, ao mesmo tempo, demarca significativamente o lugar criando uma posição apartada, distanciada da cidade. Estando à frente do mar, a simples estrutura em madeira pode ser interpretada como uma criação a partir da lembrança daquelas utilizadas pelos pescadores locais. Como sugestão, talvez a membrana nela pendurada seja uma metáfora do corpo morto. O autor não declara isso. É vago. Certamente, a arquitetura é pensada como corpo – sendo a dis-

sociação entre a estrutura com cobertura de zinco e o espaço interior envolvido pela membrana uma particularidade deste trabalho que poderia ser justificada por esta que seria uma imagem poética. De todo modo, há flagrante distinção da proposição de vivências, fora e dentro, também a partir do que Zumthor chama de “temperar”, ao reconhecer que os materiais extraem calor de nosso corpo e que uma temperatura seria “tanto física como psíquica”. (ZUMTHOR, 2006, p. 35)

A atmosfera criada sugere a tensão de uma caminhada pré-determinada, desde o acesso pela rampa e total controle de nossos corpos no interior, pontuado de episódios que sugerem uma visão distanciada da paisagem e do mundo dos demais através dos enquadramentos das janelas. O interior escuro serve para valorizar os focos de luz e calor, fracos e em coloração amarela – simbolizando a vida. Assim cria uma oposição entre exterior e interior, muito embora seja a partir da relação com o exterior que a tensão do trabalho se coloque pelos limites impostos ao corpo, e ao olhar, em movimento.

Ao unirem-se as propostas de Zumthor e Bourgeois¹³, o conjunto memorial pode ser interpretado como uma narrativa, indicando a morte ao final de uma trajetória. Mas Zumthor pensou seu projeto autonomamente em relação à instalação da artista e, buscando relação com a situação específica, tratou a memória da dor de modo mais *débil*, ao passo que a instalação de Bourgeois, embora se beneficie da relação com o entorno, não parte dele, é mais direta ao evocar a morte.

Interstícios

A linha dos trilhos, presença material do passado, por vezes indicial, é guia para a implantação de três volumes prismáticos, dispersos e modestos em sua dimensão. A partir de uma visão distante, os novos elementos negros e suas longilíneas estruturas parecem fazer eco às manchas das rochas e aos finos troncos das árvores. Um deles é acoplado aos restos de um muro, outros estão suspensos sobre as pedras e conectam, intersticialmente, fragmentos do passado, sugerindo que a caminhada entre eles será de descobertas. Por outro lado, dada a altura destes volu-

mes e sua implantação, a sensação é vertiginosa, talvez sublime, lembrando o desafio humano de ocupar tal espaço natural, ontem e hoje. Um dos acessos é por uma escada que se apoia ao passeio da encosta. A atmosfera sugere vulnerabilidade. Os corpos arquitetônicos têm seu volume espacial protegido por telhados de zinco e pousam sobre elementos de sustentação que lembram tanto estruturas tradicionais como altos andaimes. O detalhe preciso dos encaixes da madeira e dos fixadores metálicos, aparafusados, afirma a presença forte dessa arquitetura, mas ao mesmo tempo cada corpo arquitetônico sugere um ar provisional. Cada sólido escuro possui limitados rasgos destinados à entrada de luz e acessos. O interior do espaço destinado à exposição é uma penumbra; a escuridão é interrompida pela luz das vitrines de objetos, fragmentos do mundo do trabalho dos mineiros, envolvidos em um ar de mistério. Os demais volumes possuem revestimento de madeira em tom claro e maior iluminação.

Zumthor (2018) descreve a sua experiência no local da mina de extração de zinco como uma descoberta de vestígios da ocupação humana em uma paisagem severa -



Fig. 2 - Peter Zumthor, *Mining Museum*, 2002-2016, Suda, Noruega.
(Fonte: Wikimedia Commons; Foto: Fredrik Floqstad)

o trilho, o local de canalização da água para a área de lavagem, onde as rochas e penhascos haviam sido cortados no canyon. O museu trata da memória dos trabalhadores que, entre 1881 e 1889, andavam milhas no frio até o local bastante afastado nas montanhas, ocupando-o em condições muito precárias com edifícios hoje desaparecidos, em função do tempo e das intempéries.

Nessa obra, podemos encontrar o sentido de *feeling of history* de Zumthor, a valorização da presença, acumulada na paisagem, de objetos, traços e vestígios que, na proposição de experiência pelo arquiteto, são acessados via uma aproximação lenta, um envolvimento demorado. Existe algo de pitoresco nessa descoberta dos vestígios e fragmentos do próprio passado como parte da experiência da paisagem. Mas o encontro com essa paisagem, difícil de alcançar e de nela permanecer, severa nos termos do próprio arquiteto, é também perturbador, sublime – as estruturas no alto, cujo acesso se dá através dos caminhos nas montanhas, próximo ao limite das pedras. É no jogo de forças com esta topografia, desafiando o íngreme, que Zumthor propõe a experiência da pró-

pria paisagem. Ao se estar em um dos pavilhões é possível avistar outro à distância, oportunizando outra relação com a paisagem e escala da presença humana. O aspecto dos corpos arquitetônicos é sóbrio e refinado em seus rigorosos detalhes, mas faz lembrar as estruturas dos barracões de outrora; são presenças que extraem sua intensidade da relação com o lugar, mas ocupam um papel secundário, valorizando o próprio sítio. Especialmente em se tratando de um museu, poderíamos aproximar a obra da noção de monumentalidade *débil* ou *frágil*, pois que esta assume uma posição secundária, que lhe confere a própria força. Ao tratar esta paisagem cultural, vem sugerir a experiência como uma ressonância da relação entre a natureza e a vontade de permanência do homem.

Há algo de comum entre os corpos projetados por Zumthor neste e no *Memorial* em Vardo, realizados em paralelo: a estrutura em madeira que sustenta uma cobertura de zinco e que permite que se instale um volume que conforma o espaço interior. Ocorre que, em Vardo, o volume está dissociado da estrutura à qual se ata por cabos, causando um efeito de tensão

ao sugerir uma flutuação em relação ao horizonte, enquanto que em Sauda, o volume pousa sobre a própria estrutura e é esta que gera uma tensão vertical sobre o ato de se sustentar sobre as pedras. Essa distinção reforça o que se identifica como parte da relação da obra com a paisagem: no caso da primeira, a visão da paisagem como horizonte, por vezes negada na experiência, e no da segunda, a implantação à margem dos trilhos, encontrando, intersticialmente, espaço onde se ancorar.

O fato de Zumthor reservar para a área de exposição um ambiente interno bastante escuro – piso, parede e teto –, onde a presença do passado através de seus fragmentos e objetos é destacada pela luz, pode ser interpretado como uma alusão à atmosfera das próprias minas, mas talvez seja este aspecto de fato recorrente no trabalho arquiteto, uma singularidade de sua poética.

Estratos

Um volume sólido pesa sobre vestígios fraturados; o passado, o novo não temem

a relação direta com as ruínas, tocam seus limites fraturados. Precisos em suas dimensões, os tijolos novos de “tom” e dimensões similares criam com tijolos mais antigos e com as pedras um só corpo.

Ao entrar pela lateral, em uma área sombria, acessa-se a capela preexistente, criada como abrigo para uma pequena estátua que resistiu ao bombardeio da Segunda Guerra. Ao redor dessa relíquia, outro arquiteto, Böhm, fez um altar, abside rodeada por vitrais que remetem ao passado das construções medievais. Esta membrana foi, porém, transformada: perdeu todo o contato com a luz natural, perdeu o fenômeno temporal da luz. Totalmente fechado, o abrigo do sagrado tornou-se uma pequena caverna com luzes pontuais, como luzes de velas.

Ao se entrar no museu, há diferentes espaços e diferentes atmosferas. Um deles, um íntimo pátio onde um fragmento da ruína parece emoldurado e a luz natural atravessa a copa rarefeita das árvores de tronco fino – um espaço livre e silencioso.



Fig. 3 - Peter Zumthor, *Museu Kolumba*, 2008, Colônia, Alemanha.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Fabiola Zonno)

O espaço principal é um grande salão cujos limites são fragmentos das antigas paredes dos templos em ruínas. A impressão de certo peso do novo sobre o passado, como experimentado no exterior, esvai-se. Zumthor envolveu (protegeu) muito mais do que paredes, mas todo uma área arqueológica, sítio de passados em ruínas, mas também a pequena capela de Böhm. Há um caminho demarcado para explorar, um convite para que nos debrucemos e nos demoremos em determinados pontos. Grandes colunas perfuram um solo de profundidades: um amálgama de heterogeneidades, um mundo que é todo fragmento ou unidade de rupturas. O novo e o antigo sustentam-se mutuamente. O corpo responde à tensão dos corpos arquitetônicos, corpos fraturados e corpos que têm sua membrana recomposta. O modo como os tijolos novos são assentados, permitindo a entrada da luz entre os vazados, traduz-se em efeitos que criam entre os diferentes tempos um entrelaçamento. Neste interior de sombra e feixes de luz, a atmosfera parece sugerir que há algo a ser descoberto, enquanto algo a não ser descoberto será mantido como mistério. A estrutura nova longilínea é uma presença muito marcante, os pilares atravessam di-

agonalmente o grande salão, afirmando um sentido de verticalidade que expõe a verticalidade perdida, da qual apenas se suspeita pela presença de fragmentos de colunas do passado. Sua força nos faz crer que, mesmo diante da destruição, ali há um lugar. Um mesmo espaço e quantas igrejas dentro de igrejas, construções sob, sobre? Solos de muitos passados, estratos de muitas paisagens construídas. Uma ponte ou parte do que foi outrora uma via, hoje é uma passagem – de dentro para fora ou de fora para dentro. Há muitas brechas por onde se penetrar o espaço dobrado das ruínas. Pisos dentro de pisos, pisos dentro de paredes ou o inverso; paredes dentro de paredes; absides dentro de absides. A capela de Böhm é mais uma delas: o que era fora virou dentro. As paredes novas não pesam sobre as antigas, nos fazem lembrar o efeito dos coruchéus vazados alemães, da iluminação das catedrais, do peso se dissolvendo à medida que se alcança o alto. Algo de espiritual se soma à melancolia da destruição. A luz natural penetra o espaço por fendas à altura da segunda linha de janelas da edificação religiosa que totalmente se perdeu. As paredes são como uma pele porosa, de efeitos imprevisíveis, ora de cintilações

ora de manchas sobre as superfícies, maior claridade, maior penumbra. Luzes artificiais pendem do alto, dão foco a traços, fragmentos... matéria das vidas passadas.

Ao sair do salão, as ruínas da sacristia tornam-se um pequeno pátio. Nas superfícies desse recinto, a matéria ressoa em sua diferença, as pedras e especialmente os tijolos: há os avermelhados, tornados imprecisos pelo tempo, e os acinzentados, detalhadamente dispostos; conversam os arcos: quebrados, arqueados, dissimulados, esvaziados. A escultura de Richard Serra é uma presença que irrompe, criando uma espécie de centro, elemento integral e pesado que tensiona toda a condição fraturada das paredes. A escultura é disposta transversalmente como uma ligação entre dois elementos que outrora se fechavam como parte de um todo e hoje são apenas fragmentos. A escultura é um marco, monumento fúnebre – *The Drowned and The Saved* – colocado sobre o local onde estão guardados os restos mortais de todos os túmulos encontrados durante as escavações.

De volta ao *hall* principal, por uma passagem estreita acessam-se as escadas que levam ao pavimento superior, local do

museu de arte sacra. Como um tempo necessário à experiência, este caminhar nos distancia da experiência da pátina das ruínas e entramos em um ambiente com outra temperatura: paredes em tons mais claros, lisas e contínuas, lavadas por uma luz branda de delicados efeitos. Na maioria das vezes, cada obra de arte tem para si um generoso espaço ao seu redor, o que sugere um modo de aproximação lento, em expectativa, para o encontro. Nesse espaço, grandes aberturas oportunizam a expansão do olhar para a paisagem, entendida como parte da experiência do museu – caso especial quando se veem as torres da Catedral de Colônia.

Zumthor cria um corpo arquitetônico imbricado em todos os passados presentes – ruínas de um edifício religioso gótico tardio e de uma área arqueológica que inclui uma insula romana e uma igreja românica, além da capela construída em 1956 por Gottfried Böhm. Sobre este palimpsesto da cidade, a história presente a partir de fragmentos concretos, Zumthor cria atmosferas diferenciadas. Em especial, no espaço das ruínas, o passado ganha um entorno detalhadamente pensado, de modo a sugerir uma experiência evocativa de

mistério. Os solos dos passados são estratos de paisagens culturais que guardam fragmentos e indícios, mas também o mistério da presença do vivido outrora. Em especial, no grande salão, a impressão é de que Zumthor entrelaça um novo corpo aos corpos fraturados, recriando uma paisagem arquiteturalizada – como entrar em uma caverna em que se expõem não os estratos dos tempos geológicos, mas os dos tempos humanos. Embora fragmentos de mundos não possam encontrar síntese, há a impressão de uma imagem poética – ainda que esta seja vaga e mais aberta à nossa própria imaginação. O salão que envolve as ruínas é escuro e a entrada de luz natural, através dos espaçamentos entre os tijolos localizados na parte superior das novas paredes, sugerem relação também com as atmosferas de religiosidade de outrora, criando um efeito de entrelaçamento entre passado e presente, agora um corpo único reinventado. Talvez esta imagem poética seja a de um outro templo, parcialmente evocativo do sagrado, mas sem dúvida, dedicado ao tempo.

Sombra e mistério nos lugares poéticos da memória

Nesses espaços dedicados à memória, Zumthor trabalha considerando cada situação específica, valorizando os elementos que guardam relação com o passado e com sentidos atribuídos aos lugares, a que se somam sentidos sugeridos pela poética do arquiteto. Poderíamos colocar uma interpretação a partir da noção de “abertura” de um mundo, ocultar-desocultar no sentido heideggeriano, mas preferimos frisar, com Pérez-Gómez a partir de Bachelard e de Merleau-Ponty, o lugar imaginativo do arquiteto Peter Zumthor, compreendendo que se somam em seu trabalho a relação *site specific*, desejando expô-lo, em sentido fenomenológico e orientado, a partir da própria obra, a importância do detalhe rigoroso e valorização dos materiais e da tectônica, mas também o sentido de “imagem poética”, entendendo a possibilidade de relação com a memória, entrelaçando-se coletivo e individual, *a feeling of history* e *atmosferas*. A relação com o passado dá-se pela valorização da presença material – dos fragmentos, dos indícios, dos estratos –, mas também pela ressonância, que é criativa, de certas ima-

gens, de modo vago e aberto como buscamos interpretar. Mais se enriquece esta hipótese, não esgotada neste artigo, na medida em que possamos reconhecer outras imagens, da cultura arquitetônica ou de outros campos da artes, que sejam pistas para compreender certos valores em sua poética. Um deles, parece-nos, é a relação entre sombra e luz, como evocativa de um sentido de mistério – mistério sempre presente na relação com a memória.

Como colocamos com Pérez-Gómez, história e contexto são sempre construídos a partir do olhar do presente, sendo o modo como Zumthor aborda a vida humana outrora presente onde atua algo que merece ser destacado – reconhecendo que o arquiteto entenda a possibilidade da construção de sentidos a partir da proposição de experiências em proximidade, que valorizam o caminhar, o permanecer e o perceber hoje, buscando a relação com o que preexiste de uma paisagem cultural.

No *Memorial* em Vardo, acreditamos que Zumthor interpreta a vivência dos condenados à morte como um estar apartado e distante – sentido elaborado no projeto a partir da relação com os próprios elemen-

tos da paisagem, a igreja e o mar – e da experiência da visão do horizonte, que é, ao mesmo tempo, reforçada e desestabilizada. No *Museu das Minas*, isto se daria através da proposição de vivenciar, a partir dos volumes modestos implantados intersticialmente ao longo do que restou do caminho da mina, a paisagem como outrora o fizeram os trabalhadores – no limite das pedras, sentindo a vertigem da altura, o limite de sua própria pequenez. Em Kolumba, somos convocados a melancolicamente descobrir soleiras, passagens, absides, janelas como lugares do vivido.

Outra questão é a proposição da arquitetura como corpos que se ancoram aos sítios, cada qual criando relações com a memória, mas também transformando os lugares. Como corpos em si, sua estrutura e detalhes, constituem uma poética da *techné* – materiais e fazeres reinterpretados –, mas que podem ainda ganhar outras camadas de sentido, como imagens poéticas. Em Vardo e no Museu das Minas, ambos na Noruega, o corpo arquitetônico é constituído por estrutura de madeira exposta, cobertura e volume que define os limites do espaço interior; no primeiro, a imagem do corpo estirado sobre a estru-

ra na praia poderia remeter à memória das práticas dos pescadores; no segundo, os corpos apoiados sobre longilíneas estruturas em altura, fincando-se em tensão sobre as rochas (como as próprias árvores), poderiam remeter aos provisórios barracões do passado. Em Kolumba, um novo corpo arquitetônico é praticamente erguido, sendo os tijolos detalhadamente pensados para entrelaçarem-se às fiadas existentes, mas deixando ver seus estratos como documentos do tempo; o espaço do salão, reafirmado pelas colunas que erguem e sustentam um novo teto, talvez seja a imagem de um lugar “espiritual” dedicado à própria memória.

Colocamos a questão se seria possível reconhecer características próprias à sensibilidade de Zumthor, particularmente em relação a lugares em que a questão da memória se apresenta; e ainda se seu trabalho poderia ser entendido como monumentalidade, presença ontológica *débil/fraca* ou ainda *frágil*, justamente o que constituiria seu valor na contemporaneidade, como possibilidade de pela convocação do “silêncio”, um sentido mais aberto, e ainda evocativo de “imagens poéticas”.

Pérez-Gómez (2016) esclarece que a *presença* em arquitetura opera em diferentes temporalidades, o tempo espesso da experiência pré-reflexiva da fenomenologia, dentro e através de nossas ações na vida cotidiana, e como uma representação (reflexiva) através da memória e da imaginação (PÉREZ-GÓMEZ, 2016, p. 216). Em sentido pré-reflexivo e fenomenológico, interessa-nos compreender a relação entre luz e escuridão na poética de Zumthor, especialmente reconhecendo os espaços interiores ou internos identificados como espaços de valor: o valor do passado, de evocação espiritual ou simplesmente da experiência em *still*, silenciosa, por ele mencionada.

Ele admite que gosta de pensar o conjunto do edifício como uma “massa de sombras” e que a luz natural, “a luz sobre as coisas”, o emociona de tal modo a perceber algo de “espiritual”. (ZUMTHOR, 2006, p. 59-61)

Como esclarece Chauí (1988), o termo luz vem de *phaós* – phainomenos, fantasia; sombra, de *skía*, sendo *skópos* aquele que observa, vigia, espia, reflete e pondera. O

esconderijo daquele que se esconde é *specus*, a caverna.

Vale ainda aproximar a interpretação de Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, de 1988, sobre a obra *Die* (1962) de Tony Smith¹⁴, ao afirmar que “a mais simples imagem nunca é simples”, trata-se sempre de uma “imagem dialética” portadora de latência, de uma energética, sendo o “lugar negro” o equivalente ao ato de fechar os olhos para ver. (2010, p. 127)

Nos interiores do *Memorial* em Vardo, no espaço expositivo de Sauda e no salão do *Museu Kolumba*, a relação entre luz e sombra cria atmosferas diferenciadas, mas que evocam certo sentido de mistério. Também no abrigo que projetou em Chur, um fundo preto separava as ruínas das membranas em madeira que criavam seu envoltório arquitetônico, sendo a luz natural elemento de destaque – luz zenital como foco no centro da sala e a luz da única abertura de janela lateral que demarca a da construção então arruinada. É importante indicar a presença destes meios em outros projetos, e não necessariamente relacionados à memória.

No projeto para o pavilhão temporário de Serpentine em Londres, nomeado *Hortus Conclusus*, o pequeno jardim é um espaço diferencial de experiência do “natural”, acessível somente após se atravessar um envoltório de zonas de sombra, volume simples, minimal, negro. A luz é toda abundância no pequeno jardim, atravessando por meio dos acessos apenas lateralmente o espaço sombrio.

Na *Capela Bruder Klauss* (2007), um volume insólito em meio à paisagem vasta, Zumthor demarca um espaço espiritual finito, como um mundo íntimo, fechado e escuro, com uma grande abertura para entrada de luz vinda do alto. Nessa obra, Zumthor cria todo um mundo de contrastes, de intensidades: a porta triangular e a geometria rigorosa do volume exterior em cor clara diferencia-se do interior escuro, com paredes de concreto irregulares e enegrecidas – resultado da queima de sua armação feita de troncos de árvores. Nesse espaço interior, a luz natural incide manchando as superfícies irregulares, o fogo permanece como indício nas sombras negras e no cheiro. Uma imagem poética que relaciona a escuridão e a luz e se ma-

terializa como corpo-membrana pelo fogo, mas também pela chuva e pelo sol.

A escuridão parece ser para o arquiteto um meio para criar uma atmosfera de mistério, sendo a presença da luz a possibilidade de demorar-se e de conhecer ou ainda de levar a ver e imaginar, criar outros significados. Diante do negrume, nosso ver é inquietado, sugerindo um olhar profundo, próximo, tátil – a sugestão de que há algo mais a se encontrar, e que devemos estar atentos, buscando estes sentidos que, como ressonância, emergem a partir de nossa experiência atual, na relação com a virtualidade de nossa própria memória.

Os *lugares poéticos da memória* em Zumthor são construções de memória, as obras de modo complexo são tecidas junto aos sítios, expondo-os e reinventando-os, propondo experiências a partir do corpo – nossos corpos e os corpos arquitetônicos irradiando-se mutuamente – e propondo atmosferas e imagens poéticas, de modo vago, criando um campo associativo de imagens em que a vulnerabilidade do homem é também exposta. Zumthor não trata o passado de modo nostálgico

ou facilmente imitativo. Se sua arquitetura se afirma pela precisão dos detalhes, fruto da experiência próxima do arquiteto com os materiais, também demonstra uma posição mais *fraca, frágil*, a partir da criação de atmosferas e imagens poéticas que guardam algo de impreciso, de secreto.

Notas

¹ Fabiola do Valle Zonno é Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ, no Departamento de História e Teoria e no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROARQ) - Mestrado e Doutorado Acadêmicos e Mestrado Profissional em Projeto e Patrimônio. É Doutora e Mestre em História Social da Cultura, além de Especialista em Comunicação e Imagem pela PUC-Rio, e Arquiteta e Urbanista pela FAU-UFRJ. Autora do livro *Lugares complexos, poéticas da complexidade - entre arte, arquitetura e paisagem* (2014).

² A posição artística não é necessariamente “egocêntrica” e “espetacular” como simplificadamente defendem aqueles que opõem atitude “artística” à relação “contextual”, uma vez que identificam a atitude artística unicamente à ideia de uma assinatura plástico-formal. Trabalhamos esta polêmica, que mobiliza o debate sobre estrutura formal, tipologia e colagem, inserindo a discussão sobre conceito e lugar do autor, no artigo “Artístico e contextual - o lugar reinventado”, publicado na Revista PRUMO, 2017.

³ Georges Bataille no texto *Arquitetura*, de 1929, afirma que a arquitetura compreendida como monumento infere autoridade humana ou divina, inspira comportamento social aceitável.

⁴ Solà-Morales faz referência ao pensamento de Gianni Vattimo, a partir do livro *La fine della modernità* de 1985.

⁵ Solà-Morales vê com reservas a interpretação de Heidegger por Kenneth Frampton em sua formulação do “regionalismo crítico”, que guardaria uma visão do autor arcaizante e ingênua ao defender a unidade entre “construir, habitar e pensar”, embora reconheça o valor de sua estratégia policêntrica ao defender o sentido do lugar, a exploração da luz, da tectônica e a abordagem tátil da experiência. (SOLÀ-MORALES, 2003, p. 69)

⁶ Todas as traduções do espanhol, do inglês e do francês presentes neste texto foram realizadas por esta autora.

⁷ Vale destacar sobre os principais escritos de Peter Zumthor que o livro *Thinking Architecture* reúne textos do final dos anos 1980 e anos 1990; o livro *Atmosferas* é fruto de conferência realizada em 2003 e foi primeiramente publicado em 2006; *A Feeling of History*, publicado em 2018, é fruto de conversas com a crítica Mari Landing entre setembro 2014 e agosto de 2017.

⁸ Peter Zumthor reúne a experiência de carpinteiro à de arquiteto, tendo trabalhado no Departamento de Preservação de Monumentos em Cantão e atuado como professor visitante em várias instituições internacionais.

⁹ “A carne de que falamos não é matéria. Consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado sobretudo quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas,

extraíndo de si próprio essa relação, e mesmo essa dupla relação, por deiscência ou fissão de sua massa. Essa concentração dos visíveis em torno de um deles, ou esta explosão da massa do corpo em direção às coisas, que faz com que uma vibração da minha pele venha a ser o liso ou o rugoso, que *eu seja olhos*, os movimentos e os contornos das próprias coisas.” (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 141)

¹⁰ Zumthor (2018) afirma que teria aprendido com Aldo Rossi, em *Autobiografia Científica*, que para ser autêntico seria preciso trabalhar suas próprias imagens.

¹¹ Gaston Bachelard em *A poética do Espaço*, de 1957, afirma que a imagem poética nova é uma ontologia direta, ela tem um ser próprio, que pode ter relação com um arquétipo do passado, mas essa relação não é causal - “com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer”. (BACHELARD, 2005, p. 2) Será a repercussão a medida do ser de uma imagem poética. “Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser [...] o poema nos toma por inteiro. [...] Por esta criatividade, a consciência imaginante se revela, muito simplesmente, mas muito puramente, como uma origem”. (BACHELARD, 2005, p. 7-8)

¹² O Memorial, em Vardo, e o Museu das Minas, em Sauda, são parte de um programa de rotas turísticas nacionais, lançado na Noruega com o objetivo de rememoração, mas também de valorização das paisagens naturais.

¹³ O memorial foi encomendado à artista Louise Bourgeois e ao arquiteto Peter Zumthor, que trabalharam em paralelo. A proposta final uniu, conforme explica Zumthor em entrevista ao sítio eletrônico Archdaily, a sua “linha” ligada à vida e às emoções e o “ponto”

da artista, cuja instalação estaria mais ligada à queima e à agressão.

¹⁴ Tony Smith ao realizar a obra *Die* (1962), um cubo de 2 m de lado, afirmara não desejar criar um objeto ou um monumento, apenas um local onde a estatura humana pudesse se experimentar.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 7ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANTON, Kátia. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CARRIER, Peter. Innovations in Monumental Techniques since 1945. In CARRIER, Peter. *Holocaust Monuments and National Memory Cultures in France and Germany since 1989*. Nova York: Berghahn Books, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In NOVAES, Adauto (Org.). *O*

olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-64.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade: Ed. UNESP, 2001.

DELEUZE, Gilles. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Didi. *O que vemos, o que nos olha*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente - modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: MAR, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. *Present Pasts - Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Standford: Standford University Press, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória - Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez. *Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, (PUC-RJ)*, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 87-93.

KWON, Miwon. *One Place After Another*. Site specific Art and Locational Identity. Cambridge: MIT Press, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 85-111.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PALASMAA, Juhani. *Os olhos da pele*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PALASMAA, Juhani. *A imagem corporificada*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PAPAPETROS, Spyros; ROSE, Julian (Ed.). *Retracing the Expanded Field – Encounters between Art and Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2014.

PÉREZ-GOMÉZ, Alberto. *Attunement – Architectural Meaning after the Crisis of Modern Science*. Cambridge: MIT Press, 2016.

SOLÀ-MORALES, Ignasi. Arquitectura débil. In SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias - topografía de la arquitectura contemporânea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 61-77.

TIBERGHIAN, Gilles. Robert Smithson - une vision pictoresque du pittoresque. In TIBERGHIAN, Gilles. *Nature, art, paysage*. Arles (Bouches-du-Rhône): Actes Sud Versailles; École Nationale Supérieure du Paysage. Centre du Paysage, 2001, p. 77-93.

VIDLER, Anthony. Architecture's Expanded Field - Finding Inspiration in Jellyfish and Geopolitics, Architects Are Working within Radically New Frames of Reference. *Artforum*, abr. 2004.

ZONNO, Fabiola. *Lugares complexos, poéticas da complexidade - entre arquitetura, arte e paisagem*. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Birkhauser: Lars Müller Publishers, 1999.

ZUMTHOR, Peter; LENDING, Mari. *A Feeling of History*. Zurich: Verlag Scheidegger & Spiess AG, 2018.

Espaços liminares - natureza e função do limiar na paisagem contemporânea

Nature and Meaning of the Threshold
in the Contemporary Landscape

Espacios liminales - naturaleza y función del umbral
en el paisaje contemporáneo

*Olivier Schefer (Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, França) **

*Tradução: Pedro Hussak (Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil) ***

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42735>

67

RESUMO: O tema principal deste artigo é o do limiar nas artes visuais, pintura, fotografia e vídeo, analisado através de um ponto de vista romântico e especulativo. Pretendemos destacar os significados românticos da pintura paisagística, por exemplo, sua estrutura reflexiva, especialmente o “limiar duplo” das *Rückenfiguren* [Figuras vistas pelas costas] de Caspar David Friedrich, conectadas ao espectador e à parte não visível do horizonte. Esse conceito é muito relevante em vários contemporâneos que tentam tornar visível o limite invisível que conecta o tempo e o espaço, o próximo e o distante, o presente e o passado. Este texto explora as obras de Simon Faithfull e Marylène Negro que redescobre o conceito de-leuziano de “tempo cristal” em seus vídeos gráficos.

PALAVRAS-CHAVE: romantismo; paisagem; arte contemporânea; Simon Faithfull; Marylène Negro

* Olivier Schefer é Professor da Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, França. E-mail: olivierschefer@free.fr.

** Pedro Hussak é Professor Associado de Estética na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). E-mail: phussak@gmail.com.
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4907-9093>

ABSTRACT: The main topic of this article is that of the threshold in visual arts, painting, photography and video, analysed through a romantic and speculative point of view. We intend to highlight the romantic meanings of the landscape painting, e.g. their reflexive structure, especially the “double threshold” of Caspar David Friedrich’s *Rückenfiguren* [Figures seen from Behind], both connected to the viewer and to the non-visible part of the horizon. This concept is very relevant in several contemporaries’ attempts to make visible the invisible boundary that connects time and space, the close and the distant, the present and the past. This text explores the works of Simon Faithfull and Marylène Negro who rediscovers the deleuzian concept of “time cristal” within her graphic videos.

KEYWORDS: romanticism; landscape; contemporary art; Simon Faithfull; Marylène Negro

RESUMEN: El tema principal de este artículo es el umbral en artes visuales, pintura, fotografía y video, analizados desde un punto de vista romántico y especulativo. Tenemos la intención de resaltar los significados románticos de la pintura de paisajes, por ejemplo, su estructura reflectante, especialmente el "doble umbral" de *Rückenfiguren* [Figuras vistas desde atrás] de Caspar David Friedrich, conectadas al espectador y a la parte invisible del horizonte. Este concepto es muy relevante en muchos contemporáneos que intentan hacer visible el límite invisible que conecta el tiempo y el espacio, lo cercano y lo distante, el presente y el pasado. Este texto explora las obras de Simon Faithfull y Marylène Negro que redescubre el concepto deleuziano de “tempo cristal” en sus videos gráficos.

PALABRAS CLAVE: romanticismo; paisaje; arte contemporáneo; Simon Faithfull; Marylène Negro

Citação recomendada:

SCHEFER, Olivier. Espaços liminares - natureza e função do limiar na paisagem contemporânea. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 67-82, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42735>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Olivier Schefer

Espaços liminares - natureza e função do limiar na paisagem contemporânea

Limiar: fronteira do espaço e do tempo

69

Muitas vezes, experimentei um sentimento de inquietação em encruzilhadas. Parece-me nesses momentos que nesses lugares ou quase que ali, a dois passos da via que eu não tomei e do qual já me afasto, sim, é ali que se abriria um país com uma natureza mais elevada onde eu teria podido viver e que doravante perdi. Entretanto, nada indicaria nem ao menos sugeriria, no momento da escolha, que seria necessário seguir esta outra estrada. (BONNEFOY, 2003, p. 7)

Essas palavras de Yves Bonnefoy na abertura de sua mediação sobre o “Outro país” designam a promessa de um outro lugar no fundo da paisagem (como as paisagens em miniatura na pintura italiana da Renascença), de uma utopia escondida no visível: o que ele descreve de forma magnífica, como uma inquietação que o arranca da felicidade imediata e joga-o em uma errância sem fim, guarda justamente a ambiguidade da noção de limiar. O limiar da paisagem, que vai interessar-me aqui,

é ao mesmo tempo constitutivo do que chamamos paisagem, conquanto a consideremos em termos de representação, de quadro, de perspectiva, de ponto de vista e, por outro lado, o espaço limítrofe que escapa ao controle, pois põe em relevo uma impossível atribuição. O limiar é uma fronteira no interior do visível e uma utopia. Podemos ver, pensar, construir uma paisagem (uma imagem, uma representação) sem passar pelo limiar, mas inversamente o limiar não é uma condição ausente do visível?

Então, o que é um limiar? Onde começa e onde termina o limiar, se ele está condenado a desaparecer em e diante ao que ele dá a ver? Bonnefoy coloca-nos no encalço dessas dificuldades, quando escreve que o limiar marca a fronteira, que de outra forma seria invisível, entre o aqui e o lá: dois valores do espaço (o próximo, o longínquo) que também são duas dimensões do tempo. "Desejamos outro lugar", ele escreve, "apenas onde o aqui se afirma". O que Marcel Duchamp dizia-nos em sua maneira cheia de humor compondo essa porta dupla, essa junção: 11 rue l'Arrey. Ele realizou e instalou em 1927 esta porta no apartamento do *V^e arrondis-*

sement onde vivia à época; ela fechava tanto o ateliê quanto o banheiro, ou podia permanecer aberta entre os dois cômodos. De tal maneira que, marcando o limiar indefinidamente, ela ficava aberta quando estava fechada e fechada quando estava aberta.

Para caminhar em algumas manifestações do limiar contemporâneo, e interrogar o que ele permite perceber e segundo quais modalidades, proponho concentrar-me em alguns exemplos sintomáticos. Gostaria de abrir essas reflexões pelo espaço limítrofe da pintura de paisagem romântica que, sem dúvida, possui um valor emblemático.

Caspar David Friedrich e o "duplo limiar"

A noção de limiar, ou seja, de um ponto de vista e de um ponto de passagem, é certamente constitutiva da ideia mesma de paisagem, ao menos no Ocidente. Outras tradições, por exemplo, orientais, ignoram essa divisão que supõe uma distinção e uma relação entre um sujeito e um objeto. O Changchui chinês, montanhas e águas, é, imediatamente, uma paisagem



Fig. 1 - Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818.
94, 4 x 74, 8 cm, Kunsthalle de Hambourg.
(Fonte: https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Voyageur_contemplant_une_mer_de_nuages)

cosmogônica, sagrada em que jogam os elementos vitais (as figuras humanas aparecem ali neste todo natural, elas não o constroem). Por que tomar o momento romântico que não inventou o gênero pictural (seria antes Joachim Patinir) como ponto de partida? Caspar David Friedrich, em um conjunto de telas célebres, pinta justamente a paisagem e o contemplador que lhe está associado. A cada vez, aquele ou aquela ou aqueles estão em uma posição liminar. É possível ver em alguns exemplos: *O viajante contemplando um mar de nuvens* (Fig. 1), *Mulher diante do pôr do sol*, *Dois homens contemplando a lua*. Diremos que Friedrich inverte de início o preceito de Aristóteles, aplicado na Renascença à pintura, de acordo com o qual “aqueles que imitam, imitam homens de ação”. Na verdade, de ação, não há nada, nada se passa: simplesmente indivíduos de costas que miram, ao que parece, uma paisagem. Essa falta de ação, de *mise-en-scène* narrativa em conformidade com o gênero da pintura histórica, confere a essas telas uma dimensão evidentemente meditativa: em vez de agir, os personagens olham, contemplam; eles se encontram abismados tanto em si mesmos quanto no que eles veem. Esse é o precei-

to da pintura de paisagem de Friedrich e também desse romantismo pictural: a pintura de paisagem tem uma dimensão autorreflexiva e especular. Um dos teóricos do primeiro romantismo, August Wilhelm Schlegel, escreve significativamente na sua *Doutrina da arte*: “a paisagem enquanto tal não existe senão no olho daquele que a contempla”. (apud RECHT, 1989, p. 20) Representar uma paisagem nessa perspectiva romântica não é apenas pintar uma extensão natural, mas também e antes de mais nada pintar o olhar que a vê, que constrói uma extensão visível como paisagem. A autorreflexividade, a dimensão metavisual da paisagem romântica emerge com a emergência desse dispositivo recorrente em Friedrich, que consiste em pintar personagens de costas (*Rückenfiguren*) fazendo o que nós fazemos: olhar, contemplar diante de nós. Vemos uma paisagem através dos indivíduos que a olham. Notamos na paisagem que a maior parte das formas artísticas do primeiro romantismo tem uma dimensão intrinsecamente reflexiva: a arte interroga-se, ao questionar o mundo e vice-versa. Fato que a eleva à altura de um símbolo de totalidade com cada fragmento da obra consciente de si. Toda poesia é poesia da

poesia, diz Fr. Schlegel em 1798 (FR. SCHLEGEL, 2014, frag. 238) da mesma forma que a palavra “monológica”, aquela que se ocupa apenas consigo mesma (e que renuncia a comunicar uma mensagem), para Novalis, é um símbolo da alma do mundo e da relação de seus objetos; ou ainda, um autor que quisesse escrever apenas um romance, diz o fragmento nº 116 da revista *Athenaeum*, “apresentou-se por acaso a si mesmo” (FR. SCHLEGEL, 2014, frag. 116). Schiller já notava que a diferença principal entre a poesia “ingênua” dos Gregos antigos e a “sentimental” dos modernos reside no fato de que os segundos colocam-se igualmente em cena em suas obras, ao passo que os primeiros apagam-se diante dela: Homero não está presente no que ele escreve, Cervantes, ao contrário, comenta as desventuras de seu herói, Don Quixote, e Jean Paul Richter torna-se mesmo um personagem das suas ficções. (SCHILLER, 2002)

Nesse dispositivo romântico reflexivo, nota-se facilmente que as figuras de costas ocupam o limiar: o limiar da tela, como objeto recortado e organizado, e o limiar da representação: eles têm um pé fora e um pé dentro. Essa posição liminar, dupla,

mediadora autoriza justamente uma dupla leitura da paisagem romântica.

Apoiando-se em exemplos emprestados da literatura (*Hypérion* de Hölderlin) ou na *Naturphilosophie* de Schelling (síntese do subjetivo e do objetivo), seríamos inclinados a ver nessa maneira de reiterar as figuras pintadas, dispendo-as diante de uma paisagem, a expressão típica da *em-patia* romântica, da fusão entre o eu e a natureza. Como conhecer alguma coisa que me é exterior e estranha, nota, por exemplo, Novalis em um de seus fragmentos teóricos, se eu não tenho já o seu germe em mim? Conhecimento por empatia, *co-naissance*, *co-nascer*, diria Paul Claudel (1907), conhecer não é mais julgar à distância, mas fazer um, nascer com o objeto; da mesma forma que o olho só pode ver o sol, estima Goethe depois de Plotino, se ele tornar-se solar (*Sonnehaft*).

Graças a esses poucos exemplos, podemos dizer que o romantismo se liberta do sistema de distanciamento que regulava a tese neoclássica. Essa é a tese do historiador francês Jean-Claude Lebensztejn, que escreve muito justamente:

o neoclássico pensa as artes como um sistema de afastamentos: entre a arte e a natureza, e entre as diferentes artes, concebidas como idiomas imitativos. O romantismo inverte o ponto de vista, busca a fusão e o apagamento dos afastamentos; fusão entre artes, confusão dos gêneros, deramamento das artes na vida e da vida na arte. (LEBENSZTEJN, 1996, p. 57)

Mas, de outra maneira, o espaço do limiar e dos personagens de costas em Friedrich não assinalariam a impossível fusão, a distância, a diferença entre o eu e o todo natural? Tudo se desdobra nessa pintura no face-a-face angustiante, a confrontação melancólica entre o contemplador e o objeto longínquo ou reduzido a uma superfície artificial. Referindo-se às telas de Friedrich, Roland Recht nota justamente na *Carta de Humboldt* que os personagens pintados pelo pintor são cidadãos (eles pertencem à História por seus trajes), deslocados diante de uma natureza que eles não podem mais capturar, senão pelo olhar. O que introduz uma curiosa tensão entre a referência contemporânea e um ambiente natural tornado mítico ou puro artifício. Esse intervalo diz, a seu modo, a distância dos sujeitos diante de uma natureza que eles contemplam à semelhança de um mito perdido ou

como se olhassem uma simples imagem. “O homem não pode penetrar como ator na cena da História, ele é apenas, como a paisagem, o espectador resignado”. (RECHT, 1989, p. 56)

Depois de Friedrich: paisagem de costas

Dentre os herdeiros conscientes ou não desse dispositivo liminar da paisagem de Friedrich, encontramos artistas que afirmam o retorno a uma grande natureza e, ao mesmo tempo, a distância, a nostalgia do país perdido. A fotógrafa Elina Brothrus fotografa-se de costas em um jogo de reflexividade romântica à segunda potência, diante das paisagens do Norte: precisa-se ver ali uma homenagem (muito?) apoiada no pintor, um desejo de fusão com elementos ou a imagem quase turística, um clichê da paisagem romântica; talvez tudo isso ao mesmo tempo? Em Simon Faithfull, a referência romântica é evidente, mas em parte inconsciente (se escutamos o artista): ele deixa-se fotografar de costas diante de um conjunto de paisagem com uma *tee-shirt* sobre a qual está escrito 0°. Isso designa a posição do Meridiano de Greenwich, essa linha de di-

visão invisível, a referência internacional para o cálculo da longitude terrestre: ele segue essa longitude a partir do Norte (Groelândia) até a África, em Gana, depois do que, ela prossegue seu trajeto no oceano Antártico até o polo sul. Essa estranha deambulação paisagística é semirreal, semifictícia (a longitude é um marco invisível), em parte burlesca (vemos o artista em certos vídeos que documentam essa série, filmada de costas, seguindo, imperterivelmente, seu GPS, transpondo tanto quanto possível todos os obstáculos: ele escala cercas, entra nas casas, atravessa um lago para seguir essa linha).

O artista não ocupa apenas um limiar na imagem, de costas, como também encarna literalmente a passagem e a linha fronteira, longitudinal. O limiar não é mais um ponto imaginário que permite entrar em uma paisagem. Ele se torna uma maneira de escrever a paisagem em movimento, de traçar nele seu eixo invisível, como fazia de outra maneira Dennis Oppenheim, materializando fusos horários com a ajuda de uma moto de neve que traça fronteiras do tempo no espaço.

Marylène Negro: o limiar do visível e a geologia do tempo

Gostaria agora de invocar mais longamente outra obra que concede um papel muito importante aos limiares e aos espaços de passagem na paisagem, aqui também através da imagem em movimento. Trata-se da obra de uma artista contemporânea, Marylène Negro, que constrói sequências visuais a partir de imagens fotográficas. Ela não é diretora de filme no sentido clássico do termo (não há filmagem); o material de partida é a fotografia ou fotografias de filmes recuperados e colocados em movimento. Essa colocação em movimento aparenta-se quase a uma sucessão de diapositivos.

Seu trabalho no computador permite a calibragem da luz e da sombra (jogos sobre a opacidade da imagem): seus filmes são, assim, acumulações de imagens, superposições de camadas cujo desenrolar desenvolve a densidade, a espessura.

Há duas intuições fortes nesse trabalho: (1) A primeira é o emprego de uma *genealogia do visível*: não se trata apenas de mostrar paisagens, objetos, corpos, rostos,



Fig. 2 - Marylène Negro, *Pass*, 2018.
23 min 13 s (vídeo-fotos)
(Fonte: Imagens cedidas pela artista)

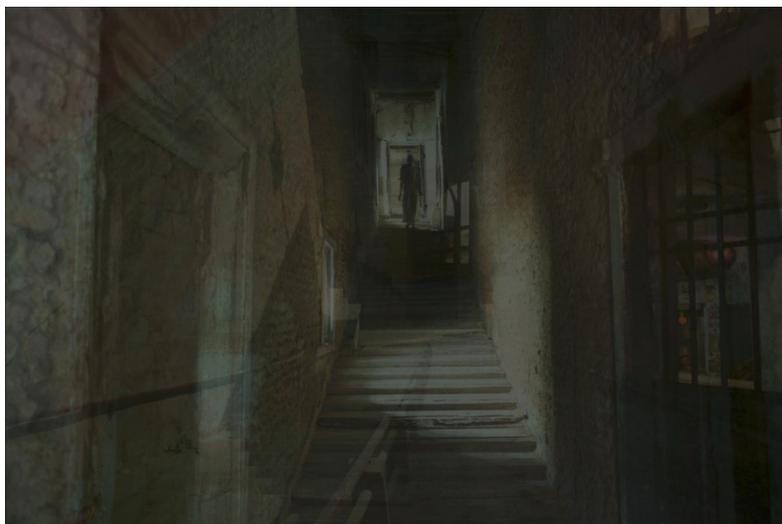


Fig. 3 - Marylène Negro, *Pass*, 2018.
23 min 13 s (vídeo-fotos)
(Fonte: Imagens cedidas pela artista)

mas de mostrar como eles aparecem progressivamente, ou inversamente, como eles desaparecem. Temos ali todo um processo foto-fílmico que instrui a chegada, a comparência das figuras, também sua qualidade de desintegração. Daí esse sentimento de estar na presença de uma revelação quase original, por momentos, cósmica, de manter-se diante de uma natureza que emerge. Essa genealogia do visível é uma genealogia das figuras: há sempre um dado inicial, imagem fixa, plano geral que é progressivamente modificado ou revelado. (2) A segunda intuição reside nesse advérbio "progressivamente": essa obra é assombrada pela *lentidão*. O tempo de elaboração, genealógico, é um tempo lento, inabitual, quase inumano e não o tempo subjetivo: é o que torna seus foto-filmes às vezes difíceis de olhar, pois seu tempo não nos diz respeito imediatamente. Ele escapa a nossos modos de percepção das imagens (um tempo vivido, experimentado, refletido e ligado a uma cinética, aos movimentos de nosso corpo). Aqui o tempo do filme escapa ao sujeito, ao sentido em que ele é fruto de uma superposição realizada de forma maquinal (o resultado, o encadeamento, as transformações das paisagens são assim,

em grande parte, aleatórios: eles não dependem de uma decisão do artista). Podemos, em suma, falar de um tempo natural, geológico, de uma geologia dos elementos. Esse tempo lento, geológico, manifesta-se através da montagem de estratos, de superposições de imagens fixas.

Olhemos um extrato de *Pass* (Fig. 2 e Fig. 3). O filme dura vinte minutos: trata-se de um filme composto por fotografias tomadas na Índia, em Benares, restituídas por suas arquiteturas tortuosas, incertas, insolventes, labirínticas: acreditaríamos estar em uma gravura de Piranese sobre prisões subterrâneas. Uma paisagem subterrânea que nos faz avançar enquanto permanecemos no mesmo lugar, um tipo de viagem imóvel ao país do limiar. *Limenland* era, além disso, o título de um de seus filmes, uma sequência de *Inland Empire* de David Lynch em um corredor, montado imagem por imagem, esvaziado de seus diálogos: não restava mais na sua versão senão um lento escoamento de cores.

Poderíamos olhar o trabalho desta artista com a ajuda de alguns elementos teóricos provenientes da tese deleuziana sobre a imagem-tempo. Eu lembro, em grandes linhas,

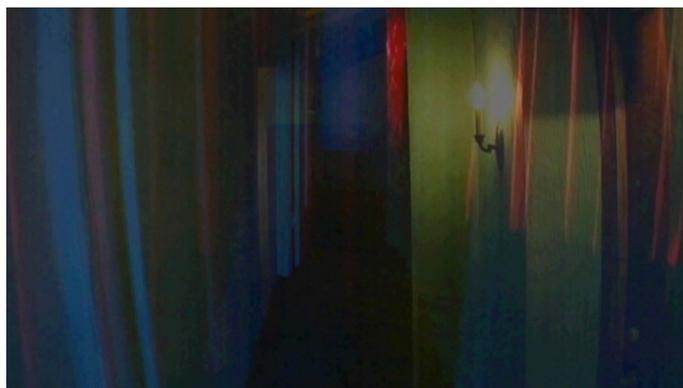
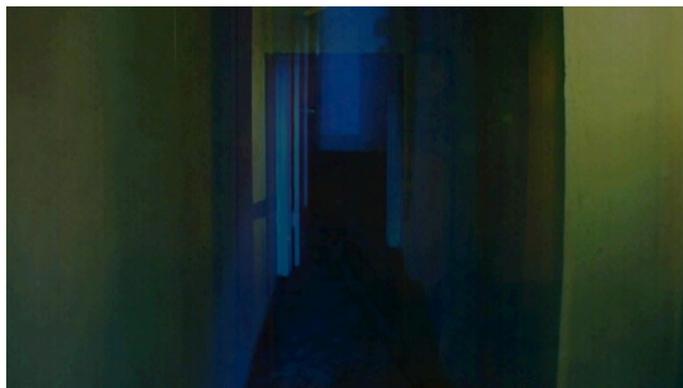


Fig. 4 e 5 - Marylène Negro, *Limenland*, 2015.
20 min 15 s (vídeo-fotos)
(Fonte: imagens cedidas pela artista)

que Deleuze identifica no cerne do cinema, inicialmente, um momento clássico: orgânico, aristotélico, marcado pela prioridade do *mýthos*, da fábula narrativa e pela coerência do todo (DELEUZE, 1985). O tempo da sucessão e aquele da narração estão ao serviço de uma narração, de uma ação. Ele identifica, como um pivô, uma “crise da imagem ação”, que corresponde, *grosso modo*, ao nascimento de um segundo momento do cinema, aquele da sua modernidade que aparece no pós-Segunda Guerra Mundial: com Hitchcock, o sintomático, *Janela indiscreta* [*Rear Window*], cujo protagonista está reduzido a situações visuais e sonoras puras, enquanto o esquema da narração se decompõe. O herói (James Stewart) não age mais, mas ele contempla e monta através de sua teleobjetiva as cenas que vê, como *voyeur*; o real torna-se um painel de imagens e de representações.

Ele se mantém, como um personagem de Friedrich, constantemente sobre o limiar do visível: aqui e lá, sobre uma junção. A crise narrativa e o nascimento de um cinema perceptivo e memorial advêm também mais francamente com o Neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague*.

Essa crise da narração que possibilita a emergência de um cinema do tempo puro, como condição transcendental das imagens, desarruma o modelo narrativo da imagem-movimento. As histórias se decompõem, perdem sua importância, os heróis são tomados em suas errâncias sem metas, o cinema reflete o que ele é. O esquema sensório-motor (a serviço da história) é contrariado, o cinema moderno inventa o tempo puro, a intuição do tempo como experiência metafísica ou política (o cinema que se toma por objeto questiona sempre a economia e o dinheiro).

O que me interessa situa-se no capítulo 4 da *Imagem-tempo* (“os cristais de tempo”). Gilles Deleuze retoma a tese de Bergson sobre a duração pura, o tempo vivido. Esse tempo vivido é um tempo qualitativo e, sobretudo, homogêneo, ligado, sem corte, contrariamente às representações quantitativas e especializadas do tempo heterogêneo dos *horloges* e da numeração (DELEUZE, 1985, p. 92). O próprio desse tempo é que ele encadeia indistintamente presente-passado-futuro. Para Deleuze, depois de Bergson, o tempo não é sucessivo e diacrônico, como se um momento interviesse após um outro e que

cada um expulsasse o anterior. O tempo é sincrônico e simultâneo: as hipóstases do tempo não ocorrem uma após a outra, mas conjuntamente, simultaneamente. O presente não se torna passado para em seguida transformar-se em futuro: o passado coexiste com o presente que ele foi. O tempo é uma fiação extremamente sutil, delicada, infrafina, entre suas dimensões diferentes. Elas ocorrem a cada momento juntamente e não separadamente.

Assim, Deleuze pensa o cinema moderno como a produção de imagens mútuas, no cerne das quais coexistem o atual (presente) e o virtual (passado-futuro), o real e o imaginário, a percepção e a lembrança. O tempo divide-se em cada um dos seus momentos, sem perder suas dimensões múltiplas. Há uma “coalescência” dos tempos no tempo. O presente torna-se passado ao mesmo tempo em que está presente (ele não se torna passado depois). Isso é uma imagem-cristal, uma imagem em espelho que mostra o original e seu duplo, seu reflexo, o presente e seu tornar-se passado. “O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que ele foi”.

Maylène Negro mostra esse regime mútuo e duplo da imagem, a indistinção dos tempos e das figuras. O que vemos efetivamente? (1) A lenta trama, a sucessão das imagens e, portanto, o escoamento mesmo *dos* tempos, ela agarra o momento em que o presente se cinde em passado e em que este superpõe-se – como a persistência retiniana, a imagem-fantasma – à imagem atual. (2) Compreende-se então a predileção da artista por espaços de passagem e de limiar que dão justamente a ver, a agarrar esses tempos infrafinos, essas modificações do tempo: através das passagens, corredores, escadas, labirintos. Essas transformações, esses colapsos, declínios, desaparecimentos, aparições são a trama do tempo solidário e coalescente (tempo-cristal, sincrônico de dimensões diferentes) e não o recorte arbitrário em partes distintas.

Deleuze escreve ainda: “O cristal na verdade não cessa de mudar as duas imagens distintas que o constituem, a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva: distintas e, entretanto, indiscerníveis, e tanto mais indiscerníveis que distintas

uma vez que não se sabe qual é uma e qual é a outra”.

Em suma, poderíamos ver nos quadros móveis dos filmes lentos de Marylène Negro, o emprego de genealogias visíveis e de geologias de imagens: as paisagens atravessadas que desmoronam umas sobre as outras são todas paisagens temporais. Passagens que, modificando sem cessar, dão a ver a dimensão da dupla face do tempo, o cristal tempo e não seu fluxo irreal.

Marylène Negro constrói a paisagem em país longínquo e eu retorno, para terminar essas incursões nos limiares do visível do “interior do país”, a esta interrogação primeira de Yves Bonnefoy: “É aqui que acaba o que eu deixo, é aqui que o outro mundo começa?”

Referências

BONNEFOY, Yves. *L'arrière-pays*. Paris: Gallimard, 2003.

CLAUDEL, Paul. *Art poétique (Connaissance du temps - Traité de la connaissance au monde et de soi-même - Développement de l'Eglise)*. Paris: Mercure de France, 1907.

DELEUZE, Gilles. *Image-Temps: cinéma 2*. Paris: Minit, 1985.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *De l'imitation dans les beaux arts*. Paris: Hoebeke, coll. Arts & Esthétique, 1996.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmente. Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück*, Berlin, 1798. Digitale Edition von Jochen A. Bär. München: Vechta, 2014.

SCHILLER, Friedrich. *De la poésie naïve et sentimentale*. Paris: Arche Éditions, 2002.

RECHT, Roland. *La Lettre de Humboldt. Du jardin paysager au daguerréotype*, Christian Bourgois, Paris: 1989.

Do pequeno gesto ao monumento

From the Little Gesture to the Monument

Del pequeño gesto al monumento

*Luciano Vinhosa (Universidade Federal Fluminense, Brasil) **

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42736>

83

RESUMO: Este memorial reflexivo traz o processo de idealização e realização da exposição *Do pequeno gesto ao monumento*, em exibição entre os dias 26 de abril e 25 de maio de 2019 na Galeria do Museu Universitário de Arte (MUnA-UFU), em Uberlândia, estado de Minas Gerais. Na exposição apresentei dois trabalhos autônomos de minha autoria, *O pequeno gesto* e *Monumentos*, feitos em épocas e por motivações muito diferentes, mas que foram postos em relação através do conceito de *monumento* e de seu revés, o *antimonumento*.

PALAVRAS-CHAVE: monumento; antimonumento; procedimentos e processos

* Luciano Vinhosa é artista e teórico, Professor Associado do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. E-mail: luciano.vinhosa@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8593-1223>

ABSTRACT: This reflective memorial brings the process of idealization and realization of the exhibition *From the Little Gesture to the Monument*, on display between April 26 and May 25, 2019 at the Gallery of the University Museum of Art (MUNA-UFU), in Uberlândia, Minas Gerais state. On the occasion, I presented two autonomous works of my authorship, *The Little Gesture* and *Monuments*, made at different times and for very different reasons, but which were put in relation through the concept of *monument* and its setback, the *anti-monument*.

KEYWORDS: monument; anti-monument; procedures and processes

RESUMEN: Este ensayo presenta el proceso de idealización y realización de la exposición *Del pequeño gesto al monumento*, en exhibición entre el 26 de abril y el 25 de mayo de 2019 en la Galería del Museo de Arte de la Universidad (MUNA-UFU), en Uberlândia, estado de Minas Gerais. En la ocasión, presenté dos obras autónomas, *El pequeño gesto* y *Monumentos*, realizadas en diferentes momentos y por razones muy diferentes, pero que estaban vinculadas a través del concepto de *monumento* y su revés, el *anti-monumento*.

PALABRAS CLAVE: monumento; anti-monumento; procedimientos y procesos

Citação recomendada:

VINHOSA, Luciano. Do pequeno gesto ao monumento. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 83-106, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42736>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Luciano Vinhosa

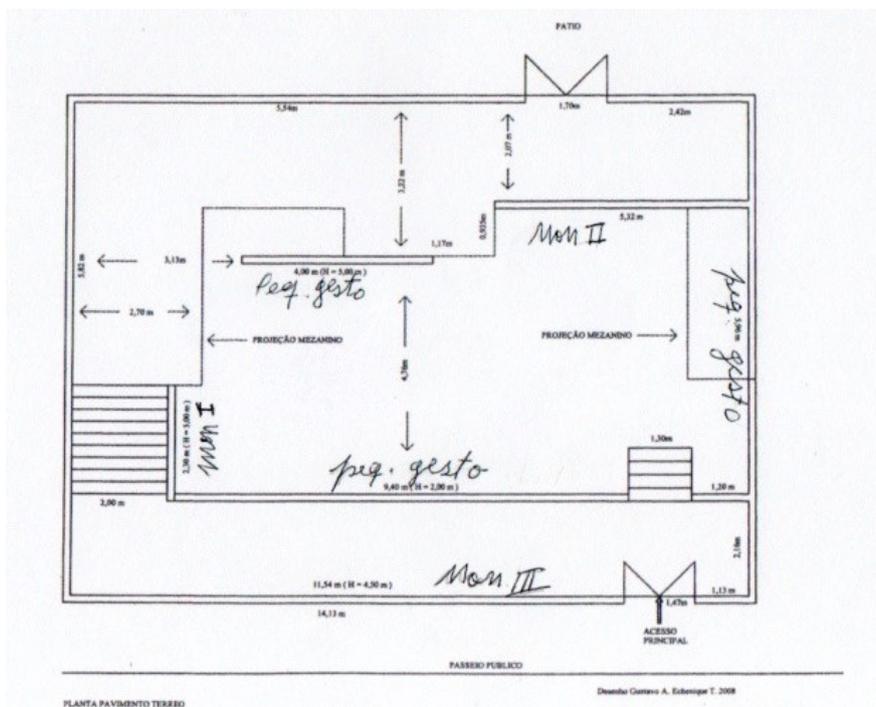
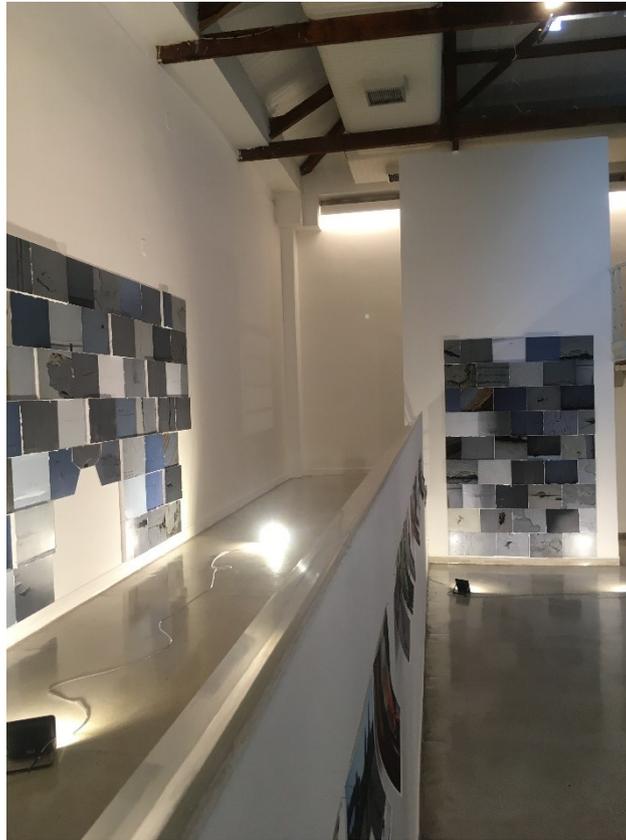


Fig. 1 - Projeto expográfico da mostra *Do pequeno gesto ao monumento*, individual de Luciano Vinhosa na Galeria do Museu Universitário de Arte (MUNA-UFU), em Uberlândia, estado de Minas Gerais (abril-maio de 2019) (nas páginas seguintes, imagens com vistas parciais da exposição)











Do pequeno gesto ao monumento

Alguns prolegômenos

Entre os anos de 2012 e 2013, desenvolvi a pesquisa *O pequeno gesto, dois ensaios em torno da experiência ordinária*, como parte integrante de minhas investigações de pós-doutorado desenvolvidas na França, com supervisão do Professor Jean-Pierre Cometti. Essa iniciativa teve como ponto de partida dois pressupostos teóricos: 1) a experiência estética é toda e qualquer experiência de entrega irrestrita

de nossos sentidos em interação com o mundo exterior, mas ganha espessura e profundidade na medida em que a vivemos intensamente e de tal forma integrada em nosso corpo operante, que ela passa definitivamente a fazer parte de nossa subjetividade constitutiva;¹ 2) O “fazer” é um modo particular de organizarmos a experiência comum a partir da instauração de procedimentos que, ao fim e ao cabo,

lhe atribuem forma artística, ainda que provisória. Portanto, pressupõe objetivação operacional de um método fazendo-se ou de trabalho em ação, viabilizado por atividade mental e programática em integração com a performatividade corporal do sujeito, o que chamamos de processo visando o objeto. Nesse sentido, difere-se do modo analítico e conceitual de como a linguagem representa as ideias. Assim, se a primeira colocação eu pude responder filosoficamente; a segunda só foi possível com a realização de um trabalho artístico.

Cabe aqui relativizar a noção de trabalho e, concomitantemente, de seu derivado, o objeto artístico. Obviamente, quando falamos de objeto queremos dizer simplesmente tudo aquilo que, tendo origem no sujeito, é passível de circular no mundo exterior, ser compartilhado e, de algum modo, abandoná-lo quando reproduzido por terceiros, ainda que se trate de instância imaterial, por exemplo, um simples discurso ou uma performance. Por outro lado, a própria noção de trabalho remete a uma *atividade* ou, como nos referimos acima, ao *trabalho em ação* e não ao objeto que ele gera. A esse título, Delfin Sardo (2017), ao refletir sobre a possibili-

dade do *trabalho artístico* na arte contemporânea, afirma que

[...] a noção de trabalho se dilui num processo de gestão de projecto, na medida em que a produção, tida como a relação formal da mão sobre o suporte, é progressivamente substituída pela concepção da criação artística como gestação – ou mesmo gestão – de um *projecto*. (num sentido muito próximo da aceção deste termo na engenharia e na arquitetura) [...] (SARDO, 2017, p. 34)

Ainda sobre os dois pressupostos, é necessário esclarecer primeiro, em relação à experiência, que ela se dá como acontecimento singular ou *evento* em sua plenitude. Segundo Peirce (1978):

Nós percebemos os objetos que se acham diante de nós; mas a coisa, mediante a qual fazemos especialmente a experiência – e a qual a palavra experiência mais se aplica particularmente – é um evento. Nós não percebemos os eventos [...] nós fazemos a experiência com eles sem necessariamente percebê-los. É o campo especial da experiência que nos informa sobre os eventos, sobre as mudanças de percepção. Ora, o que caracteriza particularmente as mudanças de percepção é o choque. [...] o conceito de experiência é

mais largo que o de percepção e inclui muito mais coisas que não são, propriamente falando, objetos de percepção. (p. 93-94)²

Se a ideia de choque que acompanha uma mudança súbita de percepção está no centro da definição de *evento* em Peirce (1978), entre esse último autor e Dewey (2006), podemos chegar a um denominador comum, e especular que, se a experiência tem um objeto pontiagudo que a desencadeia inicialmente, ela no entanto alonga-se como um processo que, sofrido em nossa subjetividade, apresenta picos e ínfimos de intensidade, tal como quando escrevo esse texto e o vivo na experiência de escrevê-lo, em tudo relacionando-a a um contexto em que estamos inseridos.

Assim que um relâmpago ilumina uma paisagem sombria, nós podemos ver momentaneamente os objetos. Mas este reconhecimento não é em si um simples ponto no tempo. Ele é o ponto focal e culminante de lentos e longos processos de maturação. Ele é a manifestação, em um instante culminante, repentino e isolado, da continuidade de uma experiência temporal ordenada. Se considerado à parte, seria tão insignificante como seria a tragédia de Hamlet se ela estivesse limitada

a um único verso ou a uma única palavra isolada de todo o contexto. (DEWEY, 2016, p. 45)³

Portanto, se estamos acompanhando devidamente os autores, ainda que desencadeada por um choque inicial que induz nossos sentidos a uma atenção súbita ao mundo exterior, a *experiência* na qual estou envolvido implica um processo complexo que me faz associar o objeto de minha percepção a uma superposição de tempos, de evocações de estados emocionais, de experiências passadas e de inúmeras outras relações em curso no ato de sua subjetivação. Então, essa experiência integra momentos superpostos de ação e de separ[ação] ou contemplação que, durante seu decurso, faz o trânsito permanente do informe à forma e, vice-versa, da forma ao informe, até que se estabilize ao risco de se cair na entropia.

Em segundo lugar, a noção do fazer artístico implica em criar procedimentos e regras, portanto, trabalho em ação, cujos fins estão na satisfação em concluí-las ao risco de se criar um eterno objeto ansioso. Nesse ponto, trabalho em ação e evento nivelam-se na justa medida em que são solidários com a emergência da experiên-

cia integralmente vivida em nosso corpo e, de algum modo, completa porque sofrida em nossa subjetividade.

O pequeno gesto, ensaio em torno da experiência ordinária

O pequeno gesto nasce, primeiramente, de uma relação íntima e cotidiana que mantenho com o meio urbano desde minhas caminhadas solitárias em paisagens edificadas, as mais variadas, as quais guardam em si traços remarcáveis de ações humanas.⁴ Assim, pelas diferentes cidades por onde pude passar, estive atento às formas de descarte de certos objetos. Chamou-me a atenção, por um lado, o modo recorrente e universal como esse desembaraço é feito, obedecendo a certa relação sistêmica recorrente entre objeto descartado e componentes delineadores do espaço de uso comum, seja enfiando-o em frestas de muros que separam os domínios públicos e privados, entre troncos de árvores que se alinham nos passeios públicos, seja espetando-o em lanças de grades de jardins, depositando-o em recuos de soleiras que desnivelam as

passagens entre o exterior e o interior/o interior e o exterior das edificações, e muitos outros modos de estabelecer certas “situações específicas” e, por outro lado, a lembrança que tais situações trazem do gesto do sujeito anônimo que as engendrou. Digo “situação” porque os gestos não estão isolados, estão justamente ali nos nichos naturais que a cidade, em retorno, lhes oferece.

Existe nesses objetos desprezados e desprezíveis uma energia potencial que é também a memória de uma ação pretérita que age no momento mesmo em que os observo e, em efeito reverso, ela ativa-se no aqui e agora da experiência que realizo com eles. É um gesto diminuto e insignificante, mas definitivo, que releva algo de nossa espécie, de nossos cacoetes civilizatórios e, talvez, de uma inconsciência coletiva mais vasta. A máquina fotográfica foi a ferramenta necessária para a fixação dessa experiência tanto banal quanto insólita. Banal, porque encontramos com esses objetos todos os dias, por todo lado em que a cidade se estende e mal lhe dispensamos nossa atenção; insólita, porque faz relevar do ordinário a fina camada extraordinária encoberta pela rotina. Um

efeito que somente a imagem técnica pode realizar com eficiência. A lente de aumento torna patético o diminuto e outrora insignificante gesto de desempeço, mas que ganha trama e espessura na lembrança que trago comigo, no arquivo digital e em minha coleção de fatos, para sempre, memoráveis. Habitando em mim, o gesto morto, largado ao léu, torna-se agora, e a uma só visada, potente, para sempre inesquecível – uma IMAGEM –, tal a força vital que, ao revés, emana da fraca energia que registrei. Enamorado do banal e quase apagado na paisagem, aqui está agora o gesto potente prisioneiro da fotografia – essa morta-viva.

Fixados em imagens, passei a classificar os gestos a fim de organizar um arquivo protopoético, como as fotografias emprestaram um dia suas certezas às ciências. Sem delongar-me em detalhes de como todo o processo, desdobrando-se em procedimentos, deu consistência ao trabalho⁵, adiantarei que esse arquivo foi organizado da seguinte forma⁶: 75 fotografias, todas tomadas no formato paisagem, estão agrupadas em conjuntos de 5 imagens por tipo, perfazendo 15 grupos organizados nas seguintes entradas, aqui disposta em

ordem alfabética : 1) [Ali]; 2) [Aqui]; 3) [Assim!]; 4) [Assinaladas]; 5) [Dádivas]; 6) [Do lado de cá]; 7) [Do lado de lá]; 8) [Enfiadas]; 9) [Guardadas]; 10) [Imitação da arte]; 11) [Lá]; 12) [Lançadas fora]; 13) [Lembrar!]; 14) [Oportunidades]; 15) [Parasempre]. Esse grupo de 15 categorias, por sua vez, rearranjam-se em outras 3 subcategorias mais amplas: A- [Por associação]: (5), (10), (13), (14), (15) ; B- [Por modo]: (3), (4), (8), (9), (12) ; C- [Por posição]: (1), (2), (6), (7), (11).

Chamei esse arquivo de protopoético porque, referindo-se ao modo rígido de como a ciência organiza o conhecimento e a qual a fotografia prestou e ainda presta grande serviço, ele a ficciona ao criar certa fluidez e transversalidade entre as imagens fixadas e os tipos, as quais podem ajustar-se simultaneamente a mais de uma categoria ou pular de uma à outra. Por outro lado, a própria insignificância do objeto abordado joga ironicamente com o despropósito e a imprecisão das ciências, igualando-as às incertezas da arte. Entre a ciência e a arte, *O pequeno gesto* estende, então, um fino fio bem tensionado.



Fig. 8 - Luciano Vinhosa, *O pequeno gesto*, 2003.
fotografia digital (para a cópia em papel, 30 x 45 cm)

Outro monumento

Em 2014, fui convidado pelo então diretor do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Luiz Guilherme Vergara, para participar, integrando o grupo de brasileiros, de uma exposição com o coletivo internacional de artistas *Suspended Spaces*. A convocatória instigava-nos a trabalhar a partir do Caminho Niemeyer, percurso pontuado por equipamentos culturais, criados pelo arquiteto modernista brasileiro, ao longo da orla da baía de Guanabara, em Niterói. O Caminho, iniciando-se no complexo da Praça Popular, região central, segue até o terminal hidroviário, no bairro de Charitas. O Museu de Arte Contemporânea, ícone emblemático da cidade, constitui, por sua graciosa elegância e situação privilegiada, o ponto culminante do percurso.

O título da exposição, *Espaços Deslocados – Futuros Suspensos*, apontava para o conceito curatorial, em si, bastante sugestivo de um projeto sempre malogrado. No contexto de um país periférico, a arquitetura futurista do arquiteto socialista parece-nos desde sempre deslocada, para não dizer despropositada, em meio a tantas demandas sociais que podem ser notadas

a olhos nus em todos os arredores da cidade, até aonde a vista alcança. As formas limpas e esculturais de suas edificações sugerem objetos a serem apreciados de longe. E, neste sentido, são muito eficazes no que tange aos interesses turísticos e culturais de uma cidade que carecia até então de monumentos marcantes que pudessem competir em força de igualdade com os de sua vizinha, a Cidade Maravilhosa. Fosse essa uma iniciativa dos políticos para chamar atenção para si mesmos como grandes realizadores de obras públicas, ela é também o sintoma da ineficácia desses mesmos homens em enfrentar com coragem os problemas que, de fato, afligem-nos e impedem-nos de termos ao alcance das mãos o futuro que sonhamos.

No primeiro encontro com o coletivo *Suspended Spaces* e a direção do museu, ficou combinada uma visita de reconhecimento que, começando pela Praça Popular, seguiria por toda orla por onde se estende o Caminho Niemeyer. Era mês de agosto, inverno ainda no Sul, mas com um calor já escaldante e uma luz muito intensa e dura. A Praça Popular é, de fato, um conjunto composto por três prédios – O Memorial Roberto Silveira, o Teatro Po-

pular e o Museu da Ciência e da Criatividade – instalados sobre uma superfície plana, cimentada e vazia, sem nenhuma vegetação robusta que possa competir em atenção com as atrações propriamente ditas: as formas entrelaçadas e sensuais do conjunto, tão características da arquitetura de Oscar Niemeyer. A visita ocorreu por volta do meio-dia. Nesta hora, sob o sol causticante, o vento morno varria a esplanada. Nenhuma presença humana, apenas uma matilha de cães vira-latas errava na planície desolada, eventualmente procurando abrigo nas sombras das rampas que ornaram e dão acesso aos prédios.

Aquilo que de longe acolhe o olhar por sua leveza e limpidez, de perto revela-se hostil e pouco amistoso à vida. A Praça Popular surpreende-nos pelo caráter monumental e tanto mais melancólico das ruínas de um futuro sempre interrompido. Há algum tempo eu vinha refletindo sobre a condição do monumento e de sua clareza formal: frontalidade, elevação vertical e planar, assentamento gravitacional de suas massas sobre a terra, a imposição de sua presença sobre o corpo do sujeito, sua origem fúnebre e ritualística, o silêncio cerimonial que o envolve, a vulnerabilidade

da condição humana que evoca, entre outros aspectos. O encontro com a arquitetura de Niemeyer foi então a ocasião propícia para pôr em prática minhas elucubrações teóricas e experimentar. Vindo de uma prática da escultura, mais recentemente passei a trabalhar com a fotografia. Pensar o monumento através da fotografia foi a oportunidade de tratá-la não como imagem, mas como matéria integrando o corpo escultural.

Sobre os volumes brancos e insuspeitos de Niemeyer, chamou-me a atenção as cicatrizes do tempo, as corrugações e as estrias. Fotografei, então, essas superfícies em *zoom* frontal de forma que as marcas da deterioração e de toda sorte de imperfeição ficassem evidentes. Fotografei em diferentes horas do dia para que a luz, refratada na lente, influenciasse na cor e na tonalidade finais das imagens. Reproduzi cada uma dessas fotografias no formato retangular, nas dimensões 40 × 30 cm, aproximando-as ao tamanho de um bloco de pedra. O tom terroso, variando do ocre profundo ao cinzento-azulado que cada imagem adquiriu, ajudou-me nesta analogia.

Pensei o *Outro Monumento* como a elevação de um plano vertical, massivo, retangular e frontal, maior que o corpo de um homem (180 × 240 cm). Deixei que o excesso de massa assentando os blocos emergisse sobre a superfície irregular a fim de salientar o aspecto material do monumento. À frente desta lápide, para acrescentar um pouco de humor *nonsense*, inseri a fotografia ampliada de um cachorro, um membro daquela matilha de cães que encontrei na primeira visita. Para finalizar, acrescentei dois holofotes laterais no chão que iluminavam a escultura de baixo para cima em reforço ao aspecto cenográfico do monumento e para fazê-lo invadir o espaço tridimensional do espectador. Dessa feita, surgiu um duplo inesperado de uma arquitetura espectral, uma entidade fantasmagórica que, malgrado suas componentes materiais, inscreve-se como imagem no espaço do espectador e avança sobre seu corpo que busca a sombra de um futuro no passado.⁷

Dessa experimentação pioneira, desdobram-se mais duas formas míticas que se somaram à da lápide ou do colosso apresentada no MAC-Niterói, e vieram a compor a exposição no MunA: a do zigurate e

a do pórtico trilítico, conjunto de *Monumentos* em diálogo enviesado com *O Pequeno gesto*.

Como os dois trabalhos se interrelacionam na proposta expositiva?

Tratando-se de trabalhos muito distintos em forma e conteúdo, em procedimentos e conceitos, o pressuposto que os atravessa e os religa, permitindo-nos colocá-los em diálogos em constituição a uma só unidade expositiva, está no par de conceitos opostos e complementares: monumento/antimonumento.

Se, de um lado, as estruturas que recorrem a formas da arquitetura arcaica reforçam a grandiosidade que impressiona o corpo do visitante, instaurando o *monumento*, por outro lado, as imagens dos gestos diminutos, ao extirpá-los do contexto original das cidades e destacá-los sobremaneira na fotografia, os tornam emblemáticos e grandiloquentes, transformando-os, de certa forma, em monumentos ao derrisório: um *antimonumento*.

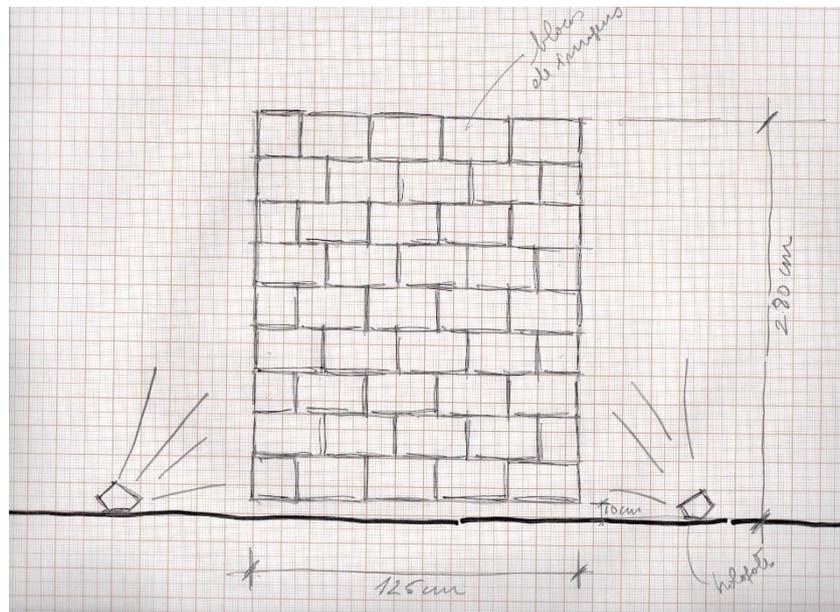


Fig. 9 e 10 (página seguinte) - Luciano Vinhosa, *Monumento I* (projeto e realização)
desenho e fotografia do autor



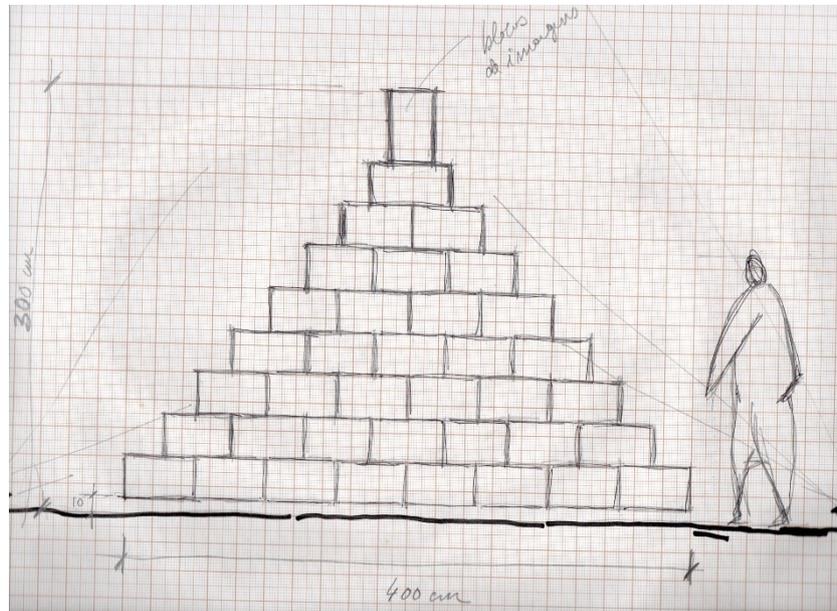


Fig. 11 e 12 (página seguinte) - Luciano Vinhosa, *Monumento II* (projeto e realização)
desenho e fotografia do autor



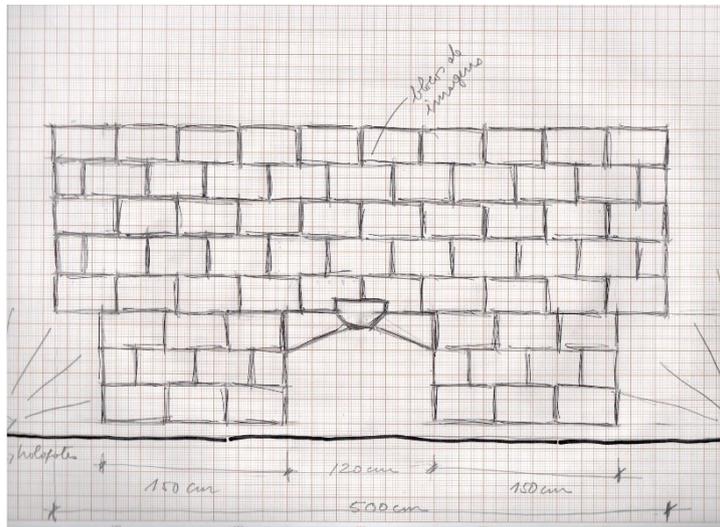


Fig. 13 e 14 - Luciano Vinhosa, *Monumento III* (projeto e realização)
desenho e fotografia do autor

Uma dupla ironia cruza os trabalhos e costura-os intrinsecamente, ao mesmo tempo em que ela faz relevar do insignificante a significância, do grande no pequeno, do pequeno no grande. Os trabalhos nascem de um espírito crítico e atento à experiência urbana cotidiana sobre a qual me debruço como artista.

Notas

¹ Esse pressuposto está baseado nas teorias de John Dewey (2006), apresentadas em seu livro *Arte como experiência (L'art comme expérience)*, filosofia com a qual Jean-Pierre Cometti estava alinhado.

² No original: “Nous percevons les objets qui se trouvent devant nous; mais ce dont nous faisons spécialement l'expérience - la sorte de chose à laquelle le mot *expérience* s'applique plus particulièrement - est un événement. Nous ne percevons pas des événements [...] j'en fais l'expérience plus que je ne le perçois. C'est le champ spécial de l'expérience que nous informe sur les événements, sur les changements de perception. Or, ce qui caractérise en particulier de soudains changements de perception est le choc. [...] le concepte d'expérience est plus large que celui de perception et inclut beaucoup de choses qui ne sont pas, à proprement parler, objets de perception.” (*Écris sur le signe*. Paris: Seuil, 1978, p. 93-94).

³ No original: “Lorsqu'un éclair illumine un paysage sombre, on y reconnaît des objets. Mais cette recon-

naissance n'est pas elle-même un simple point dans le temps. Elle est la manifestation, dans un instant culminant, soudain et isolé, de la continuité d'une expérience temporelle ordonnée. Considérée à part, elle est aussi insignifiante que le serait la tragédie d'Hamlet si elle se trouvait limitée à un seul vers ou un seul mot isolé de tout contexte.” (*L'art comme expérience*. Paris: Farago, 2006, p. 45)

⁴ *O pequeno gesto* tem antecedentes no trabalho que desenvolvi no doutorado, *Agenciamentos territoriais*, o qual se estrutura como um arquivo fotográfico fundamentado em 15 tipos de território. Sobre esta pesquisa, ver Território: um vento que dá lugar à experiência estética. *Arte & Ensaios*, v. 1, n. 16, p. 82-91, 2008.

⁵ Sobre esse trabalho, publiquei um ensaio na revista *Pós* do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. (Digressões em torno do pequeno gesto. *Pós*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, UFMG, v. 1, n. 1, p. 106-116, maio 2008. A descrição de todo esse processo também pode ser consultado aqui: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/257>

⁶ Iniciativa de organizar um arquivo apareceu-me a partir da leitura do prefácio de *As palavras e coisas* de Michel Foucault, em que ele menciona um texto de Jorge Luis Borges, no qual o autor se refere a uma enciclopédia chinesa onde estão listados, em ordem alfabética e em estranha classificação, animais fabulosos. (Michel Foucault. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992)

⁷ Uma versão desse texto foi publicada no livro / catálogo *Suspended Spaces: a partilha dos esquecidos (Les partage des oublis)*. Lisboa/Paris: Sistema Solar, 2018.

Referências

DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Paris: Farago, 2006.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PEIRCE, Charles Sanders. *Écris sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

SARDO, Delfim. *O exercício experimental da liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

SUSPENDED SPACES (Org.). *A partilha dos esquecidos / Les partage des oublis*. Lisboa/Paris: Sistema Solar, 2018.

VINHOSA, Luciano. Território: um vento que dá lugar à experiência estética. *Arte & Ensaios*, UFRJ, v. 1, n. 16, p. 82-91, 2008.

VINHOSA, Luciano. Notas digressivas em torno do pequeno gesto. *Pós*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes (UFMG), v. 1, n. 1, p. 106-116, maio 2008.

Dois museus de arte no litoral como perguntas sobre a experiência da arquitetura

Two Art Museums on the Coast
as Questions about the Experience of Architecture

Dos museos de arte en la costa
como preguntas sobre la experiencia de la arquitectura

*Cécile Bourgade (Université de Marseille/Aix-en-Provence, França) *1*

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42730>

107

RESUMO: O Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo em Marselha e o Museu de Arte Contemporânea em Niterói acolhem coleções e exposições em formas arquiteturais icônicas, participando, por suas escalas e singularidades, no desenho da paisagem litoral. A partir da apresentação de um contexto urbano de remodelação comum, se quer apontar como esses museus participam da paisagem e do ordenamento dos litorais com os quais constituem a paisagem. Esses edifícios conseguem abrir a experiência das obras de arte para além do *continuum* perceptivo tradicional dos espaços fechados da "museologia do ponto de vista". Dessa maneira, eles permitem pensar a complexidade da experiência da arquitetura e sua autonomia em relação aos objetos de arte acolhidos nesses espaços.

PALAVRAS-CHAVE: museus; paisagem; experiência; MAC-Niterói; MUCEM

* Cécile Bourgade é doutoranda em Estética, sob a orientação do Professor Jacinto Lageira, na Univeristé Paris 1 Panthéon-Sorbonne, França. E-mail: cecile.bourgade@gmail.com.

ABSTRACT: The Museum of Civilizations of Europe and the Mediterranean in Marseille and the Museum of Contemporary Art in Niterói host collections and exhibitions in iconic architectural forms, participating, due to their scales and singularities, in the design of the coastal landscape. From the presentation of an urban context of common remodelling, we want to point out how these museums participate in the landscape and the ordering of the coastlines with which they constitute the landscape. These buildings are able to open the experience of artworks beyond the traditional perceptual continuum of the closed spaces of "museology from the point of view". In this way, they allow us to think about the complexity of the experience of architecture and its autonomy in relation to the art objects hosted in these spaces.

KEYWORDS: museums; landscape; experience; MAC-Niterói; MUCEM

RESUMEN: El Museo de Civilizaciones de Europa y el Mediterráneo en Marsella y el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói albergan colecciones y exposiciones en una forma arquitectónica icónica, participando, debido a sus escalas y singularidades, en el diseño del paisaje costero. Desde la presentación de un contexto urbano de remodelación común, queremos señalar cómo estos museos participan en el paisaje y el ordenamiento de las costas con las que constituyen el paisaje. Estos edificios pueden abrir la experiencia de obras de arte más allá del continuo perceptual tradicional de los espacios cerrados de "museología desde el punto de vista". De esta forma, nos permiten pensar en la complejidad de la experiencia de la arquitectura y su autonomía en relación con los objetos de arte alojados en estos espacios.

PALABRAS CLAVE: museos; paisaje; experiencia; MAC-Niterói; MUCEM

Citação recomendada:

BOURGADE, Cécile. Dois museus de arte no litoral como perguntas sobre a experiência da arquitetura. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 107-130, jul./dez. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42730]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Cécile Bourgade

Dois museus de arte no litoral como perguntas sobre a experiência da arquitetura

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói ocupa um lugar importante na obra tardia de Oscar Niemeyer. Devido a um trabalho de doutorado realizado sobre sua obra, conheço bem esse museu, pelo qual sinto uma familiaridade singular, em razão dos questionamentos estéticos, mais especificamente sobre a arquitetura, que me preocuparam nos últimos anos. Em Marselha, onde ensino teoria da arte e artes plásticas, o Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) ocupa um lugar semelhante. No entanto, as correspondências entre esses dois museus não autorizam uma comparação quanto ao seu aspecto formal.

Um deles é branco, apresentando-se quase imaculado sobre um fundo de uma flora

abundante em uma região pacata da Baía de Guanabara, pontuada por ilhas e afloramentos rochosos. O outro está ao lado do primeiro porto da França e inscreve-se na história industrial da cidade. Sua forma cúbica avança drasticamente na direção de um litoral conhecido pela aridez do seu clima. Limitar-se a uma leitura superficialmente formal, na qual apenas a função do edifícios seria o que permitiria uma comparação, consistiria em ignorar o parentesco profundo que dá vida a esses edifícios, inscritos nas orlas de seus respectivos litorais, em um espaço urbano que lhes dá identidade, e questionamentos sobre o espaço museal e a experiência estética que eles propiciam (Fig. 1a e 1b).



Fig. 1a e 1b - Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC/Niterói) e Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo (MUCEM/Marselha).
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)

Em primeiro lugar, o contexto de construção desses dois edifícios nos ensina que o parentesco entre eles não se limita à situação geográfica à beira-mar. A primeira parte deste texto mostrará que os projetos urbanos nos quais estão inseridos permitem questionar o museu como espaço de experiência estética em relação às obras de arte a partir da escala urbana. Essa longa apresentação deixa evidente a complexidade desses museus que não se contentam em permanecer como espaços comuns de acolhimento de obras de arte, mas procuram organizar e amplificar a experiência dos objetos de arte na perspectiva de nutrir o sentido das experiências cotidianas.

MAC e MUCEM: as escalas múltiplas do museu

As pesquisas realizadas durante meu doutorado permitiram que eu dedicasse um tempo para entender esse conjunto que constitui o Caminho Niemeyer, no qual o MAC está inserido. A autonomia que esse edifício, em particular, goza neste conjunto está ligada à história do projeto do Caminho Niemeyer e de suas sucessivas al-

terações. Os textos dos historiadores consultados apontam para a dificuldade de coexistência de Niterói diante da cidade do Rio de Janeiro, a qual parece atrair para si uma importante parte dos recursos simbólicos e materiais da região metropolitana em que as duas cidades estão inseridas. A transferência da capital do antigo estado do Rio de Janeiro, então situada em Niterói, para a cidade do Rio de Janeiro, em virtude da fusão do estado com o estado da Guanabara em 1975, enfraqueceu a antiga capital fluminense. Em 1991, o prefeito Jorge Roberto Silveira solicitou a Oscar Niemeyer que concebesse um museu para abrigar a coleção de arte brasileira contemporânea de João Sattamini, uma das mais importantes do país.² Esse pedido inscreve-se no processo de consolidação da identidade da cidade em torno das atividades culturais. A carreira do arquiteto, naquela época, concentrava-se em grande parte em realizar adaptações em Brasília, notadamente no setor cultural. O MAC-Niterói foi inaugurado em setembro de 1996 e, desde aquela época, aparece como o símbolo mais disseminado da cidade de Niterói. O trabalho inicia-se em maio de 1991 com a escolha do terreno pelo arquiteto que, em julho, apresentou o

projeto (CAMPOFIORITO, 2006, p. 19). A prefeitura de Niterói aprovou a lei de criação do Caminho Niemeyer, no qual o MAC está inserido, em 1997, a fim de dar prosseguimento a esse planejamento. Oscar Niemeyer concebeu, ao todo, um conjunto de treze edifícios. Durante os anos 2000, vários desses edifícios saíram do papel: a Praça JK em 2001, o Memorial Roberto Silveira em 2003, o Teatro Popular em 2007, o Maquinho em 2009, a Fundação Oscar Niemeyer em 2010 e o Museu Petrobras de Cinema em 2011. O projeto evolui durante sua construção e o lugar inicialmente previsto para acolher esses edifícios, na atual Praça JK, na orla do litoral, foi desviado para um aterro, ainda em frente ao mar, mas mais ao norte da cidade, em um espaço urbano desvinculado do centro da cidade. Os sete edifícios enumerados, além da estação de barcas de Charitas, compõem esse conjunto distribuído de maneira esparsa ao longo da Baía de Guanabara (Fig. 2a e 2b). A estação de barcas de Charitas não aparecia no projeto inicial; ela foi um acréscimo posterior no que seria identificado como Caminho Niemeyer. A inclusão de Niterói no Roteiro Niemeyer, iniciativa do Ministério do Turismo que visa a reunião de um conjunto

representativo das obras do arquiteto na totalidade do território nacional, permitiu, por fim, a construção do Teatro Popular. À heterogeneidade dos financiamentos desses vários edifícios (prefeitura, governo federal, setor privado, fundação de empresas públicas), acrescenta-se a dificuldade do empreendimento devido ao deslocamento de uma parte do conjunto original – o Teatro popular, a Fundação Oscar Niemeyer e o Memorial Roberto Silveira – para uma área desarticulada do centro da cidade e distante dos equipamentos públicos, contribuindo, assim, para deixá-los isolados enquanto formas arquiteturais inscritas no espaço urbano e afastá-los da população e dos usos que esses edifícios poderiam oferecer. Ninguém comparece ali sem motivo; os prédios parecem flutuar e a impressão de que não passam de cascas vazias fica evidente a todos os visitantes. Essas esculturas monumentais parecem inóspitas para o visitante desorientado, esmagado pelo calor e pela luz que essa esplanada irradia, sem sombras nem bancos de jardim. Essas características não diminuem em nada a qualidade das formas desenhadas por Oscar Niemeyer nem a riqueza dos espaços internos, mas perturba a apreciação, pois nada daquilo



Fig. 2a e 2b - Mapa dos litorais por cianótipo e situações dos edifícios nos conjuntos urbanos de Niterói e Marselha. (Fonte: Arquivo pessoal da autora)

convida à contemplação tão cara ao arquiteto, desdobrada ao logo de percursos formados por rampas de acesso e superfícies de água.

Uma primeira leitura do MAC, como parte de um conjunto mais amplo, permite-nos entender que ele se inscreve em um projeto ligado a uma identidade urbana à qual parece paradoxalmente dissociada. A identificação da forma desse edifício com a de um disco voador, embora o arquiteto explique que se trata do desabrochar de uma flor em torno do seu caule, reforça o caráter de estranheza em relação ao conjunto e compromete a experiência do lugar formulado como passeio arquitetural no projeto do arquiteto.

Essa rápida apresentação do contexto de realização do conjunto do Caminho Niemeyer no qual se inscreve o MAC permite-me sublinhar várias analogias com o MUCEM, sem esquecer, como indiquei na introdução, da dessemelhança entre eles, a começar por sua “contribuição indispensável à cultura urbana” (MUMFORD, 2011, p. 779), cuja coexistência de eventos e formas materiais estabeleceriam as coleções museológicas, segundo a perspectiva

defendida por Lewis Mumford. O museu constitui o centro de gravidade das técnicas e das formas de organização reunidas nos centros urbanos, ao mesmo tempo em que é o espelho das experiências realizadas por seus habitantes a quem propõe representações. Essas analogias estabelecidas fora do campo especulativo da estética convidam-nos, em seguida, a voltar nossa atenção para a experiência estética própria da arquitetura e às questões que ela coloca em relação às demais artes a partir do paradigma da experiência.

O Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo, mais comumente chamado pelo acrônimo MUCEM, carrega também uma ambição política que ultrapassa sua função primeira que, paradoxalmente, consegue colocar no esquecimento. Na verdade, Niterói e Marselha nunca foram capitais federais dos respectivos países. Essas cidades têm uma relação de rivalidade (ou vassalagem?) com a capital nacional que, no caso do Rio de Janeiro, trata-se de uma herança no Brasil. As razões políticas que conduzem o projeto do MUCEM, como um dos efeitos de causas políticas das quais ele emancipa-se, inscrevem-se em um quadro nacional. O

acordo de Barcelona, concluído em 1995 entre quinze países membros da União Europeia e dez países mediterrâneos, criou uma nova polaridade no espaço europeu, então em recomposição no nordeste do continente, após a queda do muro de Berlim e o fim da URSS.

O acordo de Barcelona prevê dispositivos consensuais relativos à construção de um espaço transnacional e transcontinental, promovendo paz, segurança e prosperidade. A tradução nacional dessa ambição é ilustrada no Euroméditerranée, projeto de renovação de obras urbanas mais importante da Europa do Sul, iniciado em 1995. O projeto transformou radicalmente 55 hectares da cidade, delimitados pela estação de trem St. Charles, abrangendo os bairros populares do centro da cidade e armazéns industriais abandonados ao longo dos cais de Marselha. A atividade industrial do porto, transferida para Fos-sur-Mer, e a de transporte de passageiros do Magreb para Sète, Toulon e Nice, destinos dos cruzeiros marítimos. Essa transformação é econômica, mas também social. O projeto prevê, desde suas premissas, também a alocação de um museu nacional dedicado ao Mediterrâneo. A política fran-

cesa de desconcentração dos equipamentos nacionais, iniciada nos primeiros anos da década de 1990, coincide com o projeto de transferência das coleções do Museu das Artes e Tradições Populares em Paris, repensadas em uma escala internacional, e as recomendações de um relatório incentivando a reorientação do projeto dessas coleções sob o perímetro do espaço mediterrâneo.³

Os arquitetos Rudy Ricciotti e Roland Carta ganharam o concurso para projetar esse museu em 2002, ponto alto do projeto Euroméditerranée, compreendendo vários edifícios novos assinados por arquitetos reconhecidos na região: os Archives Départementales por Corinne Vezzoni, o Centre de Conservation et de Ressources du MUCEM por Corinne Vezzoni, o FRAC por Kengo Kuma, a villa Méditerranée por Stefano Boeri, a torre CMA-CGM por Zaha Hadid ou ainda a torre La Marseillaise, por Jean Nouvel.

O Museu das Civilizações da Europa e do Mediterrâneo estende-se em três edifícios: o Centro de Conservação e de Recursos, mencionado anteriormente, no bairro da Belle de Mai (assinado por Corinne Vezzo-

ni e Pascal Laporte), o Fort Saint-Jean, renovado por François Botton e transformado em espaço de exposição por Roland Carta (Fig. 3 e 4), e o próprio museu por Rudy Ricciotti, um cubo de 19 metros de altura (Fig. 5 e 6). Essa dissociação das atividades do museu concentra, assim, a função do edifício de Ricciotti para o público e permite condições científicas exemplares para o estudo das coleções no espaço de conservação.

Essa divisão dos espaços de funcionamento do museu criou também um conjunto de diferentes complexos de arquitetura e espaços livres, outrora separados: o Fort Saint-Jean e a cidade, antes separados por uma autoestrada, agora encontram-se reunidos por uma passarela que o liga com o bairro histórico do Panier (Fig. 4).

Por outro lado, a oeste do museu encontra-se a villa Méditerranée de Stéfano Boeri, cujo balanço de 40 metros constitui outra realização arquitetural de envergadura desse bairro, mas que fica apagada diante do MUCEM, cuja força surda desse paralelepípedo, recoberta por uma malha, diminui esse efeito potente (Fig. 6). O arquiteto do museu, Rudy Ricciotti, reivindi-

ca sua identidade mediterrânea e define o Mediterrâneo como uma “viagem mental pintada de crueldade” desses vinte e três países, com quinze línguas diferentes, reunidos ao redor do mesmo mar. (RICCIOTTI, 2013, p. 35) Seu projeto de uma arquitetura horizontal, que ele qualifica de “feminina”, pensada para deslizar entre Marselha e o mar, apresenta uma estrutura porosa e espessa, que torna visível do interior o ambiente do litoral ao redor do forte, superpõe, em camadas, as seguintes estruturas arquiteturais: malha de concreto, pano de vidro, cortina arborescente e passarela de acesso (Fig. 8). A rampa desempenha o papel de eixo central do projeto, da mesma forma que se pode observar, de maneira mais forte, no MAC-Niterói (Fig. 7a e 7b).

Os dois edifícios, MAC e MUCEM, foram realizados em concreto, material caro aos dois arquitetos porque apresenta uma resistência mecânica alta. Niemeyer, em sua carreira, usou o concreto mais cedo, como na Universidade de Constantine, onde a espessura fina da casca estrutural projetada somente conseguiu encontrar solução estrutural com a participação do engenheiro Bruno Contarini, com o qual trabalhou desde



Fig. 3 - Vista a partir do Forte Saint Jean, edifício Georges-Henri Rivière no centro, passarela até edifício do Rudy Ricciotti à direita

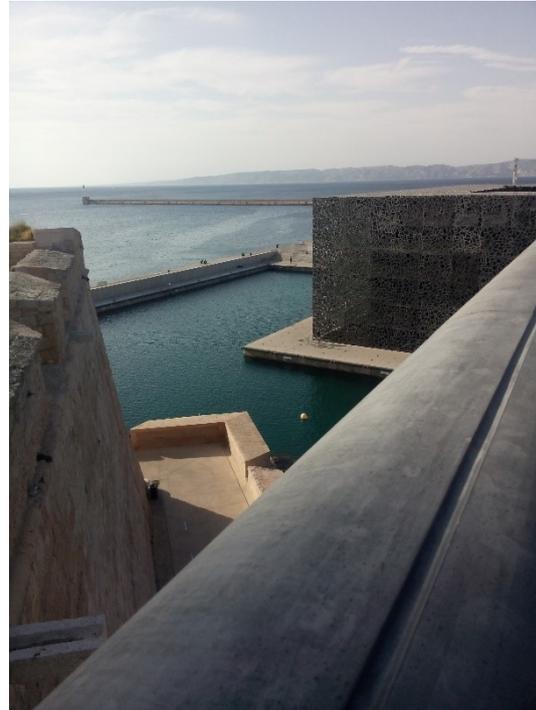


Fig. 4 - À esquerda: a primeira passarela do bairro do Panier até o sitio do Forte Saint Jean.
Fig. 5 - À direita: a segunda passarela do sitio do Forte Saint Jean até o edifício do Ricciotti
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)



Fig. 6 - Vista da Vila Méditerranée (Stefano Boeri), à direita da passarela.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)



Fig. 7a e 7b - As passarelas do MUCEM e do MAC.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)

a construção de Brasília, notadamente no Teatro Nacional. Foi também o engenheiro que realizou os cálculos das estruturas em Niterói. Ricciotti, engenheiro de formação, defende o emprego do concreto armado por ser uma matéria-prima presente em todos os lugares; seu emprego é bem livre e tolera deformações. O projeto do MUCEM permitiu experimentar novos processos de construção, como o emprego do concreto fibrado ultraperformante (BFUP), que suporta um nível elevado de pressão mecânica graças à estrutura granular homogênea. A malha do MUCEM, realizada com esse concreto, não é a imagem de um muxarabiê ou um véu, mas um corte de rocha marinha (Fig. 8a e 8b). Ela é extraída do fundo do mar e fixada como um véu sobre o rosto. Ela veste a estrutura do museu, atuando como um *brise-soleil*, protegendo as passarelas no lado externo dos espaços de exposição pelos quais os visitantes caminham entre esses espaços de exposição construídos, totalmente fechados em si, e o horizonte azul do litoral. Sobre o terraço, a malha torna-se uma pérgola, uma estrutura sobre a qual as plantas crescem, reduzindo o excesso de claridade no interior da construção. Enfim, seu eixo horizontal serve de platô, como se fosse uma bandeja

em que se oferece os monumentos da cidade e do bairro: a catedral Major; a basílica Notre-Dame-de-la-Garde; a torre do Fort Saint-Jean e a torre CMA-CGM.

Cada um desses dois museus, o MAC e o MUCEM, cria uma centralidade no meio dos projetos maiores dos quais eles fazem parte, como um apelo para conhecer o que há através e além deles: os outros edifícios, mas sobretudo o ambiente marítimo e patrimonial que eles organizam como paisagem, definida por Roger Brunet como “o que se vê independentemente de nós e que é vivenciado por intermédio de nossa percepção” por um ponto de vista (BRUNET, 1995).

A parte museal dos edifícios, o MAC e o MUCEM, mostra *parti-pris* muito diferentes, embora ambos pretendam dialogar com outro elemento ambiental, nesse caso, a paisagem marítima. No MUCEM, a localização do edifício de Ricciotti em frente ao mar tangencia o litoral e constrói os deslocamentos desde seu teto até os lugares adjacentes do museu, pontos culminantes da cidade. Assim, o museu eleva-se do nível do mar até vinte metros acima, no ponto em que se encontra o Fort

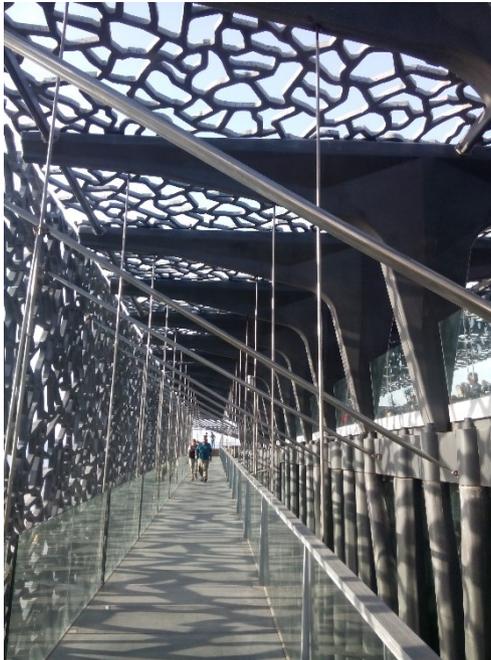


Fig. 8a e 8b - A torre CMA-CGM vista do teto-malha do museu e as várias camadas estruturais do MUCEM.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)

Saint Jean. No MUCEM, a percepção do ambiente marítimo realiza-se fora dos espaços de exposições, uma vez que as salas de exposição encontram-se mergulhadas no interior edifício, e cujos objetos expostos estão protegidos dos efeitos da luz direta por um sistema de cortinas que cobre as fachadas envidraçadas das salas de exposição, por sua vez sombreadas pela malha de concreto (Fig. 9a e 9b).

Inversamente, o MAC oferece tanto a paisagem marítima quanto a exposição dos objetos de arte, graças à presença de cinco salas de exposições dispostas ao longo do mezanino circular, em contraponto a uma sala central, pivô desse mezanino, desenvolvido em balanço de alcance de 11 metros. Sua localização sobre um promontório à beira do litoral, separado das construções urbanas imediatas, abraça uma totalidade e atrai para si a paisagem do entorno. Sua forma em taça e o nó de sua rampa sinuosa renovam os pontos de vista no percurso. Essas formas absorvem os atributos da paisagem ao mesmo tempo em que elaboram, com eles, um panorama. A paisagem existe assim como exposição permanente. (VERGARA, 2006, p. 30)

Cada um desses museus cria sua paisagem litoral própria, organizando um espaço de apreciação do ambiente, que é reforçado, no caso do MAC, pelas janelas panorâmicas, *fenêtre-bandeau*, do mezanino, separadas pelos chassis das janelas, de uma maneira análoga ao intervalo entre cada fotograma determinado pelo enquadramento da câmera fotográfica. Essa organização do olhar questiona a dimensão artefactual da paisagem que depende da abrangência do foco.

A *fenêtre-bandeau*, desenrolada como um filme fotográfico na fachada do MAC, e a malha de concreto do MUCEM, cujo desenho apresenta um corte de rocha marinha, formam, cada um, um filtro através do qual se pode desfrutar da paisagem. Com a sua forma de filme fotográfico, o espaço de vidro do MAC, desenha um olhar fotográfico. Ele afirma o ponto de vista do observador como distância sobre seu meio físico, da qual a paisagem tem sua origem com a "natureza portátil" das telas dos pintores. A malha do MUCEM, formada pelo modelo de um corte de rocha marinha, propõe uma *mise en abîme* da identidade mediterrânea, da qual o museu expõe as representações. Cada um à sua maneira,

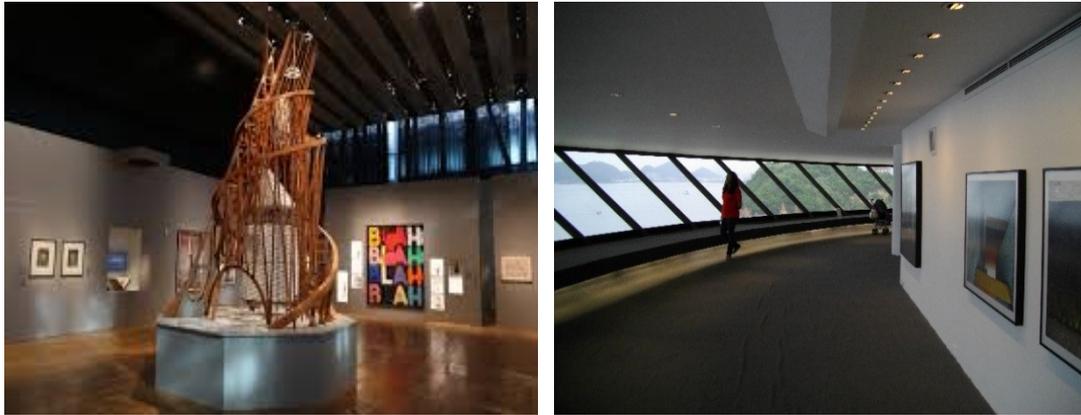


Fig. 9a e 9b - Espaços de exposição no MUCEM e no MAC.
(Fonte: Arquivo pessoal da autora; Foto: Cécile Bourgade)

Niemeyer ou Ricciotti, assumem, nesses museus, o papel do pintor na organização do olhar.

A construção da paisagem como gesto do pintor desde o século XVI e, mais tarde, aquela dos arquitetos, cria uma forma de construção específica que dirige nosso olhar para o meio físico de forma historicamente determinada. Essa natureza evolutiva levou-nos a destacar a importância do contexto de renovação urbana no qual os dois edifícios, MUCEM e MAC, inscrevem-se para entender como se produz a paisagem. No caso do MUCEM, a paisagem era, anteriormente, industrial, ligada à história operária do território. Graças ao projeto Euromediterrané, a presença do museu a transformou. O Euromediterrané cria a passagem de uma paisagem vernacular para uma paisagem política. A este respeito, os assuntos relativos à programação do museu tentam manter essa história viva, com testemunhos do passado e do presente produtivo, além de interrogações sobre as representações da cidade e da paisagem mediterrânea.

Experiência da arquitetura

A presença no museu no que se encontra em seu exterior alarga a fruição das obras de arte para um comum, próprio ao modo de experiência particular da arquitetura, em continuidade com o cotidiano e em ruptura com a depreciação do sensível nos espaços museológicos. (DELOCHE, 2010, p. 24) A exaltação dos sentidos no invólucro do edifício que se forma ao redor do espectador intensifica a atenção dada aos nossos atos mais triviais. As impressões encontram um eco no conjunto do nosso ser que, sem suas marcas familiares, transforma a experiência do real. O exercício dessa “sensibilidade vigilante” (MASSIN, 2013, p. 51) converte o hábito em potência, tornando-nos mais conscientes do nosso ambiente ao qual somos levados a lançar um olhar mais atento. Esse tipo de experiência não traz um conhecimento direto, mas é capaz de gerá-lo quando apreciamos esteticamente nossa presença no edifício. Esses aspectos heurísticos são importantes para a arquitetura que, passando muitas vezes por uma arte indeterminada, pode tornar-se estranha aos visitantes e acabar por não atrair a simpatia daqueles a quem ela se destina. Isolada das relações imanentes

aos seres vivos, o edifício torna-se não acolhedor e impróprio para perdurar como arquitetura, lugar de permanência de homens e mulheres.

Os elementos provenientes dessas percepções do percurso nesses edifícios tornam tangíveis o projeto do lugar e sua coerência entre a organização espacial, a escolha dos materiais, a função do edifício e os efeitos plásticos que são produzidos. Carregado de uma vivência ordinária, ele abre a experiência das artes aos outros sentidos, apagando a autoridade do olhar nesse exercício. Walter Benjamin compreendeu bem isso quando, em 1939, em seu *A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica* (BENJAMIN, 2013, p. 49-50), menciona a arquitetura em relação ao modo de atenção que ela requer, análogo ao do cinema. A atenção que lhe dispensamos não é aquela tradicionalmente ótica, exigida pelas obras que demandam recolhimento e contemplação. Na realidade, a arquitetura depende do uso e sua difusão como obra inscreve-se no cotidiano da existência. Sem o esforço da atenção, próprio à recepção óptica, o registro tátil pode parecer acomodar-se com a passividade, mas ela requer do corpo uma adap-

tação permanente que se afasta do risco da recepção distraída supostamente confortante. O uso e o hábito pelos quais vivemos constituem o índice da audácia da experiência ou de seu declínio. A experiência da arquitetura testemunha esse sentimento de estar sempre em um lugar e também não estar realmente ali, pois estamos tomados pelas determinações do meio arquitetônico pelo qual nossa atenção se transforma. Quando essa experiência é incentivada pelo projeto do arquiteto, a museografia, uma experiência próxima daquela do cotidiano, une o objeto ao real e enfraquece seu único valor de imagem que deriva de sua subtração ao mundo real.

As reflexões suscitadas pela arquitetura museal e a relação entre arquitetura e experiência referem-se àquelas relativas ao equilíbrio entre função e expressão, assunto caro tanto para Oscar Niemeyer quanto para Rudy Riccetto, às margens, cada um à sua maneira, do dogma racionalista na arquitetura. Os exemplos do MAC e do MUCEM levam a questionamentos mais ontológicos relativos ao “caráter artístico” da arquitetura, na medida em que o edifício que acolhe obras de arte se constitui,

ele mesmo, como uma delas. Um retorno histórico para a exposição como modo de apresentação das artes, mais particularmente da arquitetura, permite entender a identidade cega desse meio nas Belas Artes e abre nosso ensaio aos questionamentos contidos nos dois edifícios apresentados: como fazer existir a obra de arquitetura em um espaço de fruição comum às obras da arte?

A participação da arquitetura no conjunto das artes foi muitas vezes ligada aos ornamentos, cujo jogo de formas, de materiais empregados e de escala reduzida em relação ao conjunto do edifício parecia mais de acordo com uma representação tradicional da obra de arte apresentada no espaço do museu. Na realidade, a recepção da arte condiciona nossa apreciação dos diferentes meios artísticos e a possibilidade de abri-los à intersubjetividade. O caráter codificado de sua fruição teve consequências no estabelecimento de fronteiras rígidas entre os meios e também para recalcar a arquitetura em suas margens.

A abertura dos objetos de arte ao público, especificamente pelo viés das exposições, circunscreveu a arquitetura por muito

tempo em um papel paradoxal. Apesar de sua liberação concomitante com aquela da pintura e da escultura, a arquitetura obtém o direito de ser apresentada nos *Salons*, da mesma maneira que a pintura, apenas em 1791, e os críticos dos *Salons* deram testemunho desse estatuto periférico da arquitetura. Em Baudelaire, a arquitetura é apresentada como tema da pintura e colocada no início do sistema da arte, lembrando que a publicação da *Estética* de Hegel em francês, apresentada em seus cursos de estética, é contemporânea da redação de *Salons* pelo poeta francês. Em um comentário sobre escultura no seu *Salon de 1846*, texto dedicado à Eugène Delacroix, Baudelaire cita uma análise de Henrich Heine sob o método de Delacroix: “Esse professor (um ‘moderno professor de estética’), distribuindo assim seu princípio supremo das artes plásticas, tinha apenas esquecido uma dessas artes, uma das mais primitivas, ou seja, a arquitetura, da qual tentamos procurar em retrospectiva os tipos nas folhagens das florestas, nas cavernas das rochas: esses tipos não estavam na natureza externa, mas, na verdade, dentro da alma humana”. (BAUDELAIRE, 1992, p. 93)⁴ O próprio Baudelaire considera o artista-arquiteto

com um desprezo surpreendente, revelando uma hierarquia implícita entre as artes: “Há algo não considerado pelas pessoas que zombaram do desenho de Delacroix; especialmente os escultores, essas pessoas parciais e limitadas, cujo julgamento vale no máximo a metade do julgamento de um arquiteto”. (BAUDELAIRE, 1992, p. 94)⁵ Entretanto, no *Salon de 1859*, Baudelaire menciona, a propósito de um conjunto de águas-fortes sobre as paisagens mais pitorescas de Paris, a “beleza paradoxal” da arquitetura (BAUDELAIRE, 1992, p. 327). De fato, a apreciação cinestésica da arquitetura pode ser entendida como a amplificação da experiência tal como a sinestesia ofereceu a Baudelaire seus exemplos literários. Outros exemplos mencionam um desinteresse evidente pela seção de arquitetura nos *Salons*, como aquele de Frantz Jourdain que escreve: “Nos Salões, a exposição dos arquitetos é mais deserta do que o Saara”. (apud JOËLLE, 2014, p. 206).⁶ A arquitetura sofre de uma “desigualdade de acesso ao original”, já que ela constitui o próprio invólucro de sua própria exposição. Ela é redobrada, mas incompreendida por causa de seus documentos de apresentação – desenhos, cortes, maquete – que são pró-

prios, mas que podem somente dar conta de uma experiência fragmentada e preliminar do original. Além disso, sua escala a destitui do cuidado consagrado às outras espécies de arte e participa de sua vulnerabilidade, que não lhe garante ficar conservada intacta, mesmo no esquecimento.

Esses extratos de textos testemunham a grandeza potencial da arquitetura, bem próximos nos documentos de apresentação e reproduções incapazes de “dar conta da realidade arquitetural, tal como ela aparece no espaço com seu volume, seus materiais construção, seus contornos, com os efeitos da luz que alteram a sua percepção no lugar”. (apud JOËLLE, 2014, p. 206)

Com o *white cube* contemporâneo, a dimensão arquitetural da experiência da arte é relegada aos confins de uma pureza espacial, pretexto para não alterar a potência da experiência estética. Tratar-se-á, assim, de um “não-espaço da arquitetura”, uma vez que sua perspectiva formalista lhe devolve ao plano de neutralidade ao qual Brian O’ Doherty formulou a leitura crítica. (O’DOHERTY, 2008) A abertura sobre a paisagem, proposta por esses dois museus, constitui uma das modalidades

que permitem devolver as obras à realidade e subtraí-las do confinamento nas margens da objetividade forçada. Essa maneira discreta de abraçar as prescrições da Nova Museologia, defendida no MUCEM, visa reunir no museu um território, sua paisagem e as atividades humanas. (DELOCHE, 2010, p. 72) Reintroduzir os elementos do contexto aproxima esses objetos das práticas sociais comuns dos visitantes pelo recurso a pontos de referências cotidianos, permitindo, assim, uma abordagem pessoal dos objetos e evitando a vertigem da mistura imputada aos museus apontada por Paul Valéry.

Os espaços abertos sobre litoral do MAC e do MUCEM constituem uma abertura da experiência das obras de arte fora do *continuum* perceptivo tradicional dos espaços fechados, específicos da "museologia do ponto de vista". Ao contrário, esses espaços de metamorfoses parecem funcionar como um convite para variar nossas abordagens dos objetos artísticos e lançar uma atenção sobre as escalas espaciais diversificados, assim como inscrever essas abordagens em nossas existências comuns.

Notas

¹ Cécile Bougarde é doutoranda em Estética, sob a orientação do Professor Jacinto Lageira, na Univeristé Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ela vai defender em algumas semanas uma tese sobre a arquitetura de Oscar Niemeyer e suas identidades profissional e cultural. Cécile Bougarde é professora-pesquisadora (ATER) no l'Institut National du Professorat et de l'Éducation da Université d'Aix-Marseille, onde prepara estudantes para o concurso de professor de artes plásticas.

² Obras de Lygia Clark, Antônio Dias, Franz Krajcberg, Hélio Oiticica e Alfredo Volpi figuram nessa coleção.

³ Relatório da missão da direção dos Museus da França, realizado por Thierry Fabre.

⁴ No original: "Ce professeur [un "moderne professeur d'esthétique"], en étalant ainsi son principe suprême des arts plastiques, avait seulement oublié un de ces arts, l'un des plus primitifs, je veux dire l'architecture, dont on a essayé de retrouver après coup les types dans les feuillages des forêts, dans les grottes des rochers : ces types n'étaient point dans la nature extérieure, mais bien dans l'âme humaine."

⁵ No original: "C'est à quoi n'ont pas songé les gens qui ont tant raillé le dessin de Delacroix ; en particulier les sculpteurs, gens partiiaux et borgnes plus qu'il n'est permis, et dont le jugement vaut tout au plus la moitié d'un jugement d'architecte."

⁶ No original: "Aux salons annuels, l'exposition des architectes est plus déserte que le Sahara."

Referências

BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In *Critique d'art*. Paris: Ed. Folio Essai, 1992.

BENJAMIN, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Folio, 2008.

BRUNET, Roger. Analyse des paysages et sémiologie. In ROGER, Alain. *La théorie du paysage en France 1974-1994*. Paris: Ed. Champ Vallon, 1995.

CAMPOFIORITO, Italo. A história do início. In *MAC de Niterói, 10 anos*. Niterói: Ed. Fundação de Arte de Niterói, 2006.

DELOCHE, Bernard. *Mythologie du musée. De l'uchronie à l'utopie*. Paris: Editions Le Cavalier Bleu, 2010.

MASSIN, Marianne. *Expérience esthétique et art contemporain*. Rennes: Editions des Presses Universitaires de Rennes, 2013.

MUMFORD, Lewis. *La cité à travers l'histoire*. Paris: Ed. Agone, 2011.

O'DOHERTY, Brian. *White cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich: JPR Ringier; Paris: Coéditions Maison Rouge, 2008.

PRUGNAUD, Joëlle. L'architecture dans la littérature et les arts. In: HYPOLITE, Pierre; LEYGONIE, Antoine; VERLET, Agnès. *Architecture et littérature: une in-*

teraction en question, XX^e-XXI^e siècles. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2014.

RICCIOTTI, Rudy. *L'architecture est un sport de combat*. Paris: Ed. Textuel, 2013.

VERGARA, Luiz Guilherme. Da explicação necessária à missão necessária. In *MAC de Niterói, 10 anos*. Niterói: Ed. Fundação de Arte de Niterói, 2006.

Ficção portátil: um passeio pelo catálogo *Le Grand Ensemble* de Mathieu Pernot

Portable Fiction: A Tour through the Mathieu Pernot's *Le Grand Ensemble* Catalogue

Ficción portátil: un recorrido por el catálogo *Le Grand Ensemble* de Mathieu Pernot

Flávia Oliveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) *

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42729>

131

RESUMO: Entre 2000 e 2007, o artista Mathieu Pernot registrou a destruição, realizada pelo Estado, de várias unidades de habitação social nos subúrbios franceses. Seus registros dão início a uma investigação arqueológica sobre a memória imagética desse símbolo da política habitacional do pós-guerra. Todo esse material recolhido compõe o trabalho intitulado *Le Grand Ensemble* que o artista publica em um catálogo em 2007. Interagir com seu catálogo não é um retorno saudosista a um momento utópico da história urbanística do pós-guerra ou uma condenação às forças impositivas de uma arquitetura monumental e universalizante; ao contrário, é um confronto com a experiência do mundo contemporâneo que deteriora as instituições, que decompõe a organização social. Sem a necessidade de uma conclusão ou respostas, seu catálogo elaborado apenas com imagens nos abre para um mundo de questões em forma de ficção portátil.

PALAVRAS-CHAVE: urbanismo; arquitetura; imagem; grandes conjuntos; catálogo de arte

* Flávia Santos de Oliveira é Professora Adjunto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-UFRJ). É doutora em Design pela PUC-Rio. E-mail: flaviaoliveira@ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7203-4507>.

ABSTRACT: During 2000 until 2007, the artist Mathieu Pernot recorded the destruction of several social housing units in the French suburbs carried out by the State. These records represented the beginning of an archaeological investigation into the imaginary memory of this symbol of postwar housing policy. All this material collected makes up the work entitled *Le Grand Ensemble* that the artist published in a singular catalogue in 2007. The interaction with its catalog is not a nostalgic return to a utopian moment in postwar urbanistic history, nor a condemnation of the imposing forces of a monumental and universalizing architecture. On the contrary, it is a confrontation with the experience of the contemporary world that deteriorates institutions by decomposing social organization. Without the need for a conclusion or answers, its catalog created with images only opens us to a world of questions in the form of portable fiction.

KEYWORDS: urbanism; architecture; image; social housing; art catalogue

RESUMEN: Entre 2000 y 2007, el artista Mathieu Pernot registró la destrucción, llevada a cabo por el Estado, de varias unidades de vivienda social en los suburbios franceses. Sus registros inician una investigación arqueológica sobre la memoria de imágenes de este símbolo de la política de vivienda de la posguerra. Todo este material recopilado constituye la obra titulada *Le Grand Ensemble* que el artista publicó en un catálogo en 2007. Interactuar con su catálogo no es un regreso nostálgico a un momento utópico en la historia urbanística de la posguerra o una condena de las fuerzas impositivas de una arquitectura monumental y universalizadora, por el contrario, es una confrontación con la experiencia del mundo contemporáneo que deteriora las instituciones, lo que descompone la organización social. Sin la necesidad de una conclusión o respuestas, su catálogo elaborado solo con imágenes nos abre a un mundo de cuestiones en forma de ficción portátil.

PALABRAS CLAVE: urbanismo; arquitectura; imagen; vivienda social; catálogo de arte

Citação recomendada:

OLIVEIRA, Flávia. Ficção portátil: um passeio pelo catálogo Le Grand Ensemble de Mathieu Pernot. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 131-160, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42729>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Flávia Oliveira

Ficção portátil: um passeio pelo catálogo *Le Grand Ensemble* de Mathieu Pernot

Catálogos e exposições

Tudo: a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos, a demonstração da falácia do catálogo verdadeiro, o evangelho gnóstico de Basilides, o comentário desse evangelho, o comentário do comentário

desse evangelho, o relato verídico de tua morte, a versão de cada livro em todas as línguas, as interpolações de cada livro em todos os livros; o tratado que Beda pôde escrever (e não escreveu) sobre a mitologia dos saxões, os livros perdidos de Tácito. (BORGES, 1996, p. 467)

Em sua biblioteca de Babel, o jovem Borges buscava o catálogo dos catálogos. Um livro que contivesse e organizasse todas as informações do mundo, tudo. Mas com o passar do tempo, a crença do controle e domínio total sobre as informações e o conhecimento de todas as coisas mostrou-se uma falácia. Já velho, Borges depara-se com outra impossibilidade – estar cego e cercado por livros que já não mais pode ler. Diante dessa solidão, reafirma sua esperança: a "biblioteca é interminável" (1996, p. 465); por isso, perdurará, infinita e secreta, depois que todos os homens morrerem. O conto de Borges desenrola-se entre os catálogos, desejos de controle e o prazer do não-controle ou das inúmeras organizações e reorganizações que a memória do mundo, registrada em livros, possibilita. A biblioteca, encerrada em um espaço infinito, é abertura do mundo.

Neste artigo, o que nos interessa são os catálogos, mais particularmente catálogos de arte. Não os catálogos que listam coleções abarcando e organizando a taxionomia das inúmeras obras, mas os catálogos de exposição que dão sobrevivência aos trabalhos de arte para além do curto tempo das exposições temporárias. Catálogos

que transcendem o espaço real limitado de uma galeria ou museu, permitindo que as questões não cessem de colocar-se.

Em princípio, catálogos são instrumentos de consulta, ferramentas de registro, organização, sistematização e categorização de informações. Todavia, existem publicações também denominadas catálogos que cumprem funções de mediação, registro e inventário, como é o caso dos catálogos de acervo de museus e de exposições permanentes e temporárias. Os primeiros livretos sobre as exposições de obras de arte datam do século XVII; porém, foi o florescimento dos Salões, no século XIX, que promoveu uma maior sistematização destes livretos em catálogos de arte. O surgimento de uma nova clientela burguesa ávida por adquirir pinturas advindas da academia de *Beaux-Arts*, sobretudo dos gêneros de retratos e paisagens, favoreceu as publicações de catálogos que, naquele momento, obedeciam a princípios de sistematização, classificação e listagem, respeitando a hierarquia acadêmica.

Desde então, os catálogos de exposição têm se modificado – são cada vez menos específicos e submissos às informações de

suas origens – na intenção de ampliar as questões que são trazidas pelos trabalhos de arte. Eles têm se aproximado de uma estrutura de livro de arte, expandindo o discurso das exposições, complementando-o ou fazendo-o ecoar graças às contribuições dos críticos de arte, historiadores, teóricos e, sobretudo, artistas. Assim, tal como afirma Jérôme Dupeyrat (2020), as publicações produzidas para exposições deixam de ser ferramentas de registro para tornarem-se obras científicas e críticas – ferramentas essenciais para pensar a arte, para escrever sua história, tornando-se “objeto próprio” que ultrapassa o espaço expositivo permitindo um novo modo de recepção.

É desse modo que trataremos o livro *Le Grand Ensemble* do artista e fotógrafo francês Mathieu Pernot, fruto da exposição homônima que aconteceu em 2007, no Musée Nicéphore Niépce¹ em Châlon-sur-Saône, França. O trabalho abarca quatro séries de imagens, *Implosions* [Implosão], *Nuages* [Nuvens], *Le meilleur des mondes* [O melhor dos mundos] e *Les témoins* [As testemunhas], das quais *Implosions* e *Nuages*, realizadas entre 2000 e 2006, são fotografias de grande formato que registram

a implosão de alguns exemplares dos “grandes conjuntos”.² O artista captura o momento preciso da violenta e espetacular destruição dessas grandes arquiteturas com imagens feitas em câmeras analógicas de médio e grande formato sobre tripé, impressas em p&b no formato 100 x 130 cm. Já as séries *Le meilleur des mondes* e *Les témoins* são trabalhos feitos a partir de imagens pré-existentes, cartões postais colorizados, editados entre 1950-80, dos mesmos grandes conjuntos que seriam derrubados 40 anos depois. *Le meilleur des mondes* totaliza 60 cartões postais ampliados e impressos em jato de tinta no formato 28 x 40 cm, e *Les témoins* consiste em 14 imagens coloridas, jato de tinta no formato 50 x 60 cm de figuras humanas – homens, mulheres, crianças –, extraídas destes cartões postais.

O catálogo contém apenas as imagens das quatro séries presentes na exposição, sem texto ou legenda, pois a força de sua narrativa reside na dialética que o artista propõe ao intercalar as imagens de cada série. Apenas no final do catálogo nos deparamos com uma parte textual intitulada *Toujours c’est aussi long que jamais, pièce en 55 actes* [Sempre é tão longe quanto

nunca, peça em 55 atos], frase pinçada meticulosamente pelo artista de uma das mensagens escritas no verso de um dos seus inúmeros postais. Neste trecho do catálogo, o artista transcreve algumas dessas mensagens escritas pelos novos habitantes dos grandes conjuntos como traços do cotidiano inscritos em uma literatura menor. São mensagens breves, às vezes uma palavra apenas, outras relatos da vida cotidiana, outras mensagens entusiasmadas sobre a nova morada, notícias sobre a saúde frágil, escritas rápidas, íntimas, escritas poéticas, notícias banais e até absurdas como contas de somar.

3
+3
+19
= 25

*Mantes-la-Jolie (Yvelines). Le parc du château.
Le vieux pont. Le Val-Fourré³*

Nesse conjunto de imagens, interessa-nos a maneira como o artista desloca seu trabalho de um espaço físico para o espaço impresso do livro. Se a facilidade de reprodução de fotografias e de imagens

permite uma edição artística produzida de modo industrial, reproduzível, há, por outro lado, o desafio de pensar a transposição das séries fotográficas e de imagens apresentadas em bloco para o espaço narrativo, sequencial do livro.

Enquanto na exposição o artista opta por agrupar em blocos as imagens de cada série separadamente, no livro, estabelece uma narrativa dialética, criando proximidades e confrontos entre as imagens das diferentes séries, que são desmontadas e remontadas a partir tanto de elementos comuns quanto de informações contrastantes. O tempo linear não é respeitado, haja vista que a fotografia, enquanto técnica que captura o instante, arranca-o de sua continuidade. Assim, as imagens mostram-se enquanto um conjunto de tempos heterogêneos, configurando-se como uma grande montagem anacrônica.

Ao mesmo tempo em que propõe uma narrativa, o artista estimula o leitor a criar outras, graças ao pequeno formato do livro e às inúmeras possibilidades de aproximação e correspondência entre as imagens, entre a frente e o verso dos postais apresentados em separado. Por fim, trata-se de um livro

de imagens que preserva a lógica da leitura da imagem, circular, corrompendo a lógica linear da leitura de um livro.

Para além da forma das imagens, o livro editado pela Le Point du jour é um mergulho⁴ em um tema particularmente sensível na França, os "grandes conjuntos". Erguidos como ícone da modernização francesa do pós-guerra, sua construção perdurou até a década de 1970, quando viveu seu período de ruína e de destruição. Em 1986, no quadro de renovação urbana, a implosão do Ed. Debussy, a cidade dos 400 em Courneuve, subúrbio parisiense, foi amplamente divulgada pela televisão e jornais impressos, em um grande espetáculo midiático⁵ que visava mostrar publicamente o fim de um símbolo social.

Os grandes conjuntos

Mas, afinal, o que são os grandes conjuntos? Expressão corrente, sua definição é imprecisa e bastante abrangente, pois não corresponde a uma categoria urbana nem a tipologias arquitetônicas específicas. Paradoxalmente, o termo foi usado oficialmente pela primeira vez no momento em que se

decidiu colocar um fim à sua execução, quando em 1973 a circular emitida pelo ministro Pierre Guichard suspendeu, em definitivo, a construção de novas unidades⁶.

A elaboração do termo é atribuído ao arquiteto e urbanista Maurice Rotival, em um artigo publicado na revista *L'architecture d'aujourd'hui* em 1935⁷, no qual o apresenta, de modo vago, como o modelo de um urbanismo moderno inspirado nas proposições funcionalistas da Carta de Atenas.⁸ Somente em 1963, quando sua construção começava a ser questionada pelos problemas de desagregação e isolamento social que gerava, a expressão ganharia uma definição mais precisa dentro das ciências sociais. Segundo o geógrafo Yves Lacoste (apud CANTEUX, 2014, p. 7), trata-se de uma unidade de habitação coletiva, abrangendo de 500 a 1000 moradias, construídas em um tempo rápido, possibilitada pelo avanço da indústria da construção civil, por meio de verbas públicas ou com fim público, em terrenos de baixo custo, obedecendo a um plano urbanístico que alia equipamentos de suporte às moradias. Nem técnica, nem oficial, a expressão extremamente maleável de uso corrente refere-se ao grupo de edifí-

cios em escala monumental que apresentavam tipologias de lâminas horizontais e verticais, localizados preferencialmente nos subúrbios, em áreas conhecidas por ZUP (*Zone à urbaniser en priorité*)⁹ e, majoritariamente, de interesse social com baixo valor de aluguel, os HLM (*Habitation à Loyer Modéré*)¹⁰, siglas que se transformaram em sinônimos dos grandes conjuntos.

A maioria dos grandes conjuntos foi construída no pós-guerra, tanto pela oportunidade de reorganizar-se o território destruído quanto pela enorme demanda por habitação. Em 1944, três anos antes de a crise da habitação agudizar-se a ponto de tornar-se um drama nacional, é criado o Ministério da Reconstrução e do Urbanismo francês. Em 1950, o sistema de financiamento dos HLMs substitui o HBM (*Habitation à bon marché*)¹¹ e, em 1953, o plano do ministro Pierre Courant tinha o objetivo de construir 240 mil habitações por ano; os “grandes conjuntos” apareciam como uma solução milagrosa que permitiria, ao mesmo tempo, resolver a crise da habitação, alavancar a indústria da construção civil, modernizar os subúrbios e controlar seu crescimento.

A promessa de solução foi gestada no período do entre guerras nos anos de 1920 a 1939, influenciada pelas ideias e propostas apresentadas nos CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, 1928-1956), que aconteciam naquele momento. Ali, Le Corbusier emergiu como o defensor do urbanismo moderno funcionalista com seus bairros habitacionais adensados verticalmente como solução para a insalubridade das cidades densas. Na revista *L'esprit nouveau* (1920-1925), o arquiteto recupera as cidades em torres de Auguste Perret, possíveis na ocasião pelo avanço da indústria e da tecnologia do concreto e do aço, permeadas de verde e expostas ao curso do sol.

O cimento armado e o aço permitem essas audácias e sobretudo se prestam a um certo desenvolvimento das fachadas graças ao qual todas as janelas se voltarão de cheio para o céu; assim, doravante, os pátios serão suprimidos. A partir do décimo-quarto andar, é a calma absoluta, é o ar puro.

Nessas torres que abrigarão o trabalho até então asfixiado dos bairros compactos e em ruas congestionadas, todos os serviços, de acordo com a feliz experiência americana, serão reunidos, pro-

porcionando a eficácia, a economia de tempo e de esforços e com isso uma calma indispensável. (LE CORBUSIER, 1989, p. 33)

O primeiro “grande conjunto”, a *Cité de la Muette*, Drancy (1931-1935), construído no norte de Paris, possuía cinco torres de 14 andares, uma ousadia para a época. Os arquitetos Eugène Beaudouin, Marcel Lods e Vladimir Bodiansky planejaram ainda, na base de cada torre, um bloco horizontal de cada lado da torre e paralelos entre si totalizando dez edifícios, todos em estrutura mista, aço e painéis de concreto montados a seco. Além dos blocos com torres, havia outro bloco, bem maior, em formato de U, com 1250 apartamentos, construído somente em concreto. A tipificação das edificações é um esforço de padronizações e de racionalização do canteiro de obras, que foi instalado adotando métodos industriais fordistas. Os painéis de concreto seriam fabricados *in loco*, em uma manufatura cinemática que os distribuiria por meio de mon trilhos ao longo do perímetro do terreno.

As imagens de sua construção (Fig. 1) foram amplamente divulgadas na mídia, mas o conjunto não chegou a ser totalmente finalizado em função do seu alto

custo, sobretudo em tempos de guerra. Os edifícios horizontais, na base das torres e o edifício em U, ficaram inacabados e os equipamentos abandonados. Sua ocupação permaneceu baixa, pois o alto valor do aluguel no período de guerra afugentou os possíveis locatários, até que finalmente o conjunto foi arrendado pela guarda nacional. Durante a guerra, cumpriu o papel de abrigar prisioneiros. Em 1941, tornou-se um campo de concentração de judeus e, em 1942, sob o comando da SS, tornou-se um campo de internação e de trânsito de prisioneiros para toda a França; 63 mil judeus foram deportados dali. Somente a partir de 1949, Drancy cumpriria sua função social de habitação durante pouco mais de 25 anos quando, em 1974, suas torres foram destruídas. Em 2001, foi declarado monumento histórico e lugar de alta memória nacional. Drancy é a imagem do fracasso da crença na infalibilidade do planejamento integral da felicidade. Essa trágica metamorfose reflete a ambiguidade dos grandes conjuntos construídos fora e em oposição à lógica das cidades tradicionais. As cidades utópicas modernas que valorizavam o sol, a vegetação e o espaço livre podiam transformar-se em um lugar espaço de extrema violência.

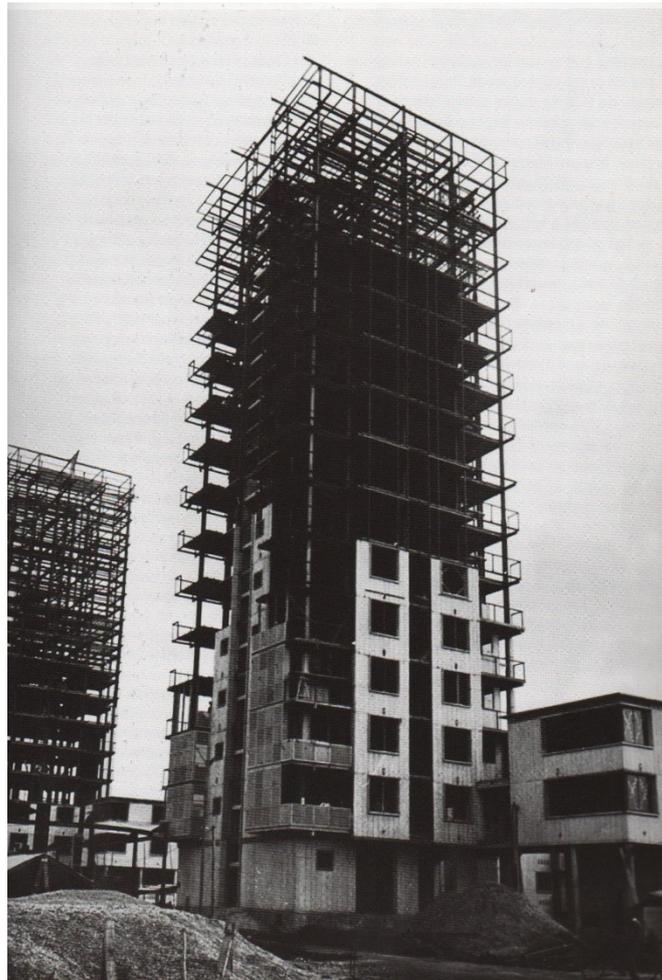


Fig. 1 - *Cité de la Muette*, Eugène Beaudouin, Marcel Lods, Vladimir Bodiansky, Drancy, 1931-1935.
(Fonte: Académie d'architecture / Cité de l'architecture e du patrimoine / Archives
d'architecture du XXe siècle/ fonds Marcel Lods)

Projetados para o homem contemporâneo, um tipo universal, os grandes conjuntos apregoavam uma promessa de felicidade, por meio de uma vida sadia, harmoniosa e organizada racionalmente, ao contemplar quatro funções essenciais: habitação, trabalho, lazer e circulação. Essa promessa de felicidade sensibilizou várias gerações, principalmente, por estar associada a um arcabouço de imagens que eram colocadas em circulação constantemente nos primeiros anos do pós-guerra.

Segundo Raphaële Bertho, professora de história da fotografia da Université de Tours, graças a uma produção visual abundante empreendida pelos serviços estatais, tanto cinematográficos quanto fotográficos, a origem (como também o fim) dos grandes conjuntos foi amplamente documentada e divulgada pelo aparato estatal por meio de uma política visual massiva. O espetáculo de sua construção, o milagre da tecnologia e o entusiasmo pela modernização foram amplamente difundidos pelo Estado por meio do que denominou "ficção-política", a construção de uma utopia através de imagens.

Os grandes conjuntos são apresentados como as realizações emblemáticas da política adotada pelo estado do pós-guerra no campo da organização do território e do planejamento urbano. Esses ícones essenciais do "mito dourado de uma modernização triunfante" durante os Trinta Gloriosos¹² foram objeto desde o início da implementação de uma política visual específica. O controle da imagem tornou-se essencial em 1945 como corolário inevitável dos principais projetos de reconstrução, e as instituições incorporaram serviços fotográficos e cinematográficos com o objetivo de promover e defender a política adotada. Uma postura que persiste quando as orientações mudam: a fotografia é convocada, ao longo do tempo e das instituições, para testemunhar a ruína do projeto social ou o reconhecimento fundado no patrimônio arquitetônico. (BERTHO, 2014, p. 1)

O grande conjunto de imagens

A construção dessa iconografia, o nascimento glorioso e a destruição espetacular destes conjuntos, é a base do trabalho de Mathieu Pernot. A expressão "o grande conjunto", segundo ele, não se refere propriamente à sua história urbana ou arquitetônica, mas ao grande conjunto de suas imagens produzidas sobre esse tema. A

intenção de não acrescentar nada a elas, nem mesmo legendas, é uma maneira de não historicizar o trabalho, mantendo-o em suspensão no tempo. Assim, mais do que narrar a história melancólica de um projeto moderno cujo final já sabemos, estamos diante de um material que não nos cessa de colocar questões, afinal a destruição espetacular de um símbolo utópico não significa o fim de uma utopia.

No livro de Pernot, a ausência de uma ordem cronológica de apresentação das imagens dá lugar a espaços, paisagens, momentos, reminiscências arquitetônicas e discontinuidades. O jogo de palavras da frase destacada pelo artista –*Toujours c'est aussi long que jamais, pièce en 55 actes* [Sempre é tão longe quanto nunca, peça em 55 atos] – brinca com os sentidos dos advérbios temporais e de lugar. Não importa o lugar ou o tempo, estamos em um fluxo contínuo de reminiscências que se desdobram no vai e vem das páginas, entre imagens perfeitas de cartões postais, imagens de destruição, imagens de habitantes e suas mensagens. Estamos diante do que Sontag identifica como uma experiência de fotográfica original: o confronto de imagens de uma ação de des-

truição de uma cidade real com imagens perfeitas de uma cidade utópica, ou seja, o “próprio impulso original da atividade fotográfica” (SONTAG, 2004, p. 73) que permite viajar entre realidades degradadas e glamourosas.

A viagem entre essas realidades é o grande encontro que Mathieu Pernot proporciona em seu livro, em que as fotografias tomadas entre os anos de 2000 e 2007 apresentam os grandes conjuntos como protagonistas e não como cenário. Eles são a imagem de uma história desmontada tal como a metáfora do relógio empregada por Didi-Huberman ao se referir à operação de desmontagem realizada pelo historiador. A imagem cumpre um papel fundamental na história, segundo o autor, pois desmonta a linearidade histórica e progressiva, como uma pessoa desmonta um relógio com defeito. Para repará-lo, é imprescindível desmontá-lo para entender seu funcionamento, mas, para tanto, é necessário paralisar seu mecanismo de “contar o tempo”: “Tal é o duplo regime do verbo desmontar: de um lado a queda turbulenta, e de outro, o discernimento, a desconstrução estrutural”. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 120)

Em face das ficções modernas criadas pelo urbanismo funcionalista, das ficções-políticas criadas pelo estado, o artista apresenta uma ficção portátil feitas com fotografias e cartões postais, colocando em evidência que a violência que construiu a utopia dos grandes conjuntos é a mesma que os destrói.

Ao abrirmos o livro, já na primeira orelha, deparamos com uma mensagem cotidiana e banal. O prólogo de nossa história:

Espero que você esteja bem. Faz frio. Ficou tudo branco de gelo. Te envio um cartão onde se vê o edifício em frente à nossa casa. Como você pode ver, a grua não está mais lá, mas há uma linda grama. São jovens que moram aqui. Onde está a cruz era o novo serviço; agora é um jardim de infância temporário. Claudine cortou a língua caindo na escola na semana passada. Ela sangrou muito, mas está tudo bem agora. Ainda sem notícias de Louis. Eles são preguiçosos! Em 11 de novembro, estivemos em Ranchères de carro. O vigilante nos guiou. Marie Paule é 9º de 36. Ela estuda bem.¹³

A restrição do espaço de escrita de um cartão-postal força a economia de palavras em frases curtas e objetivas. A mensagem rápida, cheia de pequenas notícias sem preocupação com hierarquia das informa-

ções, revela o entusiasmo em contar a novidade da moradia, um local para ser feliz, feito de gente jovem, com grama verde.

Logo em seguida, na primeira página após o título *Le Grand Ensemble*, vemos a imagem de um cartão postal na qual figura um conjunto de edifícios, predominantemente horizontais, cuja pureza de suas linhas abstratas e sua escala monumental saltam aos olhos (Fig. 2). A inclinação da fotografia não permite que o azul do céu seja visto, mergulhando-nos em uma cidade abstrata, geometricamente implantada na paisagem, cujos vazios são preenchidos pela mancha verde da grama. Olhamos de cima, estamos ilusoriamente na posição dominante, de controle. Quase poderíamos pegá-la caso fosse uma maquete. A posição desse observador deriva de uma perspectiva aérea panorâmica e oblíqua que, diferentemente da perspectiva paralela, aproxima a fotografia do desenho projetivo e da maquete, representações abstratas do projeto. A escolha por este ponto de vista tem a especificidade de articular duas representações diferentes em uma mesma imagem: a paisagem como operação figurativa de representação e a perspectiva arquitetônica como

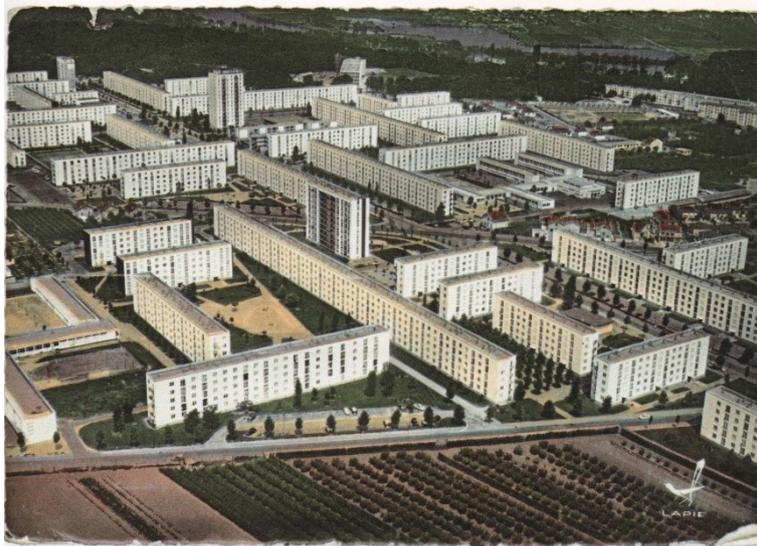


Fig. 2 - De avião vista de cima....Poissy (Seine-et-Oise) Vista panorâmica. Éditions Lapie.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)

operação projetiva. Desse modo, a perspectiva oblíqua inscreve na paisagem, ou seja, no espaço real, a imagem da cidade utópica, transformando-nos também em projetistas desse novo mundo perfeito.

A vista aérea seduz e encanta pelo ponto de vista que oferece ao espectador. O fascínio que exerce na modernidade aparece mesmo antes da invenção do avião, como prenuncia Félix Nadar, fotógrafo presente nos círculos dos impressionistas ao construir *Le Géant* [O gigante] em 1863, um enorme balão inspirado nas ficções de Jules Verne para realizar suas fotografias aerostáticas¹⁴. Em 1935, Le Corbusier dedicou um livro inteiro ao avião, *Aircraft*, a moderna ferramenta de projeto que denunciava o caos urbano e a necessidade de uma modernização das cidades. Em repetidas frases, Corbusier afirma: o “avião acusa, o avião acusa”. O avião acusa, através da visão em voo de pássaro, objetiva e racional, o mal que são as cidades contemporâneas, adensadas e insalubres.

O desenvolvimento da indústria da aviação, após a Segunda Guerra Mundial, permitirá que não somente os departamentos e agências governamentais, como também

iniciativas privadas produzam imagens aéreas do território. A frota de aviões norte-americanos de reconhecimento leve, deixados na França após a guerra, será comprada por aeroclubes e por particulares. Alguns deles serão os editores-impressores de cartões postais que passam a ter uma frota própria para produzir e comercializar vistas aéreas. Assim nasceram as indústrias francesas do cartão postal: CIM (Combiér Printer Mâcon); LAPIE, (Les Applications Photographiques d’Industrie et d’Édition); CAP-THEOJAC e YVON, cujas logomarcas podemos identificar nos postais colecionados por Pernot. Por meio das vistas aéreas dos “grandes conjuntos”, os cartões postais desempenharão um papel fundamental na disseminação de suas imagens para o público em geral, pois sua condição singular ao conjugar imagem mecânica e escrita pessoal cria um modo próprio de comunicação, uma vez que suprimem a necessidade de produzir a linguagem imagética das cartas. A escrita é rápida e simples, às vezes abreviada, um lembrete, quase um bilhete.

Em um tempo em que não havia *whatsapp*, *sms*, *facebook*, *instagram* e outros aplicativos do gênero, sua fácil comunica-

ção imagética e o seu custo baixo transformaram os postais em uma prática popular corrente. Essa forma de comunicação atravessou a modernidade compartilhando imagens e mensagens de modo barato, no momento em que estamos felizes e desejamos compartilhar essas lembranças, seja nas fotos de monumentos visitados, de paisagens urbanas, rurais, de litoral, figurinos populares, seja — por que não? — em sua nova habitação moderna?

Quando Mathieu Pernot descobriu que havia vários postais dos mesmos edifícios cuja implosão tinha registrado, iniciou uma pequena coleção, pesquisando e adquirindo-os, em sua maioria, em sites especializados, como por exemplo, Delcampe¹⁵. Essa operação de arqueologia deflagrada pelos temas de suas fotografias não é novidade, afinal seu trabalho com arquivos iniciou-se em 1990, época que completava seus estudos na Escola Nacional de Fotografia de Arles, quando fotografou uma família de ciganos de origem romena vivendo nas proximidades da cidade. Para retratar a trajetória dessa família, Pernot recorreu aos arquivos de identificação de cada um dos seus membros, identificando um a um seus personagens. Remontar

histórias confrontando dialeticamente fotografias do real, o "contato com o mundo" e imagens de arquivos do passado, o contato com a história, é um *modus operandi* de alguns dos seus trabalhos. Conjugando imagens, ele inventa seus conjuntos de tempos compostos.

Assim, em conjunto, retomamos ao catálogo. Uma série sequenciada de nove cartões postais, produzidos originalmente em p&b e depois colorizados, coloca-nos diante de mundo artificial. cujas manchas de cor homogêneas azuis e verdes, sem profundidade, se sobressaem. São as mesmas que compõem o cenário utópico imaginado por Le Corbusier em sua *Ville Radieuse*:

Em 1922, entrei em um sonho do qual não tenho saída: morar na cidade dos tempos modernos. Concluí os estudos de uma cidade contemporânea de três milhões de habitantes. Criei novas dimensões, acredito nas alegrias essenciais: céu e árvores, parceiros de cada homem: sol na habitação, azul nas janelas, um verde antes de acordar. (LE CORBUSIER, 1933, p. 52)

Embora o grande conjunto seja a morada perfeita para o novo homem, *Le meilleur*

des mondes, ele não aparece na primeira série dos nove postais escolhidos por Perrot. O único traço de sua existência é denunciado pelo registros de vários automóveis estacionados ao longo dos grandes eixos de circulação e nas áreas de estacionamentos. Branco, vermelho, amarelo, preto, marrom, são como carrinhos de brinquedo que revelam a escala monumental dos grandes conjuntos. Sem eles, a vida nos grandes conjuntos seria impossível (Fig. 3).

Os grandes espaços vazios desses conjuntos é outro elemento que se repete nesta série de postais, valorizado pelas vistas aéreas da perspectiva oblíqua; ora aparecem como grandes áreas verdes entre os edifícios autônomos, ora como superquadras que intimidam a permanência do morador. Capturando nosso olhar para o centro das imagens, a primeira de suas fotografias de destruição dos edifícios impacta o leitor pelo volume da nuvem branca que surge exatamente do miolo da quadra.

Nuages [Nuvens] é o nome que o artista dá à série de fotografias que registra o exato momento em que as sólidas estru-

turas desabam, desfazendo-se dentro de um grande nevoeiro (Fig. 4). Na imagem perspectivada, vemos inúmeras camadas de cinza sobre cinza, os tetos das edificações, a linha da calçada com as árvores geometricamente alinhadas seguindo paralelamente a implantação das construções modernas e os edifícios ortogonais com suas arestas vivas. Tudo isso sendo envolvido pela grande nuvem disforme que se levanta e avança em direção à grande massa arbórea da paisagem, somando-se a ela.

Além da alternância entre fotografias e imagens dos postais, traço da dialética que o artista imprime em seu catálogo, há ainda a preocupação em evidenciar as diferentes escalas trabalhadas. Enquanto os cartões postais ocupam as páginas do catálogo tal como fotografias em um álbum — a borda ababadada e a grande mancha de papel em branco remetem aos antigos álbuns — a implosão, capturada como um acontecimento espetacular, ocupa duas páginas em sua totalidade, o que torna o momento da ação mais espetacular. Os tons cinzas da fotografia p&b reforçam, por um lado, o seu caráter objetivo e documental e, por outro, exacerbam a in-



Fig. 3 - *Sarcelles-Lochères* (S.-et-O.) Centro comercial nº 2. Éditions Marco.
Fig. 4 - *Mantes-la-Jolie*, 1º outubro, 2000.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)

formação cromática onírica contida nos postais. Do encantamento do mundo, somos lançados, na tragédia do real, à falência de uma utopia coletiva.

Ao virarmos a página, deparamo-nos com outra série de postais, cinco no total na qual a predominância da mancha verde dos vazios dá lugar ao azul do céu que atinge quase um tom turquesa (Fig. 5). A razão para isto é o deslocamento do observador, que da posição aérea distante passa agora para o interior do grande conjunto, caminhando a pé ou se deslocando dentro de um automóvel. Assim, o que era visto de cima e distante, está agora diante de nós, na altura do nosso olhar.

Essa mudança do lugar do observador ajusta nosso olhar para ressaltar o enquadramento da segunda fotografia de implusão, tirada de um plano paralelo. Pernot registra o efeito da primeira detonação dos explosivos na lâmina horizontal da *Courneuve, Cité de la tour*, posicionando a câmera frontalmente para a larga fachada que ocupa toda a superfície da imagem, sem margem. Desse modo, coloca em evidência os módulos estruturais que a compõem a partir das linhas verticais. São

elas as primeiras a denunciar o grande impacto dos explosivos — a lateral esquerda da fachada vacila, suas placas rígidas se quebram (Fig. 6). Colando superfície sobre superfície, o artista intensifica o momento de sua desestabilização, simulando o desmoronando de ambas: imagem e arquitetura.

No cartão postal precedente a essa foto, vê-se o mesmo conjunto, algumas décadas antes, em seu momento fulgurante. Sua fachada também está em evidência; entretanto, o tratamento colorido oculta seus aspectos construtivos, valorizando sua superfície constituída por uma trama ortogonal abstrata produzida pela mistura de tons em *dégradé*, branco, amarelo, bege e marrom (Fig. 7).

Na sequência, Pernot exhibe três fotografias de lâminas sendo implodidas. Quase ainda podemos ouvir o barulho 40 anos depois, ecoando também a imagem simbólica da destruição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe em 1972, anunciada pelo arquiteto Charles Jencks em tom de regozijo.



Fig. 5 - *Mantes-la-Jolie (Yvelines 78) Le Val-Fourré*. Éditions Artaud.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)



Fig. 6 - *La Courneuve*, 8 junho, 2000.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)



Fig. 7 - *La Courneuve* (Seine-Saint-Denis), Cité de la Tour. Rue Renoir. Éditions Yvon.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)

Afortunadamente podemos situar com precisão temporal a morte da Arquitetura Moderna... A arquitetura moderna morreu em St. Louis, Missouri, no dia 15 de julho de 1972 às 3h32 min da tarde (mais ou menos), quando vários blocos do infame projeto Pruitt-Igoe foram dinamitados. Previamente, haviam sido objeto de vandalismo, mutilação e defecação por parte de seus habitantes negros e embora milhões de dólares tivessem sido investidos para tentar mantê-los com vida (reparando elevadores, janelas e repintando) se pôs fim à miséria. Bum, bum, bum.” (JENCKS, 1984, p. 9)

O conjunto Pruitt-Igoe, projetado pelo arquiteto Minoru Yamasaki e construído em 1958, empregou toda a tecnologia industrial da época, incluindo os inovadores sistemas de elevadores “*skip-stop*”. Prometia ser a solução dos problemas de habitação social ao abrigar, em suas 33 torres de 11 andares cada, mais de 10000 moradores. Todavia, no momento de sua inauguração, a construção apresentou vários problemas de manutenção que foram agravando-se ao longo dos anos de funcionamento. Além disso, os inquilinos que ali foram morar não eram exatamente aqueles para os quais as unidades desti-

navam-se, trabalhadores com baixa e média renda, brancos e negros. Em 1951, St. Louis era uma cidade segregada, mas por decisão da Suprema Corte, a habitação de interesse social deveria promover a integração racial. No entanto, a experiência de Pruitt-Igoe resultou em um fiasco. Os brancos deixaram o lugar, restando uma população negra, em sua maioria carente de assistência social e sem dinheiro para arcar com os valores dos aluguéis. Em 1969, um terço de seus moradores tinha sua renda comprometida com 50% do valor do aluguel, outros simplesmente não pagavam. Como a verba para a manutenção dos edifícios provinha exatamente dos aluguéis, a municipalidade cortou essa manutenção devido ao alto índice de inadimplência. Assim, em apenas uma década de existência, um projeto, considerado exemplar, tornou-se um dos maiores símbolos do fracasso.

O caso de Pruitt-Igoe mostra que esse fracasso não foi apenas arquitetônico, mas deve-se principalmente ao modo como a política social e habitacional foi conduzida. No entanto, são nas imagens dos grandes conjuntos destruídos que a memória da falência de todo um ideário moderno fica

cristalizada. Mathieu Pernot confronta dialeticamente essas imagens espetaculares do desmantelamento arquitetônico com as microimagens descobertas no interior dos cartões postais, *Les témoins* [As testemunhas], vidas que povoaram o mundo moderno. Em uma investigação atenta da superfície dos postais, o artista descobre inúmeros habitantes circulando pelas áreas livres. São crianças que brincam, pessoas apressadas, mulheres sentadas, casais que passeiam com carrinho de bebê. Parecem felizes, mas não são mais do que espectros mal definidos pela trama de pontos de cor resultante do processo artificial de colorização. Essas imagens ampliadas que ganham status de testemunhas são as imagens oníricas de uma vida aparentemente feliz.

Uma menina, com a mão levantada sobre seu rosto, protege-se do sol, procura alguém ou se esconde do registro fotográfico? (Fig. 8). No catálogo, sua imagem ocupa uma página inteira, situada entre dois momentos vividos pelos grandes conjuntos: o momento de sua glória e de sua destruição total. A pouca definição revela a matéria mesma da qual foram construídos estes sonhos: reminiscências de um

tempo que acreditava que a realização da utopia seria possível.

Entretanto, a destruição dessa utopia se completa na última fotografia do catálogo (Fig. 9). Diante dela, nos defrontamos com um mundo que se inverte; ao fundo, erguem-se as torres, antes protagonistas, agora relegadas a um plano secundário. Na base, vemos a ruína de um estacionamento vazio, cujos traços do desenho moderno permanecem nítidos na rígida delimitação das vagas e na organização racional do paisagismo. No centro, a grande nuvem branca, que se avoluma, e se mistura às copas das árvores formando uma grande “vida vegetal, fluida, atmosférica” que, segundo Didi-Huberman, “estivera esperando sua hora para que as coisas terminassem de sair do cinza, mesmo que o preço fosse de uma reviravolta de todas as grandes instituições sociais.” (DIDI-HUBERMAN, 2014)





Fig. 9 - *Mantes-la-Jolie*, 1º julho 2001.
(página anterior: Fig. 8 - *Aubervilliers (Seine)*. Cité *Émile Dubois*. Éditions J. Godneff.
(Fonte: Catálogo *Le Grand Ensemble*)

“Sair do cinza” é a afirmação da vida, aquela que diante do peso e da força do controle racional e universal imposta pelo projeto moderno, aflora e resiste nas entrelinhas das pequenas histórias, nas lembranças fragmentadas e particulares das pequenas histórias de afeto, de esperança, cuidado e amor que persistem gravadas nos versos dos postais. Pouco importa seus erros ortográficos, alguém sempre está à espera do outro.

*Quand viendras-tu, c'est bien ton tour.¹⁶
Villeurbanne (Rhône). Avenue H. Barbusse*

ou desejando compartilhar sua nova vida que aparece no destaque da janela da nova sala:

*Un petit mot pour te donner ma nouvelle adresse:
26, boulevard Jean-Jacques Rousseau 92230 Gennevilliers. Sur la carte, mon bâtiment est en photo à gauche en bas (en regardant celle-ci). En dessous de la flèche, tu vois la fenêtre de mon salon. De ma cuisine, je vois le C.E.S. qui est en photo à droite et en bas de la carte. J'espère que tu as passé un bon 14 Juillet á*

Ste-Croix et que tú vas bien. En espérant te voir bientôt.¹⁷

Gennevilliers (92230). Quartier di Luth.

Ou simplesmente dizer que tem saudades, “eu penso em você”¹⁸

Como uma ficção portátil, Pernot permite-nos reconstruir e inventar as histórias a partir de sua matéria, fragmentos de sonhos, fracassos, cotidiano, notícias... A possibilidade de revivermos esses acontecimentos de forma tão intensa é o que Barthes chama de “particular absoluto da fotografia” (1984, p. 13), a possibilidade de reproduzir infinitamente aquilo que ocorreu apenas uma vez. Assim interagimos com as imagens de Mathieu Pernot, não como um retorno saudosista das grandes utopias modernas do pós-guerra ou condenando as forças autoritárias de uma arquitetura monumental e universalizante. Ao contrário, aqui somos confrontados com a experiência do mundo contemporâneo que deteriora as instituições, que decompõe a organização social e humana. Sem a necessidade de uma conclu-

são ou respostas, o catálogo *Le Grand Ensemble* abre-nos para um mundo de questões, um mundo em constate reelaboração, tal como desejava Borges.

Notas

¹ Além do Musée Nicéphore Niépce, a exposição *Le Grand Ensemble* integrou a X Bienal de Arquitetura, em 2013, quando tive o prazer de me defrontar com suas imagens.

² A tradução especializada para *Le Grand Ensemble* seria conjunto habitacional, mas para não perdermos a riqueza de significados que Mathieu Pernot acrescenta à expressão, decidimos manter a tradução literal, grande conjunto ou grandes conjuntos.

³ Transcrição de verso de um dos cartões-postais que se encontra na página 136 do catálogo *Le Grand Ensemble*.

⁴ No site https://josefchladek.com/book/mathieu_pernot_-_le_grand_ensemble é possível “folhear” algumas páginas do livro de Mathieu Pernot.

⁵ O vídeo que registra a primeira de inúmeras implosões destes edifícios encontra-se no site <https://www.ina.fr/video/PAC00027506>.

⁶ Em dia 21 de março de 1973, o ministro da Organização do Território, do Equipamento, da Habitação e do Turismo, Pierre Guichard, enviou uma circular colocando fim à construção dos “grandes conjuntos” por promoverem desintegração social. (BERTHO, 2014)

⁷ A referência a este artigo aparece em várias bibliografias como Bertho (2014), Maurice Rotival. Les grands ensembles. *L'architecture d'aujourd'hui*, n. 6, juin 1935, pp. 55-72.

⁸ O texto da Carta de Atenas à qual Rotival faz referência é parte integrante dos Anais do IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, CIAM IV, realizado em 1933 a bordo do navio Patris II. Uma nova versão, em tons mais moderados, seria publicada anonimamente em 1941 por Le Corbusier.

⁹ ZUP (*Zone à urbaniser en priorité*), zonas prioritárias de urbanização é um programa de política habitacional e de organização do território, praticada entre 1959 e 1967, a fim de atender à crescente demanda por habitação social do pós-guerra. Permitiu a criação de bairros, assim como dos grandes conjuntos.

¹⁰ HLM (*Habitation à Loyer Modéré*), habitação de aluguel moderado. O sistema dos HLMs, criado em 1950, substituiu o HBM como resposta à agudização da crise habitacional do pós-guerra. Os recursos para financiamento das habitações sociais provêm do governo, de sociedades anônimas de direito privado, cooperativas de moradores e cooperativas de crédito imobiliário. O valor baixo do aluguel das unidades se torna uma das fontes de recursos, além do empréstimos com juros baixos.

¹¹ HBM (*Habitation à bon marché*), habitação com preço baixo. Sociedade francesa de habitação de interesse social, criada em 1894, pelo governo como incentivo à construção para população de baixa renda por empresas privadas. O Estado oferecia isenção fiscal e empréstimos controlados.

¹² Os “Trinta Gloriosos” correspondem ao período do pós-guerra, entre os anos 1945 e 1973, momento de intenso crescimento econômico e demográfico francês.

¹³ *J'espère que tu vas bien. Le temps est froid. Il a gelé blanc. Je t'envoie une carte où tu vois le bâtiment en face de chez nous. Il n'y a plus de grue*

comme tu vois mais de belles pelouses. Ce sont des jeunes gens qui habitent là. Où il y a la croix c'était le nova service; maintenant c'est une école maternelle provisoire. Claudine s'est coupé la langue en tombant à l'école la semaine dernière. Elle a beaucoup saigné mais cela va bien maintenant. Toujours pas de nouvelles de Louis. Ils sont fainéants! Le 11 novembre, nous avons été à Ranchères en voiture. Le gardien nous a conduite. Marie Paule est 9^o sur 36. Elle travaille bien. Epinay-sur-Seine (Seine). Cité d'Orgemont. Foyer des jeunes.

¹⁴ A respeito desse assunto, o texto de Gilles Ti-berghien, presente neste dossiê, discorre de forma mais abrangente sobre as representações da paisagem vista de cima.

¹⁵ Delcampe é um site de venda de produtos de coleções como vinis, fotografias, livros etc., incluindo uma seção específica de cartões postais. https://www.delcampe.net/en_US/collectibles/postcards/

¹⁶ Quando você vem, é a sua vez.

¹⁷ Umas breves palavras para te dar meu novo endereço: 26, Boulevard Jean-Jacques Rousseau 92230 Gennevilliers. No mapa, meu prédio aparece na foto à esquerda embaixo (olhando para aqui). Abaixo da seta, você vê a janela da minha sala de estar. Da minha cozinha, eu vejo o C.E.S. que está à direita e na parte de baixo do mapa. Espero que tenha tido um bom 14 de julho em St-Croix e que você esteja bem. Esperamos vê-lo em breve.

¹⁸ *Je pense à vous*, uma dentre as 55 mensagens atrás dos inúmeros postais que figuram no catálogo *Le Grand Ensemble*.

Referências

ARCHIVES NATIONALES. *En avion on des-sus de... Dialogue avec Mathieu Pernot et le fonds LAPIE*. Paris: Archives nationales, 2017. Disponível em <http://www.archives-nationales.culture.gouv.fr/documents/10157/124340/dp-mois-photo-2017-web.pdf/221b18a8-bd6c-4b5f-aaa0-0ba9a9a4eb07>. Acesso em 13/8/2019.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERTHO, Raphaële. Les grands ensembles, *Études photographiques*, 31, Printemps, 2014. Disponível em <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3383>. Acesso em 9/12/2019.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas, 1975-1988*. Barcelona: Emecé Editores, 1996.

CANTEUX, Camille. *Filmer les grands ensembles*. Paris: Ed. Creaphis Editions, 2014.

COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COSTA, Luiz. C. O contato com o mundo: ambiguidades da fotografia de Mathieu Pernot. *ARS*, São Paulo, v. 14, n. 27, p. 164-177, 15 jul. 2016. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117629>. Acesso em 21/8/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le Temps: Histoire de L'art et Anachronisme et Image*. Paris: Editora Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sortir du gris, extrait du texte publié dans La Traversée*. Paris: édition du jeu de paume et du point du jour, 2014. Disponível em https://www.mathieupernot.com/textes_14.php. Acesso em 14/6/2019.

DUPEYRAT, Jérôme. *Les livres d'artistes entre pratiques alternatives à l'exposition et pratiques d'exposition alternatives*. Art et histoire de l'art. Université Rennes 2, 2012. Disponível em <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00772314/document>. Acesso em 1/1/2020.

EPSTEIN, Renaud. *Un jour, une ZUP, une carte postale*. Disponível em https://twitter.com/renaud_epstein. Acesso em 21/8/2019.

FOURCAUT, Anne. Les premiers grands ensembles en région parisienne: Ne pas refaire la banlieue? *French Historical Studies*, v. 27, n. 1, 2004.

JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986.

JOANNIS-DEBERNE, Henri. *Parlez-moi d'amour... avec des fautes d'orthographe*. Paris: Payot, 2008

LE CORBUSIER. *Aircraft*. Londres: Trefoil Publications Ltd, 1967. Disponível em

https://www.irenebrination.com/files/lecorbusier_aircraft.pdf. Acesso em 21/2/2020.

LE CORBUSIER. *A Carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.

LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Paris: Vincent Fréal & Cie, 1933.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

PERNOT, Mathieu. *Le Grand Ensemble*. Cherbourg-Octeville: Le Point du Jour Éditeur, 2007.

SONTAG, Susan. Objetos de melancolia In *Sobre Fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004, pp. 63-97.

VOLLAIRE, Louis. La carte postale n'est pas un gadget. *Communication & Langues*, n. 31, pp. 87-104, 1976. Disponível em https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4324. Acesso em 13/2/2020.

página da artista

Priscila Rampin *

Desde donde no se vio la bomba, 2019.

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41046>

* Priscila Rampin é artista visual e vive em Uberlândia, estado de Minas Gerais. É mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF e doutoranda em Artes Visuais pela UNB.

E-mail: priscilarampin@me.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8464-7586>

Desde donde no se vio la bomba, 2019.
(fotoperformance, apropriação e montagem)

Nos anos de 1970, os governos de Cuba e da União Soviética uniram esforços para construir a Planta Nuclear de Juraguá, localizada nas imediações da cidade de Cienfuegos, Cuba. Um projeto ambicioso e utópico devido à necessidade orçamentária para sustentá-lo.

Para além dos riscos inerentes à geração de energia atômica, a proximidade geográfica com o Estado da Flórida alarmara os Estados Unidos sobre o prenúncio de desenvolvimento de arma nuclear. Anos antes do estabelecimento do projeto, Cuba havia instalado mísseis balísticos de origem russa.

O ideal atômico cubano nunca se completou, conseqüentemente, nenhuma das aventadas ameaças. O que resta nessa paisagem industrial e na vida em meio aos edifícios inacabados da cidade nuclear (originalmente destinada a receber trabalhadores de Juraguá) ativam continuamente certo aturdimento e a memória, por vezes não fiel, daquele tempo.

NOTA: *Desde donde no se vio la bomba* (2019) foi originalmente desenvolvido durante a Expedición Interconexiones o Arte en Diálogo con la 13a Bienal de La Habana em Cuba, com curadoria de Andrés I. M. Hernández. Posteriormente, foi selecionado para a Bienal Internacional de Asunción - BIA (2020), com curadoria de Bettina Brizuela (Paraguai), Dannys Montes de Oca (Cuba) e Omar Estrada (Canadá-Cuba).

Recebido: 17/3/2020; Aprovado: 8/5/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

RAMPIN, Priscila. Desde donde no se vio la bomba, 2019. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 163-172, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41046>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Priscila Rampin













Planta nuclear de Juraguá, Cienfuegos, Cuba.



Detalhe da montagem dos trabalhos *Desde donde no se vio la bomba* (2019) e *Arquivos nucleares; baseados em fatos instáveis* (2018) na Bienal Internacional de Asunción - BIA, Estación Central del Ferrocarril - março de 2020.

Em *Desde donde no se vio la bomba* aborda o movimento do tempo e os desdobramentos dele decorrentes, além das prioridades de Priscila Rampin em estabelecer dualidades discursivas que transitem pela história, pelas realidades culturais e sociais, e que desvelem os fluxos aditivos e ativos de – em e desde – determinados mecanismos de construção autoritária. Tais mecanismos são agora convertidos em manifestos visuais estruturados pelas narrativas construídas e projetadas: a memória, os fluxos e as reticências do passado no presente e para o futuro. Um tempo “aqui e agora” que estabelece discussões sobre a política da arte ou sobre a arte política, por exemplo.

Dr. Andres I. M. Hernandez
Curador, crítico, professor e produtor
<http://lattes.cnpq.br/6098902819073749>

entrevista

“Esse universo dos sons que a gente não escuta”: entrevista com Cildo Meireles

“That Universe of Sounds that We Don't Listen to”:
interview with Cildo Meireles

“Ese universo de sonidos que no escuchamos”:
entrevista con Cildo Meireles

*Caroline Alciones de Oliveira Leite (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) **

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42766>

175

RESUMO: Desde janeiro de 2019, temos tido a oportunidade de realizar uma série de entrevistas com Cildo Meireles, além de outras visitas ao ateliê do artista. Esta entrevista, a primeira da série, trata do sonoro em diversas obras de Cildo Meireles, desde o final da década de 1960 até a década de 2010. O desenrolar da entrevista se dá entremeado por reticências que contemplam conversas paralelas à questão sonora e também muitas risadas com o artista e seus assistentes.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; som; Cildo Meireles

* Caroline Alciones de Oliveira Leite é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. E-mail: carolinealciones@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>

ABSTRACT: Since January 2019, we have had the opportunity to conduct a series of interviews with Cildo Meireles, in addition to other visits to the artist's studio. This interview, the first in the series, deals with the sound in several works by Cildo Meireles, from the end of the 1960s to the decade of 2010. The interview unfolds with reticence that contemplates parallel conversations to the sound question and also much laughter with the artist and his assistants.

KEYWORDS: contemporary art; sound; Cildo Meireles

RESUMEN: Desde enero de 2019, hemos tenido la oportunidad de realizar una serie de entrevistas con Cildo Meireles, además de otras visitas al estudio del artista. Esta entrevista, la primera de la serie, aborda el sonido en varias obras de Cildo Meireles, desde finales de la década de 1960 hasta la década de 2010. La entrevista se desarrolla con reticencias que contemplan conversaciones paralelas a la pregunta del sonido y también muchas risas con el artista y sus asistentes.

PALABRAS CLAVE: arte contemporáneo; sonido; Cildo Meireles

Recebido: 19/5/2020; Aprovado: 8/6/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

LEITE, Caroline Alciones de Oliveira. "Esse universo dos sons que a gente não escuta": entrevista com Cildo Meireles. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 175-206, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.42766>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Caroline Alciones O. Leite

“Esse universo dos sons que a gente não escuta”: entrevista com Cildo Meireles

Caroline Alciones - Agradeço por você me receber em seu ateliê para esta entrevista¹. Conforme já conversamos, minha pesquisa de mestrado girou em torno de questões trazidas por *Através*. (Fig. 1) No processo de pesquisa de sua obra, as questões relativas ao som têm me intrigado de forma crescente, algo que passei a investigar com dedicação crescente no doutorado². Assim, eu gostaria de começar entendendo como teve início seu interesse pelo som e quando você se deu conta da questão sonora em relação à sua obra.

Cildo Meireles - Acho que as coisas começaram, mais consistentemente, a partir de 1969/70. E começaram, de alguma maneira, por causa do interesse em topologia. Eu achava que, de repente, com o som seria mais fácil abordar questões ditas topológicas. Eu acho que esse interesse depois se ampliou. Me lembro de uma aula quando eu estava no primeiro ano científico, na época, em Brasília, no Elefante Branco, e do professor de música, Reginaldo de Carvalho. A gente tinha aula de música com ele, que era pesquisador ligado à música eletrônica, à música concreta, tinha feito a formação na França, na Rádio e Televisão Francesa, e teve como profes-

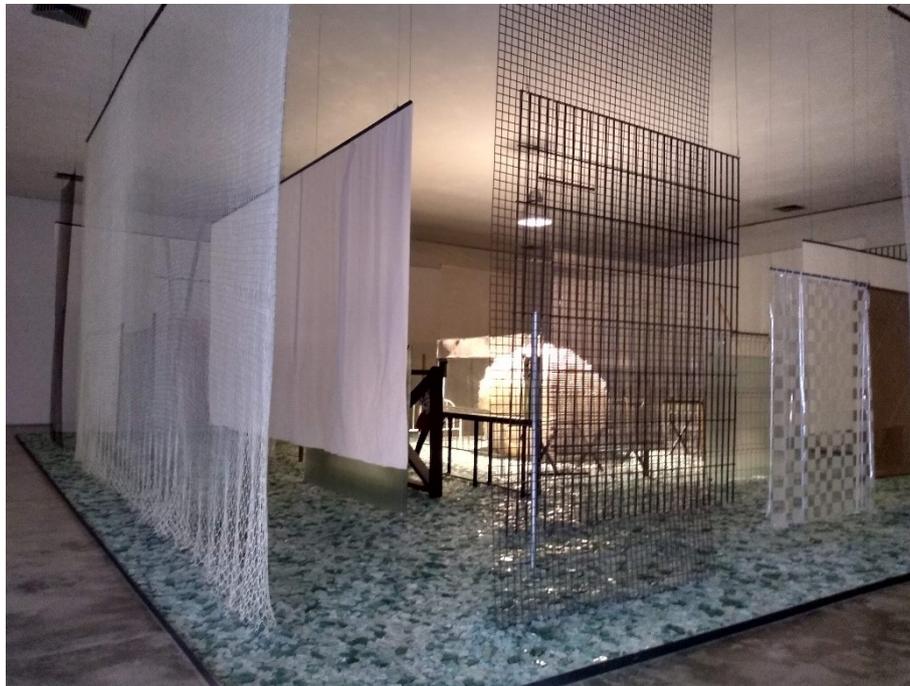


Fig. 1 - Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto: Caroline Alciones; Fonte: Arquivo pessoal da autora)

sores todo um pessoal ligado à vanguarda musical da época, [Arnold] Schönberg e outros músicos... Mas o Reginaldo, naquela aula, falou o seguinte: que justamente naquele momento em que ele esteve lá [na França], tinha um grupo que estava desenvolvendo uma pesquisa, recuperando sons gravados em cerâmica, essa cerâmica utilitária. Então, se tiver algum som perto do oleiro na hora em que ele estiver fazendo um vaso, uma coisa assim...

Caroline Alciones - O som fica gravado?

Cildo Meireles - Sim. Eles estavam recuperando os sons provenientes desse tipo de coisa. Se tivesse um cara fazendo, por exemplo, um jarro cilíndrico e tivesse Cristo no Sermão da Montanha, por exemplo, você teria a voz de Cristo. Isso é uma coisa pela qual eu sempre me interessei; todo esse universo dos sons que a gente não escuta, o subsom, o ultrassom. Então, eu acho que o som é uma coisa que tem que ser percebida, porque são essas ondas que interessam para algumas questões que o trabalho tem. E tem muitos [sons], na verdade tem...

Caroline Alciones - A primeira obra em que eu percebo o som está dentro de sua série de *Estudos*³ e de uma forma bastante singular, pois trata-se de um texto datilografado, porém repleto de sons.

Cildo Meireles - Sim. Uma delas é *Estudo para Espaço*. (Fig. 2) Esse texto se refere exatamente ao som... talvez tenha sido a primeira, não?

Caroline Alciones - É de 1969, você falou justamente esse período 1969/70...

Cildo Meireles - Final de 1969. Eu mandei esse trabalho para o Salão da Bússola na categoria gravura, mas depois tem [outros...]

[...]

Mas já na primeira instalação, quer dizer, como projeto, talvez tenha sido em *Desvio para o Vermelho* em 1967. Eu acho. Como projeto, como ideia, a primeira [obra com som] acabou sendo a primeira parte [do *Desvio para o Vermelho*], que é *Impregnação*. Foi na mesma época de *Espaços virtuais*; eu estava mais focado nos *Espaços virtuais*, cujas maquetes foram comidas pelos cupins no ateliê de Santa Teresa. Mas enfim... aí começa a aparecer o som;

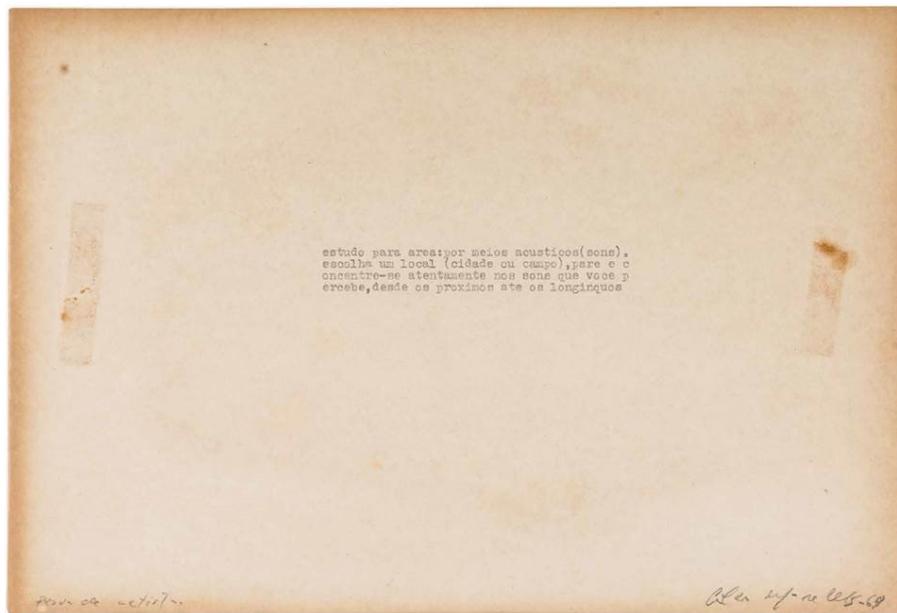


Fig. 2 - Cildo Meireles, *Estudo para Espaço*, 1969.
(Fonte: Catálogo da exposição *Entrevendo: Cildo Meireles*, Sesc Pompeia, SP)

a partir da primeira peça que foi o *Eureka/Blindhotland*. De início, começou a ser pensada com essa parte que é o *Expeso*.⁴

Caroline Alciones - Que eram as esferas caindo?

Cildo Meireles - Isso, a diferença entre alturas, as diferentes distâncias do microfone e os diferentes pesos, tinham esses três fatores.

Caroline Alciones - Paralelamente ao *Eureka/Blindhotland*, teve também o *Sal sem Carne...*

Cildo Meireles - É, foi junto. Eu já tinha feito *Mebis/Caraxia*, em 1970/71. Eu estava viajando, mas aí apareceu uma série de projetos ligados a som, porque eu achava que, por exemplo, talvez o som fosse a melhor maneira de abordar certas questões topológicas porque não tinha lado. Ele era, vamos dizer, mais neutro. E agora, poucos anos atrás, eu descobri que o Möbius, na verdade, não foi o primeiro que propôs aquela estrutura de torção, foi um outro matemático⁵, mas quem acabou ficando com a glória foi o Möbius. Depois disso, de uma maneira geral, o som tem

me acompanhado. Além de ter tido toda uma série de projetos, já que eu queria fazer discos de terra, discos de pedra, discos, enfim, tem diferentes discos, tem o disco do tempo que eu comecei a avançar em 1977, num hotel de Brasília. Coisas assim. Até discos que eram já feitos, *ready-made-records*, tipo essas lâminas de lixadeiras, abrasivas. Mas aí o som, de certa maneira, foi se incorporando. No *Sermão da Montanha*, ele é um constituinte estrutural mesmo. O som [da lixa] simulava um fósforo sendo riscado. Isso foi em 1979.

Caroline Alciones - A ideia do atrito em *O Sermão da Montanha* aparece também em outras obras como *Três Sonidos* e *Através*, mas há também nessas obras, assim como em *Cigarra*, uma certa necessidade da presença do sujeito para que o som aconteça. Como foi o contexto de criação de *Cigarra*?

Cildo Meireles - Rubens, tem aí aquela *Cigarra*? Elas ficaram soterradas em um desmoronamento que teve em Friburgo. Elas estavam prontas, só faltava encaixar a figura na lâmina de aço que fazia o som. Mas é um trabalho que eu pensei assim:

na Cinelândia cheia de pessoas ou embaixo ali do MAM, que tem uma acústica assim muito especial. Fiz [*Cigarra*] em uma exposição que foi em homenagem ao Frederico [Morais] por aqueles Domingos da Criação. Eu acabei não participando muito desses Domingos. Foi um ano que eu estava muito egoísta. Foi um ano em que teve muitos projetos, muitos trabalhos. Me pediram uma coisa assim, e aí eu resolvi fazer esse projeto. Era um projeto ligado ao som, seria pelo Domingo do Som. Então...

[Rubens entrega uma *Cigarra* para Cildo, que produz o som.] (Fig. 3)

Mas elas ficaram desmontadas; essa parte aqui, que entra depois, encaixa nesse casco. Na época em que fiz a obra, as peças estavam lá na oficina do Gerônimo. Tudo que é de metal, é ele que faz para mim. Mas teve aquele desabamento, elas ficaram soterradas, ficaram lá sob a lama, em 2010/2011. Isso você encontrava, nesse mês que passou, novembro ou dezembro, havia vários camelôs vendendo. As cigarras mesmo sumiram.

Como disse, dessa aqui tinha cerca de 7 mil prontas, a gente ia fazer 8 mil. Ele [Gerônimo] aprontou quase mil para o evento, para eu distribuir para as pessoas lá no MAM. Eu disse que tinha urgência e ele aprontou essas. As outras ele também aprontou, mas estavam lá em Friburgo, onde ele dava aula. Mas o barranco caiu e soterrou tudo. Isso eu tenho pena. Agora não dá nem para falar com o Gerônimo, porque as cigarras ficaram enterradas... Um dia alguém descobre.

Caroline Alciones - Se por um lado, muitas de suas obras são instalações que carregam a ideia de pano-de-rodá⁶, outras obras, como *Cigarra*, *Liverbeatlespool* e *Elemento desaparecendo / Elemento desaparecido (passado iminente)*, transbordam para o espaço público. Você sente essa necessidade de ir para o espaço público? Quando essa questão aparece pela primeira vez em sua obra?

Cildo Meireles - É, tem em algumas peças. Olha só, em final de abril [de 1970], foi o primeiro final de semana aqui depois *Do Corpo a Terra*, em Belo Horizonte. Eu tinha feito *Tiradentes: Totem Monumento ao Tabu*. No primeiro fim de semana, a gente saiu



Fig. 3 - Cildo Meireles, *Cigarra*, 2010.
(Foto: Caroline Alciones; Fonte: Arquivo pessoal da autora)

para pegar uma praia e a gente ia lá para a Prainha... Na volta, tinha um bar de madeira escamada, bem aqui no começo da Barra, quando você sai do túnel, assim à esquerda, perto do canal indo para o mar, e a gente sempre parava lá porque tinha um peixe sempre fresco, baratinho. No final do almoço, lá pelas três, quatro horas, as pessoas estavam à mesa conversando e alguém falou: "Poxa, você sabe que se um caroço de azeitona entrar em uma garrafa de Coca-Cola ou de cerveja, (sei lá) por meio do processo de lavagem industrial, por causa das leis da física, esse caroço não vai sair nunca dessa garrafa? Ele vai ser reenvasado, mas fica um caroço de azeitona ali." Eu achei aquilo interessante e quando eu cheguei em casa, no final da tarde, eu botei [a ideia no papel]... até outro dia eu achei a cópia. Esse é o começo das *Inserções*. Eu cheguei e fiz um texto e quando eu acabei de ler o texto, achei que não estava claro, aí eu resolvi dar dois exemplos: peguei a coisa da garrafa em si, e a coisa do meio circulante; e do dinheiro. Elas nasceram em decorrência de um texto, desse primeiro texto, e chegaram à rua por imposição própria... porque eu sempre pensei nisso como uma espécie de grafite circu-

lante. Mas era um grafite que não era estático, era móvel; as *Inserções*, no caso.

Caroline Alciones - Fazendo um salto no tempo, mas continuando no espaço público, a versão de *Liverbeatlespool* apresentada na exposição que aconteceu no Museu de Arte do Rio, *Lugares do Delírio*, que teve a curadoria da Tania Rivera, contou com o Dj Stylus Baratona levando sua obra pela Zona Portuária do Rio de Janeiro. Você chegou a ver sua obra em circulação pela Zona Portuária?

Cildo Meireles - Não. Para falar a verdade, naqueles momentos eu não sabia nem andar pelo Centro. Os caras mudaram tanto. O meu marco no Centro ali era mais de ir a pé, vindo da Cinelândia. Se eu o tivesse encontrado iria cobrar *royalties*, uma coisa como *jingle* para vender a bicicleta. Parecia a história do contrabando que o Stanislaw Ponte Preta conta⁷. Mas eu não encontrei esse cara [Dj Stylus Baratona]. (Fig. 4)

[...]

[Tem] o carrinho de picolé: *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido (passado iminente)* em São Paulo⁸. A prefeitura tinha baixado um decreto que proibia a



Fig. 4 - Cildo Meireles, *Liverbeatlespool*, 2014.
(Foto: Caroline Alciones; Fonte: Arquivo pessoal da autora)

venda de produtos de fundo de quintal, carrocinha. Eles [os organizadores da *Futuro do Presente*] conseguiram que a venda dos picolés acontecesse nos parques; foi um carrinho cheio de picolés [*Elemento Desaparecendo/Desaparecido*] para aquela região do Parque Pompeu, alguma coisa assim. Aí chegou lá o cara com o carrinho, com logotipo, bandeirinhas, picolés, boné, e os vendedores de carrinho [da região] cercaram o cara e o expulsaram. [...] É o Brasil mesmo. É aquela coisa: só existe uma maneira de se fazer arte no espaço público: é arte contra o espaço público, tem que ser de surpresa. Os caras tentaram fazer dentro da lei e, claro, vira outra coisa. (Fig. 5)

[Mas antes] começou a vir um período de trabalhos com água.

Caroline Alciones - O próprio *Desvio para o Vermelho* tem o som da água.

Cildo Meireles - Que é importantíssimo, porque é ele que cria essa circularidade. É o primeiro som que você ouve. Antes de você entrar, você já começa a ouvir pela televisão, com detalhes em vermelho, e a última coisa que você ouve lá no final,

quando você volta é isso. O som é importantíssimo no *Desvio*. Sendo que eu trabalhei nisso em 1981/82, foi quando eu botei junto três coisas que estavam anotadas separadas, porque eram de épocas diferentes: *Impregnação*, *Entorno* e *Desvio*. Eu tinha pensado como peças autônomas e quando teve o convite de um museu do Texas⁹, eu botei as três juntas pela primeira vez, porque eu achava interessante ter a peça de grande escala, onde era proposta assim... uma espécie de encadramento de falsas lógicas, era isso que eu gostava nesses três projetos... tem a garrafinha, mas depois, nos anos 1990, eu fiz três peças com água.

Eu apresentei no Le Creux de L'Enfer¹⁰, em Thiers, duas peças com água: *J'est un Autre*, aquela coisa do Rimbaud, "eu é um outro", e o *Chove Chuva*, que a gente fez para a exposição que teve na Itália, na Galleria Continua¹¹, há 6 anos. As duas são com água... duas inundações. Uma inundação braba foi com o *Chove Chuva*. [Próximo ao local da exposição], passava um rio embaixo de uma fábrica de Laguiole, esse canivete francês que tem uma abelha em cima e que são todos artesanais. São 800 artesãos na cidade.



Fig. 5 - Cildo Meireles, *Elemento desaparecendo/Elemento desaparecido (passado iminente)*, 2002.
(Foto: Haupt e Binder; Fonte: <http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/e-meireles.htm>)

Na Idade Média, a economia da região era baseada na fabricação de papel e dessas faquinhas, que são poderosas. Passava o rio embaixo [da fábrica] e eles [os artesãos] iam ao rio para amolar a faca na mão. Tem o museu da faca nesse lugar. [A cidade] deve ter 3 mil habitantes e esse museu tem 700/800 visitantes por dia.

Caroline Alciones - Além de *Desvio para o Vermelho* e de *Chove Chuva*, a água aparece em obras como *Estudo para tempo*, *Marulho*, *rioair*, *Abajour*. Por que a água te ronda, há algum motivo em especial? Há outras obras em que a água seja um elemento constitutivo?

Cildo Meireles - Foi uma coincidência. Começou a ter... O último, que eu me lembro, foi de 2015/2016, o *Aquaurum*. São dois copos, um cheio de água em tensão superficial, ou seja, a capacidade que os líquidos têm de se manterem um nível acima da borda do copo. E um outro copo idêntico, mas cheio de ouro maciço. Eu devo mostrar o *Aquaurum*, se a coisa virar mesmo, na Colômbia, em um lugar que eu acho incrível, que é o Museu do Ouro. Está programado para o ano que vem e o espaço disponibilizado é o Museu

do Ouro. A gente brincava na [Galerie] Le-long¹² [onde exibi essa obra pela] primeira vez, há uns quatro/cinco anos, eu falei com a Mary: "você põe à venda, mas a gente vai vender o copo com água. E quem comprar o copo d'água ganha de brinde o copo com ouro maciço puro." O ouro é denso para chuchu. O ouro pesa mais do que chumbo. Um copinho daquele tem 8 kg. Mas ninguém até agora quis beber dessa água. Se bem que em certos lugares da alta gastronomia, uns pratos têm uns traços de ouro...

[Cildo apresenta o catálogo *Mango Discipline*, publicado a partir da exposição Q & A, realizada na Galleria Continua, em San Gigmignano, Itália, com Trudo Engels¹³.]

Nessa exposição, fizemos uma versão de *Chove Chuva* que é *high-tech*, feita com meu amigo Trudo, um artista belga. (Fig. 6) Ele estava cuidando da refeição do jantar, das bebidas, desmontamos toda a peça e tivemos que refazer tudo, porque o silicone estava todo errado.



Fig. 6 - Cildo Meireles, *Chove Chuva*, 1995-2015.
Galleria Continua, San Gimignano (Itália)
(Fonte: *Mango Discipline*, 2018)

[Folheando o catálogo *Mango Discipline*]

São quatro capítulos [no catálogo]¹⁴. No meu caso, [a água] é o *Chove Chuva* e o *Aquaurum*. A ideia da exposição era exatamente *Question and Answer/Questão e Resposta*. Ele [Trudo] fazia trabalhos que se relacionavam com os meus. Por exemplo, tem um trabalho que ele fazia com pérolas. Ele começou a comer as pérolas e, no total, foram 3 mil pérolas. Esse trabalho se relacionava com o *Aquaurum*. Ele comia essas pérolas e depois as coletava, mas não era assim apenas 10 ou 20. No final, quando estava chegando a hora de mostrar [a obra], ele começou a comer [as pérolas] aos punhados. Conclusão: ele depois fazia colares [com as pérolas coletadas nas fezes]; enfim... tem algumas imagens no catálogo. (Fig. 7) Para celebrar o final das 3 mil, ele resolveu comer um pequeno diamante, que ele nunca mais encontrou.

[Vendo o catálogo da mostra *Mango Discipline*, aparece *Chove Chuva*.]

O legal é que [*Chove Chuva*] é uma peça de verão, eu gosto de dizer. Então é legal entrar de short. Mas essa [obra] agora

tem sensor de presença. Tem distribuição. É toda controlada. Eu fiz uma água seca, que foi o *Marulho*.

Caroline Alciones - *Marulho*, além de apresentar uma água seca, uma espécie de miragem, apresenta também, a partir da água, um dado polifônico, diante da repetição da palavra "água" em diversas línguas e vozes. Como foi o processo de execução dessa obra e de captação de seu áudio?

Cildo Meireles - Está sendo. Toda oportunidade que tenho. A primeira vez foi na África do Sul, em Johannesburgo, na Bienal¹⁵, um lugar piradíssimo. No começo era uma fita, tinha tantas línguas, idiomas básicos, inglês, francês, alemão, latim, depois quando eu fiz a segunda vez, em Brasília, a gente adicionou mais vozes, porque lá havia as embaixadas da Europa, línguas indígenas, então a gente tem cerca de quase cem. Mas eu ainda vou chegar a um departamento de Etimologia, de línguas, onde tenha arquivo... É uma colagem que eu vou fazendo aos poucos, procurando melhorar tecnicamente também a qualidade. A primeira vez foi K7, em 1997.



Fig. 7 - Various Artists, *aza.Pearl*, 2014–2015.
(Fonte: *Mango Discipline*, 2018)

Teve o *Elemento desaparecendo / Elemento desaparecido (passado iminente)* que, aí, era uma espécie de água escancarada.

Caroline Alciones - Em *riooir* você também recorre à água que, talvez, possibilite uma leitura política a partir da questão das águas residuárias, como você chegou a mencionar em outras ocasiões. Mas há também uma dimensão poética bastante contundente, novamente a partir de uma polifonia construída na aglomeração das risadas de pessoas que não vemos e que, sem a capa do disco, não é possível saber de quem são as tantas risadas que nos rodeiam. A obra já tinha essa configuração desde a sua concepção na década de 1970?

Cildo Meireles - No começo era um projeto simples. Esse projeto é de 1976; a gente estava morando em Petrópolis, mas fora da cidade, antes do Quitandinha; era um lugar em que um amigo meu, um artista, o Gastão, construiu. Era um lugar muito legal, que ficava antes da polícia rodoviária, [da Casa] do Alemão. É um projeto que nasceu a partir da palavra, desse palíndromo. E aí eu pensei, para ilustrar o *oir*¹⁶, em fazer uma colagem

com trechos comprados em arquivos de som, de estúdio, [produzidos] comercialmente para sonoplastia de filmes... desde o mais imperceptível som de água, que iria aumentando, aumentando, aumentando, até os limites que seriam, aqui no Brasil, para rio de água doce, isso em 1976, a Pororoca e o Iguazu. Porque o Brasil tem três bacias hidrográficas – Rio Paraná/Prata, Amazonas e São Francisco.

[...]

Então, no início era isso. Do outro lado, eu queria usar uma bolsa de risos, sabe? Dessas que custavam 1 dólar, e quando você abria tinha uma K7 bem fajuta com o som de uma risada. [...]

Caroline Alciones - Você dialogou com João Guimarães Rosa no conto *A terceira margem do rio*?

Cildo Meireles - A montagem final até ficou parecendo isso¹⁷. Mas o trabalho final é o disco. (Fig. 8)

Caroline Alciones - E como se deu a incorporação da questão da água residuária à obra, considerando que a obra partiu do palíndromo *riooir*?



Fig. 8 - Cildo Meireles, *rioair*, 1976-2011.
(Fonte: Catálogo da exposição *Entrevendo: Cildo Meireles*, Sesc Pompeia, SP)

Cildo Meireles - Então, por isso, porque eu tinha feito um gráfico ... bom, aí já tinha recursos, do Itaú Cultural; tinha uma equipe grande, tinha Filipe [Magalhães], depois a gente fez outro disco...

Caroline Alciones - Esse aqui? [*Pietro Bo*] Esse disco você criou no contexto da exposição *O interior é no exterior*¹⁸, que aconteceu na Casa de Vidro, mas, especificamente neste caso, como surgiu a ideia para essa obra no contexto de reinauguração da Casa de Vidro?

Cildo Meireles - Em 1977, o Bardi era o diretor eterno do MASP, tinha uma revista de artes, Guia das Artes, e tinha uma galeria de artes em São Paulo. Ele tinha um poder muito grande lá em São Paulo. Na ocasião, ele me convidou e depois me desconvidou para uma exposição no MASP. Ele me mandou uma carta que dizia assim: "Caro artista, tendo tomado conhecimento de que o senhor estaria fazendo uma exposição em outra instituição aqui em São Paulo, como a política do MASP é só mostrar trabalhos inéditos, lamento informar que tivemos que cancelar sua exposição."

Quando eu recebi a carta do MASP assinada pelo Bardi ... tentei entender, liguei para umas duas pessoas amigas e que conheciam melhor a política cultural lá de São Paulo e, provavelmente, foi porque eu tinha feito uma exposição com a Aracy Amaral. Aliás, ela tinha acabado de assumir a direção da Pinacoteca de São Paulo e me convidou para começar um novo trabalho para uma sala que, de uma certa maneira, tinha a ver com a Área Experimental daqui do MAM. Eu era um artista novo, na época com um trabalho novo, e aí eu mostrei o *Caso de Sacos*¹⁹ [na Pinacoteca de São Paulo]. Então, recebi essa carta do MASP, vi esse possível motivo, mas poxa, mesmo que fosse por esse motivo, não teria justificativa. Porque eu cheguei a ele da seguinte maneira: passou pelo Rio um colecionador de São Paulo, o Villares, Luís Villares, que foi o presidente da Bienal em 1979/80. Na casa de um amigo meu, o [Carlos] Scliar, ele viu uma coleção de desenhos meus e pediu ao Scliar para me passar o recado de que, quando eu fosse a São Paulo (eu ia praticamente todo mês para "mascatear"), se eu tivesse trabalhos, ele gostaria de ver. Então, quando eu estava lá, o contatei, levei até a casa dele, ele escolheu um ou

dois desenhos e me perguntou se eu já tinha feito exposição em São Paulo. Como eu disse que não, ele perguntou se eu não gostaria de fazer. “Claro que sim”, eu disse. Isso em 1977, por aí. Talvez 1976. Ele pegou o telefone, ligou para o MASP. Ele era amigo, conselheiro do MASP, do MoMA, o Villares ligou e logo o Bardi atendeu. [...] Villares disse: “Estou aqui com um artista do Rio de Janeiro e penso que seria, talvez, uma boa ideia pensar em convidá-lo para uma exposição”, e perguntou se ele [Bardi] poderia me receber. No mesmo dia à tarde, umas 16 horas, foi marcado.

Quando eu cheguei, ele me recebeu bem, tinha umas informações sobre uns trabalhos, *Inserções*, não sabia muito bem o que era, mas enfim, eu já tinha feito *Eureka/Blindhotland*, mas não tinha nada publicado. Ele me recebeu cordialmente, marcou uma exposição para o ano seguinte, em 1977. Depois disso, a gente se falou uma vez por telefone, depois por carta e tive esse único contato pessoal com ele no começo de tudo, recomendado pelo Luís Villares, que era alguém que eu prezava e respeitava. Aí recebo essa carta. Mesmo que fosse essa briga dele com a Aracy, is-

so não fazia sentido... Eu fiz uma carta, da qual eu me lembro dos termos, praticamente na íntegra... Ele [o Bardi] era o bam-bam-bam, era o “grande” do grupo lá em São Paulo. Isso [essa querela] me retardou [entrar em] São Paulo por anos.²⁰

Caroline Alciones - Além de *Desvio para o Vermelho*, de 1984, outra obra que tem seu início datado na década de 1980 e que você concluiu em 1993 foi o *Para Pedro*. De forma semelhante a *Através, Para Pedro* apresenta a questão do atrito a partir da caminhada do sujeito que adentra a obra. Em que momento da concepção da obra você pensou no som?

Cildo Meireles - *Para Pedro...* fundamental. Começou com o som, na verdade, em 1984, entre novembro e dezembro de 1984. Meu filho mais velho, Pedro, estava com meses [de nascido] e meia-noite eu dava mamadeira a ele; depois ele só acordava às 6 horas. Eu derreti muitas [mamadeiras], porque botava em banheira e acordava com o som da televisão ligada. O que aconteceu? Um dia, eu tinha que dar mamadeira e acordei, pelas duas da manhã, mais ou menos, com o cheiro

da mamadeira derretida e ouvindo o som de alguém batendo azulejos, lá naquele Centro Empresarial Rio, na Praia de Botafogo, sabe? O som assim ... de ladrilheiros, duas e pouca da manhã.

[...]

O Pedro era bem novinho ainda, estava começando a ser desmamado, e eu tinha que colocar ele para mamar. Conclusão: eu acordo, vou lá e desligo [o fogão]. Boto [a mamadeira] para esfriar um pouco e aí eu me lembrei de uma história que, meses antes, eu tinha ido à Colômbia; o Antonio Caro²¹ também estava [conosco]. Um dia, nos levaram para visitar uma cerâmica que era cravada em umas montanhas em cavernas perto de Medellín. Teve uma hora que eu estava andando e comecei a ouvir um som incrível. Fui me aproximando, era um pátio e tinha umas vinte mulheres sentadas quebrando o umbigo da cerâmica... sabe, o umbigo? Sempre fica uma rebarbazinha e, então, você quebra aquilo com outra cerâmica e aquilo virava a maior batucada, porque você acaba fazendo aquele ritmo mesmo, a chamada música de trabalho, para ajudar a pilar. Eu fiquei com aquilo na cabeça e acordei com um som parecido, que era o do azulejo, do ladrilho, aquele som de coisa cozida sendo

quebrada, barro cozido... foi assim que começou o *Para Pedro*, dessas continuidades de superfícies. Mas começou com o som da pedra quebrando, que é o som da peça mesmo.

[...]

Depois, a televisão já tinha saído do ar. Naquela época, não tinha televisão com canal pago. Então, duas e pouca da manhã, só tinha aquele chuvisco e aí tinha uma certa continuidade da fragmentação da pedra. Esse trabalho é muito legal; eu gosto dele porque foi o primeiro trabalho que eu pensei depois que o Pedro nasceu. Por isso é *Para Pedro*. E Pedro também é pedra. Então, por isso eu penso que ele é todo redondo. (Fig. 9)

[...]

[Aparece uma imagem do projeto de *Através*] (Fig. 10)

Caroline Alciones - O *Através* me chamou muito a atenção porque, na primeira vez que eu entrei na obra em Inhotim, estávamos só eu e uma amiga caminhando. Três meses depois, eu levei uma turma de 25 estudantes da Escola Sesc de Ensino Médio, daqui do Rio. Era um grupo de 27 a 30 pessoas caminhando a obra... a obra



Fig. 9 - Cildo Meireles, *Para Pedro*, 1984-1993.
(Foto: Agostino Osio, Fondazione HangarBicocca;
Fonte: <https://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/cildo-meireles/>)

se transformou. Acontece também de você, enquanto artista e criador, se espantar com o som de determinadas obras quando elas deixam de ser projeto para se concretizarem? Qual é a história do *Através*?

Cildo Meireles - O som é uma dessas coisas. Você pensa um trabalho, às vezes convive anos... Por exemplo, há um tempo, em 2004, eu mostrei um trabalho que eu pensei o projeto em 1969, foram 35 anos, e aí você pensa que você conhece... [...]

Na primeira vez que montamos o *Através* em Kortrijk, uma cidade da Bélgica, eu conheci o Trudo, que me ajudou na montagem da obra. Um dia, a Catherine de Zegher, que era diretora desse Kanaal [Art Foundation], onde a gente fez [o *Através*], me falou assim: "Cildo, olha, na Bélgica é muito difícil você pegar uma pessoa para ajudar como assistente na montagem. Mas tem um artista jovem, que conheceu uns trabalhos teus e ficou interessado em te ajudar." Ele ganharia menos dinheiro em qualquer tipo de emprego informal do que o seguro-desemprego daria para ele. Como Catherine de Zegher falou que ele estava interessado, ela fez um jantar na casa dela para nos

apresentar. Catherine de Zegher continuou: "Só que tem uma curiosidade. Ele nasceu no mesmo dia e no mesmo mês que você, mas ele é 14 anos mais novo." Tivemos o jantar e, na saída, eu estava em um hotel no centro de Kortrijk e a casa dela era um pouco fora; ele me ofereceu carona. Era um Renault que parecia um triciclo, um carrinho baixinho, um furgãozinho que eu apelidei de limusine. A gente quase não cabia dentro... Mas enfim, isso foi no primeiro dia. A gente se conhecia há duas horas, ele foi me levar no hotel e, no caminho, paramos em um bar: "Trudo, agora me diz, no teu trabalho, o que você está fazendo?" E aí ele começou a descrever uns trabalhos que eram umas estantes, umas esculturas, cada uma cheia de livros. Os livros sempre mencionavam no título o nome de uma mulher, Marie, Lucie, Jaqueline, enfim. E [as estantes] eram curvas, um pouco como aquela coisa do [Oscar] Niemeyer e então ele explicou que havia uma variedade de nomes. Mas, enfim, isso foi no primeiro dia; a gente sempre manteve a amizade.

[Vendo a planta-baixa de *Através*]

Eu cheguei com um papelzinho dobrado no bolso para fazer o *Através*. Era o primeiro plano que eu levei para o Trudo. O Trudo não acreditava... Esse já é um segundo [mostrando o catálogo *Mango Discipline*], já é um melhorado, diferente daquele que eu fiz no hotel. Aquele era uma folha de bloco de anotação, mas acho que era mais precário do que esse que está aí. E tinha as dobras.

[..] Mais tarde, ele [Trudo] confessou não ter acreditado que dali [daquele papelzinho dobrado] fosse sair alguma coisa. Mas estava tudo aqui²². Eu me lembro que o Jean-Claude Bernardet, crítico de cinema, contou uma vez, em uma aula sobre cinema brasileiro e cinema novo, lá em Brasília, que um aluno teria dito: "Eu não compreendo, como o cara fazia um filme assim [precário] e o filme seguinte, já era esse aqui?... tem um salto." E o Jean-Claude teria respondido: "É que entre um filme e o outro, o cara fez vários filmes na cabeça que não teve condições de materializar."²³ É a mesma história do pintor chinês e do imperador. Não tem a história do galo? Essa história eu acho brilhante. Um imperador chinês, um belo dia, chega a um pintor e fala:

"Olha, eu queria encomendar um galo".

O pintor respondeu: "Com um sinal particular? Qualquer coisa assim?"

Imperador: "Não, um galo."

Naquela época, quando ainda existia liberdade artística, o imperador disse: "E quando eu posso vir buscar?"

Daí o artista falou: "Daqui a oito anos."

O imperador: "Pô?!". Mas naquela época ainda havia respeito por artista, o imperador não discutiu e foi embora.

Oito anos depois, ele voltou e falou: "Oi, vim buscar meu galo."

"Eu sei. Por favor, se sente." O artista pegou uma tela mostrou e o imperador perguntou:

"Mas o galo não está pronto?"

Pintor: "Não, ele não está pronto."

"Mas você ainda não fez o galo? O que você ficou fazendo nesses oito anos?", perguntou o imperador.

"Treinando para fazer o galo", respondeu o pintor. A gente tem que aprender com esses chineses, essas ideias artísticas. Outra sabedoria...

Caroline Alciones - Sem dúvida... Além da questão da polifonia, algumas de suas obras criam um emaranhado a partir de elementos sonoros, como as músicas mais

tocadas dos Beatles em *Liverbeatlespool*, e aquilo que toca em todas as rádios possíveis de serem sintonizadas quando *Babel* está em exposição. Você poderia falar um pouco deste emaranhado, deste sólido sonoro e do contexto de criação de *Babel*?

Cildo Meireles - É uma cacofonia. Ele bate com *Liverbeatlespool*. Mas aí... é som ainda. [...] *Babel* é som também.

[...]

O *Babel* nasceu na Canal Street²⁴ (Fig. 11), no começo dos anos 1990, porque às vezes eu passava pela calçada e via aquelas microlojas, tinha rádios empilhados. Eu pensei em fazer uma coisa que seria mais, vamos dizer, contemporânea com esses rádios, porque você podia escolher um modelo que iria caber nessa coluna, toda certinha, como tijolinhos. A primeira vez que eu pude fazer isso foi em 2000/2001 no [Museum of Contemporary Art] Kiasma [em Helsinque, Finlândia]. Era a segunda exposição que eu iria fazer lá, eu já tinha feito uma exposição individual em 1999, que foi o *Ku kka ka kka* e depois em 2000/2001, essa eu acho que foi em 2001. A Maaretta [Jaukkuri] me convidou para uma exposição que era algo grande, que ela fazia de três em três anos e eu

acabei fazendo. Então, fui a uma primeira reunião [no Kiasma]. Decidido como seriam as coisas, foram constituídos grupos para visitar as feirinhas e os mercados de segunda mão nos diferentes lugares da Finlândia, sabendo-se que a Finlândia tem 5 milhões de habitantes. A primeira versão é menor. Eu tive que fazer pesquisa em menos de 10 dias. Eu e mais dois rapazes, um que estaria prestando serviço militar, mas teve a possibilidade de optar por serviço social, voluntário, e outro que era um técnico do museu. [...]

Aí teve essa primeira reunião em que se decidi que formaríamos equipes que iriam pesquisar e eu voltei para a montagem, umas duas semanas antes [da inauguração], no Kiasma, que é um cubo perfeito mesmo. [...] Eu cheguei e estava tudo vazio, com aqueles rádios todos, que a gente havia conseguido, no chão... e a coisa adquiriu, para mim também, um interesse que virou uma coisa meio arqueológica, meio antropológica também, porque os rádios mais antigos eram os mais pesados. Eram móveis... então eles, naturalmente, os mais pesados, iam mais para baixo, iam criando uma espécie de base e, naturalmente também, iam ficando menores,



Fig. 11 - Cildo Meireles, *Babel*, 2001.
(Foto: Hélio Branco)

menores, mp3 também, mas menores, o que acentuava a ideia de perspectiva. A estrutura era um cilindro, mas em função disso...[acabou acentuando a ideia de perspectiva]. Isso foi um ganho para a peça. A outra coisa foi que virou uma espécie de recorte enciclopédico do objeto rádio.

Caroline Alciones - Essa variedade de rádios de distintos tamanhos e épocas acaba conferindo um quê de coleção à obra?

Cildo Meireles - Pois é, a gente evitou. Porque era difícil. Porque é um quebra-cabeças. Às vezes você precisa de um rádio desse tamanho, dessa profundidade... O Rubens é que se divertia. Ele e o Max.

(Rubens) “Catando rádio por aí... Fui a muitas feiras”.

Cildo Meireles - Aqui, em São Gonçalo, Caxias... O Max, meu irmão, procurava rádios em Brasília e em São Paulo. Em São Paulo, teve uma tragédia embutida. A gente chegou a um lugar de colecionadores e eles falaram de um português comerciante, cujo apelido era Pica-pau. O Sr. Pica-pau tinha uma coleção de uns 15

mil rádios. Ele tinha um comércio e gostava de rádios. Começou a colecionar e chegou um momento em que ele comprou um prediozinho de três ou quatro andares em São Paulo, onde guardou toda essa coleção. Ele passava temporadas de dois, três meses em Portugal. Ele tinha família lá. Mas o que acontece é isso. Ele fazia essas viagens. Ele comprou esses rádios todos [que compunham a] coleção dele, botou no prédio, contratou um vigia e foi para Portugal. Voltou três meses depois e o prédio estava quase vazio. O vigia se conectou com a rapaziada do crime, passou um caminhão... O cara ficou destroçado. Ele tinha um sítio perto de São Paulo e levou o restante [dos rádios] para lá. A ideia dele era fazer uma doação para a constituição do museu do rádio em São Paulo. Ele tinha preciosidades mesmo. Um dia, o Sr. Pica-pau lembrou de um rádio, foi procurar e, quando chegou no sítio, os cupins tinham atacado o rádio. Então, de repente, uma coleção de 15.000 rádios se pulverizou. Não sei o que aconteceu depois... Brasil, né?!

Eu tenho um projeto de museu... em 2010, eu até fiz uma brincadeira, que é uma tela, que está por aí, que é o projeto de um buraco para jogar político²⁵. Mas na

verdade, antes tinha uma anotação que era uma sugestão para um museu aqui do Brasil. Em Brasília, porque tem essa distância extrema entre o mar e a superfície. O Planalto Central é uma chapa quente, o que explica a vegetação, toda calcinante. Mas enfim, era isso: tinha que fazer um buraco grande e jogar todo o acervo, arte brasileira, direto ali dentro. Porque, se não, você fica gastando dinheiro com conservação, climatização, desinfecção, gente trabalhando, coisa de trabalho. Então acaba logo, porque é uma questão de tempo, vai tudo [acabar] cedo ou tarde. Bom, cedo ou tarde não vai salvar mesmo coisa nenhuma.

Notas

¹ Registramos nossos agradecimentos ao artista Cildo Meireles pela generosidade em nos receber em seu ateliê e de dispor seu tempo para nos atender. Agradecemos também à acolhida de seus assistentes - Rubens Teixeira dos Santos, Bernardo Damasceno e Stefania Paiva, sempre muito receptivos e colaborativos.

² O mestrado foi cursado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, sob orientação do Professor Doutor Luiz Sérgio de Oliveira, com a dissertação *Ao Redor e Através: um estudo crítico da obra Através de Cildo Meireles*, defendida em junho de 2016. O doutorado está em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação da Professora Doutora Maria Luisa Távora e coorientação do Professor Doutor Tato Taborada.

³ Em uma referência a *Estudo para espaço* (1969), *Estudo para tempo* (1969) e *Estudo para espaço/tempo* (1969).

⁴ *Eureka* e *Expeso* são duas das quatro partes de *Eureka/Blindhotland* (1970-1975). *Eureka* é constituída pela balança com dois pratos, sobre os quais pesam, em um, duas barras de madeira medindo 10 x 10 x 30 cm, enquanto no outro prato há uma cruz de medidas análogas ao par de barras, exceto pela subtração do trecho que une as partes da cruz. O fiel da balança, por sua vez, assevera o mesmo peso para volumes que são distintos. *Expeso* é a terceira parte da obra, constituindo-se pela gravação do som de oito combinações de pesos das esferas em queda livre, a partir de três situações diferentes: altura da queda, a distância do microfone e o peso da esfera.

⁵ O astrônomo e matemático alemão August Ferdinand Möbius (1790-1868), dentre outros feitos, recebeu os créditos pela criação do espaço topológico obtido a partir da colagem das extremidades de uma fita (ou faixa), após torção sob seu próprio eixo - a fita (ou faixa) de Moebius. Apesar dos créditos a Möbius, tal estudo teria sido antecipado, quatro anos antes (1861), pelo matemático Johann Benedict Listing (1808-1882). Porém, foi Möbius quem desenvolveu a definição de não-orientabilidade ainda em uso atualmente. CRANNELL, Annalisa; FRANTZ, Marc; FUTAMURA, Fumiko. *Perspective and Projective Geometry*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2019.

⁶ Cildo Meireles relatou ter lido em um artigo que, à medida que os circos iam se desagregando, o dono do circo saldava sua dívida com os artistas dando um pedaço da lona para cada um. Cada artista passava a fazer seu espetáculo solo naquele pedaço de lona, cobrando ingresso para tanto. E, assim, o circo ia se desagregando. Tal procedimento teria ficado conhecido como pano-de-roda, cuja ideia de autonomia e independência para funcionamento nos mais distintos lugares, o artista afirma existir por trás de suas instalações.

⁷ *A Velha Contrabandista* de Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo de Sérgio Marcos Rangel Porto, narra a história de uma idosa que todos os dias atravessava uma fronteira de lambreta, carregando um grande saco em sua garupa. Desconfiado, um funcionário parava a idosa todos os dias, sem acreditar que ela carregava somente areia naquele saco. Até que um dia, convencido de havia algo de errado e sem conseguir descobrir o que, de fato, a senhora estaria contrabandeando, o experiente fiscal, prometendo não contar a ninguém nem tampouco impor qualquer sanção, propôs que a senhora contasse aquilo que ela contrabandeava. A senhora aceitou o acordo e sanou a dívida do fiscal: “é a lambreta”.

⁸ Em São Paulo, *Elemento desaparecendo / Elemento desaparecido (passado iminente)* (2000-2002) foi realizado na exposição *Futuro do Presente*, organizada pelo Itaú Cultural em 2004.

⁹ A exposição para a qual Cildo Meireles havia sido convidado no Texas não ocorreu. Assim, *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) foi exposta, pela primeira vez, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1984.

¹⁰ Le Creux de l'Enfer - Centre d'Art Contemporain fica na cidade de Thiers, região central da França.

¹¹ A Galleria Continua foi fundada em 1990 por Mario Cristiani, Lorenzo Fiaschi e Maurizio Rigillo, ocupando um espaço inusitado no formato de um cinema em San Gimignano, na Itália. Entre 2004 e 2020, a Galleria Continua abriu filiais em Beijing (China), Paris (França), Havana (Cuba) e Roma (Itália).

¹² A Galerie Lelong & Co. representa artistas contemporâneos dos Estados Unidos, da América Latina, Europa, Ásia e Austrália. A galeria possui uma sede em Nova York e outra em Paris.

¹³ VARIOUS ARTISTS; JACOBS, Loes (Ed.). *Mango Discipline* (catálogo publicado a partir da exposição *Q & A*). Gent, Bélgica: Various Artists; San Gimignano, Itália; Galleria Continua, 2018.

¹⁴ O catálogo reúne em quatro capítulos ou dimensões - Mathematics, Shit, Value e Water -, obras de Cildo Meireles e Trudo Engels em diálogo. Cabe, ainda, observar que Various Artists trata-se de um coletivo, do qual Trudo Engels é cofundador. Various Artists teve início com 24 artistas fictícios e, por volta de 2008, teria se consolidado como um coletivo artístico a partir das distintas práticas daqueles que integram o coletivo. A partir de então, Trudo Engels não atua mais

como artista a partir de seu próprio nome, mas a partir de Various Artists.

¹⁵ II Bienal de Johanesburgo, em 1997.

¹⁶ Banda sonora do disco na qual constam os sons das águas.

¹⁷ A montagem da obra a que se refere Cildo Meireles se deu no contexto da exposição *Ocupação Cildo Meireles* (10ª Edição do Projeto Ocupação), que contou com a curadoria de Guilherme Wisnik, no Itaú Cultural em São Paulo.

¹⁸ A exposição teve curadoria de Hans Ulrich Obrist e foi realizada no Sesc Pompeia e na Casa de Vidro, ambos na cidade de São Paulo, em 2013. A mostra foi uma realização do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi e do Serviço Social do Comércio (Sesc).

¹⁹ Exposição *Casos de Sacos* - Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil (1977).

²⁰ O artista relata que, a partir do ocorrido, houve um boicote à sua obra no cenário paulista.

²¹ Antonio Caro (1950) é um dos principais artistas colombianos ligados ao conceitualismo.

²² Cildo fez um gesto apontando para a própria cabeça.

²³ Cildo Meireles chegou a estudar cinema no Centro Integrado de Ensino Médio (CIEM/UNB, Brasília) em 1965.

²⁴ Localizada em Chinatown, na cidade de Nova York (EUA).

²⁵ *Buraco para jogar políticos desonestos* (2010).

Referências

CRANNELL, Annalisa; FRANTZ, Marc; FUTAMURA, Fumiko. *Perspective and Projective Geometry*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2019.

GALERIA LUISA STRINA. *Cildo Meireles*. Informações sobre a obra *Para Pedro*. Disponível em <https://www.galeria luisastrina.com.br/artistas/cildo-meireles/>. Acesso em 10/2/2020.

SESC POMPEIA. *Entrevendo: Cildo Meireles*. (catálogo da exposição) São Paulo: Sesc Pompeia, 2019.

UNIVERSES IN UNIVERSE. *Cildo Meireles*. Informações sobre a obra *Elemento desaparecendo / Elemento desaparecido (passado iminente)*. Documenta 11, Fredericium: Kassel (Alemanha), 2002. Disponível em <http://universes-in-universe.de/car/documenta/11/frid/e-meireles.htm>. Acesso em 7/2/2020.

VARIOUS ARTISTS; JACOBS, Loes (Ed.). *Mango Discipline: Cildo Meireles e Various Artists*. (catálogo publicado a partir da exposição *Q & A*, realizada em 2015). Gent, Bélgica: Various Artists; San Gimignano, Italia: Galleria Continua, 2018.

tradução

Democracia sem garantias¹

*Marc James Léger (Pesquisador independente, Montreal, Canadá) **

Tradução:

*Rafael Melo (Universidade Federal Fluminense, Brasil) ***

*Caroline Alciones de Oliveira Leite (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil) ****

*Luiz Sérgio de Oliveira (Universidade Federal Fluminense, Brasil) *****

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.43173>

RESUMO: Com uma observação aguda das crises postas para a democracia na contemporaneidade, atravessada e engolfada pela expansão e pela onipresença das ideologias neoliberais, Marc James Léger é categórico ao afirmar que a democracia está em apuros. Em sua análise, o autor apresenta a compreensão de que, há muito, os movimentos da arte, independentemente de suas conceitualizações e perspectivas, nunca estiveram dissociados do capitalismo e da ideologia burguesa, que sempre lhes serviram como pano de fundo. Mais inquietante, entretanto, é a formulação de Léger ao se perguntar e ao nos perguntar “se a arte de alguma forma não é, involuntária ou programaticamente, um aspecto dessa mesma governança neoliberal”. (Resumo e palavras-chave elaborados pelos editores desta edição)

PALAVRAS-CHAVE: democracia; crise; política; arte

* Pesquisador independente com residência em Montreal, Canadá, Marc James Léger é o editor de *The Idea of the Avant Garde - And What It Means Today*, volumes 1 and 2 (2014, 2019) e o autor de *Don't Network: The Avant Garde After Networks* (Minor Compositions, 2018), *Drive in Cinema: Essays on Film, Theory and Politics* (Intellect, 2015), *The Neoliberal Undead* (Zero Books, 2013), *Brave New Avant Garde* (Zero Books, 2012) e *Vanguardia: Socially Engaged Art and Theory* (Manchester University Press, 2009). Léger vem trabalhando em um novo livro a ser lançado em breve: *Too Black to Fail: The Obama Portraits and the Politics of Post-Representation*. E-mail: leger.mj@gmail.com

** Rafael Melo é graduado em Artes pela Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: rcmelo97@gmail .com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1614-7205>

*** Caroline Alciones de Oliveira Leite é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ. E-mail: alcionesdol@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7866-7863>

**** Luiz Sérgio de Oliveira é artista e professor titular da Universidade Federal Fluminense, doutor em Artes Visuais pelo PPGAV-EBA-UFRJ, mestre em Arte pela Universidade de Nova York E-mail: luizsergiodeoliveira.br@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8616-5089>

Citação recomendada:

LEGER, Marc James. Democracia sem garantias. (tradução: Rafael Melo, Caroline Alciones de Oliveira Leite, Luiz Sérgio de Oliveira). *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 209-222, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.43173>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Marc James Léger

Democracia sem garantias

Eventos recentes revelam que a democracia está em sérios apuros. A governança neoliberal que acompanhou a globalização, o pós-fordismo e a nova economia digital tem resultado em consequências desastrosas, que incluem um retorno aos níveis de desigualdade econômica do século XIX, catástrofes ambientais sem precedentes e regimes de segurança em estado de emergência produzidos por intermináveis guerras por mudanças de regime. Quando se considera a relação da cultura com a sociedade, pode-se perguntar se a arte também está em apuros ou, de uma maneira talvez mais cética, se a arte de alguma forma não é, involuntária ou programaticamente, um aspecto dessa mesma governança neoliberal.

Em sua versão iluminista moderna, pensava-se que a arte ajudava a nutrir um sujeito racional que poderia, como argumentou Friedrich Schiller em *On the Aesthetic Education of Man*, evitar os excessos tanto da selvageria (identitarismo, subjetivismo) quanto da barbárie (dogmatismo, objetivismo).² Nos dois séculos desde aquele momento, testemunhamos o surgimento de alegações de que a arte pode mudar a sociedade para melhor e expressar a humanidade enquanto um projeto, e não como uma superstição fatal. As formações culturais resultantes incluem romantismo, realismo, arte pela arte, vanguardismo, mo-

ernismo e contracultura. Apesar de suas concepções muito diferentes, o que todos esses movimentos tinham em comum era o pano de fundo do capitalismo liberal ocidental e da ideologia burguesa.

Desde o pós-modernismo, temos contado a nós mesmos uma história diferente. A história terminou e, portanto, a resistência estética ao capitalismo burguês também terminou. Mark Fisher define a sensação de que o capitalismo agora é o único sistema socioeconômico viável como "realismo capitalista".³ Poderíamos dizer que grande parte da arte que é produzida hoje é arte realista capitalista. Considerando que a maioria dos movimentos artísticos dos séculos XIX e XX eram críticos à ideologia burguesa, a arte contemporânea se encontra em uma situação estranha em relação ao legado da modernidade.

Pode-se argumentar que a condição pós-moderna levou a dois pontos de vista contrastantes em relação à democracia e à cultura. A primeira perspectiva, baseada, por exemplo, nos escritos de Claude Lefort e Chantal Mouffe, argumenta que o cadeira do poder está vazia e que a democracia é um jogo interminável de agonismo entre as

diferentes formações de poder constituinte envolvidas na luta por hegemonia.⁴ Seria possível associar essa perspectiva a várias correntes intelectuais contemporâneas, desde as políticas identitárias e interseccionalidade à democracia radical e ao neo-anarquismo. Como nenhuma dessas formações é uma grande ameaça ao capitalismo global, elas recebem um apoio razoável na Academia, na grande mídia e no mundo da arte. De acordo com Ellen Meiksins Wood, entretanto, o capitalismo não apenas se apoia no racismo e na discriminação de gênero como base para a exploração, mas também manipula as lutas contra a opressão para fins capitalistas similares. As tendências na esquerda em direção à diferença e à diversidade, ela argumenta, não apenas abriram espaços para a luta emancipatória, mas ao mesmo tempo se tornaram desculpas para uma retirada política e ameaçam funcionar como álibis para o capitalismo.⁵ Uma questão para o mundo da arte é, então, como combater o desvio da democracia em direção à extrema direita e, ao mesmo tempo, repensar a rejeição pós-modernista da universalidade e da luta de classes.

BEN&JERRY'S IS PROUD TO PRESENT

JANUARY 24- 26, 2020. QUEENSBRIDGE PARK, NY

Berniepalooza*

NEIL YOUNG | CARDIB | CATPOWER | BILLY BRAGG | KILLER MIKE |
RAGE AGAINST THE MACHINE | SONIC YOUTH | SARAH LEE GUTHRIE |
ARIANA GRANDE | Z-TRIP | ROGER WATERS | SIMON & GARFUNKEL |
DAVE MATTHEWS | BIG BOI | VAMPIRE WEEKEND | LIL B |
OZOMATI | JOHN LURIE | JULIAN CASABLANCAS | LILY YACHTY |
JEFF TWEEDEY | JACK WHITE | NORAH JONES | BONNY RAITT | DIPLO
BRAD CORRIGAN | GRAHAM NASH | DAVID CROSBY | JACKSON BROWNE |
REGGIE WATTS | MILEY CYRUS | RED HOT CHILI PEPPERS | NONAME |
JELLO BIAFRA | ANI DI FRANCO | LONG HORNE SLIM | BROTHERALTY |
LINDA WILLIAMS | BASSNECTAR | TYLER THE CREATOR | DISPATCH

THE SOCIAL REVOLUTION CONTINUES
CONFERENCE LECTURES, FEB 3-4
THE GRADUATE CENTER, CUNY



NOAM CHOMSKY
CORNEL WEST
GLENN GREENWALD
MICHAEL MOORE
NAOMI KLEIN
ADOLPH L. REED JR.
KYLE KULINSKI
KEEANGA-YAMAHTTA TAYLOR
KRYSTAL BALL

#BERNIEPALOOZA #NOTMEUS #FEELTHEBERN #BIGUS

Uma perspectiva contrastante, baseada nos escritos "pós-marxistas" de pessoas como Slavoj Žižek, Alain Badiou e Franco Berardi, é que a cadeira do poder nunca está vazia, mas, ao contrário, é, e tem sido há muito tempo, ocupada pelo capitalismo global.⁶ As disputas por hegemonia de hoje, sejam identitárias ou nacionalistas, são de fato condicionadas e geradas pelas crises e contradições do biocapitalismo contemporâneo. Enquanto o capitalismo industrial se preocupava com a extração do excedente do trabalho por meio da extensão da jornada de trabalho, da redução de salários e da crescente velocidade da produção, o biocapitalismo compensa a perda de mais-valia buscando novas áreas de capitalização, como a educação, cultura e lazer, estendendo seu alcance à totalidade da vida social, identidade e até à nossa substância biogenética. Neste sentido, as lutas identitárias pós-modernas são uma faceta da lógica cultural do capitalismo pós-fordista.

Tomando emprestada a terminologia de Žižek, poderíamos nos referir ao primeiro ponto de vista como "culturalização da política" e o segundo como "politização da cultura". A esse respeito, pode-se dizer que o tipo de arte ativista que foi produzida no

contexto de protestos antiglobalização e os movimentos das praças como *Occupy Wall Street* e *V for Vinegar* representam uma politização da cultura e que, em contraste, a culturalização da política produz fenômenos como "chamamentos" e boicotes de artistas e instituições que representam valores e hierarquias sociais obsoletos.⁷ Ambas as variantes da política progressista dão à arte e à cultura um papel proeminente na mudança social democrática, e ambas têm consciência da função da arte nas sociedades reguladas por regimes de acumulação flexível e austeridade socioeconômica.

Ao considerar as possibilidades de politização da cultura, ficamos impressionados com a persistência do neoliberalismo, com sua lógica de mercado e regulação estatal. Como demonstrou o fracasso do referendo grego, as políticas neoliberais fazem qualquer clamor à democracia popular através da política parlamentar uma quimera um tanto enganadora. A política parece vacilar entre o neoliberalismo com uma face humana, multicultural (do tipo Barack Obama e Hillary Clinton) e o neoliberalismo com características mais autoritárias e repressivas (do tipo Donald Trump e Jair Bolsonaro).

Após a onda de protestos associados à antiglobalização e o movimento das praças na Grécia, Espanha, Egito, Turquia, Brasil, Estados Unidos e Canadá, temos sido assolados por contramovimentos de direita associados a partidos políticos da extrema direita e com versões "contraculturais" que são chamadas de direita alternativa (*alt-right*). Como a teórica cultural Angela Nagle propôs corajosamente em seu livro *Kill All Normies*, os conservadores culturais que lutaram do lado errado nas guerras culturais das décadas de 1960 a 1990 foram substituídos por uma "vanguarda", como ela chama, de *gamers* adolescentes, amantes de anime, conservadores fãs de *South Park*, *pranksters*⁸ anti-feministas e *trolls*⁹ da Internet.¹⁰ De acordo com Nagle, o amor à transgressão por si só torna difícil conhecer a política de pessoas que preferem "a zoeira" à correção política da política dos *campi*. Seu único senso político é a crença de que eles são de alguma forma contra as correntes hegemônicas. Essa combinação de atitudes antissistema e confusão política ajuda a explicar o sucesso de políticos como Donald Trump e, mais recentemente, Joe Biden. No entanto, a tese de Nagle vai além da direita alternativa e sugere que os aspectos progressistas da subversão contra-

cultural e da ironia pós-moderna cobram o seu preço, com *millennials*¹¹ confusos e precários tanto do lado esquerdo quanto do lado direito contra qualquer tipo de seriedade, assim, permitindo que desenvolvimentos genuinamente sinistros surjam. Os debates aborrecidos entre conservadorismo cultural e estudos culturais encontram a vida online, onde as pessoas hoje se sentem mais empoderadas por suas contas no Twitter e no Facebook do que por seus representantes locais.

Segundo Žižek, a governança neoliberal em breve estará causando um sofrimento incalculável. Pensa-se nos recentes furacões e incêndios florestais, bem como nas consequências da falta de preparação no contexto de pandemias globais como a COVID-19. Nos Estados Unidos, a maioria dos empregos com salários decentes está ameaçada, juntamente com a educação pública e o que resta do seguro social e do Medicare¹². O Canadá, por outro lado, tem sido pressionado pelos EUA a dobrar seus gastos militares em apoio ao fortalecimento da OTAN na fronteira com a Rússia e no Mar do Sul da China. Esperemos que não enfrentemos em breve os efeitos da guerra nuclear "limitada". Žižek argumenta que, se quisermos

resgatar o que vale a pena na democracia liberal, precisamos estabelecer uma nova solidariedade global baseada em acordos internacionais, no controle de bancos, normas ambientais, direitos dos trabalhadores, planos de saúde universais e proteção das minorias. Para que isso aconteça, ele diz, os liberais progressistas de hoje precisam se concentrar em suas próprias deficiências, assim como o capitalismo liberal fez quando enfrentou o desafio do movimento socialista internacional.¹³

No caso dos EUA, o argumento de Žižek é melhor exemplificado por Thomas Frank, que, em seu livro *Listen, Liberal*, explica que, apesar da recuperação econômica e dos avanços da produtividade desde a crise do sistema financeiro de 2008, nenhum dos benefícios foi concedido a pessoas comuns cujas vidas não têm chance de melhora nos níveis de salários e de renda.¹⁴ A reversão da trajetória estadunidense de prosperidade não pode ser compensada por mais trabalho e esforço. Enquanto isso, os proprietários do Walmart agora possuem mais riqueza do que os 40% mais pobres da população dos EUA. O argumento de Frank é que, nas últimas quatro décadas, o Partido Democrata abandonou a classe trabalhado-

ra em favor do capital e dos interesses dos bilionários.

Não muito diferente de Nagle, Frank aponta como as conquistas dos direitos civis, como o casamento heteronormativo, a remoção das bandeiras confederadas e a eleição do primeiro presidente negro receberam o apoio da “América” corporativa e foram comemoradas pela grande imprensa como triunfos do Partido Democrata que ganharam o apoio dos jovens, das minorias e de profissionais de classe média. Como foi então que os mesmos democratas perderam o controle da Casa Branca, do Congresso e da Suprema Corte? É apropriado culpar a classe trabalhadora branca, como alguns fazem, especialmente quando a maior parte do apoio de Trump vem da classe média e das elites abastadas? Segundo Frank, embora os democratas tenham sido progressistas em questões de diversidade, eles não acreditam que possam fazer alguma coisa quando se trata de questões sociais importantes como a ecologia e justiça econômica. Além da hierarquia do poder econômico, os democratas são igualmente sensíveis, argumenta Frank, pela hierarquia de mérito, aprendizado e status, substituindo o “partido do povo” por um partido obcecado pelo

status profissional e pelos valores da "classe criativa" bem escolarizada que monopoliza o conhecimento. Esse profissionalismo tecnocrático, ele argumenta, não é apenas antidemocrático, pois prioriza as opiniões de especialistas, mas como ideologia política, o profissionalismo é uma "ideologia pós-industrial" que se tornou um poder de monopólio de interesse próprio. Frank argumenta que os democratas deixaram de se preocupar com os interesses dos trabalhadores e se dedicaram às preocupações da meritocracia da classe média alta. Suas teorias têm sido mais do que validadas pelos esforços coordenados do Partido Democrata para fazer tudo o que estiver ao seu alcance para impedir Bernie Sanders e seus apoiadores de vencerem a corrida pela liderança. Os neoliberais não ouviram. Em vez disso, eles orquestraram a nomeação de Joe Biden, uma marionete de Wall Street que persuadiu os estadunidenses com o boato sobre as armas de destruição em massa que deu início a chamada Guerra ao Terror.

Como, então, o mundo da arte é afetado por tais políticas neoliberais do "fim da história"? A sociologia da polarização de classes e seus efeitos colaterais direitistas não

são um campo totalmente novo de pesquisa. Podemos pensar em *The Salaried Masses* (1930) de Siegfried Kracauer, *White Collar* (1951) de C. Wright Mills e *Classes in Contemporary Capitalism* (1973) de Nicos Poulantzas. Mais recentemente, *The University in Ruins* de Bill Readings alertou-nos para o crepúsculo da função social da educação universitária no contexto de um processo de mercantilização que indexa toda a produção de conhecimento ao produto interno bruto.¹⁵ Formas semelhantes de análise de classe têm sido aplicadas à produção cultural na era da política das indústrias criativas.

No final da década de 1970, em seu livro *Distinction*, o sociólogo Pierre Bourdieu delineou os diferentes gostos culturais e disposições sociais da população francesa.¹⁶ O que Bourdieu definiu como *habitus* "pequeno-burguês" é hoje a disposição dominante de uma classe global de pessoas ativistas e criativas que não se identificam mais em termos de classe e que, ao invés disso, demonstram um compromisso "pós-político" com a escolha do estilo de vida, anti-hierarquia, anti-autoridade, o gosto pelo novo, a ética divertida e distância das forças de mercado.¹⁷ O status hegemônico da dispo-

sição pequeno-burguesa tem acompanhado as condições desreguladas do conhecimento e da produção cultural na era da precariedade e das redes sociais.¹⁸ Neste contexto, duas facções da classe pequeno-burguesa global disputam a hegemonia. Uma facção é a que Frank se refere como classe do conhecimento, à qual também poderíamos nos referir como classe criativa, em alusão aos escritos de Richard Florida.¹⁹ O outro grande grupo é uma classe ativista, que poderíamos associar a novos movimentos sociais, ONGs e fóruns sociais mundiais. A função da arte no biocapitalismo atual é produzir e reproduzir as novas formas de luta não ideológica dentro das fileiras da classe pequeno-burguesa global, com suas facções ativistas e profissionais concorrentes. A suposição dessa pós-política do “fim da ideologia” é que a história da luta de classes chegou ao fim e o capitalismo liberal, com a pequena chance de alguns ajustes social-democratas, é a única opção restante. Qualquer esperança de mudança social, na minha opinião, virá de uma ruptura com essa ordem de conflito intraclasse e envolverá a totalidade do espaço social. Tal ruptura exigirá o trabalho tanto das vanguardas políticas quanto estéticas. Uma arte que rompe com as condições que a origi-

nam não é uma arte de transgressão, mas uma arte de negação.²⁰ A reflexão da arte sobre suas condições de possibilidade inclui as críticas à democracia capitalista que vieram das vanguardas artísticas e políticas. Isso inclui uma crítica da categoria de arte. Tal cultura revolucionária de vanguarda pode não ser definitivamente democrática em sua diferença do politicamente correto e em seu comunismo anti-anti-arte. Provavelmente não receberá muito apoio comercial ou institucional.

Como podemos explicar o déficit democrático no campo da produção e da recepção da arte? Boris Groys argumenta que a sensibilidade estética pós-moderna rejeita tudo o que é universal e, portanto, rejeita o comunismo. A política pós-modernista da diversidade cultural, ao contrário, é um gosto formado pelo mercado e, portanto, um gosto pelo mercado.²¹ Consequentemente, os projetos universais do Iluminismo e do comunismo não são mais possíveis porque são comercialmente inoperantes. No entanto, Groys argumenta, somente a política universal e a cultura universal são verdadeiramente democráticas.

Como Alain Badiou também argumenta, todos os eventos genuínos no campo da arte e da política são universais porque a verdade é a mesma para todos.²² A teoria do evento de Badiou é um meio de resolver o enigma da multiplicidade de identidade e da universalidade de eventos genuínos. A noção de Badiou da ontologia do ser, desenvolvida de acordo com a psicanálise laciana e a teoria dos conjuntos, é que a subjetividade é infinitamente múltipla. Além desse nível básico de ontologia, os humanos às vezes agem em consonância com eventos que criam novas situações nos domínios da arte e da política. A verdade dos eventos exige que a sociedade vá além do relativismo do que Badiou se refere como o "materialismo democrático" de corpos e linguagens. Ele define "materialismo dialético" como o processo de subjetivação pelo qual passamos de ser meramente humanos para ser sujeitos de um evento que não depende de normas pré-existentes e causas atribuíveis - uma democracia sem garantias. O consequente universalismo que ele descreve não está preocupado em fazer as pazes com o *status quo*. No entanto, também não é dado à destruição niilista.

Um estupro, um genocídio, a superstição ou a redução da arte à vida não constituem eventos.²³ O acesso à universalidade exige, portanto, um passo além da definição vitimada de humanidade que é a base de grande parte da política culturalizada de hoje. Um procedimento de verdade, como o evento do comunismo ou como o evento de montagem no filme, emprega a genericidade do verdadeiro, produzindo uniformidade, igualdade e emancipação. O fascismo, por outro lado, produz diferença: a raça superior como diferença absoluta. A universalidade do comunismo tem, portanto, suas palavras-chave: luta de classes, revolução e abolição da propriedade privada.²⁴ O evento de arte de Badiou contradiz a noção que temos do materialismo histórico de que as negações da arte são, de alguma forma, também equivalentes às relações sociais efetivamente existentes no capitalismo. Somente a teoria de vanguarda do fim da arte fornece uma conceitualização adequada de uma nova subjetividade para além do biocapitalismo. Nenhuma ideologia prematura do "fim da história" é adequada à sua política de emancipação universal.

May 2020

KONG FLU

CAN DIALECTICS BREAK NEOLIBERAL HEGEMONY?

**HOW PUTIN
INCUBATED
CORONA-19**



**RESTORING FAITH
IN INTERNATIONAL
SUPPLY CHAINS
WILL REQUIRE
A GREAT AWAKENING
OF PUBLIC AND
PRIVATE LIFE**



**DEMS: THIS
PANDEMIC
COULD LEAD
TO SOCIALIST
REVOLUTIONS**

**PUT AUSTERITY
& MILITARISM
BACK TO WORK**



Notas

¹ Esta é uma versão editada do artigo publicado originalmente na revista *Esse: Arts+Opinions* #92, p. 11-13, inverno 2018. Os editores da *Revista Poiésis* expressam seus agradecimentos ao autor, Marc James Léger, e à editora da revista *esse*, Sylvette Babin, pela generosa autorização para a tradução do texto para o português e sua subsequente publicação nesta edição.

² Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man*, trad. Reginald Snell (Mineola, NY: Dover Publications, [1794] 1954/2004).

³ Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester: O Books, 2009).

⁴ Ver, por exemplo, Claude Lefort, *Democracy and Political Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989) e Chantal Mouffe, *Artistic Activism and Agonistic Spaces*, *Art & Research*, v. 1, n. 2 (verão 2007), disponível em <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>. Ver também minha discussão a respeito dos maus usos do trabalho de Antonio Gramsci em *The Only Game in Town*, por Marc James Léger em *Vanguardia: Socially Engaged Art and Theory* (Manchester: Manchester University Press, 2018, p. 179-213).

⁵ Ellen Meiksins Wood, *Democracy Against Capitalism: Renewing Historical Materialism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 238).

⁶ Ver, por exemplo, Slavoj Žižek, *Class Struggle or Postmodernism? Yes, Please!* em Judith Butler, Ernesto Laclau e Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left* (Londres: Verso, 2000, p. 90-135); Alain Badiou, *Saint Paul: The Foundation of Universalism*, trad. Ray Brassier (Stanford: Stanford University Press, [1997] 2003); LaborinArt, *Running Along the Disaster: A Conversation with Franco 'Bifo' Berardi*, *e-flux Journal* #56 (jun.

2014), disponível em <http://www.e-flux.com/journal/56/60328/running-along-the-disaster-a-conversation-with-franco-bifo-berardi/>.

⁷ Ver Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition* (Londres: Verso, 2016).

⁸ N. do T.: *Pranksters* podem ser definidos como aqueles que fazem uma brincadeira que tem a intenção de ser engraçada, podendo ser somente por diversão ou com objetivo de fazer uma sátira política ou social, porém sem prejudicar ou causar danos a ninguém.

⁹ N. do T.: *Internet trolls* faz referência a alguém que deixa uma mensagem intencionalmente irritante ou ofensiva, no ambiente virtual da internet, com o objetivo de incomodar, de chamar a atenção ou de causar problemas.

¹⁰ Angela Nagle, *Kill All Normies: Online Culture Wars From 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right* (Winchester: Zero Books, 2017) eBook, 11.

¹¹ N. do T.: O termo, geralmente empregado no plural, não encontra correspondência no uso comum da língua portuguesa. Ele é usado para designar, em inglês, pessoas nascidas nos anos 1980 ou 1990.

¹² N. do T.: Sistema de seguro de saúde, gerenciado pelo governo dos Estados Unidos, destinado a idosos (a partir dos 65 anos) e a pessoas que se enquadrem em critérios de rendimentos determinados pelo governo.

¹³ Slavoj Žižek, *We Must Rise from the Ashes of Liberal Democracy*, *In These Times* (3 mar. 2017), disponível em <http://inthesetimes.com/article/19918/slavoj-zizek-from-the-ashes-of-liberal-democracy>.

¹⁴ Thomas Frank, *Listen, Liberal, or, What Ever Happened to the Party of the People?* (Nova York: Metropolitan Books, 2016).

¹⁵ Bill Readings, *The University in Ruins* (Cambridge: Harvard University Press, 1997).

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trad. Richard Nice (Cambridge: Harvard University Press, [1979] 1984).

¹⁷ Ver Welcome to the Cultural Goodwill Revolution por Marc James Léger em *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics* (Winchester: Zero Books, 2012, p. 82-99). Ver também Tony Bennett, *Habitus Clivé: Aesthetics and Politics in the Work of Pierre Bourdieu*, *New Literary History*, v. 38, n. 1, p. 201-228, 2007.

¹⁸ Ver, por exemplo, Lane Relyea, *Your Everyday Art World* (Cambridge: The MIT Press, 2013).

¹⁹ Richard Florida, *The Rise of the Creative Class... And How It's Transforming Work, Leisure, Community & Everyday Life* (Nova York: Basic Books, 2002).

²⁰ John Roberts, Art and Its Negations, *Third Text*, v. 24, n. 3, p. 290, maio 2010.

²¹ Boris Groys, Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other, em *Art Power* (Cambridge: The MIT Press, 2008, p. 150).

²² Para uma sinopse da teoria do evento de Badiou e das quatro ordens do procedimento da verdade (Amor, arte, política, ciência), ver Alain Badiou, *Philosophy and the Event* (with Fabien Tarby), trad. Louise Burchill (Cambridge: Polity Press, [2010] 2013).

²³ Para uma crítica da base supersticiosa da política racial, ver *Racecraft: The Soul of Inequality in American Life* (Londres: Verso, 2014) por Karen E. Fields e Barbara J. Fields. Um exemplo da redução supersticiosa da arte à vida é a teoria da performance de Peggy Phelan em *Unmarked: The Politics of Performance* (Londres: Routledge, 1993).

²⁴ Ver Alain Badiou, *Greece and the Reinvention of Politics*, trad. David Broder (Londres: Verso, 2018).

entrevista

Ecos das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série *Meu nosso* (entrevista)

Echoes of the Landscape Paintings by Nicolas Poussin in the Production of the Series *Meu nosso* (interview)

Ecos de las pinturas de paisaje de Nicolas Poussin en la producción de la série *Meu nosso* (entrevista)

Carlos Eduardo Borges (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil) *

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41012>

225

RESUMO: A entrevista imaginária com o candidato Carlos é um diálogo desenvolvido com base no livro *Sublime Poussin*, de Louis Marin. Apresenta desdobramentos de questões levantadas a partir de seus textos, julgados pertinentes ao desenvolvimento da série de pinturas *Meu nosso*. A entrevista é uma tentativa de adequar esse texto às temporalidades propostas para as pinturas, ou de aproveitar informações e discutir questões consideradas concernentes, sem os limites específicos de local e do tempo de atuação dos personagens. Assim, essa entrevista imaginária, conduzida por Louis Marin, conta com participações de Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro, Nicolas Poussin e Paul Klee.

PALAVRAS-CHAVE: imaginária; *Meu nosso*; Palagens; pinturas

* Carlos Eduardo Borges é Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória. E-mail: carlos_e_borges@yahoo.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4673-1485>

ABSTRACT: The imaginary interview with the candidate Carlos is a dialogue that was developed based on the book *Sublime Poussin* by Louis Marin. The interview presents deployments of questions raised by his texts considered pertinent to the development of the series of paintings *Meu nosso*. The interview tries to adequate the text to the temporality proposed to the paintings, or to use information and discuss questions considered relevant to them, without the specific limits of time and location of acting of each character. Therefore, this imagery interview is conducted by Louis Marin, with the participation of Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro, Nicolas Poussin and Paul Klee.

KEYWORDS: imaginary; *Meu nosso*; Palagens; paintings

RESUMEN: La entrevista imaginária con el candidato Carlos es un diálogo desarrollado com base en él libro *Sublime Poussin*, de Louis Marin. Presenta desarrollos de cuestiones levantadas a partir de sus textos, considerados relevantes al desarrollo de la série de cuadros *Meu nosso*. La entrevista es una tentativa de adecuar este texto a las temporalidades propuestas por las pinturas, o para usar informaciones y discutir cuestiones consideradas concernientes, sin los límites específicos de su local y del tempo de actuación de los personajes. Así esta entrevista imaginaria, conducida por Louis Marin, tiene la participación de Erwin Panofsky, Ernest Gombrich, Meyer Schapiro, Nicolas Poussin y Paul Klee.

PALABRAS CLAVE: imaginária; *Meu nosso*; Palagens; pinturas

Recebido: 12/3/2020; Aprovado: 18/5/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

BORGES, Carlos Eduardo. Ecos das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série *Meu nosso* (entrevista). *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 225-242, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41012>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Carlos Eduardo Borges

Ecoss das pinturas de paisagem de Nicolas Poussin na produção da série *Meu nosso* (entrevista)

Louis Marin - Candidato Carlos, gostaria de situar desde já um primeiro problema: como fica na série *Meu nosso*, a própria noção de leitura quando aplicada à pintura?¹ Existe algo legível no quadro? Em que consiste? Em signos, como empregados por Poussin no sentido de elementos discretos e identificáveis cujo sistema se poderia construir? Um conjunto articulado e estruturado de unidades em número finito? Se há signos nos quadros, são eles legíveis? Seriam unidades além da representação linguística que os declara (se o representante icônico tem qualidade de signo independentemente do interpretante verbal que ele determina)?

Carlos - Antes de qualquer coisa gostaria de agradecer a oportunidade de atenção de um conjunto de entrevistadores como este.

Penso que a noção de leitura permanece inalterada em relação à pintura. Exatamente porque, já respondendo à segunda questão, há letras pintadas e não algo legível. Aliás, poderíamos pensar na sobreposição das letras pintadas e transparentes como uma alegoria dos tempos de leitura. Na prática, algo que talvez também pudesse ser realizado se feita com papel fino e transparente, sobreposto como cortado ou com partes de letras dobradas.²



Fig. 1 - Carlos Eduardo Borges, *Sem título* (da série *Meu Nosso*), 2013.
tinta acrílica sobre tela, 150 x 150 cm
(Fonte: Coleção do artista - carloseduardoborges.com; Foto: Jô Name)

As letras foram produzidas como pinturas transparentes para ajudar a pensar e imaginar, do mesmo modo como a linguagem nos ajuda a imaginar até quando conversamos conosco mesmo. No caso, a partir de uma imagem proposta, como uma área destinada à imersão do sujeito observador e, também, à sua participação nas possíveis construções cotidianas relacionadas a essa área. Esse futuro imaginável está ligado ao presente do quadro, ou seja, ao conhecimento sobre suas diferentes configurações possíveis e sua posição física (também em relação ao conjunto da totalidade dos quadros e suas inserções no cotidiano social)... Onde e como ficará disposto cada quadro? Sobre uma parede? Enrolado dentro de um armário? Em um arquivo? Fica a questão: pensar a totalidade dos quadros nessa ligação com seu título evidencia a questão do tempo? De que outros modos isso pode ser feito no desenvolvimento dessa poética?

Nos quadros o “conjunto articulado e estruturado de unidades em número finito”, que são as letras, “signos legíveis”, esse conjunto, se abre em vez de se fechar como palavra, regredindo a uma semidecomposição em formas elementares, que

indicam a reflexão sobre formas simples como retângulos, triângulos e outros polígonos e sua relação com a elementaridade da língua (em vez de sua representação). Retorno assim a uma questão do início do século XX, cara a Klee, Kandinsky e aos construtivistas: da busca dos elementos estruturantes de um pensamento. Por isso, a questão de mapeamento das raízes do trabalho na tese.

No caso dessas pinturas, os limites e as áreas de cor de cada uma das suas letras se confundem com os de outras letras. Mas há muita ambiguidade quanto às áreas. Um retângulo pode ser composto por partes de outras formas e com elas formar outra figura, com ajuda da cor. Depende do(a) observador(a) a escolha do que ver ou que parte ver de cada vez. Penso que em algum momento, ele(ela) toma consciência de que ver essas formas é uma ação que pode ser repetida e está no conjunto da proposta. Isso pode ser um brevíssimo instante de tempo estriado.

O representante icônico de que se falou continua independente do interpretante verbal, mas como uma informação visual incompleta, que somente pode ser imagi-

nada quanto à localização e distribuição de cada módulo-quadro a ser observado como unidade, com potencial a permitir infinitas observações elípticas, contudo, limitadas pelo título, como ideia. Uma ideia sempre incompleta, já que esse título, a parte da linguagem escrita que “toca” a pintura, apenas se refere a uma relação possível gerada pelo quadro como objeto. Um objeto específico, que tem uma história, um tempo distinto, implícito em sua presentidade. Tudo isso indica a questão do tempo como condição da pintura. Uma questão tão elementar, que, por isso, não a vejo tão considerada habitualmente.

Louis Marin - Um segundo problema é sobre os métodos: os níveis e campos teóricos de pertinência da noção de leitura aplicada ao quadro.³ Ou seja, ler como reconhecer uma estrutura de significância: que tal forma, que tal figura, tal traço é um signo, que representa alguma outra coisa, sem que saibamos necessariamente qual é essa outra coisa representada. Para Port Royal, por exemplo, esse olhar é “imediatamente” leitura, em consideração à dupla definição pressuposta implícita (1) da ideia de signo como representação e (2) do quadro de pintura (ou do mapa de

geografia) como a ideia de outra coisa, cuja impressão completa no espírito é apenas representar a ideia de outra coisa.

Carlos - Considerando, então, o caso do público médio que pensa em pintura basicamente como mimesis ou abstração?

Louis Marin - Hum hum. [acena levemente com a cabeça e indica com o olhar].

Carlos - Esses receptores podem ver as figuras geométricas e as cores, e receber os quadros codificados como quadros abstratos. De fato, há uma abstração no deixar um título a ser buscado pelo interessado, o que envolve mais tempo de recepção da proposta. Ele ainda pode buscar entender essa relação do título com a pintura (o porquê de não ser legível). E esses momentos de leitura formam atividades relacionadas e distintas daquela da contemplação do quadro, porém nela implícitas. O que implica experiências perceptivas distintas (ler sobre ou observar o quadro) ainda inseridas nas ações envolvidas com o quadro e relacionadas pelo conjunto dos quadros. Tanto pelos arranjos de módulos como por eles um a um.

Louis Marin - Em seguida ao primeiro contato, ler é compreender o que lemos, dotar essa operação de reconhecimento da estrutura de significância, de uma significação.⁴ Então, ao olharmos o quadro como um signo, lemos igualmente esse signo? Isto é, compreendemos o significado desse signo? Se o quadro é um enunciado pictórico, alguma coisa como uma frase, uma proposição, um juízo, existe no quadro alguma parte que assumiria a função do verbo, do sujeito, do predicado?

Carlos - Penso que o sujeito e o predicado podem se alternar com a possibilidade do receptor se tornar produtor. Penso que a ação é o conjunto de todas as possíveis relações entre o quadro (e o proponente) e o observador. Tento evidenciar sua performatividade potencial. A teorização feita na tese quanto ao tempo pode ser pensada como uma performatividade interpretativa do título desse ponto de vista.

Louis Marin - Ler é, enfim e também, decifrar, interpretar, visar e, talvez, adivinhar o sentido de um discurso. A pintura é isso? Ao induzir a leitura, não assume ela um estatuto propriamente discursivo? Ela é esse discurso de imagens cujas figuras

deveriam ser analisadas, se não como signos, pelo menos como *tropos*?

Carlos - Visualmente ela leva à questão presente no título. No sentido de um movimento, uma relação, que vai variando com o tempo e com o local, incluindo todas as condições que a circundam, como as sociais, pessoais, das dimensões, do lugar e de sua luz. Também tem a questão de haver textos relacionados a essa pintura. Textos que as pinturas ilustram, mas que não ilustram seu texto, elas tomam parte dele. Elas são também o texto visualizado e não lido.

Meyer Schapiro - Há um terceiro problema: será que ver um quadro de pintura assim não significa ler no quadro o relato que o quadro teve por objetivo traduzir em "imagem visual"?⁵ Todos os problemas colocados pela "leitura dos quadros" não são formulados a partir de suas tradições, das dimensões históricas e culturais dessa "leitura" do quadro, nem que seja apenas para sublinhar os desvios, as distâncias, as rupturas em relação a ela?

Carlos - Acho que isso sempre vai acontecer (ou pode), independentemente da pro-

posta. Ao “traçar” suas questões em relação à história e à sociedade de seu tempo, o trabalho ajuda, se não estabelecer, a pelo menos aclarar contornos de sua produção. No caso de minhas pinturas, o mais importante é o que elas não podem dizer em sua tentativa de falar. Lanço mão de palavras exatamente porque elas não são suficientes. Como uma rampa para saltar. Ou um poço para mergulhar. O título e as letras apenas ajudam, direcionando a imaginação dos participantes.

Louis Marin - Segundo essa tradição será preciso dizer que o próprio artista para pintar um quadro leu um texto, um livro, e que o espectador, para ver “realmente” o quadro, deve ler o quadro como esse texto.⁶ Para ver aquilo de que fala o texto. Texto que o quadro traduz, ao qual ele remete ou a que se refere. Como é essa relação em suas pinturas?

Carlos - Desde o início, a proposta depende do outro, como Marcel Duchamp deixa claro em seu texto *O ato criador*.⁷ O espectador pode olhar o quadro e seguir, sem sequer tomar conhecimento do título. Em outro extremo, também pode vir a olhar um quadro por saber da proposta de

antemão. Lendo sobre a proposta, ele também escolhe se tornar participante ou não, e com que envolvimento. Enfim, apenas pode se importar ou não.

Louis Marin - No ponto central de uma carta de Poussin é suscitada a questão da relação entre leitura e visão, legibilidade e visibilidade, “texto lido” e “quadro olhado”, em uma fórmula notável: “Leia a história do quadro”, cuja força de programa teórico e prático referente à pintura se tratará de manter historicamente, sublinhando, ao mesmo tempo, suas ambiguidades.⁸ Como acha que fica essa questão se aplicada a seu projeto?

Carlos - Penso que se pode apenas olhar as pinturas e pronto. Ou refletir sobre elas. Elas não ilustram uma ideia. São parte da ideia, como o título, sua decomposição, sua construção em módulos. Não traduzo um projeto completamente pensado de antemão (como, me parece que pensavam alguns artistas conceituais). Eles vão se desenvolvendo a partir de uma ideia. O projeto também não tem pretensões, como havia na época de Poussin, de manter alguma tradição, embora creio ser importante buscar algo da

genealogia de cada trabalho. Creio que identificar essas genealogias ajuda a compreender o próprio trabalho. Assim, no processo, pensando nos pontos de contato com outras pesquisas, vou entendendo melhor o que estou realizando; identificando semelhanças, diferenças e as questões decorrentes. Delimitando a pesquisa. Mas creio que sublinhar ambiguidades, como fez Poussin, é genial. Em *Meu nosso*, dentro de suas limitações, há uma pequena ambiguidade que é a proposição de algo bastante conceitual como pintura, um modo de arte que tem uma história fortíssima. Nesse sentido, uma irresponsabilidade, um *nonsense*.

Paul Klee - De que modo você acha que um quadro tem acesso a seu nome? Como um nome sobrevém ao quadro?⁹

Carlos - O nome é sempre o primeiro ou o último encontro com a linguagem em que o quadro se constitui como assunto. Mas, no caso, o nome da série vem de uma reflexão, que levou ao início da ação.

Nicolas Poussin - Contemplar o quadro é deleitar-se com ele?¹⁰ Ter nome e texto a

respeito é mais um benefício de um estímulo de prazer pelo texto?

Carlos - Claro. E sempre há um texto envolvido com um quadro. O discurso que diz o quadro histórico e o que define todo o aparato envolvido em sua apresentação. O quadro acede à linguagem e, por outro lado, preenche algo que é como uma falta na própria imagem, como uma esperança de recuperar algo perdido.

Louis Marin - Poussin fala de três modalidades de contemplação.¹¹ A primeira é de um percurso pelo olhar do quadro como totalidade das partes: percurso regrado pela moldura e pelo prospecto, interno à representação pictórica, pela qual o quadro de pintura é constituído em sistema fechado de visibilidade.

A segunda, fundamentada na primeira, é a constituição do quadro como algo legível. Figuras de uma história que ele conhece. O quadro como um duplo processo de iconização de um texto escrito e de textualização de disposição figurativa.

A terceira trata da contemplação como repetição diversificada dos percursos de vi-

são e dos percursos de leitura; repetição na qual se realiza o desejo de ver no deleite teórico da obra, em que visão e leitura, visibilidade e legibilidade se conjugam harmoniosamente e em que o quadro, como sistema fechado de visibilidade, se abre à repetição feliz, satisfeita, dos percursos de um olhar ao mesmo tempo contemplador e leitor.¹²

Carlos - Creio que nesse sentido há um tipo de inversão nos quadros do projeto *Meu nosso*: eles não oferecem algo pronto e agradável. Embora as letras sejam reconhecíveis, não há proeminência do texto. São pinturas, não escrituras. O título pode ser "visto" como texto, mas ele não é imediatamente visível e é apenas outro instrumento para fazer funcionar algo no espectador (A ligação do título ao texto não é óbvia, não é completa. É um convite à reflexão e participação). Assim, a proposta nunca está completa, nem nos quadros nem no título (frase, texto). Mas é o quadro que provoca tudo, que contém as possibilidades de gerar tempos perceptivos distintos. Nos quadros da série o texto não é uma narrativa. É transformado (ou tenta se transformar em) uma experiência sensorial, visual, interativa, dependente

do interesse do observador, que pode se tornar participante de diferentes modos (variando em intensidade, densidade).

Penso que há esse primeiro contato visual de forma semelhante, mas, como não existe o *a priori* da moldura e sim o da possibilidade de distribuição dos vários quadros, dependendo de cada caso, desde então pode ser feita essa identificação da pintura e sua relação de inserção (o que é e onde está. A pintura pode ser isolada para buscar essa imersão, mas isso está entre suas premissas produtivas). Depois, pensando na segunda leitura de Poussin, o observador "tenta" "ler" algo. A frustração dessa leitura (embora "leituras" possam ser feitas) pretensamente pode levá-lo à busca de informações. Essas informações (iniciando pelo título e podendo envolver textos que discutam a série produzida) podem levá-lo a retomar as observações dos quadros de modo distinto. E há a intenção de explicitar a relação do observador e sua participação nos dispositivos de arte.

Louis Marin - Nos quadros de Poussin, penso que a coisa desconhecida, inominável, ilegível, invisível, mas percebível no quadro é o corpo do observador. Pois para

articular a palavra legível com a palavra comível, o espectador deve entrar no quadro e se imaginar como personagem que contempla e admira em silêncio.¹³

Carlos - Parece que a proposta segue essa lógica: também há semelhança aqui nessa relação do projeto com a carta mencionada e o tipo de postura requerida ao observador por Poussin. Há o desejo de que o observador entre no quadro. Não para participar de uma cena imaginada, mas para imaginar possibilidades a partir da cena presente. Na pretensão do projeto ao ser integrado à vida, ao se tornar interativo, o objeto quadro passa a ser pensado como performático. Ainda que em grau mínimo, e embora também haja um roteiro mínimo, ele é incompleto, a ser desenvolvido por quem participar, se quiser participar.

Louis Marin - Na tela de representação de Poussin, o legível e o visível se entrecruzam, em todos os níveis, em um tecido cuja trama seria os percursos do olhar, e a urdidura, os discursos do quadro. Assim, o sentido mais elevado opera no desvio entre o visível, o que é mostrado, figurado, representado, encenado, e o legível, o

que pode ser dito, enunciado, declarado; desvio que é, ao mesmo tempo, o lugar de uma oposição e de uma troca entre ambos os registros, desvio a partir do qual convém colocar a pergunta do quadro: O que é isso?¹⁴

Carlos - Essa pergunta lembra aquela identificada por Thierry de Duve a respeito do mictório: o "isto é arte?"¹⁵ Creio que há correspondência no desejo, na pretensão de atingir esse "desvio do visível", entre o que está na superfície do quadro e o legível, como uma oposição e de troca entre ambos os registros e como estabelecimentos dos limites da proposta.

Louis Marin - Questão a examinar em sua relação com o quadro: o primeiro e mais imediato tipo de discurso mantido sobre ele, ou seja, o discurso descritivo: o que é, no nível da linguagem, a descrição em sua pertença à imagem pintada? Qual a primeira evocação de sentido provocada pela imagem e que visa efetuar-se no nível da superfície pictórica?¹⁶

Carlos - Creio que se trata de quadros que poderiam ser referidos como abstratos

compostos por letras. O primeiro sentido é de que são pinturas.

Louis Marin - Se a descrição designa o sistema aberto das leituras, ele nomeia igualmente a coerência objetiva do texto em sua independência radical em relação a todos os processos particulares de interpretação.¹⁷ Isso remete a um constante, excedente de sentido, contanto que se entenda por excedente a abertura do sistema das leituras onde o sentido se inicia em sua pluralidade.

Carlos - Os quadros pretendem ser um sistema aberto de leitura. A pluralidade faz parte do sentido. [pequena pausa reflexiva] Há também uma articulação da oposição entre o “escrito” e o “pintado”, de modo a evidenciar as operações perceptivas distintas entre compreender vendo e compreender lendo e seus momentos distintos.

Louis Marin - Nos trabalhos de Poussin, observamos que o intervalo entre dois termos, que é a marca, no quadro, de sua relação opositiva, é insignificante em sua materialidade, em sua continuidade. O contíguo não é o contínuo: ele supõe um

intervalo, um branco entre dois elementos.¹⁸ Como são esses espaços em seus quadros?

Carlos - Esse espaço “entre” formas, assim como as formas geométricas variadas (que ocorrem em escalas, relações e proporções diferentes de quadro para quadro), não tem correspondência linguística direta. Podemos apenas aludir a eles (em seus significados como signos e como a ambiguidade perceptiva resultante com as formas e letras reconhecíveis e sobrepostas). Também não é possível construir esse espaço por palavras. Uma impossibilidade implícita em cada quadro. O seu fracasso anunciado em atingir os limites do que se vê, pois, neste sentido, se trata, como em Poussin (e talvez em toda pintura), de representar o irrepresentável.¹⁹

Louis Marin - Continuando, no trabalho Poussin *indica* pela *falta* o fim da arte de pintar: o que não se pode pintar. Ora, essa distância que deixa subsistir o contíguo no interior de si mesmo não pode ser puro e simples desvio no quadro que é fundamentalmente espaço. Essa distância é a insignificância do contínuo que o discurso analítico articula no sentido.

Carlos - Os quadros não pretendem apresentar uma narrativa. Apenas, a partir de seu título e da proposta em si, que envolve uma ideia possível nesses termos, pode gerar possíveis “narrativas” nas novas relações prováveis. Resta ainda a questão da relação de cada quadro com a totalidade deles em suas inserções nos espaços tempos da vida.

Louis Marin - Ideologicamente Poussin aponta na própria representação, no quadro, a irrepresentável unidade de todos os acontecimentos singulares no ato do Deus e de sua eterna repetição, enquanto a representação simultânea de dois acontecimentos sucessivos da narrativa marca que, aceitando o presente mutilado e fragmentário de que não podemos sair, é-nos, todavia, possível compreender os acontecimentos à maneira de Deus, como sábios.²⁰

Carlos - Esse sentido teológico, presente em Poussin, mostra essa relação da imagem com a religião e o poder. Também como o tempo é usado para esses propósitos. No projeto, como atitude política, penso que as decisões não poderiam ser mais democráticas: o observador é convi-

dato a participar (ou não) e tem diferentes níveis à sua escolha. Também é instigado a refletir sobre as próprias possibilidades dos quadros e de sua participação. A repetição tem relação com essa ideologia e é inclusive permitida a todos como nível mais alto de participação (variações de intensidade, densidade): a da “falsificação”, a produção de quadros semelhantes (e diferentes) por esse receptor engajado.

Erwin Panofsky - Nos quadros de Poussin, a análise iconográfica é o momento cognitivo da história-teoria da arte.²¹ Ela é o momento do entendimento (no sentido kantiano do termo), o momento do saber, como a história dos símbolos como “sintomas” culturais. É ela que introduz essa harmonia imediatamente adquirida entre a experiência do olhar e a intuição sintética do sentido, entre sensibilidade e razão na esfera do pensamento, do entendimento, isto é, do saber e do conhecimento, para legitimá-la. O olhar escuta a voz do sentido (icono-logia), mas o que significa essa grafia no ícone, cujo sentido o olhar parece imediatamente compreender na ficção de uma voz?

Carlos - O que chamo de sintonia é esse encontro entre o entendimento da proposta e o contato com sua fisicalidade. Esse contato pode se prolongar ou não. E variar de intensidade (densidade do envolvimento). Aqui o trabalho físico se propõe consequentemente como registro desse momento.

Ernest Gombrich - A natureza percebida só acede à "paisagem natural" porque a arte constituiu um símbolo visual que a singulariza e a exprime.²² Você vê pertinência nessa afirmação em relação à sua proposta?

Carlos - Somente se pensarmos no sentido histórico de paisagem e sua relação com a pintura e com a linguagem.

Louis Marin - A definição da pintura de seu tempo era a imitação feita com linhas e cores em alguma superfície de tudo o que se vê abaixo do sol.²³ Fim da pintura: deleite da representação na claridade da presença?

Carlos - Isso me parece a base para a teoria que Hegel desenvolveu. Embora esse

fim seja em sentido de objetivo: objetivo de gerar o deleite da representação na claridade da presença.

O projeto "força" o limite entre a pintura e o acontecimento do encontro. A fenomenologia desse encontro. Sua performatividade. De um modo específico, naquele período, e de outras maneiras ainda hoje, o que é pensado em suas possibilidades objetivas no projeto. E, lembrando Wittgenstein, sobre o que não se pode falar, deve-se calar.²⁴ E então restam as imagens e seus jogos.

Notas

¹ "A partir dessas três características, gostaria de evocar aqui, de maneira breve e programática, as questões e os problemas colocados pela própria noção de leitura quando ela é aplicada à obra de pintura. Para começar, o problema fundamental: existe algo legível no quadro? E em que ele consiste? Em signos no sentido de elementos discretos e identificáveis cujo sistema se poderia construir, conjunto articulado e estruturado de unidades em número finito? Se há signos nos quadros são eles legíveis? Seriam unidades além da representação linguística que os declara ou, para falar a linguagem de Pierce, se o *representamen* icônico tem qualidade de signo independentemente do interpretante verbal que ele determina; o problema seria então interrogar-se sobre essa relação de determinação, sua força e sua validade." MARIN, 2000, p. 20.

² Joseph Albers usava papéis para a comparação de tons em seu método de ensino. Do ponto de vista temporal também ocorrem modificações nos exercícios, porque diferentes combinações podem ser continuamente feitas e desfeitas ao longo do tempo, de modo diferente das misturas de tintas com cores, que levam à formação definitiva de outra cor resultante final. Mais informações sobre o método em BARROS, 2006, p. 225. Nas pinturas da série *Meu nosso*, as transparências sobrepostas permitem a formação de diversas formas geometrizadas com interseções entre seus limites, possibilitando diversas visualizações.

³ “O segundo problema de alcance ainda maior decorre da pesquisa metódica, à qual eu fazia alusão, sobre os níveis e campos teóricos de pertinência da noção de leitura aplicada ao quadro; ler não é uma atividade simples, do dicionário apenas - sem recorrer aos trabalhos de psicologia aplicada ou experimental -, podemos extrair três direções de sentido que nos importam diretamente aqui. Ler é primeiramente reconhecer uma estrutura de significância: que tal forma, que tal figura, tal traço é um signo, que ele representa alguma outra coisa, sem que saibamos necessariamente qual é essa outra coisa representada. É assim que olhamos comumente os quadros, acrescentam os lógicos de Port-Royal à sua definição de signo. Esse olhar sobre o quadro é, para Port-Royal, “imediatamente” leitura, em consideração a dupla definição pressuposta implícita (1) da ideia de signo como representação e (2) do quadro de pintura (ou do mapa de geografia) como a ideia de outra coisa cuja impressão completa no espírito é apenas representar a ideia de outra coisa. (MARIN, 2000, p. 20)

⁴ “Será que, pelo fato de olharmos comumente um quadro como um signo (uma coisa que representa outra), vemos igualmente esse signo, isto é, compreendemos o significado desse signo? É o quadro um enunciado pictórico? Alguma coisa como uma frase, uma proposição, um juízo, para falar a linguagem dos clássicos? Em caso afirmativo, existe no quadro algu-

ma parte que assumiria a função do verbo, do sujeito, do predicado?” MARIN, 2000, p. 20-21.

⁵ “Essas últimas observações me conduzem diretamente ao terceiro problema que eu gostaria de destacar e ao qual desejaria, nesta exposição, ater-me, problema oriundo do que denominei as dimensões históricas e culturais da “leitura” do quadro. Será que ler um quadro de pintura não significa (como escrevia Meyer Schapiro), da baixa Antiguidade ao século XVIII no Ocidente, ler no quadro o relato que o quadro teve por objetivo traduzir em ‘imagem visual’? Todos os problemas colocados pela ‘leitura dos quadros’ não são formulados de maneira meio insidiosa a partir de suas tradições (as dimensões históricas e culturais da ‘leitura’ do quadro), nem que seja apenas para sublinhar os desvios, as distâncias, as rupturas em relação a ela?” (MARIN, 2000, p. 21)

⁶ “Se, para pintar, para mostrar, o pintor teve de ler um livro, um texto, palavras, frases, o espectador deve “ler” o quadro para ver aquilo de que fala o texto (que o quadro traduz, ao qual ele remete ou a que se refere).” (MARIN, 2000, p. 21)

⁷ DUCHAMP, 1975, p. 71.

⁸ “No ponto central da carta de Poussin, é suscitada a questão da relação entre leitura e visão, legibilidade e visibilidade, ‘texto lido’ e ‘quadro olhado’, numa fórmula notável: ‘Leia a história do quadro’, cuja força de programa teórico e prático referente à pintura se tratará de manter historicamente, sublinhando, ao mesmo tempo, suas ambiguidades.” (MARIN, 2000, p. 22)

⁹ “Klee colocava uma questão notável: de que modo um quadro tem acesso a seu nome? Como um nome sobrevém ao quadro? Primeiro ou derradeiro encontro com a linguagem em que o quadro se constitui como assunto.” (MARIN, 2000, p. 22)

¹⁰ “A carta, o texto da carta, sua escrita, aparecem assim como sua contemplação diferida, e se contem-

plar o quadro é deleitar-se com ele, como diria Poussin, ler a carta e o nome do quadro é ter *a mais* o benefício de um estímulo de prazer pelo texto. Assim com frequência (seria preciso generalizar, trazendo nuances e exatidões), o discurso que diz o quadro, que o fala, mesmo em sua ‘presença’ que, por isso mesmo, diz uma leitura do quadro fazendo-o aceder à linguagem, tem como única função preencher uma ausência, uma falta na própria imagem ou recuperar uma falha consubstancial à imagem.” (MARIN, 2000, p. 23)

¹¹ “A carta de Poussin o faz três vezes: primeiramente, como um olho cujos raios são retidos pelo quadro e não de modo algum disperso no exterior, condição primitiva de possibilidade de um visível; em seguida, como um olhar sobre o quadro re-conhecendo um programa de pintura e verificando sua execução exata. Esse olhar vê o quadro e, naquilo que ele contempla, lê o que se vê; o visível é permutado com o legível e vice-versa. Enfim, terceira encenação do leitor da carta como espectador do quadro, ele se tornou dessa vez auditor-receptor de um discurso das figuras narrativas, um discurso que o pintor, escrevendo sua carta, apenas repete e que é apenas o discurso epidítico, a *demonstração* admirável, a *mostração* maravilhosa do quadro em suas figuras.” (MARIN, 2000, p. 36-37)

¹² “Três modalidades de contemplação encontram-se assim definidas: a primeira em termos cronológicos, mas também a mais importante é a de percurso, pelo olhar do quadro como totalidade das partes: percurso regrado pela moldura e pelo prospecto, interno à representação pictórica, pela qual o quadro de pintura é constituído em sistema fechado de visibilidade; a segunda, fundamentada na primeira, é a constituição do quadro como algo *legível* no qual se trata de que o olhar reconheça nas figuras que lhe são mostradas, as de uma história que ele conhece de outro modo, ‘note’ [re-marque] o quadro como um duplo processo de iconização de um texto escrito e de textualização de

disposição figurativa. Com a terceira modalidade, a última, a contemplação como repetição diversificada dos percursos de visão e dos percursos de leitura; repetição na qual se realiza o desejo de ver no deleite teórico da obra, onde visão e leitura, visibilidade e legibilidade se conjugam harmoniosamente e onde o quadro, como sistema fechado de visibilidade, se abre à repetição feliz, satisfeita, dos percursos de um olhar ao mesmo tempo contemplador e leitor.” (MARIN, 2000, p. 27)

¹³ “[...] coisa desconhecida, inominável, ilegível, mas visível no quadro, pergunta à qual responde invisível, fora do quadro, o ‘isto é o meu corpo’ [...] articulando a palavra legível com a palavra comível; esse invisível que só poderia se reconhecer se, entrando no quadro, o espectador imaginar-se na extrema esquerda do primeiro plano como esse personagem que contempla e admira em silêncio.” (MARIN, 2000, p. 37)

¹⁴ É assim que em sua tela de representação “legível e visível se entretecem, em todos os níveis, num tecido cuja trama seria os percursos do olhar, e a urdidura, os discursos do quadro. [...] Assim, o sentido mais elevado opera no desvio entre o visível, o que é mostrado, figurado, representado, encenado, e o legível, o que pode ser dito, enunciado, declarado; desvio que é ao mesmo tempo o lugar e uma oposição e de uma troca entre ambos os registros, desvio a partir do qual convém colocar a pergunta do quadro, [...]”. O “O que é isso?”. (MARIN, 2000, p. 37)

¹⁵ Ver DUVE, 1994.

¹⁶ “[...] Questão examinar, em sua relação com o quadro, o primeiro e mais imediato tipo de discurso mantido sobre ele, ou seja, o discurso descritivo: o que é, no nível da linguagem, a descrição em sua pertença à imagem pintada?” (MARIN, 2000, p. 40)

¹⁷ Se a descrição designa o sistema aberto das leituras, ele nomeia igualmente a coerência objetiva do texto em sua independência radical em relação a todos os processos particulares de interpretação: reme-

te “[...] a um constante, excedente de sentido, contanto que se entenda por excedente a abertura do sistema das leituras onde o sentido se inicia em sua pluralidade“. (MARIN, 2000, p. 42)

¹⁸ “[...] Estabelecendo relações de contiguidade entre certos elementos percebidos como discretos, ela coloca a distância outros elementos que, atando entre eles outras relações, funcionam em polos de oposição. Articular, em suma, quer dizer ligar, mas também desmembrar, opor: termos que tem uma aplicação ‘própria’ na superfície do quadro. Eles querem dizer que o intervalo entre dois termos que é a marca, no quadro, de sua relação opositiva, é insignificante em sua materialidade, em sua continuidade. O contíguo não é o contínuo: ele supõe um intervalo, um branco entre dois elementos. Ora, essa distância que deixa subsistir o contíguo no interior de si mesmo não pode ser puro e simples desvio no quadro que é fundamentalmente espaço. Essa distância é a insignificância do contínuo que o discurso analítico articula no sentido. [...]”. MARIN, 2000, p. 48.

¹⁹ “[...] pois trata-se de representar o irrepresentável - pintá-lo se *realiza* ali por sua própria debilidade, pois sobre aquele assunto, muito particular, ele *indica* pela *falta* o fim da arte de pintar: o que não se pode pintar [...]”. (MARIN, 2000, p. 73)

²⁰ “[...] O quadro, a representação da pintura, ao lado das regras insuperáveis da apresentação à contemplação que são as suas, é o instrumento privilegiado da sabedoria, a exemplo da causa divina apenas. E o irrepresentável do sublime da tempestade cósmica, que é o tema da intenção de representar do pintor, essa conflagração pelo vento, pelos relâmpagos e pelo raio que o Mestre introduz como suplemento ao tema narrativo do quadro que é também a história trágica de Píramo e Tisbe, não nem talvez outra finalidade que não seja apontar na própria representação, no quadro, a irrepresentável unidade de todos os acontecimentos singulares no ato do Deus e de sua eterna repetição, enquanto a representação simultâ-

nea de dois acontecimentos sucessivos da narrativa marca que, aceitando o presente mutilado e fragmentário de que não podemos sair, é-nos, todavia, possível compreender os acontecimentos à maneira de Deus, como sábios. [...]”. (MARIN, 2000, p. 94-95)

²¹ “Compreende-se igualmente de que maneira a análise iconográfica, expressão em que se devem acentuar os valores de documento e de escritura que ela comporta, vê-se exigida a preencher, por seu discurso onde, afinal, se engolfa a história e a teoria da arte, o intervalo entre a descrição do quadro (nível pré-iconográfico) e a interpretação de seu sentimento imanente, de seu conteúdo intrínseco (nível iconológico), pois apenas ela pode fundar, justificar e legitimar, por sua questão crítica no sentido kantiano do termo, a imediata adequação entre a descrição e a interpretação, entre a experiência concreta dos objetos e dos acontecimentos que permite sua identificação e expressão na descrição pré-iconográfica e na intuição sintética de seus valores simbólicos. A análise iconográfica, pela problematização crítica que introduz e as respostas que traz, ocupa entre os a priori da sensibilidade e as ideias reguladoras da razão o campo que ocupa na crítica Kantiana o esquematismo da imaginação transcendental, tal como o reinterpretará cultural e historicamente E. Cassirer com a noção de forma simbólica. A alusão um tanto misteriosa a uma história dos tipos que Panofsky faz a propósito do problema filológico colocado pela expressão *Et in Arcadia ego* se explica por isso. No ensaio de 1939, a história dos tipos constitui o que Panofsky denomina o princípio de controle da análise iconográfica, análise das imagens, narrativas, alegorias, do tema secundário e convencional da obra, por termos e conceitos.

A análise iconográfica é o momento cognitivo da história-teoria da arte e motivo pelo qual ela tenderá a reduzir-se a isso. Ela é o momento do entendimento (no sentido kantiano do termo), o momento do saber (*the knowledge of literary sources*), como a história dos símbolos como “sintomas” culturais. É ela que in-

troz essa harmonia imediatamente adquirida entre a experiência do olhar e a intuição sintética do sentido, entre sensibilidade e razão na esfera do pensamento, do entendimento, isto é, do saber e do conhecimento, para descobrir-lhe a legitimação. O olhar escuta a voz do sentido (ícono-logia), mas o que significa essa grafia no ícone cujo sentido o olhar parece imediatamente compreender na ficção de uma voz? [...]”. (MARIN, 2000, p. 103)

²² “[...] O espectador substitui o pintor, ocupa seu lugar (25) e a escritura que ali produz para dizê-lo em palavras tem como única função construir o “tema” do quadro que ele *poderia* pintar; mas um quadro cuja contemplação precederia a fabricação, a menos que, espetador profissional, crítico de arte, teórico de pintura, o escritor, por sua descrição onde se constitui textualmente a “realidade” do espetáculo natural, só se identifique como escritor identificando-se com o pintor e que o texto descritivo, encaixado no relato de um passeio a Saint-Claude, seja lido como descrição identificado apenas com um quadro possível de pintura que ele pressupõe. Captemos aqui ao vivo um traço sobre o qual Gombrich, justamente, insistiu que a natureza percebida só acede à ‘paisagem natural’ porque a arte constituiu um símbolo visual que a singulariza e a exprime (26).” (MARIN, 2000, p. 127-128)

²³ “[...] Aqui se cumpre a definição da pintura: imitação feita com linhas e cores em alguma superfície de tudo o que se vê abaixo do sol. Fim da pintura: deleite da representação na claridade da presença.” (MARIN, 2000, p. 138)

²⁴ STRATHERN, 1997, p. 60.

Referências

BARROS, Lilian Ried Miller. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. 4ª ed. São Paulo: Senac, 2006.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos (Coleção Debates). São Paulo: Perspectiva, 1975.

DUVE, Thierry de. *Echoes of the ready-made: Critique of Pure Modernism*. October 70. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1994.

MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Edusp, 2000.

STRATHERN, Paul. *Wittgenstein em 90 minutos*. Tradução de Maria Helena Geordane. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

artigos

Paisagens suspensas nas obras de Kishio Suga

Suspended Landscapes in the Kishio Suga's Artwork

Paisajes suspendidos en el trabajo de Kishio Suga

Anais Alves Pereira (Universidade de São Paulo, Brasil) *

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41198>

245

RESUMO: O presente artigo trata da obra do artista japonês Kishio Suga, integrante do grupo de arte do pós-guerra Mono-ha, e aborda especialmente seus trabalhos em instalação, tratando da interação destes com a arquitetura. A percepção do artista sobre a "matéria", estabelecida a partir de seu conceito de *mono* (coisa), é analisada por meio das noções de espaço, paisagem e *site-specific*, tendo como base os autores Anne Cauquelin, Milton Santos e Miwon Kwon. Os contrastes entre natural e artificial, muito presentes na obra de Kishio Suga, são explanados partindo das análises do antropólogo Bruno Latour acerca da modernidade e as relações entre natureza e cultura.

PALAVRAS-CHAVE: natureza; arquitetura; paisagem; Kishio Suga; instalação

* Anais Alves Pereira é doutoranda no Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais (PPGAV) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: anaiskarenin@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3465-7671>

ABSTRACT: This article deals with the work of the Japanese artist Kishio Suga, a member of the post-war art group Mono-ha, especially addressing his works in installation and dealing with his interaction with architecture. The artist's perception of "matter", established from his concept of *mono* (thing), is analyzed through the notions of space, landscape and site-specific based on the authors Anne Cauquelin, Milton Santos and Miwon Kwon. The contrasts between natural and artificial, very present in the work of Kishio Suga, are explained based on the anthropologist Bruno Latour's analysis of modernity and the relationships between nature and culture.

KEYWORDS: nature; architecture; landscape; Kishio Suga; installation

RESUMEN: Este artículo trata sobre el trabajo del artista japonés Kishio Suga, miembro del grupo de arte de posguerra Mono-ha, en especial el abordaje de sus obras en instalación y tratando de su interacción con la arquitectura. La percepción del artista de la "materia", establecida a partir de su concepto de *mono* (cosa), se analiza a través de las nociones de espacio, paisaje y *site-specific* basadas en los autores Anne Cauquelin, Milton Santos y Miwon Kwon. Los contrastes entre lo natural y lo artificial, muy presentes en el trabajo de Kishio Suga, se explican en base al análisis de la modernidad del antropólogo Bruno Latour y las relaciones entre la naturaleza y la cultura.

PALABRAS CLAVE: naturaleza; arquitectura; paisaje; Kishio Suga; instalación

Recebido: 29/3/2020; Aprovado: 7/5/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

PEREIRA, Anais Alves. Paisagens suspensas nas obras de Kishio Suga. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 245-262, jul./dez. 2020.
[<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41198>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Anais Alves Pereira

Paisagens suspensas nas obras de Kishio Suga

A proposta de instalação como objeto, que cria uma área especial de coexistência ao seu redor, é oferecida pelo artista japonês Kishio Suga como meio de constituir um "mundo" através dos materiais e ativar relações entre o espaço, as coisas e as pessoas. O presente texto trata especialmente da obra desse artista e da maneira como ela se relaciona com a materialidade e a arquitetura, constituindo paisagens em suspensão. Para Suga, a arte deveria se tornar um meio para mudar os espaços físicos e linguísticos, os conceitos fixos, as estruturas antropológicas, a religião e a espiritualidade, ao invés de abordar as ações humanas e o mundo das ideias.

Kishio Suga explorou "a interseção entre o eixo vertical da arquitetura feita pelo homem e o plano horizontal do mundo natural". (SUGA, 2017, p. 2) Em um caderno

da década de 1970, ele escreveu sobre querer tornar "paredes e pisos aparentes", ressaltando a construção espacial feita pelo ser humano em oposição à natureza. Assim como as coisas não são meros materiais no trabalho de Suga, também o espaço não é neutro dentro da constituição das instalações. Há sempre uma relação prévia que irá determinar a montagem, possibilitando que o público se torne consciente do espaço junto das coisas que lhe são inerentes e que ali foram incutidas, observando os pontos de conexão presentes e os novos limites que são estabelecidos.

Parte do Mono-ha, Kishio Suga foi o único artista que permaneceu investigando a estética do grupo durante toda sua trajetória criativa¹. Em japonês, Mono-ha significa "Escola das Coisas"; o grupo surgiu no pe-

ríodo do pós-guerra no Japão. Os artistas propunham a criação de objetos de arte com materiais simples, enfatizando o relacionamento da obra com o espaço circundante e com locais ao ar livre. Seu objetivo era simplesmente reunir “coisas” – na medida do possível, em um estado inalterado –, permitindo que os materiais justapostos falassem por si mesmos, desafiando as percepções preexistentes e relacionando-se com eles em outro nível.

A partir de 1970, Kishio Suga começou a realizar o que intitulou de “trabalhos de campo”. Essas intervenções, realizadas diretamente em espaços ao ar livre, utilizavam materiais simples em composições integradas à paisagem, que acabavam por criar relações novas de percepção do espaço, ativadas pela interação dos elementos. Na obra *Elemental Realm* (1974), o artista lida mais diretamente com a proposição da *land art*; já em *Appearing Space* (1982, Fig. 1) e *Floating Units of Perception* (1973), as obras indicam um caminho na direção de uma construção espacial. É como se o artista compusesse pequenos esboços arquitetônicos, em vista de uma habitação para as coisas e não para as pessoas. Realizadas diretamente na paisagem e como composições

efêmeras, essas obras sobrevivem como registros fotográficos e marcam um percurso importante no desenvolvimento de obras posteriores.

Já as instalações de Kishio Suga são obras responsivas, que estabelecem encontros visuais e físicos entre coisas comuns e completamente distintas, principalmente objetos naturais e industriais. Sua intenção é a de não objetificar as coisas (“mono”), “not treat ‘things’ as mere materials [...] just present something that exists in the world”, percebendo-as como são, sem conceitualização ou epistemologia. “Everything that surround us has its own kind of existence, and collectively they form a single worldview”. Suga afirma estar interessado no fato de que as coisas mudam de momento a momento, a depender da situação em que são colocadas. Neste sentido, o artista reflete sobre a relação entre as coisas, a arquitetura e a presença humana: “the introduction of human presence and one's own thought also become the object of perception”².

Em seu envolvimento com as matérias, o artista adentra em um embate com os pro-

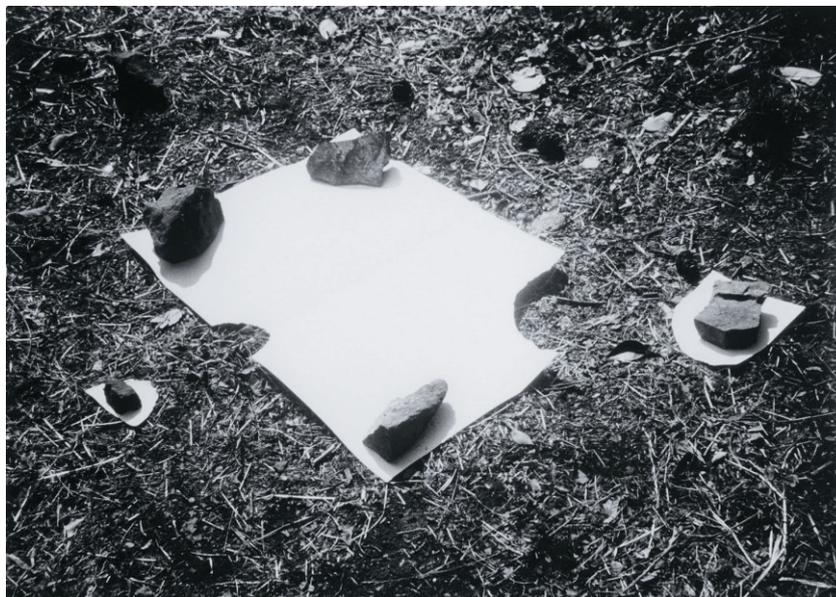


Fig. 1 - Kishio Suga, *Appearing Space*, 1982.
c-print, 20 x 28,3 cm
(Fonte: <https://www.kishiosuga.com/fieldwork-appearing-space-1982>. Acessado em 28/3/2019)

cessos de racionalização, definição e interpretação fechada do que as coisas são. Nesse âmbito, percorre questões que se conectam a instâncias amplas do processo criativo, tratando da própria noção do que é o fazer artístico, tentando compreender o artista como um intermediário. Deixar um tronco em pé ou na diagonal não significa criar o tronco, mas apenas evidenciar sua capacidade de estar em pé ou em diagonal, evidenciar a capacidade subjetiva das “coisas” (*mono*), partindo de uma relação íntima com as paisagens internas que habitam as materialidades e com a relação própria que elas estabelecem com o espaço ao redor. Há na proposição do artista um movimento que parece estar em busca de extrair essas paisagens internas e projetá-las no espaço arquitetônico de forma subjetiva. “When a 'thing' no longer becomes a 'thing,' they possess a new site of encounter”. (SUGA, 1970, p. 5)

De acordo com o geógrafo Milton Santos, o espaço se difere da paisagem justamente por ter suas definições alteradas em função da significação social. A paisagem se dá como conjunto de formas concretas, é transtemporal e visível. “Já o espaço resulta da intrusão da sociedade

nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico” (SANTOS, 2006, p. 67) e se dá como um conjunto de conceitos em constante transformação. O espaço estaria aí em função “do valor que a sociedade, em um dado momento, atribui a cada pedaço de matéria, isto é, cada fração da paisagem”. (SANTOS, 2006, p. 67) Esse sistema de significações tanto limita experiências amplas como pode servir para abranger outros sentidos espaciais e constituir infinitas possibilidades alteradas pela atribuição de sentidos.

Partindo desses conceitos, a arquitetura, enquanto espaço (construído), estaria sujeita a condições de significação social, enquanto a paisagem se estende pelas formas e para além da forma (transtemporalidade). As instalações de Kishio Suga se localizam de maneira transversal a essas duas definições. Por um lado, lidando diretamente com o significado dos materiais, e suas possíveis releituras a partir da arte – que está sujeita à interpretação social. Por outro lado, reivindicando a condição do elemento natural que transpõe a “ideia” impregnada sobre ele, reme-

tendo mais diretamente à paisagem. Se essa, por sua vez, está ligada às reflexões existenciais, a arquitetura se envolve mais diretamente com as resoluções ambientais e estruturais humanas.

A obra *Left-Behind Situation (Shachi Jokyō)* (Fig. 2) evidencia com clareza um gesto constante no trabalho de Suga de adaptar sua criação à arquitetura. A instalação consiste em um único fio industrial, que é esticado em dois níveis, com uma camada acima da outra, preso em diversos pontos da parede. Nos pontos de intersecção diagonal e horizontal do fio são colocados pedras e pedaços de madeira em equilíbrio.

Em algumas montagens dessa obra, o fio confunde-se com o espaço e as madeiras e pedras parecem flutuar. Em outras condições, as tramas do fio se sobressaem, dando uma impressão de área de contenção. Em ambos os casos, a instalação parece suspender o tempo, colocando o espectador em um estado de leveza ou densidade contemplativa, em que o corpo e o tempo humanos são instantaneamente absorvidos e anulados para dar lugar ao caráter estático da obra.

Os elementos naturais da instalação são apenas colocados e elevados por um fio industrial à altura da visão humana, como se ali pudessem expressar a qualidade de sua presença. No entanto, há um excesso de elementos que, embora únicos, são também extremamente semelhantes entre si: em suas cores, texturas, formas e pesos. Por essa similaridade e repetição, tem-se a impressão de um equilíbrio rígido, afirmado pela tensão do fio que não se curva diante do peso dos materiais. A madeira reconstitui a presença de árvore e, no entanto, em contato com outras matérias, passa a comunicar outro tipo de visão.

A estabilidade da obra é aflitiva, pois um pequeno balanço em um dos pontos pode desencadear uma queda atrás da outra. Mas a tensão não é gerada somente pela instabilidade como também pelo próprio fio industrial, que responde a essa fragilidade esticando-se ao ponto de tornar quase irrelevante para si a presença da pedra e da madeira ali dispostas. Enquanto há na obra a presença de uma natureza fisicamente elevada, que poderia comunicar sua condição existencial, permanece também uma condição de vulnerabilidade desta diante da rigi-



Fig. 2 - Kishio Suga, *Left-Behind Situation*, 2013.
instalação (madeira, pedra, cabo de aço), dimensões variáveis
(Fonte: <https://www.kishiosuga.com/installations-left-behind-situation-1972>. Acessado em 28/3/2019)

dez do pensamento humano e da arquitetura, que se expressam por um fio que não cede. Ou, de outro modo, da rigidez do fio que expressa o pensamento humano, que não admite completamente a presença própria dos materiais e da paisagem que estes constituem no mundo.

A instalação foi montada pela primeira vez em 1972, na galeria Kinokunya, em Tóquio, e remontada em diversas outras oportunidades, sempre adaptando-se de acordo com o espaço expositivo, como uma intervenção temporária. Simon Groom, diretor da Galeria Nacional Escocesa de Arte Moderna de Edimburgo, compara a obra de Suga a uma fotografia que capta um instante fixo e único³, por sua condição sutil de adaptação a cada espaço em que é exposta e que, muitas vezes, só é percebida a partir dos registros fotográficos. Essa condição de pausa existe em grande parte de seus trabalhos e é especialmente evidenciada em *Left-Behind Situation*. A construção de suas instalações assimilam-se à fotografia também nesse sentido, pois muitas de suas obras, embora frágeis, parecem estar completamente acomodadas e congeladas no tempo de seu acontecimento.

A curadora Miwon Kwon entende que os trabalhos de *site-specific* foram radicalmente deslocados pela materialidade da paisagem natural e se tornaram parte do lugar, reestruturando uma organização conceitual e perceptiva do espaço. No entanto, muitos trabalhos *site-specific*, com o passar do tempo, foram deixando de se situar em relação ao espaço para se localizar em relação ao discurso do espaço. Esse processo de transformação está imbricado também no desenvolvimento técnico, que gerou dimensões territoriais e, por fim, dimensões informacionais, fazendo com que os lugares se tornassem informação em si mesmos.

Isso significa endereçar-se às diferenças das adjacências e distâncias entre uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento ao lado do outro, mais do que evocar as equivalências via uma coisa após a outra. (KWON, 2009, p. 184)

Essas “distâncias entre uma coisa e outra”, como afirma Kwon, criam um potencial relacional em que nem tudo é definido. A experiência, por seu lado, permite ultrapassar fronteiras definidas, em que a ação humana não tem o poder de

controlar tudo. Nesse tipo de criação artística, inclusive, vem a descontrolar.

Nos trabalhos de Kishio Suga, a presença dos elementos naturais parece representar um recurso paisagístico, enquanto os objetos industriais representam o pensamento humano. Ambos estabelecem uma relação com o espaço e as significações inerentes à arquitetura, elementos que Suga jamais ignora na montagem de seus trabalhos. Assim, as obras interagem fisicamente com o espaço, mas ao mesmo tempo acionam a dimensão informacional e discursiva ali incutidas, tanto no espaço quanto nos elementos. Ele comunica relações simultâneas entre natureza e cultura, ao remeter ao ambiente natural (por meio da paisagem que habita o interior das rochas e madeiras) e ao ambiente arquitetônico (por meio da relação atenta ao espaço e à presença de matéria industrial típica de processos construtivos). Nesse ponto, as obras revelam também o aspecto não harmônico dessas interações.

Ao discorrer sobre os paradigmas da modernidade, o antropólogo francês Bruno Latour se debruça sobre a problemática do pensamento moderno, que influencia dire-

tamente na forma como lidamos com outras naturezas-culturas, ao separar o que é humano daquilo que não é humano. Latour questiona se seria então necessário criar uma "democracia" que se estendesse ao plano das coisas em si, indagação que remete aos trabalhos de Kishio Suga, na sua busca por apresentar o que não é humano como algo capaz de possuir uma existência própria. Suga diz crer que as pessoas poderiam ser vistas e criticadas pelas coisas, se a estas fosse permitida uma consciência crítica.

Para justificar o modo como chegamos a interações essencialmente distantes entre ser humano e matéria inanimada / natureza, Bruno Latour explica o desenvolvimento do pensamento científico como um centro que separa dois polos: de um lado, o do objeto; do outro, o do sujeito. Neste percurso, a invenção do conceito e do espaço do laboratório reiterou ainda mais esse discurso, uma vez que ali os fatos passaram a ser produzidos por meio de uma recriação de eventos da natureza. Os cientistas se tornam as testemunhas das coisas, em um movimento em que as vozes se confundiram e a racionalidade se sobrepôs às forças naturais. "*Quem fala,*

então: a natureza ou os homens?" (LATOIR, 2013, p. 34)

Este paradoxo engendrado pelo desenvolvimento científico, que culminou na crise da razão moderna, é evidenciado pelas obras apresentadas aqui. A busca do artista por eliminar o caráter humano de seus trabalhos acaba por aproximá-lo, em muitos casos, de uma autoridade própria da razão e do pensamento humanos. Mesmo que a matéria seja evidenciada e o gesto seja amenizado, a ausência se dá mais claramente no âmbito físico. Além disso, nestas obras, os objetos e elementos estão colocados constante e inevitavelmente em relação à presença humana, que alteraria a condição das coisas, seguindo o raciocínio da obra de Kishio Suga.

Embora os limites entre materiais industriais e matérias em seu estado próprio sejam bem demarcados, há também em suas obras um aspecto de contaminação que gera uma dança paradoxal entre os limites do humano e do não-humano. Ao reconhecermos claramente a pedra como "pedra", deslocada de seu contexto original, somos capazes de criar uma natureza artificial, que o cérebro humano

pode livremente manipular, produzindo uma natureza em que a consciência humana estaria imersa. Deste modo, a atmosfera específica criada pelas instalações não deixa esgotar as questões que propõe. Ao contrário, permite retomar, de algum modo, a relação com a natureza e o espaço ao redor para o centro de nosso foco e de nossa reflexão. Por outro lado, ao colocar essas dimensões em paralelo, o artista parece também evidenciar uma impossibilidade de acordo entre elas, ao menos na condição do mundo contemporâneo.

A obra *Gap to the Entrance to the Space (Kainyūsa)* (Fig. 3) foi criada em 1979 com placas de zinco sobre o chão, pedras brutas e blocos. No caso dessa instalação, os blocos não são de cimento, mas de pedras com cortes retos, que geram objetos retangulares em dimensões variadas. São pedras que se contrapõem àquelas utilizadas em seu estado bruto. A mesma materialidade é empregada na obra em duas condições distintas de intervenção, constituindo formas orgânicas e geométricas que se interpelam.



Fig. 3 - Kishio Suga, *Gap of the Entrance to the Space*, 1979/2012.
instalação (placas de zinco, pedras), 30,16 x 681,35 x 752,47 cm
(Fonte: <https://www.kishiosuga.com/installations-gap-of-the-entrance-to-the-space-1979>.
Acessado em 28/3/2019)

Nas áreas em que se localizam os blocos de pedras cortadas, o artista removeu as seções das placas de zinco abaixo delas e as colocou por sobre as pedras, o que enfatiza ainda mais as diferenças físicas dos materiais. As rugosas reivindicam um estado natural e sem intervenção, com uma presença que salta aos olhos em termos de cor e forma. Já os blocos geométricos, com sua superfície lisa e brilhante, se misturam ao zinco do chão.

Nessa composição, torna-se difícil identificar que há uma mesma qualidade material que liga as pedras entre si. Os diferentes graus de interferência aplicados em ambas coloca uma do lado da natureza e a outra do lado da racionalidade. Em um primeiro olhar, a geométrica é mais rapidamente assimilada à placa de zinco do que à bruta, não apenas por conta de sua superfície recoberta, mas principalmente por suas linhas retas industrialmente elaboradas. Os limites entre natural e industrial se tornam difusos e os aspectos que definem o caráter de uma matéria são tensionados. Por estar mais claramente submetido ao raciocínio humano, o bloco de pedra pode facilmente entrar para o grupo de elementos criados pelo ser hu-

mano, embora a essência de sua materialidade não tenha sido alterada.

Outro limite difuso da obra se apresenta na relação com o espaço. Se, por um lado, as placas de zinco criam linhas geométricas claras que aparentam demarcar um limite, por outro, os blocos de pedra transbordam à linha dessa superfície e se camuflam propositalmente com o chão. Essa camuflagem é cuidadosamente pensada, uma vez que, em cada montagem que fez desse trabalho, Suga escolheu pedras com cores que se assemelhavam ao chão do espaço expositivo para que se misturassem visualmente com o local. Na área do bloco que escapa à superfície de zinco, a face da pedra aparece pura, sem sobreposição da placa brilhante, que é cortada formando uma linha exatamente paralela com o limite da placa abaixo da pedra. Esse corte gera a sensação de que o bloco interrompe a linha demarcada da placa de zinco e essa se desvia de seu bloqueio, contornando a pedra por cima.

Justamente nesse ponto, parece se localizar a lacuna de entrada para o espaço, indicada no título da obra. Nessa falha intencional, não apenas é possível ver a

semelhança entre a rocha e o chão do espaço, ou a pedra como pedra, mas também se evidencia uma condição de adaptação. O material é adaptado de acordo com a superfície sobre a qual se encontra, como se essa possibilidade de alteração fosse a lacuna que permite a uma única coisa pertencer a contextos variados.

Entretanto, essa condição de adaptação não ocorre com a pedra bruta, como se sua presença não se adaptasse em nenhum momento ao espaço nem à instalação. Como se estivesse constantemente fora de seu lugar, fora de lógica, de razão, constituindo então uma condição outra de existência. Abre-se um novo espaço de percepção, de imaginação de uma circunstância natural contida na pedra. Nesse contraste, residiria a ausência da natureza como a conhecemos e também sua presença. Portanto, o existir da pedra bruta configura-se também como lacuna, por seu desencaixe em relação ao entorno. Essa lacuna poderia ser lida como uma experiência *Ma*, que possibilitaria a entrada para um outro espaço que se localiza além de sua presença física.

Para Anne Cauquelin, a natureza e a paisagem podem ser “um só termo, um só conceito – tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza”. (CAUQUELIN, 2007, p. 39) Embora essas relações entre natureza e paisagem não sejam tão óbvias, engendradas em relações confusas e ambíguas, é justamente essa condição dúbia que nos possibilita apreender e constituir inúmeras relações com o mundo por intermédio da paisagem.

[A] paisagem parece traduzir para nós uma relação estreita e privilegiada com o mundo, representa como que uma harmonia preestabelecida, inquestionável, im-possível de criticar sem se cometer sa-crilégio. Onde estariam, pois, sem ela, nossos aprendizados das proporções do mundo e o de nossos próprios limites, pequenez e grandeza, a compreensão das coisas e a de nossos sentimentos? (CAUQUELIN, 2007, p. 28)

O ser humano tenta reconstruir a paisagem, e isso constitui arquitetura. O trabalho de Kishio Suga busca desvelar a arquitetura, para constituir uma paisagem e, em última instância, reconstruir a própria condição humana e o seu envolvimento com os elementos que derivam tanto da

paisagem natural quanto dos espaços construídos.

Em *Law of Peripheral Units* (*Shūritsu*) (Fig. 4) há uma evidente inspiração do artista nos jardins de pedras do Zen japonês⁴, que têm como finalidade propiciar ao ser humano um encontro com um estado elevado de consciência por meio da relação com o ambiente que o circunda. Na versão de Kishio Suga, as pedras são ligadas a uma estrutura de tubos de metal, com a utilização de cordas tensionadas em inúmeras diagonais que refletem os atravessamentos e as afetações mútuas entre as coisas, bem como sua condição de densidade.

Em todos os ângulos de observação, é possível ver três camadas de elementos cruzados: as cordas que sustentam as pedras, com sobreposições muito evidentes e constituindo uma trama densa; os tubos de metal, que também se cruzam uns sobre os outros e sobre as cordas; e as pedras em si, que, dispostas em variados graus de distância e aproximação umas das outras, dificultam vislumbrar um ângulo em que todas sejam vistas simultaneamente, sem que sobrepostas uma pela outra.

O encadeamento de tramas, que se formam a partir da repetição e conexão entre esses três elementos, demonstra a teia de associações às quais todas as coisas estão submetidas. Com um olhar mais atento, é possível observar as linhas que se formam também na relação entre a obra e o espaço. Os traçados do piso, teto, paredes e lâmpadas formam camadas novas de cruzamento, que demonstram que todas as coisas do lugar estão vinculadas.

Nessa cadeia de afetações, o público se localiza na borda, como um observador que ativa esse campo. A maneira como Suga decidiu localizar a instalação no espaço expositivo – nas montagens que realizou, em 1997, no Hiroshima City Museum of Contemporary Art; em 1998, no Chiba City Museum of Art; e, em 2014, no Vangi Sculpture Garden Museum – coloca o próprio espectador em uma condição periférica em relação à obra, possibilitando apenas circundá-la, como é comum nos jardins Zen.

O conceito de “periferia” na obra de Suga reflete sobre a condição do material em relação ao ambiente ao redor, ao público e à

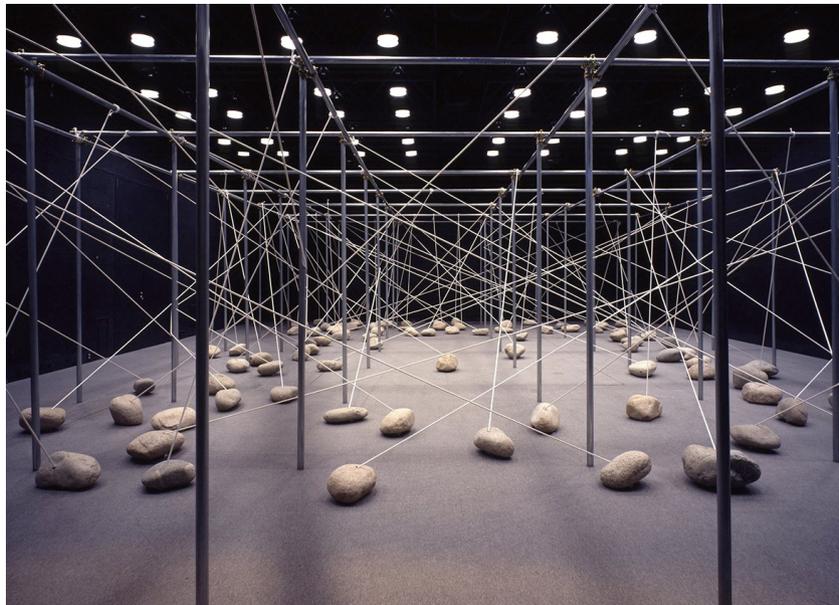


Fig. 4 - Kishio Suga, *Law of Peripheral Units*, 1997/1998.
instalação (tubos de aço, pedra, corda), dimensões variáveis
(Fonte: <https://www.kishiosuga.com/installations-law-of-peripheral-units-1997>. Acessado em 28/3/2019)

formação de campos independentes em torno dos elementos. O próprio gesto de repetição no trabalho, e a organização deste dentro de uma estrutura geométrica, afirmam uma experiência espacial sem área central. *Law of Peripheral Units* propõe a percepção das rochas como unidades descentralizadas e isoladas em que cada uma é unidade periférica deslocada fisicamente de uma área de centralização e, simultaneamente, um centro energético em si mesmo, que define tudo ao redor como periferias de seu foco de magnitude.

A ausência da presença humana na unidade conformada pelas instalações do artista entra em contradição com a percepção daquele que as observa, uma suspensão temporal, interior ao ser humano em si. Paradoxalmente, é a ele que a pausa parece se destinar, é interno a ele que parece acontecer, ainda que esteja colocado de fora da situação. É ao observador que cabe reconhecer outras associações possíveis entre si. Em contrapartida, as relações estabelecidas entre os elementos no interior das instalações, bem como as escalas e proporções distorcidas entre espaço e objeto – que parecem não contemplar a dimensão do homem –, con-

ferem autonomia e supremacia àquilo que ali é concebido, em detrimento do ser humano. No caso de Kishio Suga, isto se dá na existência das coisas em sua essência.

Talvez a virtude das obras até aqui apresentadas esteja em conferir matéria e espessura a dimensões metafísicas da vida. Permite a um só tempo um contato real com as coisas, uma relação direta e diversa com o mundo contemporâneo e reflete sobre a condição do espaço que habitamos, a natureza da qual nos ausentamos. Em um embate entre paisagem natural e paisagem construída, sua obra se afirma entre as materialidades que representam essa condição do natural *versus* o industrial.

Neste sentido, os trabalhos nos apresentam outros modos de se relacionar e de intervir no mundo, sem que estas ações sejam de aprisionamento e de domínio. Como se, para atingir o equilíbrio entre o imaterial e o material, fosse preciso abdicar das definições humanas para perceber outras paisagens que podem se desenrolar a partir da interação entre meio e matéria.

Notas

¹ Os principais artistas do grupo Mono-ha foram Nobuo Sekine, Lee Ufan, Katsuro Yoshida, Susumu Koshimizu, Koji Enokura, Kishio Suga, Noboru Takayama e Katsuhiko Narita.

² Trechos extraídos da entrevista com Kishio Suga, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9s4lm8pdWeU>. Acessado em dezembro de 2019.

³ A fala de Simon Groom foi citada no catálogo da exposição individual de Kishio Suga, *Situations*, que ocorreu na Pirelli HangarBicocca, em Milão, no ano de 2017.

⁴ Os jardins de pedras dos templos Zen japoneses têm como filosofia principal criar um espaço que imite a essência da natureza, e não sua aparência, para servir de auxílio à meditação e ao encontro com verdadeiro significado da existência.

LATOURE, Bruno. Politics of Nature: East and West Perspectives. *Ethics & Global Politics*, v. 4, n. 1, 2011.

SANTOS, Milton. *Metamorfose do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SUGA, Kishio. The Start of Disappearance: As Things Deny Things. In *Selected Writings of Kishio Suga: Spheres Will Not Be Closed*. Yokohama: Yokohama Museum of Art, 1999.

SUGA, Kishio. Existence Beyond Condition. *Bijutsu techo*, n. 324, fev. 1970.

SUGA, Kishio. *Brochure Kishio Suga*. Nova York: Dia Chelsea Gallery, 2017.

Referências

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Revista Arte & Ensaios*, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, 2009.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2013.

Reflexões sobre a ecologia e as poéticas de um desvio

Reflections on Ecology and the Poetics of a Veering

Reflexiones sobre ecología y las poéticas de una desviación

Léo Karam Tietboehl (*Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*) *

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41024>

263

RESUMO: Este artigo pretende pensar as aproximações entre os desvios de uma poética e uma proposição ecológica. Para tanto, se utiliza do conceito de escuta, refletindo sobre as reverberações desta em um corpo, a partir da experiência de um poema e de suas ressonâncias afins ao funcionamento de um eco.

PALAVRAS-CHAVE: ecologia; poesia; desvio

* Léo Karam Tietboehl é psicólogo, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicanálise - Clínica e Cultura (UFRGS) e membro do Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política (LAPPAP/UFRGS), da Utopian Studies Society e do Grupo de Pesquisa e Ecologia das Práticas (APPH). E-mail: leokt2@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2416-6649>

ABSTRACT: This article aims to think about the approximations between the veering of a poetics and an ecological proposition. For that, it uses the concept of listening, reflecting on the reverberations of it in a body, from the experience of a poem and its resonances related to the functioning of an echo.

KEYWORDS: ecology; poetry; veering

RESUMEN: Este artículo pretende pensar en las aproximaciones entre las desviaciones de una poética y una proposición ecológica. Para esto, utiliza el concepto de escucha, reflexionando sobre las reverberaciones de este en un cuerpo, a partir de la experiencia de un poema y sus resonancias relacionadas con el funcionamiento de un eco.

PALABRAS CLAVE: ecología; poesía; desviación

Recebido: 13/3/2020; Aprovado: 20/5/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

TIETBOEHL, Léo Karam. Reflexões sobre a ecologia e as poéticas de um desvio. *Revista Poiesis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 263-284, jul./dez. 2020.
[<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41024>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Léo Karam Tietboehl

Reflexões sobre a ecologia e as poéticas de um desvio

A deriva, técnica artística e política de experimentação da urbe esboçada coletivamente em 1958 pelo movimento da Internacional Situacionista, toma como elemento chave o caminhar cujo rumo não preexiste antes de seu acontecimento – possibilitando, ao funcionar desta maneira, a descoberta e a criação de espaços em uma paisagem urbana. Guy Debord, tomado como referência dessa proposta, observa:

Em uma deriva, uma ou mais pessoas renunciam durante certo período a suas relações, a suas atividades de trabalho e leitura – bem como a seus motivos usuais para movimentar-se e agir–; e deixam-se tomar pelas atrações do território e

pelos encontros que se dão neste contexto. O aleatório é um fator menos importante nessa atividade do que se poderia imaginar: desde um ponto de vista da deriva, as cidades têm contornos psicogeográficos de correntes constantes, pontos fixos e vórtices que contraindicam fortemente a entrada ou a saída de algumas zonas. (DEBORD, 1958, p. 59, tradução livre)

Muito mais do que um simples *deixar-se levar*, trata-se, nestes procedimentos, de buscar um caminhar atento às possibilidades de desvio e aos fatores que subrepticamente operam em uma cidade¹. Sugere-se ao itinerante em deriva que direcione seu olhar à meia-altura e estabeleça, no contexto em que colocar sua ativi-

dade, alguns elementos norteadores deste percurso. A aposta é a de que tais elementos, quando escolhidos por um conjunto de fatores contingencial, podem surtir um efeito *desnorteante*, fazendo entrever a um olhar que não mais se adequa a um plano do costumeiro, no qual os elementos da cidade, ainda que despercebidos, operam de uma forma ou de outra na maneira como a urbe se movimenta.

Mas podemos tomar a ideia de deriva por uma definição maior do que a do método proposto pela Internacional Situacionista. Não apenas com referência a esta maneira singular de habitar a cidade, a palavra *derivar* designa também o ato de promover um desvio – seja de um processo de percurso, ou de um encadeamento determinado, ou do olhar. Pelo desvio pode-se perceber aquilo que “já estava lá” e que não se evidenciava antes deste mesmo desvio.

Como Debord afirma, em uma deriva não se trata de propor um jogo suscetível e capturado, apenas, pelas intromissões aleatórias do acaso. Em função de uma disposição à mudança de perspectiva e de sentido (e aqui escolho colocar esta pala-

vra para que possamos nos remeter tanto aos sentidos de um percurso quanto aos de uma significação), a deriva aposta no desvelamento dos elementos que estavam, desde pronto, colocados em cena – mas que não tinham sido percebidos até um momento de encontro, de experiência singular².

soltar a palavra

da boca,

envio

em desvio

qualquer coisa

qualquer

que registre

(pelo menos

resiste)

267

palavra solta

salta

atenta

flutua

(nonada).

à espera,
a escuta
deixa
perceber
a imagem que
diante do olhar,
só-depois,
faz ver que
já-antes
algo se fazia
quase-pronto

268

(só que
ainda-não).

trata-se
aqui, agora
de furar a forma
abrir abismos
entre o que é
e o que poderia ser

(será que o que será
era pra ser,
no fundo,
o que antes
se disse que
seria?)

aqui, agora
pouco importa
o quando;
importa que
algo
foi

269

(algo,
entretanto,
registrarei)

e que
qualquer coisa
agora
é.

(al fin
y al cabo)

trata-se
da luta

270

(eterna
luta)

pela sobrevivência, contra
a impiedade de chronos
contra
a distância
que mostra
que não há encontro

(nunca há
encontro)

trata-se
de enfrentar
o fracasso
saber esperar
perder

(mesmo assim
tentar
chegar
perto)

271

e entender
que só se perde
porque o que era
é agora
outra coisa

Para que se possa experienciar um poema é necessário habitá-lo, durante certo tempo; e então perceber suas amarrações e conectar seus elementos por uma arbitrariedade que, ao longo deste processo de associação, mostra o seu sentido. Por estas razões a deriva interessa a este trabalho: pelo jogo que faz, inextrincavelmente, entre o sentido e o arbitrário; assim como pelas relações que se podem estabelecer quando um corpo se coloca à deriva, em campo. Ainda, a deriva nos interessa pela sua relação *com o espaço, no tempo*, através de um caminhar.

Para derivar, ou para que se experiencie um poema, é necessária certa escuta ao que não salta aos olhos – mas que inevitavelmente está presente. Aqui podemos lembrar do que Sigmund Freud coloca ao dizer do infamiliar (2019 [1930]) – isso que parece estranho, mas cuja percepção em si diz, já, de algo muito íntimo. O psicanalista coloca, por este e outros textos, as pistas de um processo de escuta a ser retomado por Jacques Lacan (1998 [1956]), quando este se dedica a pensar a mensagem como um mediador, desviante, das relações entre emissor e destinatário.

Há algo, neste jogo de mediação, que remete ao funcionamento de um eco. Em termos práticos, o eco consiste em uma reflexão do som, a qual chega à percepção de um receptor com certo atraso em relação ao som inicialmente produzido. Desnecessário talvez será lembrar que, no funcionamento do eco, este que é o receptor do som refletido era, também, o emissor deste mesmo som, antes da sua reflexão. O fenômeno, neste contexto, parece relacionado a um encontro com um outro em si.

Não se trata, portanto, quando pensamos por essa via, de dizer de uma escuta apenas do que surge, mas também de seus ecos; das ressonâncias desta em um *corpo* que, a partir da escuta, vibra e se desloca. Serve o corpo de que se fala aqui – sendo talvez irrelevante neste momento se sua condição é pessoal, teórica, narrativa ou de significantes – para que tome lugar, nesta análise, a dimensão perceptiva daquilo que, desde um ato ou gesto, *retorna* por uma condição já diferente.

A este ponto podemos associar, em primeiro lugar, uma maneira *poética e disposta à escuta* – a qual, conforme Jean-

Luc Nancy (2002) destaca, dedica-se a perceber as ressonâncias que se fazem, como em um funcionamento de eco, *de si a si*. Ainda, a uma maneira que trabalha a partir de uma ecologia, disponível a perceber as reverberações de sua prática cuja localização ou balizamento são incertos – e, por este motivo mesmo, surpreendente.

Este termo, *ecologia*, tem origem relativamente recente, apesar de referenciar e nomear práticas que, nas interpretações de hoje, antecedem sua gênese. Os diversos usos do conceito, que decorrem desde o século XIX, momento em que os escritos do cientista Ernst Haeckel (1866) o registram oficialmente, referem-se a uma maneira de entender que exige, desde pronto, certa interdisciplinaridade. Dos vários referenciais que podemos citar para explicar a ideia de ecologia, assumimos o trabalho de Félix Guattari como aquele que parece aproximar mais este conceito ao que se quer dizer aqui. Em *As Três Ecologias* (2001 [1989]), o filósofo e psicanalista parte de uma análise multifacetada da realidade em que escreve para fazer a proposta de uma *ecosofia*, que torna perceptíveis as relações intrínsecas entre as dimensões de uma leitura do mental, de

um contexto social e de um meio ambiente³. Como síntese da sua lógica, o autor dirá:

Fazer emergir outros mundos diferentes daquele da pura informação abstrata; engendrar Universos de referência e Territórios existenciais, onde a singularidade e a finitude sejam levadas em conta pela lógica multivalente das ecologias mentais e pelo princípio de Eros de grupo da ecologia social e afrontar o face a face vertiginoso com o Cosmos para submetê-lo a uma vida possível — tais são as vias embaralhadas da tripla visão ecológica. (GUATTARI, 2001 [1989], p. 52-53)

Indo por estas vias, podemos inferir que trabalhar com as perspectivas do conceito de ecologia nos leva além de uma noção simplificada – relacionada, por exemplo, a um meio ambiente restrito às condições ecossistêmicas, de uma biodiversidade – e nos direciona a que, de certa maneira, percebamos a complexidade inapreensível das conexões subterrâneas que este campo pode estabelecer. Isto é dizer: há uma exigência, aí, a que percebamos mesmo as condições deste meio ambiente enquanto algo que advém do contato com as outras instâncias que aí se intrometem.

Isso reivindica que, quando tratamos sobre uma ecologia, ainda que estejamos nos domínios de um meio ambiente, não a tomemos de maneira restrita e puramente biológica, conforme se poderia depreender a partir de uma leitura hegemonicamente estabelecida. Tal ideia fica mais presente no trabalho de Bruno Latour, intitulado *Políticas da Natureza* (2004 [1999]), em que o autor pretende estabelecer relações, em um mesmo plano, entre os termos *oikos*, *logos*, *physis* e *polis*. Ao trabalhar a partir de uma ecologia (*oikos* + *logos*), Latour mostra a inevitável relação entre as dimensões de uma natureza (*physis*) e de uma política (*polis*), muito em diálogo com suas produções anteriores a respeito de uma inventada modernidade (1994 [1991]). Neste outro momento, Latour tomará a política e a ciência não enquanto instâncias simétricas, mas consubstanciais e inseparáveis, que se confundem a ponto de ser impossível, por exemplo, determinarmos a essencialidade de uma Ciência⁴. Neste ponto surge a importância de uma ecologia que, pela dimensão *lógica* que traz consigo, sabe ser um estudo fadado a uma dimensão dos *fatos*, mas, também, de *valores*: ambos termos de que o autor se utiliza com o intuito de fazer perceptí-

vel também sua inseparabilidade – já que mesmo uma descrição de fatos carrega, consigo, uma dimensão moral e normativa: “o que é define o mundo comum e, portanto, tudo o que *deve ser*”. (LATOUR, 2004 [1999], p. 363, grifos do autor) Mais além, Latour conclui:

Todas as -logias, -grafias, -nomias, tornam-se então indispensáveis, prestam-se a propor constantemente ao coletivo novas versões do que poderia ser [...]. A ecologia política marca a idade de ouro das ciências sociais, libertadas, enfim, do modernismo. (2004 [1999], p. 365)

A relevância deste conceito se refere, para o autor, mais a uma consideração do fracasso que se segue a qualquer tentativa de apresentação neutra de uma instância – o qual comumente uma ciência comprometida com certos ideais de uma paradigmática procura “superar”, supondo este um horizonte alcançável.

É neste sentido que a ecologia que se trabalha aqui é colocada pela via de uma incerteza e de, conforme já vimos, de um fracasso. Latour dedica a produção do livro supracitado à Isabelle Stengers – que, também em uma via conforme a que to-

mamos aqui, constrói um pensamento sobre a ecologia e a poesia em um texto breve e instigante chamado *A proposição cosmopolítica* (2018 [2007]). Ali, a autora retoma algumas ideias de uma ecologia política para salientar as potências de um saber que se autoriza, à revelia de certa *expertise* científica, a se construir de maneira pública e coletiva, a partir de implicações constituídas no valor de sua singularidade. Proposição esta que harmoniza ao que, em outros textos, Stengers nos dirá através da ideia de uma ecologia das práticas – e que encontra um personagem conceitual na figura do idiota. Para Stengers, o idiota seria como um mediador que oferece um interstício aos modos de um saber que se possa supor já estabelecido. Ela dirá, sobre o primeiro:

sua eficácia não está em desfazer os fundamentos dos saberes, em criar uma noite onde todos os gatos são pardos. Nós sabemos, existem saberes, mas o idiota pede que não nos precipitemos, que não nos sintamos autorizados a nos pensar detentores do significado daquilo que sabemos. (STENGERS, 2018 [2007], p. 444)

Trilhando estes caminhos, a cosmopolítica, na maneira como Stengers a constrói, pa-

rece querer nos dizer que nosso agir tem repercussões – nem sempre visíveis – em contextos que escapam às possibilidades da nossa compreensão. Para a autora, portanto, há certa problemática a partir daí, sendo uma tarefa delicada a de fazer legítimas as produções discursivas de um saber que não se encontra formalizado nos registros bem-estabelecidos de um *status-quo* – e que talvez por este motivo mesmo tome sua importância. Estes saberes, a pensadora os caracteriza enquanto um sussurro, proferido pelo idiota e cuja percepção requer uma disposição à atenção.

Ao chamar a atenção para certa posição de escuta aos registros das dimensões aparentemente secundárias de um saber (mas que assim se leem justamente em função de certa hegemonia situada de acordo com a arbitrariedade de algumas convenções), Stengers nos abre a possibilidade de estabelecer um paralelo – entre a premência dos reposicionamentos em uma sistemática aparentemente já-estabelecida (que se nos colocam pelas vias de uma cosmopolítica sustentada por uma ecologia) e as reinvenções que se podem fazer no campo de uma gramática, pela poesia.

Pois se – conforme o que Stengers, junto a Pignarre, afirmará em outro momento (2005) – tomamos os meios de produção de um capitalismo enquanto uma sistemática que mostra seus pontos cegos pelas vias de uma pragmática (e cujas formas, inclusive algumas de uma ciência, se colocam já capturadas por certos moldes a serviço desta produção), podemos tomar os processos de escritura e de leitura de uma poesia para pensar os acontecimentos de enunciação⁵ que subvertem as sistêmicas já estabelecidas de uma gramática.

276

é necessário

um que outro desvio

à linha

para que esta possa

fazer costura.

Ao não-saber que se coloca pela maneira de pensar uma ecologia poderíamos associar, consonantemente, o caráter de indecidibilidade do sentido de um poema. Nesta direção, retornemos aos dizeres de Guattari, quando fala sobre

A ambiguidade, por exemplo, de um texto poético que a um só tempo pode transmitir uma mensagem, denotar um referente, funcionando essencialmente sobre redundâncias de expressão e conteúdo [...]. Também encontramos essa ecológica operando na vida cotidiana, nos diversos patamares da vida social e, de forma mais geral, a cada vez que está em questão a constituição de um Território existencial. (GUATTARI, 2001 [1989], p. 29)

Pensemos um pouco mais sobre as potências destas conexões.

Em *Linguística e Poética* (2005 [1960]), Roman Jakobson fala sobre a função poética, conceitualizando esta como aquilo que se relaciona à própria mensagem entre um emissor e um receptor. Neste e em outros momentos (1978 [1976]), o autor estabelece a função poética nesta relação entre o som e o sentido, entre o seletivo e o combinatório, para salientar a potência

que se apresenta, pela poesia, de dissociarem-se as associações *a priori* entre os elementos de um discurso e suas possibilidades de significação. Para além de uma dimensão informativa, à função poética creditaríamos, portanto, uma dimensão metalinguística, interpretante do contexto e que, por essa convocação a um *fora da linguagem*, inevitavelmente exige reestruturas à última.

O poético contradiz a ordem esperada, introduzindo elementos de desvio, *atos*⁶ cuja relação com aquilo que *atualizam*⁷ é perceptível por esta atualização mesma. A função poética deixa ver a dimensão de *acontecimento* do que escapa à captura da linguagem e que, por este transbordamento, *hackeia*⁸ os códigos predefinidos de uma gramática – não raro por meio da mesma gramática. Permite, assim, que um desejo se diga – mas enquanto quase, porque no momento em que se diz é, já, *outra coisa*. Uma parte inaudita do discurso irrompe e se torna perceptível à medida que o ato, enquanto significante desviante, deixa um resto: faz perceber um quase-totalmente-significado, que serve de rastro ao que se produzirá depois – que ressignificará a identidade do que se colo-

cou antes, e assim incessantemente⁹. O poético, neste jogo com o desejo, se aproxima do impossível pela via de uma tentativa, jogando exatamente com a falibilidade desta tarefa¹⁰.

Inevitável lembrarmos, neste momento, das colocações que Jacques Derrida (2013 [1967]) faz sobre a desconstrução. O autor situa este processo em conexão com uma *poïesis* e, de maneira análoga, a um desmonte: sem um método predeterminado que o caracterize de forma definitiva. Oferecendo mais pistas a respeito do que irrompe de maneira inédita e de suas potencialidades *subversivas*, Derrida (2007 [1980]) nos apresenta ainda o conceito de *destinerrância*, colocando-o como um endereçamento permeável ao desvio e comprometido com este de tal maneira que está fadado a não atingir, jamais, seu ponto final.

É possível concebermos o fim definitivo das possibilidades de significação de uma narrativa?

lança-se a peça

o primeiro ato

os discursos em profusão

os corpos em mistura anômala

sem órgãos

(toda peça

é um pedaço

de tempo)

278

até

o intervalo entre o primeiro

e o segundo

atos

uma quebra

(seria esse

"meio"

o desvio?)

até

o novo início

dois

que só se sabe

279

pelo movimento

(atriz se move,

o olho captura)

toda trajetória

tem uma autoria

(o que move a autoria da trajetória?).

Há sempre um resto, no dizer, que se evidencia e faz rastro no fracasso que se segue à tentativa de *se situar*. O poético brinca com estes elementos, propondo um jogo com o desejar¹¹ ao deslocar aquilo que se pretendia da palavra antes de seu acontecimento. Propicia-se, pelo poético, não só um desvio de sentido, mas um sentido disposto ao desvio, porque se sabe fadado ao fracasso. Algo parecido com o dizer de uma palavra que espera pelas reverberações da mesma, em um intervalo de indecidibilidade sustentável pela lógica de um eco; pelas inevitáveis mudanças de perspectiva de uma prática de deriva.

Espero terem ficado presentes, ao longo deste trabalho, as relações entre poesia e ecologia – as quais, penso, deve se dar mais pela via pragmática do que pela justificativa teorizada de sua existência. Por este motivo, encerro este texto aqui, apesar dos inúmeros deslindes que se poderiam seguir por estas letras desde essa associação.

Notas

¹ O conceito de cidade aqui colocado pretende remeter a um sentido mais amplo do que aquele restrito ao de “espaço ao ar livre” ou “organização de uma malha urbana”. Junto aos trabalhos de Palombini (2007) e Choay (1994), entendo este conceito buscando sua relação com a ideia de uma *polis*: palco ou arena de encontros, relações e confrontos.

² Lembremos por um instante das colocações de Saussure a respeito de uma arbitrariedade do signo (2012 [1970], p. 108-110) para afirmar que a relação entre o significante e o significado se estabelece sempre capturada por uma sistemática a partir da qual, pelas conexões como os outros elementos de um contexto, se determina um valor singular.

³ Guattari procede esta diferenciação trabalhando, de maneira densa e contundente, cada uma das formas apresentadas. O autor, quando fala em uma ecologia mental, faz severas críticas em relação ao trabalho em conexão com as lógicas do capital e à maneira como alguns saberes “psi” referem-se ao inconsciente e à consciência, propondo reinvenções desta relação. Ao deter-se sobre uma ecologia social, Guattari retoma o primeiro ponto para nos direcionar à premência de que pensemos, desde aí, os aspectos pelos quais compomos nossas relações e constituímos os balizamentos de nossa sociedade. Neste ponto, o autor esclarece: “não se trata aqui de propor um modelo de sociedade pronto para usar, mas tão-somente de assumir o conjunto de componentes ecosófico cujo objetivo será, em particular, a instauração de novos sistemas de valorização” (2001 [1989], p. 48-49). Neste sentido, o autor vai entender o ambiente também como sistemática produzida a partir deste tensionamento existencial, intermediado por temporalida-

des humanas e não-humanas. Ele dirá, encaminhando-se a um encerramento de seu escrito: “é exatamente na articulação: da subjetividade em estado nascente, do socius em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que pode ser reinventado, que estará em jogo a saída das crises maiores de nossa época” (p. 55).

⁴ O autor usa a letra maiúscula para diferenciar esta de uma ciência à linha de um multinaturalismo que, consoante à proposta de Viveiros de Castro (2018 [2009]), entende a pluralidade de seus pontos de conexão e de suas perspectivas possíveis.

⁵ Talvez ao invés de enunciações possamos dizer de *proposições*, junto a Latour (2004 [1999], p. 153), pensando estas para considerar os agenciamentos não-humanos neste processo.

⁶ Intimamente ligado a tais conceitos, situo o que Jacques Lacan (2018 [1967-68]) nos coloca a respeito de um ato analítico. No contexto desta produção, o psicanalista amplia o conceito de ato ao tomar este como um desvio: uma operação que institui novos possíveis - e que, por este funcionamento mesmo, funda um fato ao resignificar a identidade do conteúdo precedente. O psicanalista traz ainda os planos poético e sexual de um ato para dizer deste enquanto um acontecimento singular que altera uma cadeia de significantes sem rompê-la totalmente, mas *desviando-a*, mantendo uma conexão enquanto *significante desviante*. Pelo ato, há um movimento que acontece sem que sua instância operadora tenha um plano prévio sobre seus efeitos - tal movimento depende, invariavelmente, de uma instância outra que o reconheça, o inaugure e, assim, o complete.

⁷ Gilles Deleuze (2011 [1968]) coloca, acerca dos processos de *atualização e virtualização* que o que é

atual está em processo dialético com um virtual, que concerne ao campo do que *não é realizado e tampouco realizável* até o instante de sua atualização. A atualização, neste enredo, seria um processo de *acontecimento* do que se encontrava em um plano do virtual (e era imperceptível até então). Este acontecimento, por sua vez, modifica as propriedades do que é atual ao reconfigurar a identidade e as possibilidades desta instância, em um jogo com um processo de virtualização.

⁸ A figura do *hacker* toma importância nesta intersecção entre poesia e ecologia por representar, em um contexto do contemporâneo, um operador do processo de denunciar, por sua forma singular e pragmática de operar, os problemas ou os pontos em que uma sistemática não cumpre de maneira total sua função. Diz-nos um grupo de autoria anônima: “A figura do hacker se opõe, ponto por ponto, à figura do engenheiro, quaisquer que sejam as tentativas artísticas, policiais ou empresariais de a neutralizar. Enquanto o engenheiro captura tudo o que funciona, e isso para que tudo funcione melhor a serviço do sistema, o hacker se pergunta ‘como é que isso funciona?’ para encontrar as falhas, mas também para inventar outras utilizações, para experimentar. Experimentar significa, então, viver o que implica eticamente esta ou aquela técnica. O *hacker* vem arrancar as técnicas do sistema tecnológico, libertando-as”. (COMITÊ INVISÍVEL, 2016 [2014], p. 151). Indo nesta direção, podemos pensar em algumas considerações acerca do pragmatismo a partir das colocações de Stengers e Pignarre (2005) sobre as formas de leitura do sistema capitalista.

⁹ Neste sentido, aproxima-se a psicanálise de um fazer poético a partir do que escreve René Passeron (2001) sobre uma poianálise - sustentada em (e que joga com) o que irrompe de maneira inédita.

¹⁰ Talvez seja propício relacionarmos essa tentativa à do personagem mitológico Ícaro, que se vê perdido e capturado ao labirinto de Creta junto ao seu pai, Dédalo - sendo o último responsável pela projeção e construção da maravilha arquitetônica, cuja infalibilidade se mostra ao superar as aptidões de seu próprio idealizador. A fim de sobrevoar esta estrutura e assim escapar de seus domínios, pai e filho montam asas a partir da cera de mel de abelha e de penas de pássaros diversos. Antes da jornada, Ícaro é alertado por seu pai a que não voe muito próximo ao sol, ou ao mar, para que suas asas não se derretam ou se tornem pesadas. Sabemos do trágico fim dessa história, que se coloca pela via de um fracasso e da queda - e que serve aqui, talvez, para que pensemos aquilo que precipita do dizer.

¹¹ Em um seminário intitulado *A identificação* (2018 [1960-61]), Lacan coloca o desejo e a demanda em paralelo, através da figura de dois toros, a fim de nos trazer a inacessibilidade entre um e outro. A última se coloca na superfície das formas representadas, enquanto aquilo que aparece; já o primeiro se mantém enquanto instância incapturável, cuja tradução em demanda compromete, já, qualquer fidedignidade àquilo que o constituía inicialmente. Buscando um paralelo entre as ideias de uma psicanálise e de uma esquizoanálise, podemos pensar que há algo que o desejo traz de indeterminável; e que há algo, ao mesmo tempo, que se se associa a partir do desejo. É indo por esta via do *entre* que pretendemos pensar as possibilidades e os limites das significações de um ato. Pois, quando Lacan diz que “é precisamente porque o desejo é articulado que ele não é articulável” (LACAN, 1995 [1966], p. 804), parece estar sempre implícita e inevitável a articulação a uma instância outra, *em relação à qual* precisa se associar ou agenciar, pela via do que Deleuze e Guattari (2010 [1972]) nos dirão, a partir de uma produção desejan-

te. A respeito desta interlocução entre os autores, sugiro os trabalhos de Peixoto Junior (2004) e Judith Butler (1987, p. 184-217). Essa problemática, colocada *enquanto tal*, não pretendendo resolvê-la, mas apostando na potência que pode oferecer a suspensão de sua definição.

Referências

BUTLER, Judith. *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in Twentieth-Century France*. Nova York: Columbia University Press, 1987.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [2009].

CHOAY, Françoise. A história e o método em urbanismo. In BRESCIANI, Stella (Org.). *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: Marco Zero, 1994, p. 13-27.

COMITÊ INVISÍVEL (2014/2016). *Crise e insurreição: aos nossos amigos*. Tradução de Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 edições, 2016 [2014].

DEBORD, Guy. *Théorie de la Dérive*. In *Internationale Situationniste*. Paris, 1958. Versão digital em disponível em https://monoskop.org/images/a/af/Internationale_situationniste_2.pdf.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1968 [2011].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010 [1972].

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013 [1967].

DERRIDA, Jacques. *Cartão postal: de Sócrates a Freud*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007 [1980].

FREUD, Sigmund. *O Infamiliar*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2019 [1930].

GUATTARI, Felix. *As Três Ecologias*. 1ª versão eletrônica. Campinas: Papirus, 2001 [1989].

HAECKEL, Ernst. *Generelle morphologie der organismen*. Berlin: Georg Reimer Editor, 1866.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2005 [1960].

JAKOBSON, Roman. (1976/1978). *Six Lectures on Sound and Meaning*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1978 [1976].

JUNIOR, Carlos Augusto Peixoto. A lei do desejo e o desejo produtivo: transgressão da ordem ou afirmação da diferença? *PHYSIS: Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 109-127, 2004.

LACAN, Jaques. O Seminário sobre "A Carta Roubada". In *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 [1956].

LACAN, Jacques. *L'Identification*. Staferla, 2018 [1960-1961]. Versão digital disponível em <http://staferla.free.fr/S9/S9%20L'IDENTIFICATION.pdf>.

LACAN, Jacques. Comentário falado sobre a Verneinung de Freud. In *Escritos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1995 [1966].

LACAN, Jacques. *L'Acte Psychanalytique*. Staferla, 2018 [1967-1968]. Versão digital disponível em <http://staferla.free.fr/S15/S15%20L'ACTE.pdf>.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 1994 [1991].

LATOUR, Bruno. *Políticas da natureza*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004 [1999].

NANCY, Jean-Luc. *À L'Écoute*. Paris: Editions Galilée, 2002.

PALOMBINI, Analice de Lima. Vertigens de uma psicanálise a céu aberto: a cidade. In *Contribuições do acompanhamento terapêutico à clínica na reforma psiquiátrica*. Tese (Doutorado em Saúde Coletiva) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

PASSERON, René. Por uma Poïanálise. In SOUSA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (Org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Versão brasileira de 1970. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012 [1970].

STENGERS, Isabelle; PIGNARRE, Philippe. *La sorcellerie capitaliste*. Paris: Editions La Découverte, 2005.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 69, p. 442-464, 2018 [2007].

Alex Flemming: corpo, conflito e utopia em *Bodybuilders*

Alex Flemming: Body, Conflict and Utopia in *Bodybuilders*

Alex Flemming: cuerpo, conflicto y utopía en *Bodybuilders*

Lucas Procópio de Oliveira Tolotti (Universidade de São Paulo, Brasil) *¹

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.40408>

285

RESUMO: Entre os temas mais presentes no repertório de Alex Flemming, surge o corpo e as questões que o envolvem. A série *Bodybuilders*, produzida a partir de 1997, situa a temática apresentada em um contexto muito próprio do final do século XX: globalização, novas tecnologias e pós-colonialismo. Como esses temas são articulados nesta série de obras? Qual o corpo que nela se apresenta e de que maneira a série se envolve na própria trajetória pessoal do artista? Por meio da análise de um determinado conjunto desses trabalhos, o artigo perquire os diversos corpos que se estendem plasticamente nas telas, situando-os junto às questões sociopolíticas do final do século XX e início do século XXI. Para isso, além de textos de críticos de arte que versam sobre o artista, as reflexões serão pautadas por Michel Foucault e Homi K. Bhabha.

PALAVRAS-CHAVE: Alex Flemming; corpo; *Bodybuilders*; conflito; utopia

* Lucas Procópio de Oliveira Tolotti é mestre e doutorando em Estética e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA/USP). E-mail: lucas.tolotti@usp.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2473-0852>

ABSTRACT: Amongst the present themes in the repertoire of Alex Flemming, the body and the issues that surround it arise. Looking at the *Bodybuilders* series, produced from 1997 onwards, this theme is presented in a very specific context of the late twentieth century: globalization, new technologies and postcolonialism. How are these themes articulated in this series of works? Which body is presented in it and how does the series become involved in the artist's own personal trajectory? Through the analysis of a certain set of these works, the article examines the various bodies that extend plastically on canvas, placing them accordingly to the sociopolitical issues of the late twentieth and early twenty-first centuries. Besides texts by art critics about the artist, Michel Foucault and Homi K. Bhabha will guide the reflections.

KEYWORDS: Alex Flemming; body; Bodybuilders; conflict; utopia

RESUMEN: Entre los temas más presentes en el repertorio de Alex Flemming se encuentran el cuerpo y los problemas que lo rodean. La serie *Bodybuilders*, producida desde 1997, sitúa el tema presentado en un contexto muy específico de finales del siglo XX: la globalización, las nuevas tecnologías y el poscolonialismo. ¿Cómo se articulan estos temas en esta serie de obras? ¿Qué cuerpo se presenta y cómo se involucra la serie en la trayectoria personal del artista? A través del análisis de determinado conjunto de estas obras, el artículo examina los diversos cuerpos que se extienden plásticamente en los lienzos, colocándolos cerca de los problemas sociopolíticos de finales del siglo XX y principios del XXI. Para esto, además de los textos de críticos de arte sobre el artista, las reflexiones serán guiadas por Michel Foucault y Homi K. Bhabha.

PALABRAS CLAVE: Alex Flemming; cuerpo; Bodybuilders; conflicto; utopía

Recebido: 15/3/2020; Aprovado: 8/5/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

TOLOTTI, Lucas Procópio de Oliveira. Alex Flemming: corpo, conflito e utopia em *Bodybuilders*. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 285-306, jul./dez. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.40408]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Lucas Procópio O. Tolotti

Alex Flemming: corpo, conflito e utopia em *Bodybuilders*

Uma trajetória artística do corpo

Alex Flemming², quando chega à produção de *Bodybuilders* a partir de 1997, em plena maturidade artística, faz uso da autorreferência. O corpo e a fotografia, o político e o estético de outros momentos poéticos se unem, criando um espaço em que são discutidas as relações de vida e erotismo, morte e belicismo. Em uma carta endereçada a Ana Mae Barbosa, Flemming descreve a obra:

Trata-se de novas fotografias que realizei com auxílio de computadores, onde retratei corpos jovens e esbeltos em cima dos quais desenhei com computador mapas de áreas de conflitos e guer-

ras. Ora, a maioria (senão a quase totalidade) das áreas beligerantes no mundo do século XX é resultado das partilhas coloniais das grandes potências dos séculos XVIII e XIX. Do Oriente Médio até a região de Chiapas, no México, passando pela África e mesmo pelos Bálcãs, o que vemos são consequências de políticas coloniais (europeias, soviéticas, turcas) sobre áreas de população com tradição distinta das de seus senhores. Fiz gigantescas ampliações sobre plástico (2,10 x 1,60 m), montadas sobre bastidores como se fossem telas, em cima das quais escrevi textos do Antigo Testamento que já falam de guerras e perseguições, que vão desde a diferença de etnias, a religiões ou posse de terra e seus frutos. (BARBOSA, 2002, p. 13)

Bodybuilders remete à espiral presente em Flemming de vida/corpo/morte³, sendo a continuação de seu percurso poético traçado sobre essas voltas. Além da espiral temática, as técnicas encontradas pelo artista ressoam como ecos de trabalhos passados que são incorporados e atualizados à voz presente de sua produção. A fotografia, que está presente desde o começo de sua trajetória, é reproduzida digitalmente em pvc, aproveitando-se da tecnologia de impressão da época⁴. São fotografados corpos musculosos em mínimos trajes de banhos – alguns nus – e sobre eles são projetados mapas de zonas de conflitos geopolíticos ao redor do mundo, como os movimentos entre Israel e Palestina, Índia e Paquistão, Geórgia e Rússia, entre outros que, segundo o artista, são resultados de políticas coloniais. Importante situar então o lugar da crítica e das perspectivas pós-coloniais que se fazem presentes na tessitura da obra:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e

dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma “normalidade” hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. (BHABHA, 2019, p. 276)

Completa Barbosa (2002, p. 18): “o pós-colonialismo, como o vejo na obra de Flemming, não é uma reflexão sobre a identidade em agonia, mas uma reestruturação do poder de autodefinição, apesar dos conflitos externos ao sujeito e ao seu ordenamento vital”. A reestruturação tem lugar na própria linguagem, visto que, em tradução literal, *bodybuilder* é o construtor do corpo.

Ao escolher a figura do *bodybuilder* para discutir o corpo no final do século XX, Flemming não descarta as relações que outros corpos tiveram em sua obra, pelo contrário: no conjunto da série, estão relacionadas as mais diversas manifestações corpóreas que fazem parte de sua produção poética desde 1978. As séries *Natureza-morta* (1978), *Eros Expectante* (1980) e *Atletas* (1998) se configuram como fases-chave na exploração deste tema por

Flemming. Em *Natureza-morta*, conjunto de fotografuras realizadas no período da ditadura militar brasileira, corpos são fotografados simulando práticas de tortura. Na série seguinte, *Eros Expectante*, do suplício nasce a espera, e masculino e feminino são colocados nus prestes a receber um o corpo do outro. Por fim, em *Atletas*, o corpo musculoso do esportista é contrastado com a beleza em ruínas da escultura grega que, durante a história, foi peça importante para a definição e manutenção de padrões estéticos. Nas três produções, é percebido o véu da disciplina em um sentido foucaultiano: o governo ditatorial, o sexo, o tempo e os exercícios desempenham pressões reguladoras, moldando o corpo e apresentando-o conforme seus desígnios. Não apenas a disciplina, mas também a biopolítica e seu conceito de “direito de morte e poder sobre a vida” (FOUCAULT, 2015, p. 145) é corporificada pelos *bodybuilders*. Então, de sua emergência, vê-se um corpo também disciplinado pelas questões políticas e identitárias que permeiam o final dos anos 1990.

As forças às quais está sujeito o corpo agora preconizado por Flemming em *Bodybuilders* são diversas: não se esquece

do próprio erotismo, visto que os modelos fotografados pelo artista estão plenamente vigorosos (físico e sexual), exsudando sensualidade – mas todas essas características são ameaçadas pela guerra. Como articular, pois, essa rede de forças que atinge e, ao mesmo tempo, emerge do corpo na série em questão?

O corpo do mundo no final do século XX

As metáforas corpóreas articuladas em Flemming são ambivalentes: o corpo se configura como uma couraça, uma proteção (BARBOSA, 2002, p. 13), bem como é uma arma, um dispositivo que mata. (LAUDANNA, 2016, p. 11) Mais ainda, o artista chama atenção à questão da jovialidade do corpo que é mandado para o campo de batalha, sendo assim privado de suas potências pubescentes.

A obra *NATO Seeblockade* (2001, Fig. 1) apresenta a fotografia de um modelo, sendo o mapa da guerra da Bósnia sobre ele inserido digitalmente. O conflito entre a então Iugoslávia, Bósnia e Croácia se estende de 1992 a 1995, resultado do fim

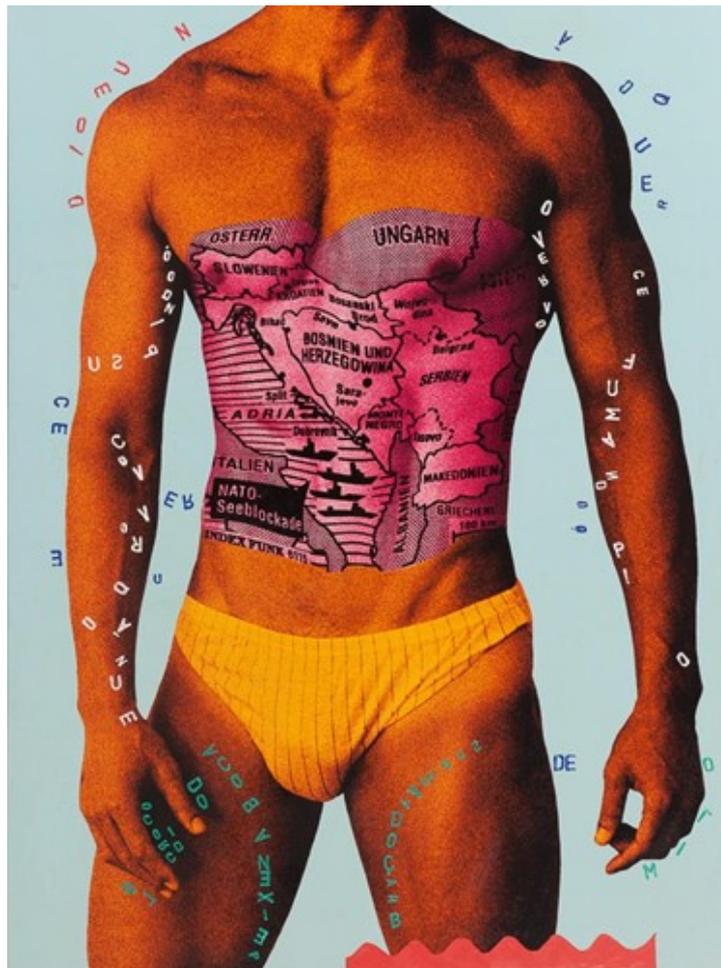


Fig. 1 - Alex Flemming, *NATO Seeblockade*, 2001.
tinta acrílica sobre fotografia sobre pvc, 203 x 155 cm
(Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz)

da Guerra Fria e de levantes nacionalistas e separatistas. A conflagração contou com a intervenção da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN) para estabelecer e manter a paz.

Além do esquema cartográfico, Flemming espalha pelo trabalho uma série de letras que, se desconexas à primeira vista, ao serem lidas com atenção revelam trechos da música *Bandeira*, do cantor e compositor Zeca Baleiro:

Eu não quero ver você cuspiendo ódio
Eu não quero ver você fumando ópio
[...]
Peixe na boca do crocodilo
Braço da Vênus de Milo acenando tchau
(BALEIRO, 1997)

Todas essas informações criam uma narrativa visual e permitem uma relação entre si, mediadas pelo corpo. As palavras envolvem o soldado-*bodybuilder*, levando o recado do artista àqueles que lutam: “eu não quero ver você cuspiendo ódio”. O braço da Vênus de Milo – referência grega que remete à inexorabilidade do tempo tratada em *Atletas* – acena tchau, despede-se do corpo que dura pouco e, talvez, é

mutilado da mesma forma que mutila, perdendo um braço assim como a própria obra de arte referida por Zeca Baleiro.

Em uma variação de *NATO Seeblockade*, a música de Zeca Baleiro é substituída por *Te Ver*, da banda Skank:

Te ver e não te querer
É improvável, é impossível
Te ter e ter que esquecer
É insuportável, é dor incrível (ROSA; ZANETTI;
AMARAL, 1994)

O que envolve o corpo do *Bodybuilder* agora não é mais uma reflexão sobre as ações temíveis que podem ser realizadas pelo corpo presente na tela. Usada por Flemming, a letra de *Te Ver* revela o desejo que o erotismo do corpo masculino musculoso e vigoroso produz. Poder possuir o dono desse corpo e logo em seguida ter de deixá-lo, lançá-lo à guerra, é pesado. Como afirma Canton (2002, p. 53), “Flemming retrata corpos jovens, com a musculatura rígida, lançando sobre eles um olhar complexo, ora deslumbrado e atraído, ora penalizado e consciente da efemeridade do corpo e da vida”.

Ao transportar o mapa para o *bodybuilder*, Flemming permite a reflexão do corpo como lugar. Não só a representação de uma região que está inserida no músculo, mas, ele (o músculo) com sua pele e seus ligamentos, é um lugar. Afirmam Villaça e Goés (2014, p. 85):

Na sequência da aceleração tecnológica, grande vitoriosa na *débâcle* das utopias que caracterizam o pós-guerra, o espaço e seu imaginário de concretude e realidade são desrealizados seja no que diz respeito ao nacional, desconstruídos no processo de globalização; sejam em outros tipos de construções ideológicas étnicas e de classe, dependentes da determinação de um território. [...] A velocidade das transformações contemporâneas faz com que cada vez mais o espaço não seja visto como algo exterior ao sujeito, seu cenário, coisa extensa, passando a elemento constitutivo de sua estruturação.

Assim sendo, o *bodybuilder* de Flemming não apenas batalha nos campos inscritos pelos mapas, mas é afetado pelas regiões, constroe-se de acordo com os conflitos e para eles. Então, “o corpo é utilizado como metáfora da sociedade como um todo. [...] Em tempos de crise social, quando as fronteiras nacionais e as identidades são

ameaçadas, é comum haver preocupação com a manutenção dos limites corporais e a pureza dos corpos”. (VILLAÇA; GOÉS, 2014, p. 106)

Essa ideia se comunica com a biopolítica e a disciplina de Foucault. Há a gerência da vida – da saúde, do comportamento, da alimentação – que incide diretamente sobre o espaço que é o corpo: países em guerra produzem corpos que atendem às demandas necessárias. Mais ainda, perscrutando o caminho realizado pelos soldados-*bodybuilders* de Flemming, o que se configura soberanamente incide de maneira mais contumaz a esse indivíduo: é a disciplina dos quartéis e do exército, dos regimes e regulações internas. A sujeição aparece também em *Turquia* (2000), onde o mapa inscrito no abdômen masculino agora é do conflito turco-curdo. Entre reivindicações nacionalistas e integrações forçadas, Flemming chama atenção mais uma vez para o corpo do indivíduo que luta – não importando qual o lado – evidenciando os músculos que são aproveitados para matar, quando na verdade deveriam ser utilizados para viver a juventude. Contornando os braços do modelo, uma frase da música *Se Você Pensa*, de Roberto Car-

los: “Seu orgulho não vale nada!”
(CARLOS; CARLOS, 1968)

O artista também coloca elementos não-verbais, como é o caso dos círculos coloridos, aumentando a densidade plástica da obra e reforçando sua estética pós-pop. Assim, imagens de meios de comunicação (os mapas) e elementos da cultura de massa (letra de música) aparecem como modo de chamar atenção para as contradições da realidade atual (a guerra). Porém, o centro de toda a reflexão não deixa de ser o corpo. O conflito nele incide, é ele que mata ou se protege; vive uma vida completa ou morre lutando por um ideal que pode não ser o seu. Plasticamente, reafirma-se também sua importância, já que, por mais que mudem as cores do fundo ou as palavras e desenhos que o envolvem, é ele que continua estoicamente presente no centro da composição, ampliado pela fotografia em pvc que evidencia sua pele e o grão da imagem.

Misticismo e religião têm presença marcante na obra de Flemming e, em *Bodybuilders*, determinadas obras contêm trechos retirados da Bíblia, como é o caso de *Georgien* (2001, Fig. 2):

Moisés, porém, disse ao povo: Não temais; estai quietos, e vede o livramento do Senhor, que hoje vos fará; porque os egípcios, que hoje vistes, nunca mais vereis para sempre. (BÍBLIA, 1995)

A passagem do livro do Êxodo reitera a ideia da demarcação de um território e a fuga de um povo – no caso, israelita – do Egito para a terra prometida. Flemming mostra que as questões nacionais e identitárias percorrem a história, sendo interessante notar a escolha do referido versículo da Bíblia – que não é colocado na obra de *Bodybuilders* dedicada às questões entre Israel e Palestina, mas é deslocada especialmente, chegando à região do Cáucaso, nas questões separatistas na Geórgia –, promovendo uma continuidade que abarca todo o conjunto de obras, universalizando a história do povo judeu e transformando-a em metáfora da busca pela identidade nacional que é a origem dos conflitos explicitados no mapa.

Flemming altera digitalmente a fotografia em *Georgien* e o sombreado que distingue o corpo é apresentado em tons de verdes antinaturais, provocando um efeito que extrapola o humano – dialogando com a imagem do corpo que aparece no final do

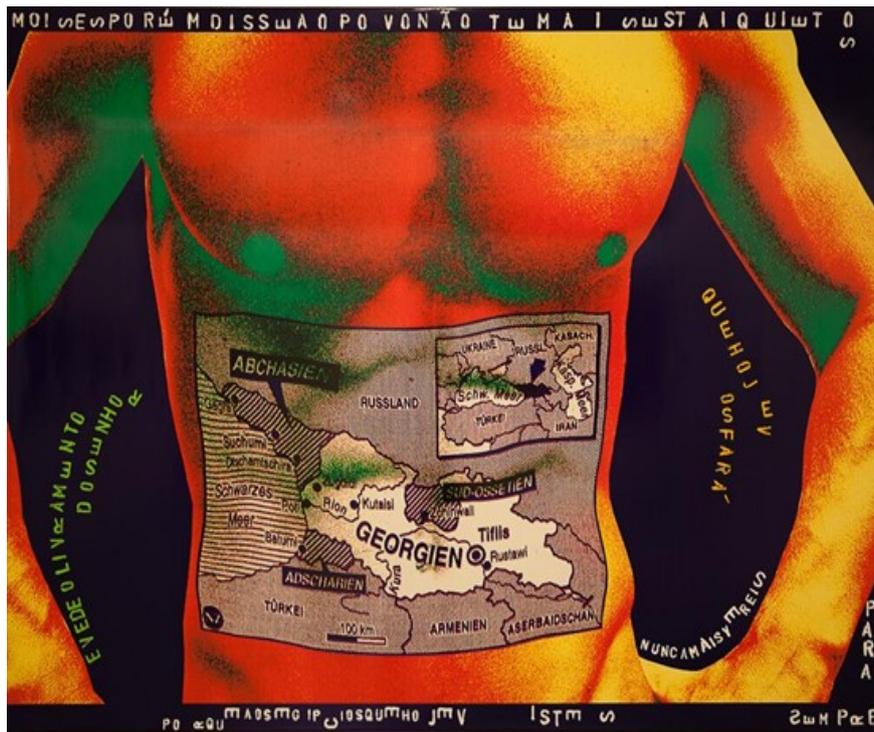


Fig. 2 - Alex Flemming, *Georgien*, 2001.
 tinta acrílica sobre fotografia sobre pvc, 154 x 202 cm
 (Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz)

século XX e começo do século XXI, que não se inscreve apenas no domínio do real, expandindo-se para o virtual. Assim, ao embate homem/máquina se instauram novas maneiras de existência e experiências únicas proporcionadas pelo ciberespaço. Esse alargamento de fronteiras estabelece “uma indeterminação de limites entre natureza e cultura, real e irreal com figurações inverossímeis e grotescas”. (VILLAÇA; GOÉS, 2004, p. 107)

Os *bodybuilders* de Flemming apresentam reconfigurações virtuais estéticas – cores não-humanas na pele – que implicam sua existência não apenas, então, como jovens enviados à guerra, mas como máquinas – disciplinadas – prontas a entrar em combate, como se verifica na obra *Somália* (2003, Fig. 3), que exhibe a guerra civil naquele país. Além do mapa e do corpo colorido, Flemming emprega novamente palavras em sua composição, dessa vez com um exemplo da literatura portuguesa contemporânea, a frase do livro *Um estranho em Goa*, do autor português José Eduardo Agualusa: “[...] ordenou que o corpo [do Santo] fosse retirado da basílica e exposto em praça pública”. (2010)

Somália comprova que as decisões estéticas de Flemming a respeito da série *Bodybuilders* de fato se estendem e compreendem todo seu conjunto. Afinal, o conflito não se encerra no país africano: outros indícios geográficos são dados, como Goa e sua relação colonial com Portugal. A colonização e a relação da cultura europeia com outras são expressas com força em *Bodybuilders* e se acentua nesta obra. Junto às questões geográficas e culturais, o corpo é referido no texto imiscuído na religião. Um corpo santificado e morto exposto contrasta com aquele do soldado, musculoso, azul e verde – o oposto da santidade, seja por sua forma, cor, vivacidade ou ações.

O corpo azul se repete na obra *Índia x Paquistão* (2001, Fig. 4), dessa vez representado de costas: posição indefensável na guerra, deixando-o vulnerável. Essa fragilidade, esse dar as costas para o conflito libera o corpo para o prazer, a música, o carnaval, de acordo com a letra da marchinha tradicional que envolve os glúteos estampados com a disputa do território da Caxemira pela Índia e Paquistão, ao mesmo tempo que caminha entre as pernas:

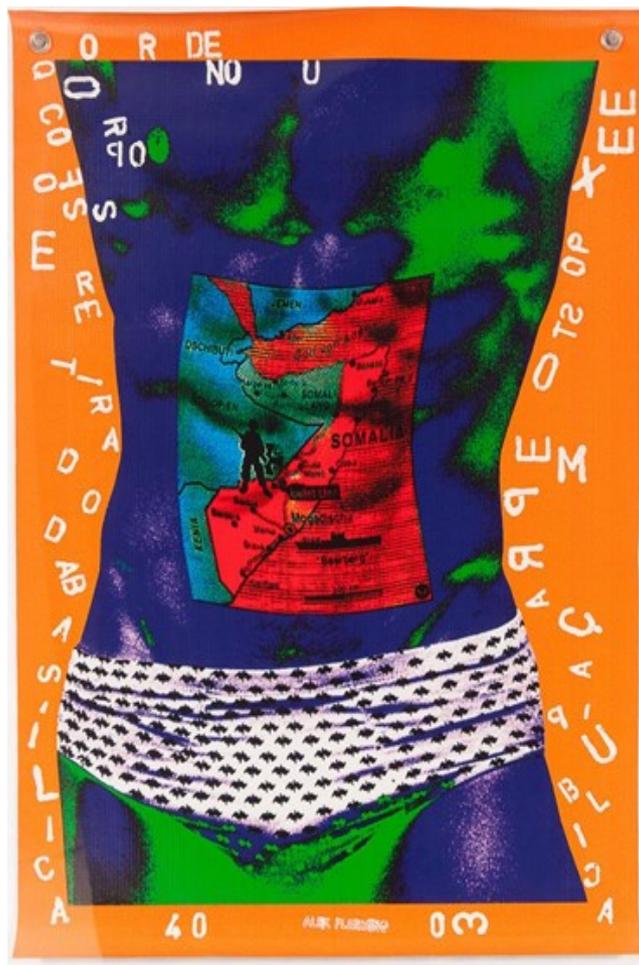


Fig. 3 - Alex Flemming, *Somália*, 2003.
tinta acrílica sobre fotografia sobre pvc, 78 x 54 cm
(Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz)



Fig. 4 - Alex Flemming, *Índia x Paquistão*, 2001.
tinta acrílica sobre fotografia sobre pvc, 155 x 203 cm
(Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz)

Quem sabe, sabe
Conhece bem
Como é gostoso
Gostar de alguém (SANDOVAL; CARVALHINHO,
1956)

Em *Israel* (2001, Fig. 5) e sua variação, voltam a força e a austeridade características dos soldados-*bodybuilders*: a cor verde reforça o ideal pós-humano que a prática contém. O grão da fotografia é marcante, característica que a técnica de impressão em pvc ajuda a ressaltar, conferindo uma materialidade visual de impacto. Nessas obras, Jerusalém é o umbigo do mundo (FLEMMING, 2018, p. 64). Entre a fé e a guerra, Jerusalém faz parte de um universo onde planetas orbitam ao seu redor, e os desenhos em tinta acrílica sugerem corpos celestiais que convergem para a região do Oriente Médio. Essas imagens, em obra posterior, são substituídas por trechos da música *Tubi Tupi*, de Lenine:

Eu sou feito de restos de estrelas
Como o corvo, o carvalho e o carvão
As sementes nasceram das cinzas
De uma delas depois da explosão
Sou o índio da estrela veloz e brilhante

Que é forte como o jabuti
O de antes de agora em diante
E as distantes galáxias daqui (LENINE; RENNÓ,
1999)

A música integra o espaço astronômico à origem brasileira indígena e, assim, Flemming a engloba no contexto cosmológico do corpo e da guerra. Em *Jerusalém*, o corpo é a própria terra prometida⁵, o espaço onde convergem os poderes, as disciplinas e os prazeres. Como se corroborado pela música, ele é forte e se encontra pronto para a luta, da mesma maneira que Israel com seu arsenal militar.

Utopia da guerra, utopia do corpo

Vida e morte, guerra e repressão acontecem no corpo. Por que Flemming, ao denunciar situações alarmantes, coloca o soldado como *bodybuilder*? Qual a relação entre guerra e a prática do *bodybuilding*? A definição do termo *bodybuilding* e sua tradução encontram alguns percalços (COURTINE, 2005, p. 106). A tradução pelo seu equivalente em português, fisiculturismo ou halterofilismo, não dá conta da complexidade que a palavra em inglês car-

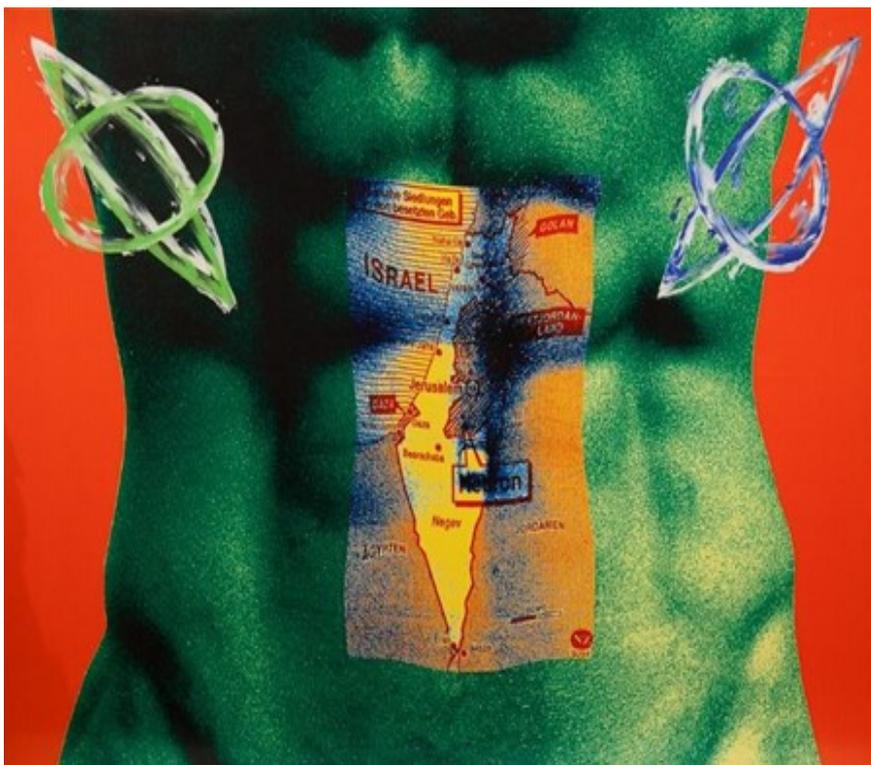


Fig. 5 - Alex Flemming, *Israel*, 2001.
tinta acrílica sobre fotografia sobre pvc, 155 x 203 cm
(Fonte: Imagem cedida por Henrique Luz)

rega, uma vez que assume o significado de construção do corpo. A ideia da construção apresenta um papel importante nessa prática e extrapola os limites de cultivo da forma ou da ideia de que a expressão está arraigada ao levantamento de peso.

Ao nomear a série, Flemming implica que não se trata de corpos franzinos e despreparados. A palavra do título carrega seu sentido como o próprio músculo do indivíduo que o constrói. Essa construção exige disciplina e comprometimento, qualidades valorizadas nos quartéis. Porém, como observado acima, o *bodybuilding* sofre alterações ao longo do século XX junto com os novos meios de comunicação e outros paradigmas corporais.

Gatti (2011, p. 229) propõe uma divisão do corpo dentro do contexto do *bodybuilding* no século XX: o corpo Sandow e o corpo Arnold. O primeiro remonta à figura do atleta Eugene Sandow, que recupera o ideal greco-romano de uma construção de si, apregoada na realidade das proporções e até mesmo em uma sensibilidade estética que permita adentrar nos terrenos do homoerotismo. Já o segundo, de Arnold

Schwarzenegger, corresponde ao grotesco, ao inatingível: à brutalidade conquistada quimicamente.

Qual corpo, então, Flemming apresenta? Os combatentes das obras em questão sem dúvida apresentam tórax, braços e pernas hipertrofiados, mas carregam um ideal corpóreo mais próximo dos *bodybuilders* da primeira metade do século XX. A superação do humano, que em Schwarzenegger se manifesta nos músculos quase desfigurados, é resolvida plasticamente pelo artista nas cores dos corpos em tela. O *cyborg* de Flemming possui beleza e destreza gregas, ainda que performe barbaridades na arena bélica. Além disso, o que encena o ponto primordial do corpo é sua potência de vida que, ao mesmo tempo, é sua finitude – a ambivalência corporal (BERNARD, 2016, p. 12). Os *bodybuilders* são vigorosos, seus corpos estão longe da decrepitude, o exercício de suas funções se encontra no mais alto patamar, mas uma bala disparada, uma mina ou uma bomba podem destruí-los e mitigá-los. A couraça (BARBOSA, 2002, p. 13) de músculos funciona de fato como proteção, uma maneira de evitar ou retardar a morte iminente.

O corpo do *bodybuilder* é um corpo utópico, conforme definição de Foucault em artigo homônimo (2013, p. 8). Os soldados batalham querendo conquistar uma utopia baseada na soberania. O próprio corpo humano é “o ator principal de todas as utopias”, (FOUCAULT, 2013, p. 12) Continua:

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem* corpo, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado: pode bem ser que a utopia primeira, a mais inextirpável no coração dos homens, consista primeiramente na utopia de um corpo incorporal. (FOUCAULT, 2013, p. 8)

Foucault apresenta a utopia do corpo incorporal para negar a ambivalência da finitude. Incorporal enquanto dor, mácula, mas totalmente materializado em suas potências de vida, da mesma forma que o *bodybuilder* se utiliza dos músculos de maneira a exacerbar sua vitalidade. É na ênfase dos atributos físicos em *Bodybuilders* que ocorre a transformação dos modelos em torsos análogos aos gregos sem rostos (BARBOSA, 2002, p. 13), criando

uma ambígua identidade. O anonimato dos *bodybuilders* sugere a perda da humanidade característica da guerra, no qual vivos e mortos viram estatísticas que aparecem depois em jornais e mapas. Esta utopia se derrama em fronteiras, que são tanto as políticas (denotadas pelos mapas), quanto as do corpo (em sua capacidade utópica) e as temporais (nos limites do século XX). A articulação permite que Flemming parta da construção de si preconizada pelo *bodybuilder* para desvelar a elaboração do corpo contemporâneo que é, simultaneamente, tecnológico, *cyborg*, polivalente, inscrito em biopolíticas, arraigado na cultura, criador e ator de utopias. Corpo, política e erotismo se atravessam no vértice do século XX e Alex Flemming ressalta esses movimentos em sua obra. Foucault, no final de seu artigo sobre o corpo utópico, escreve:

Meu corpo, está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo

é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. (FOUCAULT, 2013, p. 14, grifo do autor)

Esta ubiquidade, este ponto zero, especialmente nas zonas de conflito pós-coloniais em questão, remetem ao pedagógico e ao performativo de Bhabha (2019, p. 237) na construção de uma nação. A formação de um povo – consequentemente de seu(s) corpo(s) – consiste na assimilação de seu passado, em uma pedagogia histórica, mas também atua nos novos processos de significação das identidades, visto que são sujeitos performáticos de narrativas a serem construídas.

A figura do atleta – mais especificamente, a do *bodybuilder* – retomada na série *Bodybuilders* revela os passos da trajetória de Flemming e sua visão do corpo dentro dessa pedagogia/performatividade. A pessoa do artista se confunde com as referências históricas e os conflitos trazidos nos mapas impressos nos abdomens ou

nas costas dos modelos fotografados. Suas origens, sexualidade, nacionalidade e moradia atual encontram eco nas guerras e conflitos espalhados pelo mundo, contribuindo para a criação de uma narrativa que circula campos autobiográficos, não os encerrando em particularidades, mas permitindo que ele esteja integrado às mais variadas questões contemporâneas, pois as sente, as vivencia.

Na obra *Israel*, vê-se claramente como são construídas as relações pessoais junto ao contexto internacional. A própria escolha de homens seminus e musculosos revela preferências, não é arbitrária. O corpo masculino é importante, é erótico, é fonte de alegria e de tristeza, prazer e dor. Quantos caminhos não são percorridos entre o tórax e o abdômen, as pernas, as coxas, os glúteos e os braços? As palavras que tocam ou circundam a pele do soldado têm, em sua pressuposta aleatoriedade, a mão do artista que as articula preciosamente em uma dança estética, que é completada pelas letras e frases que não se furtam também da questão política. Ao embaralhar tantas referências populares, eruditas e religiosas, Flemming permite a visualidade do “nonsense colo-

nial” (BHABHA, 2019, p. 205), em suas múltiplas referências, abstrações e vivências:

A obra da palavra interfere na questão da assimilação transparente de significados transculturais em um signo unitário de cultura “humana”. No intervalo da cultura, no ponto de sua articulação da identidade ou da perceptibilidade, vem a questão da significação. Esta não é apenas uma questão de linguagem; é a questão da representação da diferença pela cultura [...]. O que será da identidade cultural, da habilidade de pôr a palavra certa no lugar certo no momento certo, quando ela atravessa o não senso colonial? (BHABHA, 2019, p. 206)

Bodybuilders encontra-se hoje de maneira equidistante do começo da produção do artista e seu momento atual. Como sua produção ocorre de maneira espiralada, os temas que permeiam essa série são resignificados e retomados por Flemming – mas ela continua sendo um forte emblema de seu tempo, constituindo um amplo cenário para os debates provenientes do final do século XX e limiares do século XXI, com consequências duradouras. Os caminhos do corpo ao longo da história hoje se convergem na mesma intensidade em que

divergem, provocando rupturas para, logo em seguida, produzirem prolongamentos e, dessas construções, novas possibilidades. Como aponta Bhabha (2019, p. 25, grifo do autor): “a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente*”. *Bodybuilders* atravessa corpos, guerras, campos autobiográficos e pós-colonialidades, onde a leitura da Bíblia é feita em uma festa de carnaval e, ao lado, morrem jovens, democracias e identidades. Resta, então, perquirir novas forças que irão surgir, inevitavelmente, deste corpo que criará uma nova utopia.

Notas

¹ O presente artigo é um extrato da dissertação de mestrado do autor, orientada pela Professora Doutora Elza Ajzenberg, apresentando novas relações, fontes e considerações. Disponível em https://teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-16102019-164230/publico/2019_LucasTolotti_VOrig.pdf. Acesso em 13/1/2020.

² Alex Flemming (1954), artista brasileiro que hoje divide seu tempo entre São Paulo e Berlim, desde o final da década de 1970 apresenta uma produção que se destaca pelo uso de variadas técnicas e meios. Suas obras trazem, dentre outros temas, a referência ao corpo, colocando-o em diálogo com a história da arte, a política e o erotismo. No início de sua trajetória, a gravura e a fotografia eram predominantes. Um dos motivos é o contato direto com artistas em seus ateliês, principalmente Cristiano Mascaro (1944) e Regina Silveira (1939). Em 1981, participou da XVI Bienal Internacional de São Paulo, no segmento Arte Postal, e quando foi para Nova York por intermédio da bolsa Fulbright, lá permanecendo até 1983. Voltando ao Brasil, participou da XVII Bienal Internacional de São Paulo, dessa vez no segmento Arte e Videotexto. A partir da metade da década de 1980, voltou-se para a pintura e a potência das cores, utilizando a técnica de máscaras (técnica similar ao estêncil) para produzir séries como *Múmiás* (1988), *Ca-beças* (1989), *Alturas* (1989), *Atletas* (1989) e *Tra-queotomia* (1990). Conforme a década de 1990 avançava, investigando os meios tradicionais da arte, Flemming utilizava móveis, roupas, objetos e até carcaça de animais como suporte para a pintura. É o momento em que o artista se fixa definitivamente em Berlim. Em 1997, inicia a série *Bodybuilders* e, em 1998, apresenta uma de suas obras mais emblemáticas: *Sumaré*, na estação de mesmo nome do metrô da cidade de São Paulo. Na primeira década do novo milênio, Alex Flemming explora sua própria ideia de autorrepresentação, sem deixar de ponderar sobre os

acontecimentos políticos mundiais. É neste momento que surgem obras da série *Flying Carpets* e *Identidade Plástica*, ambas de 2004. *Lápides* (2011) comenta sobre a morte, relacionando-a com a tecnologia. Prolífico e atuante, sua produção se estende até os dias de hoje e para além dos exemplos aqui apontados. *Apocalipse* (2015), *Biblioteca* (2016) e *Anacondas* (2017) atualizam a temática do artista que não se furta às discussões referentes ao corpo, à política, vida e morte.

³ Oliveira (2016) evidencia a tríade vida/corpo/morte nos trabalhos de Flemming, quando ele busca a solução dos conflitos estéticos presentes em sua obra de maneira espiral, ou seja, pelo diálogo capaz de entender o corpo não somente pelo sofrimento, mas enfatizando suas antíteses e suas capacidades de ausência, de presença, de finitude e de inexorabilidade.

⁴ Outra tecnologia utilizada é a da impressão em vidro que aparece primeiramente em *Sumaré* (1998).

⁵ A obra se comunica com o escrito de *Georgien* (Fig. 2).

Referências

AGUALUSA, José Eduardo. *Um estranho em Goa*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2010.

BALEIRO, Zeca. *Bandeira* (gravada por Zeca Baleiro em *Por onde andar* Stephen Fry? MZA Music, Rio de Janeiro, 1997. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jcxt7dtFnNw>. Acesso em 25/9/2019.

BARBOSA, Ana Mae. A inquietante corporeidade de Alex Flemming. In BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Alex Flemming*. São Paulo: EDUSP, 2002.

BHABA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BÍBLIA, Antigo Testamento. Êxodo. In BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*: Almeida revista e corrigida. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

CANTON, Katia. *Alex Flemming: uma poética*. São Paulo: Metalivros, 2002.

CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto. *Se você pensa* (gravada por Roberto Carlos em *O inimitável*. CBS, Rio de Janeiro, 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=us137xMGucU>. Acesso em 25/4/2019.

COURTINE, Jean-Jacques. Os Stakhanovistas do narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura americana do corpo. Tradução Mariluce Moura. In SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (Org.). *Políticas do corpo: Elementos para uma história das práticas corporais*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2005, p. 81-114.

FLEMMING, Alex. *De corpo e alma*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalheite. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GATTI, José. Duelo de titãs: Sandow e Schwarzenegger. In PENTEADO, Fernando Marques; GATTI, José. *Masculinidades: teoria, crítica e artes*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

LAUDANNA, Mayra. *Alex Flemming*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

LENINE; RENNÓ, Carlos. *Tubi Tupi* (gravada por Lenine em *Na pressão*. Ariola Records, São Paulo, 1999. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=33w5NWmyRdw>. Acesso em 26/4/2019.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. Lápides - Alex Flemming. *Revista Usp*, São Paulo, n. 108, p. 116-126, mar. 2016.

ROSA, Samuel; ZANETTI, Lelo; AMARAL, Chico. *Te ver* (gravada pro Skank em *Calango*. Chaos, São Paulo, 1994. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NK88geNsUmQ>. Acesso em 24/4/2019.

SANDOVAL, Jota; CARVALHINHO. *Quem sabe, sabe* (gravada por Joel de Almeida e Zezinho em *78 RPM* Odeon, São Bernardo do Campo, 1956. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Z_VQKWGegjM. Acesso em 26/4/2019.

VILLAÇA, Nízia. De tabu a totem: bundas. In VILLAÇA, Nízia. *Em Pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VILLAÇA, Nízia; GOÉS, Fred. *Em nome do corpo*. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora Ltda., 2014.

pesquisa em processo

Um cubo mofado

A Moldy Cube

Un cubo mohoso

*Mônica Coster Ponte (Universidade Federal Fluminense, Brasil) **

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41039>

309

RESUMO: A partir da investigação de trabalhos de arte contemporânea que incorporam fungos como matéria de sua composição, o texto discute o apodrecimento dos nossos corpos na epistemologia ocidental. Considerando o imaginário das pinturas de natureza-morta e do cubo branco modernista, alguns artistas apontam ironicamente para a tradição da decadência da carne em prol da ascensão de uma condição de humanidade. A colaboração e incorporação da presença dos fungos é ameaça para a chave dicotômica que opõe natureza e cultura, humano e animal. Artistas que dão espaço para a interação com esses seres e que pensam socialmente seus corpos indicam a possibilidade de existência do não humano.

PALAVRAS-CHAVE: fungo; arte contemporânea; carne; humano

* Mônica Coster Ponte é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, Niterói. E-mail: costerponte@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8610-5783>

ABSTRACT: Based on a collection of contemporary works of art that incorporate fungi as matter, the text debates the rottenness of our bodies in the western epistemology. Considering the Still life paintings genre and the modern white cube, some artists ironically indicate the tradition of the decay of flesh in favor of the rise of a humanity condition. The collaboration and incorporation of the presence of fungi is a threat to the dichotomous vision that opposes nature and culture, human being and animal. The artists who give space for the interaction with these beings and who think about their bodies in a socially field indicate the possibility of a non-human existence.

KEYWORDS: fungi; contemporary art; flesh; human being

RESUMEN: A partir de un conjunto de obras de arte contemporáneo que incorporan hongos como material de su composición, el texto debate el pudrimiento de nuestros cuerpos en la epistemología occidental. Considerando el imaginario de las pinturas de naturaleza muerta y del cubo blanco modernista, artistas apuntan irónicamente para una tradición de la decadencia de la carne en favor de la ascensión de la condición de humanidad. La colaboración y incorporación de la presencia de los hongos es amenaza para la clave dicotómica que opone naturaleza y cultura, humano y animal. Artistas que abren espacio para la interacción con esos seres y que piensan socialmente sus cuerpos, indican las posibilidades de lo no humano.

PALABRAS CLAVE: hongos; arte contemporáneo; carne; humano

Recebido: 16/3/2020; Aprovado: 27/4/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

PONTE, Mônica Coster. Um cubo mofado. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 309-330, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41039>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Mônica Coster Ponte

Um cubo mofado

Sinal de podridão, os fungos indicam que fomos negligentes com nossa comida. Em nossas casas e cozinhas, perto de nossos alimentos, sua aparição denota perigo. São ameaças aos nossos corpos e ao funcionamento dos nossos órgãos. Quando dominada por fungos, a comida transforma-se em lixo e o apetite, em nojo. O mofo é a decadência e a degradação. Seu imaginário remete à velhice e ao abandono ao tempo, destino talvez pior do que a morte na epistemologia ocidental. O bolor

é a ruína do que um dia foi vigoroso e o sinal da inevitável e temida cronologia avassaladora: o massacre do frescor enérgico da juventude, que é tudo o que parece importar para os corpos utilitaristas de si mesmos.

Alguns artistas contemporâneos utilizam bolores – ou seu imaginário de putrefação – para indicar a decadência, não apenas dos corpos, mas do pensamento. É o caso da artista inglesa Sam Taylor-Wood que

rediscute o gênero da natureza-morta, que emerge no século XVI e torna-se recorrente na pintura europeia. Ao filmar longamente uma mesma cena com motivos de natureza-morta (frutas e animais mortos) montada como no estúdio de um artista barroco ou renascentista, de iluminação e cores clássicas, Taylor-Wood registra o crescimento dos bolores sobre o alimento, indicando a organicidade real daquela construção.

Taylor-Wood parece, em *Still life* (Fig. 1), apontar alguns estranhamentos interessantes presentes nas pinturas de natureza-morta. Se as telas clássicas congelavam na imagem pictórica a vivacidade fugidia dos alimentos, elas também provocavam uma incômoda alusão ao apodrecimento, justamente por ocultá-lo. Se as frutas e o vinho são esquisitamente eternos, artificialmente duradouros em um cenário obviamente fantasioso, a podridão talvez habite os corpos reais daqueles que os observam. O gênero natureza-morta tem como objetivo nos transmitir *vanitas*¹, a vacuidade do corpo matérico, propagada pela tradição ocidental. E ele expressa, por consequência inerente, o sofrimento inconciliável de se habitar um corpo físico.

Nessa epistemologia, a carne é ambígua. Por um lado, o corpo declina, mas por outro, a alma é eterna por ser etérea. Em *Still life*, a natureza-morta é oferecida como banquete aos fungos. Se não podemos comer as frutas que, afinal, são porções inertes de nós mesmos, os fungos podem fazê-lo. Assistimos aceleradamente – talvez em um tempo que não seja o nosso, talvez expressando uma temporalidade que desconhecemos – os fungos devorando a substância dos nossos organismos, nossa própria composição corpórea.

Com estratégia semelhante, *A Thousand Years*, do artista inglês Damien Hirst, de 1990, é uma grande caixa de vidro que se parece também com uma vitrine, dentro da qual o artista insere uma cabeça de vaca em decomposição e várias moscas vivas. A cabeça decapitada do ruminante repousa sobre o chão, enquanto, na parte superior do “aquário” há uma estrutura luminosa, capaz de eletrocutar as moscas que ousarem pousar ali. Nesse cenário, as moscas, as bactérias, os fungos e a vaca morta parecem respeitar um sistema criado por Hirst: ao encerrá-los em vitrines assépticas e iluminadas, os organismos são demonstrações de fenômenos. E nós,



Fig. 1 - Sam Taylor Wood, *Still life*, 2001.
File (35 mm.) digitalizado, 3' 44"
(Fonte: STILLNESS: Michael Snow/Sam Taylor-Wood. The Museum of Modern Art, Nova York.
Disponível em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/93?>. Acesso em 13/3/2020)

espectadores dessa emboscada: as moscas têm supostamente a opção de escolha entre o animal morto (comida) e a morte (luz). À semelhança de Taylor-Wood, Hirst flerta com o imaginário do corpo construído pela natureza-morta: o corpo decai, o pensamento eterniza; diferentemente da artista, que propõe uma espécie de desvelamento metalinguístico do sistema pictórico canônico, Hirst atualiza a cena.

Algo semelhante acontece no trabalho *Box Flowers*, do artista japonês Azuma Makoto: uma grande caixa de vidro, repleta de flores frescas, que permaneceu quase um mês em exposição no Oi Futuro do Rio de Janeiro, em 2017 (Fig. 2). Na ocasião, o público podia ver e acompanhar as flores em decomposição, os fungos que apareciam e os líquidos que se formavam a partir do apodrecimento das plantas. Havia marcas de caneta no vidro, feitas semanalmente, indicando a altura da matéria orgânica, que diminuía de tamanho à medida que as flores se degradavam. Concomitantemente com essa instalação interna, uma composição de flores foi também montada ao ar livre, ao lado do museu.

Os cubos de Hirst e Makoto podem ser recebidos como releituras vivas de naturezas-mortas, mas há limites para essa analogia. Anna Moszynska (2013) trata esse fenômeno artístico, que surgiu no final do século XX, como crítica às próprias bases ocidentais e estéticas de controle da natureza. Trabalhos de artistas contemporâneos questionam e releem o estilo decorativo vitoriano, que costumava expor animais empalhados em caixas de vidro “indicando o controle do homem sobre a natureza e a vasta extensão de seu conhecimento na categorização do mundo natural”. (MOSZYNSKA, 2013, p. 110, tradução nossa). Um exemplo é o Museu da Caça e da Natureza, fundado em 1967 em Paris, que “‘expõe’ a relação entre o homem e os animais através dos tempos (da antiguidade até os dias de hoje)” (THE MUSEUM of Hunting and Nature, tradução nossa), com uma coleção que vai de animais empalhados (de aves a ursos) a trabalhos de arte contemporânea, cuja função é questionar a própria estética opressiva dos museus de curiosidades e taxonomias – e aqui se entende a escolha de Hirst pela cabeça de ruminante como troféu –, essa estética ao avesso ataca discursivamente a tradição ocidental domi-



Fig. 2 - Azuma Makoto, *Naibu, dentro e fora* (exposição *Outras Ideias*, Oi Futuro, Rio de Janeiro), 2017. cubo transparente (300 x 300 x 300 cm), contendo flores e 20 metros de ramalhetes espalhados no Aterro do Flamengo. Total de 100.000 flores. (Fonte: AZUMA, Makoto. *Portfólio*). Disponível em <https://azumamakoto.com/2092/>. Acesso em 13/3/ 2020)

nante pela discussão natureza/cultura. Cabe perguntarmos se a dominação humana sobre os seres não humanos ainda é mantida. As caixas de Hirst e Makoto não deixam de ser demonstrações dos nossos fenômenos.

Vemos seres morrerem e fungos tomarem conta da carne e dos tecidos frescos como analogias dos nossos próprios corpos. Diante da natureza-morta sentimos estranhamento sobre nossa carne vulnerável, mas a integridade do nosso pensamento, da nossa moral, não é ameaçada e sim garantida. Essas caixas nos mostram elucubrações miméticas dos nossos corpos de espectadores, que circulam dentro do cubo branco (lar confortável das vivas atualizações das antigas naturezas-mortas), como quem diz, da perspectiva religiosa da própria galeria: seu corpo, neste exato momento, *definha!* Aqui, o vidro da caixa funciona como espelho do corpo humanoide que morre – a morte como o principal medo ou assunto². Diante dessas caixas apartadas, podemos refletir sobre as tradições bipartidas europeias, a cisão humano/animal ou humano/fungo, mas somos observadores sem corpo, cuja morte é transferida para o *outro*, que é o ser que

definha – em prol da reflexão humana. Nas palavras de Brian O’Doherty, o espectador é um “Adão sensível”, que “frequentemente observa sua própria imagem mutilada e reciclada em vários meios”. (O’DOHERTY, 2002, p. 39) A degradação dos outros seres vivos serve à expiação do colapso da diferenciadora mente humana.

Carne ativa: o corpo gerador de perspectivas

Destinados pela ciência taxonômica à animalidade – pertencentes ao reino animalia –, nós, humanos, frequentemente nos definimos da seguinte forma: somos seres como os outros animais. Mas essa definição não parece ser suficiente, ou é, no mínimo, parcial. O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2017, p. 331), define o “estatuto do humano na tradição ocidental”, como algo ambíguo: “por um lado, a humanidade (*humankind*) é uma espécie animal entre outras, e a animalidade um domínio que inclui os humanos; por outro, a Humanidade (*humanity*) é uma condição moral que exclui os animais”. Sob essa perspectiva, nossa

condição humana está fadada a pairar entre o animal e o moral (ou entre o físico e o metafísico), sem nunca poder se conciliar. O cerne dessa ambiguidade é que, aquilo que nos faz animal (que nos une aos outros animais), é o nosso corpo material, corpo do DNA e da “química do carbono”, enquanto o “espírito é nosso grande diferenciador”. Nesse caso, nosso pertencimento ao reino animal é um pertencimento material, físico, molecular, celular, genético – motor, morfológico, reprodutivo, nutricional (MARGULIS; SCHWARTZ, 1998, p. 14). Podemos resumir dizendo que, de corpo, somos animais (ou mesmo eucarióticos, para que possamos nos unir aos fungos), e de mente somos humanos. Essa ambiguidade insolúvel, legado da ciência moderna, pode ser interpretada na forma do desalento gerado quando vemos uma pintura do gênero natureza-morta e também como o descabimento que sentimos em nossos corpos orgânicos e sensíveis dentro do cubo branco asséptico da galeria modernista – já que as bases da arte ocidental são também decorrência do desconforto da paradoxal cisão humano/animal. A essa dicotomia e também para explicá-la, Viveiros de Castro opõe o *perspectivismo ameríndio*. Utili-

zarei superficialmente sua teoria para pensar um contraponto à ideia ocidental de corpo, revisitada nas obras que menciono e discutida nos espaços canônicos da arte em embate com os corpos dos seres não humanos, como os fungos.

O corpo ameríndio é, grosso modo, conceitualmente contrário ao corpo ocidental. Em nosso pensamento ocidental, aquilo que nos une aos outros animais ou aos outros seres vivos é o nosso corpo (sua composição química, o carbono, sua qualidade celular), e o que nos diferencia (inclusive entre nós mesmos) é o espírito. Na perspectiva indígena, ocorre o inverso. O que há de comum entre os homens e os animais é o espírito, e seu grande diferenciador, o corpo. O que nos difere dos animais e o que difere os animais entre si é o corpo. O corpo é a origem das perspectivas do mundo. Se, para nós, a cultura (a moral, a religião, a alma) é a geradora dos diferentes pontos de vista – e por isso, consideramos que os animais não têm alma –, no pensamento indígena, é justamente o corpo que *pensa, vê e, arrisco a dizer, cultua*. Por isso, diferentes corpos pensam e veem diferentemente. Nesse caso, é possível estabelecer outra defini-

ção para o que entendemos por *corpo*, *humanidade* e também *animalidade*. O *corpo* não pode mais ser sinônimo de anatomia ou fisiologia; a *humanidade*, definida como uma condição cultural restrita aos humanos; e a *animalidade*, uma categoria que abarca diferentes morfologias feitas da mesma composição orgânica. Para os ameríndios, o corpo é justamente o dado da cultura e, o espírito, o dado da natureza. Assim, podemos dizer, grosso modo, que Natureza (corpo) = Cultura e, inversamente, que Espírito (alma) = aquilo que é Natural, comum a todos os seres do cosmos.

As pinturas do gênero natureza-morta, na medida em que são descrições cruas de corpos inertes, carne inanimada da minha própria carne, dificilmente dão aos seres ali presentes o direito de ser mais do que material biológico. Consequentemente, também nos dão pouca chance de sermos corpóreos. Nesse gênero pictórico, Natureza nunca pode ser Cultura, caso contrário, nossa moral humana seria destituída de importância e as fronteiras entre o humano e o animal seriam fatalmente borradas, como acontece em cosmogonias não ocidentais. Admitiríamos, por exemplo, que os fungos

podem ter espírito e, principalmente, uma perspectiva própria. Culminaríamos no apodrecimento do pensamento antropocêntrico, na possibilidade de ascensão de um mundo "funcicêntrico".

Sobre o perspectivismo ameríndio, Viveiros de Castro afirma: "[...] os não humanos veem a coisas *como* "a gente" vê. Mas as coisas *que* eles veem são outras: o que para nós é sangue, para o jaguar é cauí³". (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 328). Nesse sentido, o que *veem* os fungos quando olham para a nossa carne? Aquilo que para nós é podridão é, para eles, apetite?

Em 2012, um artigo publicado no periódico da *Society for Applied Microbiology* apresentou um resultado que preocupava especialistas de restauração e da história da arte desde 1950: um famoso autorretrato do Leonardo Da Vinci que começara a apresentar manchas na superfície do papel fora diagnosticado contendo esporos de fungo (PIÑAR, 2015). Certamente, da perspectiva do fungo *Eurotium halophilicum*, o desenho de Da Vinci não se apresentava como um insosso papel, mas como algo tão saboroso quanto a nossa pró-

pria carne. Essa presença indesejada, que se reproduz tão rápida e sorrateiramente quanto expressa no vídeo acelerado de Taylor-Wood, ameaçava também todos os outros materiais que estivessem ao lado do desenho mofado. Isso fez com que o autorretrato fosse encapsulado em uma caixa climatizada para que pudesse ser exibido. Dentro do cubo mofado, o rosto pálido e eternizado de Da Vinci virou sua própria carne podre (Fig. 3). Nessa anedota simbólica, cultura torna-se rapidamente natureza. Certamente autorretratos não fazem parte da cultura dos fungos, e muito menos a distinção entre um papel de desenho e um papel de nota fiscal, por exemplo.

Qual o formato do apetite dos fungos? - poderíamos nos perguntar, se tomarmos como intervenção de interesse artístico, a atividade do *Eurotium halophilicum* sobre Leonardo da Vinci. Em 2014, quando estava na graduação, Jandir Junior, amigo artista, levou para a aula um trabalho que me parece valer a essa discussão. Eram duas telas pequenas e de igual tamanho: a primeira com manchas de mofo; a segunda, com manchas de grafite que

copiavam as manchas do mofo da primeira. Junior havia copiado em grafite na segunda tela os rastros do fungo com, quem sabe, uma vontade homenagética a esses seres decompositores (Fig. 4). Não se tratava de expor esteticamente a atividade de mofos pintores, mas a construção de uma lógica na qual a tentativa mimética ficasse sempre obsoleta ao lado do que é vivo. Suponho, que os dois anos de estudo de conservação e restauro de Junior tenham lhe atentado de maneira peculiar para a dinâmica do Reino Fungi: nessa atividade de restaurador ao avesso, ele opta por combater o patrimônio em prol dos fungos. Ao colocar as telas lado a lado, em um primeiro momento veremos a mesma fungi-forma pintada em tela; logo, o mofo aumentará na primeira tela e se distanciará pictoricamente da pintura em grafite; então, o mofo continuará a se reproduzir e atingirá a segunda tela; finalmente, quando se alojar totalmente nas duas telas, as manchas de grafite serão consumidas e apagadas.

Quase como um comentário irônico sobre o fungo de Da Vinci está *Dirt Painting (for John Cage)*, 1953, do norte-americano Robert Rauschenberg (Fig. 5). Sua descri-

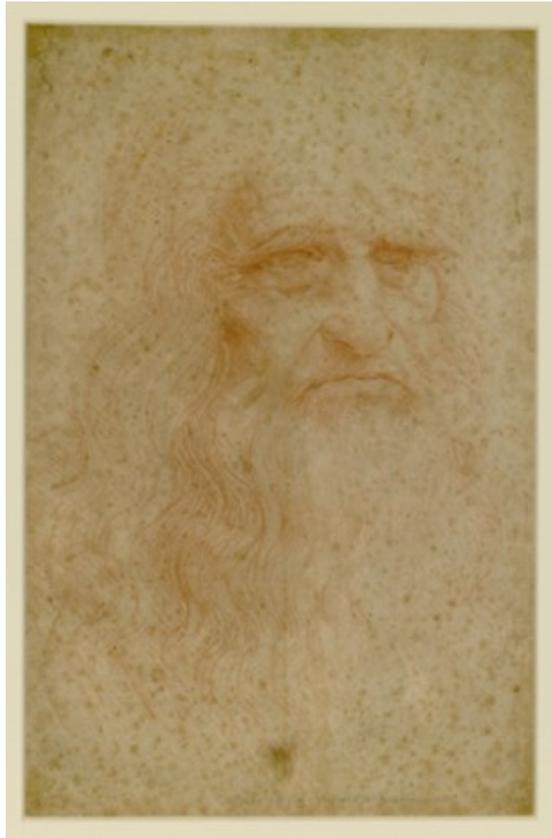


Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *Autorretrato*, 1510.
sanguínea sobre papel (Autorretrato afetado com esporos de fungo)
(Fonte: PIÑAR, 2015).



Fig. 4 - Jandir Junior, *Sem título*, 2012.
díptico - da esquerda para a direita: tela com manchas de mofo e grafite sobre tela,
20 x 20 cm (cada)
(Fonte: JANDIR JR. *Arquivo*)

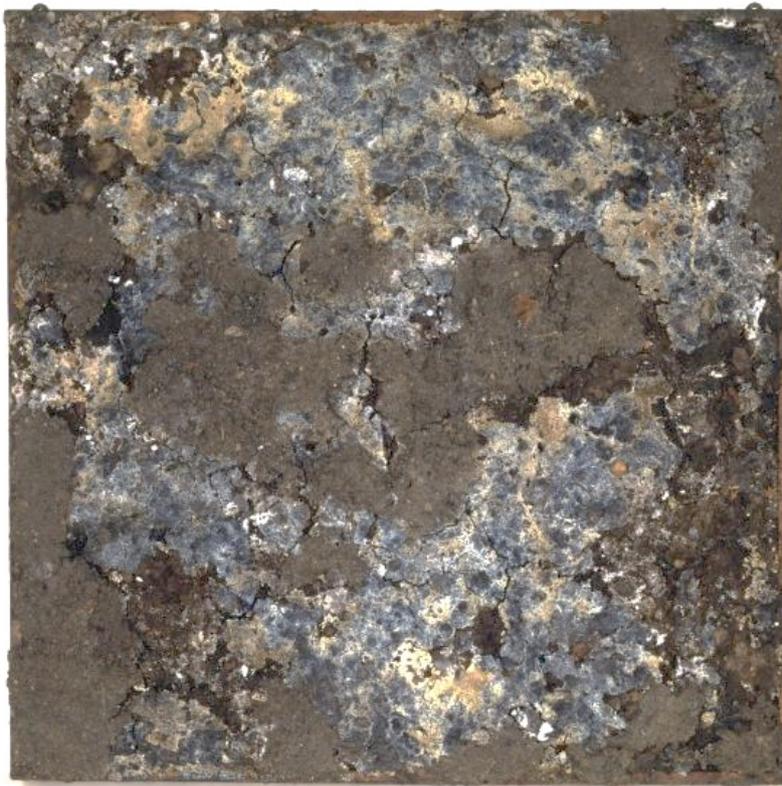


Fig. 5 - Robert Rauschenberg, *Dirt Painting (for John Cage)*, ca. 1953.
sujeira e mofo em caixa de madeira, 39,4 x 40,6 x 6,4 cm
(Fonte: Robert Rauschenberg Foundation. Disponível em <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/dirt-painting-iohn-caae>. Acesso em 13/3/2020)

ção técnica é “sujeira e mofo em caixa de madeira”. Como os outros trabalhos da série chamada de *Elemental Paintings*, na qual Rauschenberg empregava materiais elementares, não convencionais, como barro, sujeira, lenços de papel, folhas de ouro, *Dirt Painting* expressa uma vontade do artista de desierarquizar materiais “menos nobres” em relação a materiais canônicos da arte, como a tinta a óleo ou mesmo a sanguínea de Da Vinci. *Dirt Painting*, assim como *Growing Painting* (1953, sujeira e vegetação em moldura de madeira), são trabalhos vivos que desafiam mais violentamente a “inorganicidade” e o antropocentrismo dos museus. “Eu sempre senti que, independentemente do que eu usasse ou do que eu fizesse, o método seria sempre próximo a uma *colaboração* com os materiais, mais do que um tipo de manipulação consciente e controle”. (RAUSCHENBERG apud HEALY, 2015, n.p., tradução e grifo nossos). A vontade de colaboração com outros materiais, que são também seres vivos, e a despreocupação de Rauschenberg com a durabilidade ou noções de eternidade em seus trabalhos propõem um compartilhamento de seu corpo e do espaço expositivo com outros autores não humanos, sejam eles fungos,

plantas ou mesmo materiais inertes. Os trabalhos de *Elemental Paintings* geraram um problema de conservação e restauro, são nocivos para outros trabalhos e para pessoas que o rondam. Ainda que os museus e colecionadores possam produzir ambientes controlados para que *Dirt Painting (for John Cage)* permaneça no circuito e no mercado da arte, a obra demanda grande esforço e adaptação humana em prol de seus fungos.

Não poderíamos esperar que a equipe de restauradores e historiadores que vêm acompanhando o desenho de Da Vinci fosse conivente com a colaboração do fungo faminto por celulose. Mas, se entregue às mãos de Rauschenberg, talvez o autorretrato se tornasse mais uma de suas *Elemental Paintings*. Os fungos não são animais (embora até a classificação taxonômica dos anos 1960, propondo a existência de cinco reinos vivos que deu origem ao reino *Fungi*, os fungos eram uma indefinição entre plantas e animais), mas a questão aqui é a mesma: se é possível estabelecer com eles uma relação que extrapole os limites da “materialidade substancial dos organismos” em favor de um “corpo como feixe de afecções e capacida-

des, e que é a origem das perspectivas”⁴. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 330) Os fungos talvez nos digam algo de uma possibilidade de corpo que vai além das regras de frescor e de putrefação, ou ascensão e apodrecimento.

À trilha de Rauschenberg, o artista brasileiro Cleverton Salvaro produz duas instalações contendo fungos: *Canto mofado* (Fig. 6) e *Matéria orgânica sobre parede*, 2012. Nessas duas intervenções arquitetônicas, Salvaro aplica uma pele de plástico sobre a parede, contendo água, cerveja, gelatina, fermento biológico, farinha de trigo, leite fermentado, leite integral e iogurte, combinação que faz surgir um fungo apenas na parte por ele delimitada.

No já citado livro *No interior do cubo branco*, O’Doherty discorre sobre as várias facetas do cubo branco modernista, espaço asséptico e isolado que afasta a arte da vida corrente. “Sem sombras, branco, limpo, artificial”, a galeria modernista é provida de uma espécie de eternidade, onde o tempo supostamente não passa e os corpos não definham. Dentro dela, somos imortais: “é preciso já ter morrido para estar lá”. (O’DOHERTY, 2002, p. 4)

Nesse cenário, Rauschenberg e Salvaro inserem entidades vivas, realmente vivas em proliferação dentro do “mausoléu”. Os fungos não são a carne que padece, mas existem como possibilidades vivas diferentes das nossas: ameaçam nossos corpos e nossas estruturas expositivas, propõem tempos, mecanismos de alimentação e de ocupação diferentes dos nossos. Se Rauschenberg vê os fungos como colaboradores, então ele diz que aquele espaço pode ser também ocupado por seres não humanos. De maneira irônica, sua vontade não é a de destituir o espaço museológico, mas dividi-lo com outros agentes. Esse me parece ser um posicionamento político interessante, uma vez que sugere que dissociemos os fungos das noções de apodrecimento, e os animais, de uma animalidade estritamente não humana.

Donna Haraway, bióloga norte-americana autora do *Manifesto Ciborgue*, defende uma posição fronteiriça diante da cisão humano X não humano. Usando a imagem do ciborgue, ser híbrido entre categorias que estruturam o pensamento ocidental (natureza/cultura; animal/humano) e que se origina na fronteira das várias dicotomias, Haraway alude a outra possibilidade



Fig. 6 - Cleverson Salvaro, *Canto mofado*, 2012.
mofo e plástico em um canto da parede
(Fonte: SALVARO, *Portfólio*)

de ciência. Sua biologia foge da anatomia e da taxonomia, da tradução dos corpos em massas.

A ideologia biológico-determinista não é a única posição disponível na cultura científica que permite que se argumente em favor da animalidade humana. Há um grande espaço para que as pessoas com ideias políticas críticas contestem o significado da fronteira assim rompida. O ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida. Longe de assinalar uma barreira entre as pessoas e os outros seres vivos, os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles. A animalidade adquire um novo significado nesse ciclo de troca matrimonial (HARAWAY, 2013, p. 41).

Troca matrimonial ou colaboração criativa, a carne, para Haraway, é um lugar social dentro do sistema biótico. Animalidade, humanidade e mesmo organicidade são categorias cuja interação é principalmente do âmbito da moral e do prazer. Para existir nessa fronteira, os limites deterministas dos reinos *animália* e mesmo *fungi* nos dirão pouca coisa, ou talvez absolutamente nada do que são nossos corpos. “Por que nossos corpos devem terminar

na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele?”, pergunta Haraway e complementa: “E outros organismos, assim como objetos construídos. Há todos os tipos de não humanos com os quais nós estamos entrelaçados.” (HARAWAY, 2015, p. 55).

Como seria o mundo de “troca matrimonial” com os fungos?

Daniel Lie, artista brasileiro indonesiano cria instalações que são grandes moradas de fungos. Em *Quing*, Lie propõe ambientes integrados “reunindo matérias orgânicas e tendo como protagonismo e parceria de criação seres além-de-humanos, evocando uma ecologia não binária.” (LIE, 2019, n.p.). Um grande sistema estabelecido ao ar livre, um amontoado de matéria orgânica composto por fungos que a digerem, manda calor, através de uma tubulação com água, para um ambiente interno: “estruturas suspensas abrigam os cogumelos, ostras e vasos suspensos de terracota são o lar de fungos que estão presentes no ar local” (LIE, 2019, n.p.)⁵. Esse sistema especificado por Lie como “aque-

cedor de biodigestão” é construído à maneira de um órgão: uma montanha desordenada de matéria orgânica e fungos é disposta ao lado de uma casa; tubos de cobre enviam o calor para a parte de dentro da habitação, onde as paredes são pintadas a mão com tinta amarela de cúrcuma e, na parte de dentro, os fungos (cogumelos) e a matéria orgânica são dispostos em recipientes de barro ou lona, pendurados no teto. O alimento desordenado do lado de fora, traduzido por um sistema tubular, é organizado do lado de dentro da casa, cuja textura das paredes internas, pigmentadas com tinta orgânica, dá a sensação de um interior vivo. Há todo um caminho traçado do fora para o dentro, do montante para o compartimentado. Toda a casa de Lie é uma espécie corpo vivo. Sua atividade é a de processar a comida, absorver energia, produzir calor. Os recipientes suspensos de cerâmica são estruturas super especializadas de processamento. (Fig. 7)

Em outra instalação da mesma exposição, *A privacidade alheia*, Lie constrói uma grande estrutura do teto ao chão, dentro de um antigo salão escuro. O trabalho é composto por: “Entidades sem nome; ar-

gila com linhaça fermentada; corda de fibra natural; flores; luzes; lâ; instalação sonora”, em suas palavras. (LIE, 2019, n.p.). A argila crua, misturada com linhaça fermentada, é o lar de fungos, bactérias e seres não humanos, as “entidades sem nome”. Lá, flores, fungos, barro e comida se misturam nessa grande estrutura que é, ela mesma, uma entidade. Grande entidade suspensa: *A privacidade alheia* parece uma ode à hibridização de todos os corpos.

Os trabalhos de Lie propõem uma integração do sistema biótico híbrido com o espaço que ocupam e que nós, humanos, podemos adentrar. De certa forma, as paredes – escuras ou pigmentadas – são também os tecidos internos dessa casa fúngica. A escala de seus trabalhos faz das entidades ambientes quase geográficos. É como se penetrássemos em um órgão, entramos agora dentro de outro funcionamento vivo. Parece que no interior da entidade somos menores que os fungos e mudamos de escala. Esses “ecossistemas” parecem aceitar nossa visita na condição de que sejamos mais uma estrutura biológica dentro do sistema. Nada mais esperado: que o “lar” de criaturas não humanas



Fig. 7 - Daniel Lie, *Quing*, 2019.
cogumelo ostra rosa (*Pleurotus salmoneostramineus*); cogumelo ostra (*Pleurotus ostreatus*);
entidades sem nome; tinta de cúrcuma e gel de linhaça; potes de cerâmica com arroz, água e
açúcar; corda de fibra natural; lona de plástico; tecido de algodão; aquecedor de bio-digestão;
tubos de cobre; sistema de tubulação mecânica; água. (Fonte: LIE, *Portfólio*, 2019)

desobedeça a nossa percepção antropocêntrica de escala e transforme o tamanho dos seres.

Como será o mundo dos fungos? Seguiremos endereçando nossa arte para corpos humanos íntegros isolados e espiritualmente etéreos? Parece-me ser necessário considerar também o público humano-fungo, humano-vegetal, humano-animal; pensar em obras para os agentes humanos e não humanos. Se os fungos podem ser os “colaboradores” de Rauschenberg, podem também ser os *consumidores-ingestores* de suas obras. Adentremos outros mundos.

Notas

¹ “[...] é chamado crânio, caveira, *vanitas*, humanidade reduzida a uma concha de caracol vazia, cuja alma escapou”. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 39).

² Damien Hirst a respeito de *A Thousand Years*: “I think glass is quite a frightening substance. I always try and use it. I love going round aquariums, where you get a jumping refraction so that the things inside the tank move; glass becomes something that holds you back and lets you in at the same time.” (HIRST apud ARTSPACE, 2018).

³ Bebida alcoólica fermentada típica dos povos indígenas que habitavam a região que hoje é o Brasil.

⁴ “O que estou chamando de corpo, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de anatomia característica; é um conjunto de maneiras ou modos de ser que constituem um *habitus*. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há esse plano central que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. Longe do essencialismo espiritual do relativismo, o perspectivismo é um maneirismo corporal.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 330).

⁵ “Cogumelo ostra rosa (*Pleurotus salmoneostramineus*); cogumelo ostra (*Pleurotus ostreatus*); *entidades sem nome*; tinta de cúrcuma e gel de linhaça; potes de cerâmica com arroz, água e açúcar; corda de fibra natural; lona de plástico; tecido de algodão; aquecedor de biodigestão; tubos de cobre; sistema de tubulação mecânica; água.” (LIE, 2019, n.p., grifo nosso).

Referências

ARTSPACE Editors. 1990: HANS Ulrich Obrist Explains Why Damien Hirst's "A Thousand Years" Stopped Francis Bacon in His Tracks. *Artspace Magazine*, Nova York, 25 mai. 2015. Disponível em https://www.artspace.com/magazine/art_101/art-in-the-90s/1990-the-reasons-why-damien-hirsts-a-thousand-years-stopped-francis-bacon-in-his-tracks-55452. Acesso em 13/1/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio*: lugar, contato, pensamento, escultura. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

HARAWAY, Donna J. Fragmentos: quanto como uma folha. (Entrevista com Donna Haraway concedida a Thyrsa Nichols Goodeve). *Mediações*, Londrina, v. 20, n. 1, p. 48-68, jan./jun. 2015.

HARAWAY, Donna J. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In TADEU, Tomaz. (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HEALY, Charlotte. A Radical Disregard for the Preservation of Art: Robert Rauschenberg's *Elemental Paintings*. *Interventions Journal*, issue 1: Object Lesson, Texts, v. 4. Disponível em <https://interventionsjournal.wordpress.com/2015/01/23/a-radical-disregard-for-the-preservation-of-art-robert-rauschenbergs-elemental-paintings/>. Acesso em 19/1/2020.

JANDIR JR. *Arquivo* (publicado em 24/12/2012). Disponível em <https://jandirjr.wordpress.com/2012/12/24/sem-titulo-2012-diptico-da-esquerda-para-a/>. Acesso em 13/1/2020.

LIE, Daniel. *Portfólio*, 2019. Disponível em <https://liedaniel.hotglue.me/>. Acesso em 26/1/2020.

MARGULIS, Lynn; SCHWARTZ, Karlene V. *Cinco reinos: um guia ilustrado dos filós da vida na Terra*. São Paulo: Guanabara Koogan, 2001.

MOSZYNSKA, Anna. *Sculpture Now*. Londres: Thames & Hudson, 2013.

NATUREZA-MORTA (verbete) In *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo360/natureza-morta>. Acesso em 15/3/2020.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIÑAR, Guadalupe; et al. Amid the Possible Causes of a Very Famous Foxing: Molecular and Microscopic Insight into Leonardo da Vinci's Self-Portrait. *Environmental Microbiology Reports*, v. 7, n. 6, p. 849-859, 2015. Disponível em <https://sfamjournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1111/1758-2229.12313>. Acesso em 13/3/2020.

SALVARO, Cleverson Luiz *Portfólio* [201-]. Disponível em <https://salvaro.tumblr.com/>. Acesso em 14/3/2020.

THE MUSEUM OF HUNTING AND NATURE. *History of the Museum*. Paris [19--]. Disponível em <https://www.chassenature.org/en/the-museum-of-hunting-and-nature/>. Acesso em 26/1/2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

Do fogo às origens: um museu para pensar a arte brasileira

From Fire to Origins: A Museum to Think about Brazilian Art

Del fuego a los orígenes: un museo para pensar en el arte brasileño

Ana Cecília Araújo Soares de Souza (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil) *

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41032>

331

RESUMO: Este artigo trata de uma pesquisa inicial cujo objetivo é revisitar uma demanda crítica inerente às raízes da arte brasileira a partir do pensamento de Mário Pedrosa, com foco no projeto do Museu das Origens. Sob muitos aspectos, Pedrosa é de grande importância na história da crítica nacional, pois, através dele, as questões da arte brasileira ganharam uma dimensão universal e uma consistência cultural nova. Embora não tenha sido contemplado em seu todo, este museu tem aberto a possibilidade de reconstrução de narrativas, até, então, silenciadas e reprimidas; de linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna europeia.

PALAVRAS-CHAVE: Mário Pedrosa; arte brasileira; Museu das Origens

* Ana Cecília Araújo Soares de Souza é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. E-mail: anacicasoares@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6984-0428>

ABSTRACT: This article deals with an initial research whose objective is to revisit a critical demand inherent to the roots of Brazilian art based on the thinking of Mário Pedrosa, with a focus on the Museum of the Origins project. In many ways, Pedrosa is of great importance in the history of national criticism, because, through him, issues of Brazilian art have gained a universal dimension and a new cultural consistency. Although not considered in its entirety, this museum has opened the possibility of reconstructing narratives, which, until then, were silenced and repressed; of languages and knowledge subordinated by the idea of totality defined by modern European rationality.

KEYWORDS: Mário Pedrosa; Brazilian art; Museum of the Origins

RESUMEN: Este artículo trata de una investigación inicial cuyo objetivo es revisar una demanda crítica inherente a las raíces del arte brasileño basada en el pensamiento de Mário Pedrosa, con un enfoque en el proyecto del Museo de los Orígenes. En muchos sentidos, Pedrosa es de gran importancia en la historia de la crítica nacional, porque, a través de él, los temas del arte brasileño han adquirido una dimensión universal y una nueva consistencia cultural. Aunque no se considera en su totalidad, este museo ha abierto la posibilidad de reconstruir narrativas que, hasta entonces, fueron silenciadas y reprimidas; de lenguas y conocimientos subordinados por la idea de totalidad definida por la racionalidad europea moderna.

PALABRAS CLAVE: Mário Pedrosa; arte brasileño; Museo de los Orígenes

Recebido: 15/3/2020; Aprovado: 8/5/2020; Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

SOUZA, Ana Cecília Araújo Soares de. Do fogo às origens: um museu para pensar a arte brasileira. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 331-344, jul./dez. 2020. [https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41032]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Ana Cecília Araújo S. Souza

Do fogo às origens: um museu para pensar a arte brasileira

Em uma época em que se discute cada vez mais sobre o poder de fala de grupos marginalizados pela sociedade – que, com toda razão, reivindicam sua participação e presença na história –, discutir as origens da arte brasileira não seria visto como algo anacrônico ou, mesmo, absurdo. Contudo, trata-se da possibilidade de revisitar a narrativa oficializada como única “verdade” diante da multiplicidade cultural que é o Brasil. Nesse caminho, a linha é tênue e sabemos do risco embutido de cair em território ufanista; por isso, antes de qualquer debate mais profundo, é preciso dei-

xar claro a nossa crença de que qualquer tipo de reflexão sobre tal temática não pode ser estruturado sem considerar, sobretudo, o fato de sermos este contínuo vir-a-ser em aberta contaminação e apropriação com aquilo que está dentro e fora de si. Além disso, o intuito aqui não é o de criar uma nova história da arte brasileira, mas, desejamos pensá-la a partir da atualização do olhar de Mário Pedrosa (1900-1981) sob o Brasil, tendo como ponto de partida o seu projeto do Museu das Origens.

[...] como bons descendentes dos povos primeiros dessa terra dos brasis – os tupinambás – devoraremos tudo, deglutiremos todos os bispos sardinha que encontrarmos, e devolveremos, ou melhor, já começamos a devolver, há muito, nossa profunda fúria de criação nova. (PAPE, 1980, p. 28-29)

Assim, dedicar-se ao pensamento crítico de Mário Pedrosa significa pôr em questão o fato de que, mesmo tendo uma matriz cultural transitória e híbrida, a arte brasileira possui singularidades a serem conquistadas e debatidas. A imersão no universo deste autor nos proporciona, portanto, um exercício transgressivo do olhar sobre este contexto, mostrando-nos a necessidade de “buscar novas experimentações, afirmando a diferença, a variação, a resistência à sujeição da identidade e da individuação”. (ADRIÃO; CABRAL; TONELLI, 2012, p. 210)

Da diversidade vivemos...

Dentre vários aspectos, Mário Pedrosa¹ é um teórico importante na história da crítica de arte nacional, tendo enfrentado, ao

longo de sua trajetória, inúmeras barreiras em prol de suas ideias, desde os primeiros anos de militância socialista, quando foi contrário à Internacional Comunista, até os últimos anos de vida, comprometido com a criação do Partido dos Trabalhadores (PT). Suas convicções políticas se estenderam à arte, fato relevante para a efetivação de um pensamento mais horizontal e orgânico comprometido com a realidade local.

O importante nas suas críticas é que a discussão da arte não vinha desatrelada de uma discussão maior sobre as possibilidades de nosso desenvolvimento político e social, ou seja, de nossa promessa civilizatória. Seja voltando-se para os aspectos perceptivos e conceituais da teoria da forma, seja para o desenvolvimento de uma nova síntese das artes pensada junto a construção de Brasília, seja ainda olhando para as relações entre arte e as novas tecnologias de comunicação, o que sempre movia sua reflexão era uma crença na capacidade de a arte transformar o mundo a sua volta. (OSÓRIO, 2016, p. 96-97)

Para Pedrosa, a crítica deveria ser território de compreensão, viabilizando novas formas de pensar, sentir e agir. Segundo Sônia Salzstein (2001, p. 79), sua produ-

ção é a prova de que se poderia construir uma reflexão substancial em arte, ainda que em um país sem uma tradição artística definida/fixa, onde pudesse contar com um conjunto de referências fornecido por uma sucessão cronológica de obras, escolas e disciplinas sedimentadas com o respaldo de uma história da arte. A partir de Pedrosa, as questões da arte brasileira ganharam uma dimensão universal e uma consistência cultural nova, livre do nacionalismo e do populismo que impregnava nosso imaginário artístico pelo menos desde o final do século XIX.

Dessa forma, da década de 1920 aos últimos anos da década de 1970, o crítico pernambucano foi protagonista e testemunha das grandes mudanças ocorridas na vida brasileira, principalmente no campo cultural. Ele esteve envolvido com o projeto de construção da arte no Brasil, comprometendo-se em buscar peculiaridades que marcassem a nossa diferença em meio a pluralidade das diversas culturas cá existentes. Em *Discurso aos Tupiniquins e Nambás* (1975), Mário Pedrosa deixa claro a importância da coexistência de ambiguidades em nosso processo cul-

tural como elemento significativo para a criação de algo tão específico a nós:

Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, no nível da história contemporânea [...] quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista [...] Aqui o que é natureza já é cultura e o que é cultura ainda é natureza, mas não se confundem e menos ainda se fundem. (PEDROSA, 1975, p. 467)

De acordo com o teórico, o que acontece no Brasil é a constituição de uma espécie de quarto reino para além dos tradicionais pertencentes à natureza (animal, vegetal e mineral); aqui teríamos também em vigor o chamado reino da arte. Essa não é para o crítico uma afirmação audaciosa, porque as grandes sociedades industriais, à medida em que se desenvolvem, subordinam todas as classes a seu frenético ritmo tecnológico e mercantil, castrando toda e qualquer oportunidade criativa. A solução para não perdermos nossa essência estaria no distanciamento da história cultural do Terceiro Mundo das mentalidades desenvolvimentistas que é, exatamente, o lugar onde se apoia o espírito colonialista. Nós, nas palavras de Pedrosa (1975) – “os bugres das

baixas latitudes e adjacências” –, não temos de seguir o mesmo caminho trilhado pela civilização burguesa imperialista; no entanto, necessitamos de construir o nosso próprio:

As populações destituídas da América Latina carregam consigo um passado que nunca lhes foi possível sobrepujar ou sequer exprimir, quer dizer, fazê-lo teoricamente [...] as vivências e experiências destes povos não são as mesmas dos povos do norte. São muito diferentes, ainda que suas aspirações sejam contemporâneas [...] os pobres da América Latina vivem e convivem com os escombros e os cheiros desconfortáveis do passado. [...] Mas é aí que se passa o futuro. (PEDROSA, 1975, p. 469)

Este pensamento de Mário Pedrosa se manifesta em proposições como a do Museu das Origens², que nasceu não só como uma solução ao incêndio sofrido pelo Museu de Arte Moderna (MAM)³ do Rio de Janeiro, em 1978, mas também serve-se de instrumento para o crítico ressoar as discussões que vinham tomando corpo no sistema artístico internacional, como as trazidas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência

e a Cultura (UNESCO) em 1972. O evento é considerado um marco de profundas transformações ocorridas no campo da museologia, com repercussões sobre o papel dos museus como agentes de inclusão cultural, de afirmação da identidade de grupos sociais, de reconhecimento da diversidade, de desenvolvimento econômico e de referência para as políticas públicas na América Latina, caracterizando o avanço da área de museus na região em termos de institucionalização e de cooperação.

Pedrosa se achava bastante envolvido com essas questões, principalmente, quanto à importância dos museus no mundo contemporâneo e sua contribuição para os planos educativos e de desenvolvimento social. Por isso, para lançarmos uma reflexão acerca do Museu das Origens, necessitamos conhecer aquilo que despertava a atenção do crítico durante o infortúnio do MAM, como o contexto político-social do Brasil e do mundo, os interesses teóricos, projetos implicados, entre outros aspectos.

Pedrosa estava profundamente ligado às afetações que sofreu durante a experiência do exílio no Chile, ocorrido entre 1970 e 1973, período de grande importância que

lhe estimulou a conhecer mais sobre a América Latina e a refletir a respeito da artificialidade das disjunções entre arte erudita e arte popular. Foi nessa época que Mário, juntamente com o crítico espanhol José María Moreno Galván e o pintor italiano Carlo Levi, concebeu o Museu da Solidariedade Salvador Allende. Instituição única até então na história, porque receberia a contribuição direta para seu acervo dos artistas, não passando por colaboradores, apoios ou mecenas. As obras proviriam unicamente da solidariedade dos artistas plásticos com o povo chileno, que passava pela experiência socialista. De acordo com Pedrosa, “a luta pelo socialismo é a luta pela cultura”, por isso que o desenvolvimento cultural e artístico da transformação que ocorria no Chile deveria ser confiado aos artistas”. (ZOLI, 2011, p. 234)

Além dessas discussões, Mário Pedrosa despertou em si, a partir da aproximação com Darcy Ribeiro (também exilado em território chileno), a preocupação em pensar a produção indígena⁴, assim como, trazia para o debate sua inquietação em relação ao processo de descolonização da África. Enfim, todas essas questões, como

veremos a seguir, foram fundamentais para a construção do projeto museológico aqui estudado.

E, assim, nasce o Museu das Origens...

Não temos dúvidas em afirmar que Mário Pedrosa foi um dos primeiros autores a criticar a dominação colonial nas áreas política, econômica e artística, aspecto que contribuiu para o desenvolvimento de um pensamento autônomo e distante de qualquer submissão intelectual relacionada aos centros hegemônicos do poder. Pedrosa “elaborou uma crítica do mundo, dentro do qual situa a sua crítica de arte, que pudesse dar acesso a uma visão universal”. (BOMPUIS, 2019, p. 290)

O Museu das Origens não está isolado dessas discussões. Talvez seja uma de suas iniciativas mais firmes no propósito de pensar o que havia de Brasil na arte brasileira. O projeto estava configurado em cinco módulos independentes, mas orgânicos entre si: Museu do Índio, Museu de Arte Virgem (Museu do Inconsciente)⁵, Museu de Arte Moderna, Museu do Negro

e Museu de Artes Populares. Além disso, incluía cursos teóricos e de aprendizados práticos voltados às discussões sobre história da arte, antropologia cultural, com seções especializadas de cultura urbana, comunidades rurais, tribais e festas cultuadas pelo povo brasileiro a exemplo do Carnaval.

O museu será traçado de forma a dar ao público a exata curva da evolução criadora e artística da humanidade, desde a arte das cavernas pré-históricas até a arte de nossos dias. Tudo o que é representativo de cada época, de cada cultura e civilização, de cada escola estará presente no museu. Desta forma, o museu proverá o mais completo panorama da evolução artística de todos os povos e, oferecerá ao povo brasileiro e às futuras gerações, um documentário excepcional com o qual sua educação artística e cultural se fará, visualmente, do modo mais satisfatório possível". (PEDROSA, 2016 apud PUCU, 2019, p. 452)

Em sua proposição, Mário Pedrosa destacava os recursos que cada uma das unidades disponibilizava e aqueles necessários para seu funcionamento. Conforme o crítico, o Museu do Índio já era possuidor de um acervo rico, mas não dispunha de um local apropriado. O Museu de Arte Vir-

gem ou do Inconsciente também apresentava um conjunto de obras importantes e, ao contrário do núcleo anterior, tinha um espaço próprio que só precisava de reforma, devido à precariedade de suas instalações. O Museu de Arte Moderna, por sua vez, deveria reconstituir seu patrimônio dando ênfase a produção brasileira: passando pelas primeiras figuras representativas do impressionismo, como Eliseu Visconti (1866-1944), até as gerações seguintes: Tarsila do Amaral (1886-1973), Anita Malfatti (1889-1964), Alfredo Volpi (1897-1976), Cândido Portinari (1903-1962), Di Cavalcanti (1886-1973), entre outros. Ademais, contaria com salas latino-americanas, europeias e norte-americanas; de arte concreta, neoconcreta e ambientes para exposições temporárias. Quanto aos Museus do Negro e de Artes Populares precisavam formar seus acervos levando em consideração a aquisição de peças trazidas da África (no caso do primeiro) e artefatos colhidos nas mais variadas regiões do Brasil.

Quanto à estrutura administrativa e as estratégias de sustentabilidade do museu, Mário acreditava que a instituição deveria ser de natureza pública ou mista, além de

dispor de liberdade “organizatória e artística, para que estivesse protegido das `variações de orientação e administração, consequência de intervenções políticas ex-temporâneas e burocráticas não de todo aconselháveis””. (Pedrosa, 1995 apud PUCU, 2019, p. 465) Ou seja, tratava-se de projetar outra forma de institucionalidade, onde o diálogo entre cada unidade referida fosse contemplada, razão que fazia do Museu das Origens não um fim em si mesmo, mas um instrumento de mobilização das concepções de arte e dos artistas que sua ideia de pós-modernidade abrangia.

Algumas considerações...

Diante das questões surgidas junto com o Museu das Origens, temos por hipótese que este projeto representaria um desdobramento da afirmação de Mário na qual estaríamos “condenados ao moderno”. Acreditamos que não se trata de romper com a arte moderna, mas de ampliar nossa percepção sobre o que é arte brasileira, considerando-a um lugar de negociação das diferenças interculturais em um pro-

cesso de constante recombinações e multiplicações de modos de existir. Esta proposta sinaliza uma mudança nos rumos da arte moderna no Brasil, e nos mostra certo interesse de Pedrosa em retornar ao mundo originário, ao nosso passado mais remoto, como meio de renovar a produção artística brasileira. Conforme o teórico, a arte vivenciava um momento de crise oriunda da expansão do capitalismo pelo mundo, uma vez que este subordinava tudo e todos a voracidade de seu ritmo tecnológico e mercantil, sendo responsável pela castração da criatividade. É nesse contexto que, sobretudo, a partir de 1975, o crítico pernambucano irá começar a escrever mais nitidamente sobre certa instabilidade no campo da arte e a urgência de se encontrar outras possibilidades fora de sua própria esfera. Ademais, procurava aproveitar toda aquela movimentação para mudar radicalmente a direção do MAM e recuperar outros museus já existentes, pois defendia que isso possibilitaria a criação de uma rede entre as instituições, no sentido de preservar aquilo que cada uma teria de mais inestimável, potencializando suas existências.

Não há ranços nacionalistas, fascínio pelo exótico nem tampouco submissão temática do processo de formalização das obras. Com extrema cautela e atenção crítica, o autor aponta para a capacidade singular de a arte brasileira aliar o rigor da tradição moderna a uma energia criativa derivada da hibridização cultural. As especificidades de nossa formação podem não ser um estorvo, mas uma possível diferença que qualifica a inserção da arte brasileira no mundo globalizado. (OSÓRIO, 2016, p. 93)

Sem ter sido contemplado em seu todo, o Museu das Origens renderia reflexões nas décadas posteriores. Segundo Parracho (2019, p. 408), podemos detectar algumas influências em ações específicas, como a criação, por Dinah Guimarães, em 1994, da Galeria Permanente Mário Pedrosa no Museu Nacional de Belas Artes, tendo por base exatamente o projeto em questão. Também em 2000, Nelson Aguiar inauguraria a Mostra do Redescobrimiento no Pavilhão da Bienal de São Paulo, cujos núcleos remontariam ao projeto de Pedrosa, o qual, de fato, expressava uma rota alternativa que ganhava força na arte contemporânea. Também acreditamos que o próprio projeto do Parque do Ibirapuera em São Paulo tenha tido influência do mu-

seu de Pedrosa, uma vez que faz referência a alguns de seus núcleos por meio das seguintes unidades: Museu Afrobrasil, Oca, Museu de Arte Moderna e o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

Apesar do problemático conceito das origens, quanto à produção artística brasileira, e dos eventuais clichês nacionalistas, é interessante ressaltar esse episódio como uma ação descolonizadora rumo ao desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a arte local. O Museu das Origens serve como objeto de apoio à nossa análise porque põe em questão, a partir de núcleos museológicos próprios, aquilo que era validado como as raízes fundadoras da cultura brasileira para Mário Pedrosa. Esse fato tem aberto a possibilidade de reconstrução de narrativas, até então silenciadas e reprimidas; de linguagens e conhecimentos subalternizados pela ideia de totalidade definida pela racionalidade moderna europeia. A proposta de Pedrosa nos ajuda a conhecer as contribuições dos grupos sociais que se movem nas margens das estruturas de poder:

Partindo do diagnóstico de que tanto a retórica da modernidade e progresso como a lógica da colonialidade e controle estão sustentadas por um aparato cognitivo que é patriarcal (normatizando as relações de gênero) e racista (baseado em classificações sociais racializadas) (MIGNOLO, 2008; QUIJANO, 2014), as opções decoloniais e o pensamento decolonial buscam, assim, uma genealogia de pensamento que não seja fundamentada exclusivamente no pensamento eurodescendente, mas que possa recorrer a categorias e discursos explicativos que emergiram nas línguas e histórias dos povos ameríndios e africanos subjugados. Como exemplo deste fazer decolonial e que sempre esteve presente na história latino-americana. (AMARAL, [201-?], n.p)

Para além de todo formalismo, Mário Pedrosa sempre buscou, na história da arte, fornecer diversos subsídios para a elaboração de novas formas de se fazer e de se pensar a arte brasileira. O crítico observava a presença do influxo externo em nosso processo cultural, não como um dado que possa diminuir ou mesmo engrandecê-lo por definição. O que interessava era o funcionamento de tal dinâmica cujo desfecho é sempre incerto. Vestígios de um cenário estético marcado pela reivindica-

ção de uma realidade brasileira, latino-americana e subdesenvolvida, mas, ao mesmo tempo, aberta e heterogênea.

Assim, dispomos de uma história da arte afluída pelo encontro com referências tão variadas: a cultura popular, com seus mitos, ritos, lendas, provérbios, anjos e demônios; as figuras arquetípicas; o calor dos trópicos, o colorido de nossas paisagens e seus animais fantásticos. Sem esquecermos de enfatizar o diálogo com o psicodelismo, a contracultura, o cinema novo e a influência direta da Tropicália. Afinal, vivemos “na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”. (GOMES, 1980, p. 88 apud OSORIO, 2016, p. 11)

O Brasil é dotado de ricas manifestações culturais propagadas pela oralidade de uma geração à outra. É o lugar da mistura imanente e da formação desenraizada, composto pelo caldeamento de raças e pelo sincretismo religioso. [...] “o país do carnaval e do feijão com arroz: da mistura e da fantasia”. (DAMATTA, 1986, p. 6) É o local em que se crê nos santos católicos e nos orixás africanos, onde nos benzemos e lemos o horóscopo antes de sair de casa para garantir um dia de sorte. Sim, múlti-

plo por natureza, cujo povo entoia suas derrotas e façanhas, medos e alegrias nas rimas do cordel ou nas fantásticas histórias de assombração contadas nos alpendres das casas sertanejas do Nordeste; assim como o território daqueles que escondem e não respeitam suas próprias diferenças culturais.

Para estudarmos a arte brasileira por meio da obra de Mário Pedrosa, é necessário assumirmos totalmente tudo que “a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido”. (MOTTA apud COELHO, 2010, p. 119) Porque, dessa maneira, acreditamos que a história possa ser reescrita como um conjunto de convergências culturais em vez de uma estrutura universal localizada no interior de um só espaço e de uma só narrativa. “Ou assumimos conjuntamente a invenção de outros lugares ou estaremos sempre na frustração do não lugar”. (OSORIO, 2016, p. 33)

Revisitar as raízes da arte do híbrido Brasil, via Museu das Origens, é, então, uma tarefa do presente. Embora essa pesquisa

esteja apenas em seu início, ela nos serve como um meio de olhar a margem para desenvolver perspectivas ainda não concebidas, assim como para ampliar as formas de relação entre temporalidades culturais distintas e transformar incessantemente os modos de ser da arte brasileira, deslocando e reposicionando referências. A pesquisa é também um instrumento importante para se promover o exercício independente do conhecimento visual cuja substância simbólica se faz indispensável para o nosso entendimento dentro desse processo, sem permanecer para nós mesmos uma eterna interrogação. Afinal, é preciso aprender a desconhecer as coisas da forma que elas costumam ser, evitando, portanto, engessar a realidade.

Notas

¹ A experiência de Mário Pedrosa durante o exílio nos Estados Unidos (1938-1945) teve forte impacto em seu posicionamento crítico diante da arte brasileira. Esse momento proporcionou a Pedrosa uma maior proximidade com as ideias difundidas entre os New York Intellectuals, entre eles Clement Greenberg (1909-1994). Este fator influenciou, entre outros aspectos, sua defesa ao abstracionismo no retorno ao Brasil.

² O nosso acesso ao projeto do Museu das Origens se deu por meio do acervo digital do Memorial Lage. Disponível em <http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/2>. Acesso em 22/5/2019.

³ No incêndio, cerca de mil obras foram perdidas, entre as quais, obras de Picasso, Miró, Matisse, Dalí e Portinari, causando grande comoção no mundo das artes.

⁴ Na época do incêndio do MAM, Pedrosa estava preparando uma exposição para a instituição, em parceria com Lygia Pape, sobre arte indígena, intitulada *Alegria de viver, alegria de criar*. A mostra deveria ser inaugurada em 1979, mas devido à tragédia foi cancelada.

⁵ Museu do Inconsciente foi fundado em 1952 por Nise da Silveira.

Referências

ADRIÃO, Karla Galvão; CABRAL, Arthur Grimm; TONELI, Maria Juracy Filgueiras. Singularizar. In: FONSECA, Tania Mara Galli; MARASCHIN, Cleci; NASCIMENTO, Maria Lívia do (Org.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

BOMPUIS, Catherine. Mario Pedrosa: uma indissociável relação entre arte e política em nome da revolução. In BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela (Org.). *Mário Pedrosa atual* [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSORIO, Luiz Camillo. *Olhar à margem: caminhos da arte brasileira*. São Paulo: SESI-SP Editora; Cosac Naïf, 2016.

PAPE, Lygia. *Catiti-Catiti, na terra dos Brasis*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1980. 104 f. Disponível em <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/>

5575/3/462326.pdf. Acesso em 19/5/2019.

PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás, 1975. In FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

PUCU, Izabela. Mário Pedrosa: imaginação instituinte, museus e pós-modernidade. In BÔAS, Glaucia Villas; PEDROSA, Quito; PUCU, Izabela (Org.). *Mário Pedrosa atual* [E-book]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2019.

SALZSTEIN, Sônia. Mário Pedrosa: o crítico de arte. In MARQUES NETO, José Castilho (Org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ZOLI, Ana Flávia. O Museu da Solidariedade do Chile e Mário Pedrosa. *Humanidades em Diálogo*, São Paulo, 2011. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/humanidades/article/view/106201/104873>. Acesso em 14/3/2020.

resenhas

O que escapa das frestas

[*lindalocaviejabruja*, individual de Sara Ramo
no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha]

*Bianca Andrade Tinoco (Universidade de Brasília, Brasil) **

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41225>

347

Um mobiliário curioso no interior de Minas Gerais é a mesa de refeições com gavetas. Posicionadas nas laterais da mesa, tantas quanto o número de cadeiras disponíveis, ela serviria para que os comensais escondessem os pratos e não fossem flagrados saboreando o alimento, ao serem surpreendidos por uma visita. Os motivos poderiam ser a vergonha pelo conteúdo do prato, no caso de famílias pobres; ou o consumo de alimentos proibidos, nos séculos XVII e XVIII, quando novos cristãos cozinhavam segundo preceitos judaicos e temiam serem descobertos pela Coroa portuguesa. No senso comum, tais gavetas foram associadas à usura. Motivos à parte, é interessante pensar que ocultar o íntimo está de alguma forma entranhado em uma cultura herdada do colonial, assim como as mesas trazidas pelas navegações ibéricas.

* Bianca Andrade Tinoco é doutoranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/UnB), sob orientação do Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira. Bolsista CNPq de doutorado-sanduíche (SWE) no período 2019/2020, em parceria com a Universidad Autónoma de Madrid. E-mail: biancatinoco@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3650-1363>

Não é mistério que no Brasil, assim como em outras antigas colônias europeias, o doméstico pertence semanticamente ao domínio do feminino. O batente da porta marca a fronteira entre o exterior do trabalho assalariado, dos direitos civis, e o espaço gerido pela “patroa”, administrado pela “dona de casa” que trabalha sem remuneração direta, em alguns casos com o auxílio de mulheres (pobres, em geral negras e com pouco acesso à educação) contratadas com subsalários e subdireitos. A exposição *lindalocaviejabruja*, realizada por Sara Ramo de julho de 2019 a março de 2020 no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, trata dessas mulheres e daquilo que elas guardam às pressas quando o inesperado soa a campainha. E do que escapa pelas frestas. Porque um odor, uma mancha, um fantasma sempre se esgueiram.

Nascida na Espanha e residente em São Paulo e Madri, a artista ocupou, a convite do Programa *Fisuras* do Reina Sofía, o Espaço 1 e a Sala de Protocolo do Edifício Sabatini do museu – uma construção do século XVIII que abrigou, até 1965, o Hospital San Carlos. Os dois espaços estão afastados um do outro por um corredor, que dá acesso a outras salas e ao jardim interno do prédio. Desse modo, a narrativa da exposição não

tem propriamente um começo: o trajeto que escolhemos para esta resenha difere, por exemplo, do descrito pela crítica e curadora Júlia Rebouças (2019) no folheto da mostra.

Nosso ponto de partida é o vestíbulo que antecede a Sala de Protocolo. Trata-se um limbo entre o museu e a entrada de casa, com paredes brancas e as tábuas do piso asseadas. Está desocupado, à exceção de um balde preto e de um esfregão encostados em uma parede. Entre as fibras do esfregão, se revela uma língua vermelha de sabão – tortuosa, pontuda, ereta. Ao lado do esfregão, o balde apresenta um líquido esbranquiçado no interior. Os dois utensílios “fazem as honras” aos que chegam.

A Sala de Protocolo do Edifício Sabatini, na sequência, denuncia o antigo uso da construção: com duas partes contíguas, é recoberta pelos armários de madeira que armazenavam os lençóis lavados e passados do então hospital. Sara Ramo os preenche com vestígios de uma insólita ocupação, oferecendo peças e pistas a serem conectadas pelos visitantes.

Alguns armários demandam ser bisbilhotados, inclusive com a ajuda da lanterna ou

da câmera do celular: em um, há terra acumulada; em outro, pequenos bibelôs. Por baixo de duas portas, vazam ao chão melenas compridas de cabelos encaracolados e negros. "Party time", anunciam os adesivos recortados e colados no fundo de outro, do qual balas e doces sobem pelas paredes, como formigas, e se amontoam em um canto da parede (Fig. 1).

A abertura dos armários não é uma passagem pacífica – algumas trancas ostentam os arranhões próprios de uma pressão contínua ou de um arrombamento. Por trás de uma delas, escapa uma luz avermelhada. Dentro do armário, as paredes estão besuntadas por uma espessa massa vermelha, da qual despontam as pontas (ou "balas", como chamam os maquiadores) de dezenas de batons rubros. (Fig. 2)

No único armário efetivamente aberto, o vão é tomado por cimento, com pequenos brinco e adereços encrustados nas rachaduras da superfície. Duas portas, com as almofadas de madeira substituídas por vidros, revelam um amontoado de tecidos amarelados, com cores pastéis e estampas delicadas (Fig. 3). Embora deem a ver, a entrada do observador é restrita à superfície. O mesmo

ocorre com as janelas que dão para a rua: estão fechadas e empoeiradas, assim como uma coleção de vasos à frente de uma delas.

Tantas portas, tantas entradas, mas Sara Ramo deixa evidente para os visitantes apenas uma saída. Um tentáculo preto, que se estende até o meio da sala, saindo de um par de portas de armário rente ao chão. De dentro do armário, luz acesa, um papel de parede bege com estampas envolve o espaço. A criatura indica com sua "pose" outra extensão, essa mais discreta e perceptível apenas do alto: tacos mais claros que o padrão das tábuas do piso criam o vestígio de uma sutura.

O ser amorfo atrai para a saída do labirinto de armários, mas isso só é revelado ao visitante quando ele se dirige ao Espaço 1 do Reina Sofía, onde a exposição continua. O intervalo dado pelo percurso no corredor do museu é aproveitado pela artista como uma passagem de dimensão. Na entrada do segundo grupo de salas, uma placa na porta convida: "Entre, por favor". Embora atenuado pela expressão de educação, o imperativo remete aos bilhetes de orientação ("coma", "beba") encontrados por Alice em sua travessia do mundo real ao País das Maravilhas.



Fig. 1 - Passagem entre ambientes contíguos na Sala de Protocolo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha.



Fig. 2 - Armário da Sala de Protocolo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha.



Fig. 3 - Vista da Sala de Protocolo do Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

De fato, ao ingressar, o visitante é transportado para o interior daquele armário na Sala de Protocolo: lá estão o tentáculo preto, que sai de uma parede e descansa sobre o chão, e o espaço no interior do armário (agora uma sala inteira)¹. Do teto, pende uma lâmpada solitária, dessas que iluminam quartos sem luxo nem luminária. No papel que estampa as paredes, há delicados desenhos de conchas, meias, luvas, facas, pés decepados, uma mão segurando vísceras ou um coração.

Chega-se então à sala final da mostra, na qual é projetado o vídeo *una y otra vez* (2019). Na obra exibida em *looping*, de aproximadamente cinco minutos, os vestígios encontrados na Sala de Protocolo aparecem animados em uma espécie de teatro improvisado. Anáguas, camisolas desbotadas e lençóis amarelados são emendados à maneira de uma cortina teatral mambembe, que ocupa a metade superior da tela. Sons de xilofone, violinos, latas, caixinha de música e instrumentos de brinquedo se sucedem na trilha elaborada por Berta Alejo.

Novamente, Sara Ramo entrega fendas. Por baixo dos panos, um fantoche de bruxa acende uma fogueira e some por detrás, para além ou dentro das chamas. Outro bo-

neco, com trajas masculinos, bate com um porrete seguidas vezes em um vulto invisível (Fig. 4). Um par de pés com salto alto vermelho atravessa o palco da esquerda para a direita e, ao retornar, claudica porque um dos sapatos aumentou de tamanho. Um fantoche de onça aparece, a cortina desce e a esconde. Cinco mulheres, das quais se veem apenas as saias compridas e os pés, dançam. Por fim, a cortina se balança e deixa cair o porrete, dessa vez enorme; uma mulher o rompe e tira dele tecidos, estofos, acompanhados do som de carne e vísceras. A cortina desce e o vídeo termina. E recomeça.

O exercício de morder a língua

Voltemos à primeira sala da exposição, àquele esfregão com língua que recepciona os visitantes em *lindalocaviejabruja* (Fig. 5). A língua é o órgão do corpo que permite falar e também é o idioma, o código estabelecido para a comunicação de uma comunidade. Ora, na instalação de Sara Ramo, a língua pertence ao esfregão – ao utensílio de cabo vermelho, de madeira dura, retilíneo, que se impõe ao balde e suga seu líquido para realizar o ofício da limpeza. Limpar é retirar (ou tirar de vista) a sujeira. Mas, o que é sujo para a língua?



Fig. 4 - Foto do vídeo *una y otra vez*, de Sara Ramo, durante a exposição *lindalocaviejabruja*.



Fig. 5 - Detalhe da instalação de Sara Ramo durante a exposição *lindalocaviejabruja*.

Nos idiomas espanhol e português, ambos de domínio corrente para a artista, o masculino se impõe como padrão perante a inexistência de uma desinência neutra. Nesta resenha, por exemplo, mencionamos “O visitante”, “O observador” e outras referências de aparência neutra sem que os olhos do leitor (“O leitor”) tropeçassem no artigo masculino. Ou seja, português e espanhol favorecem um gênero, o que invariavelmente transborda para a visão de mundo transmitida por esses idiomas. Em *A ordem do discurso* (1996, p. 9-10), Michel Foucault nos lembra que, “longe de ser esse elemento transparente e neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica”, o discurso é um dos lugares nos quais “elas mais exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes.” Uma preferência pelo masculino é evidente no pensamento ocidental, segundo Elizabeth Grosz (2000), pelo menos desde a Grécia antiga: para a autora (2000, p. 51), a filosofia é acometida de uma “profunda somatofobia” desde então, tendência posteriormente reforçada pelo racionalismo cartesiano.

A limpeza praticada pela língua transparece na metáfora de *lindalocaviejabruja* como o apagamento discursivo operado por socie-

dades de matriz patriarcal, em grande parte por meio de interdições que desclassificam e desumanizam a contribuição feminina. O título da exposição é a conjunção de quatro desses atributos redutores. A mulher “linda” serve ao interesse masculino para ser idealizada, desejada – não “precisa” ser inteligente e gera desconfiança quando articula ideias ou ímpetos. A “louca” ou “histórica” não pode ser considerada em seus argumentos, porque sua condição de mulher a faz “desequilibrada”, “nervosa”. A “velha” não concebe mais e assim se torna um resto, uma obsolescência. E a “bruxa” é o rótulo aplicado à mulher insubmissa, que resiste à domesticação da existência e mobiliza forças e conhecimentos impronunciáveis: para dobrá-la, historicamente foram utilizados instrumentos coercitivos de controle e mesmo de extermínio, conforme relata Silvia Federici em *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva* (2017).

Em contraponto ao esfregão, Sara Ramo apresenta o balde. Preto, com a boca larga, ele contém o que foi limpo na sala. Guarda em sua água opaca o indesejável, aquilo que não deve ser visto, assim como os armários da Sala de Protocolo ou a gaveta na mesa mineira. O balde não tem língua; mas, dis-

cretamente, pode babar, transbordar. Pode ser caldeirão em ponto de fervura.

Os armários na Sala de Protocolo escorrem essa baba. Uma baba de memória, de reminiscência, de sentimentos e desejos represados. “Putá e “morta”, outros atributos frequentemente associados às mulheres, quase entraram no título da exposição – Sara Ramo contou aos jornais espanhóis *El País* (ESPEJO, 2019) e *ABC* (MENÉNDEZ, 2019) que não os incluiu devido ao peso das palavras. Eles também brotam, vazam das portas da sala: da luz vermelha que sai do armário dos batons; dos cachos que pendem de outro armário; do concreto que expele brincos e pingentes de uma personalidade emparedada. Os panos esmaecidos trazem à lembrança gerações de tias, avós, parentes relegadas ao convívio por carta e ao trabalho doméstico não remunerado. O peso é o de um profundo lamento silencioso. Também há raiva. Também há revolta. Há camadas, que se dão a ver para quem queira enxergar, como os tecidos abafados atrás das portas de vidro ou a estampa do papel de parede desenhado pela artista.

Essa pressão sem nome (porque língua não há) se manifesta por meio do ser amorfo e

preto que se estende em duas das salas da exposição – a mesma cor do balde, dos fundos dos armários, da sala de projeção. Sara Ramo conjuga referências à estadunidense Dorothea Tanning (1910-2012), cujas esculturas davam dimensões fluidas aos desejos femininos, e às considerações de Freud e Lacan acerca da Coisa, descrita como uma existência que evoca a falta e resiste às tentativas de significação ou de representação.

A curva ascendente de reconhecimento de uma sobreposição de repressões tem como ápice a projeção de *una y otra vez*. De modo lúdico, Sara Ramo se aproveita aqui de nossa “entrada” no armário para enfim dar movimento aos objetos, fazer dançar saias e luvas, dar vazão ao represado. Os tecidos não ocupam a tela à toa: são eles que contam a história, com as marcas do tempo e da violência estrutural, cotidiana. São eles que, ao subir ou descer, narram ou ocultam. São eles que expelem o instrumento de agressão a ser dissecado, desconstruído.

Em entrevista à *ABC*, Sara Ramo considera *lindalocaviejabruja* uma exposição síntese de sua carreira: o papel de parede, com uma sutil nódoa amarela, remete à instalação *Anunciação*. As balas que sobem pelas

paredes lembram o trabalho da artista na Bienal de Veneza de 2009, no qual ela forrou um cômodo inteiro com doces, remetendo à casa de João e Maria.

Como quem faz um crochê ou um colar de contas, Ramo liga miudezas e apresenta de maneira corajosa a mudança cultural dos últimos tempos. O que a artista propõe como fragmentos de um feminino em liberação se entrega também como camadas sobrepostas na multiplicidade de um (auto)reconhecimento da mulher enquanto partícipe na conjuntura contemporânea, em um importante momento após séculos de silenciamento. Dentro de um museu de ampla visibilidade para a cultura ibérica, como o Reina Sofía, a artista obtém o aval para romper lacres, abrir armários, fazer sair das gavetas o odor de azedo. A sujeira aqui não esconde, revela. E enfim há espaço para ela, fora de casa.

Nota

¹ De frente para a criatura amorfa, invariavelmente também está um/uma vigia sentado/a, o que rompe momentaneamente a correspondência entre os dois ambientes. Cabe às instituições museológicas se atentarem à performance involuntária de vigias e monitores junto a obras que demandam a percepção do entorno.

Referências

ESPEJO, Bea. Sara Ramo: "Hasta la fantasía tiene una instancia política". *El País, Arte*, 10/9/2019. Disponível em https://elpais.com/cultura/2019/09/06/babelia/1567783584_378769.html. Acesso em 4/3/2020.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante Editorial, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GROSZ, E. *Corpos reconfigurados*./ Elizabeth Grosz, tradução de Cecilia Holtermann, revisão de Adriana Piscitelli. *Cadernos Pagu*, n. 14, 2000, pp.45-86. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?down=51327>. Acesso em 30/03/2020.

MENÉNDEZ, Manuel Muniz. Sara Ramo: “Me interesan las cosas invisibles, las desechadas”. *ABC*, ABC Cultural, Arte, 11/9/2019. Disponível em https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-sara-ramo-interesan-cosas-invisibles-desechadas-201909-110128_noticia.html. Acesso em 4/3/2020.

REBOUÇAS, Júlia. *lindalocaviejabruja*. In MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA. *SARA RAMO: lindalocaviejabruja*. Folheto da exposição. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.

Informações da exposição

A exposição individual *lindalocaviejabruja*, de Sara Ramo, realizada de 24 de julho de 2019 a 2 de março de 2020, sob curadoria de Rafael García, no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, na Espanha.

Informações das imagens

- Fig. 1 - Passagem entre ambientes contíguos na Sala de Protocolo do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante a exposição *lindalocaviejabruja*, de Sara Ramo. (Arquivo fotográfico do Museo Reina Sofía; Foto: Joaquín Cortés / Román Lores)
- Fig. 2 - Armário da Sala de Protocolo do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, com interior coberto de massa vermelha e batons. Detalhe da exposição *lindalocaviejabruja*, de Sara Ramo. (Arquivo fotográfico do Museo Reina Sofía; Foto: Joaquín Cortés / Román Lores)
- Fig. 3 - Vista da Sala de Protocolo do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante a exposição *lindalocaviejabruja*, de Sara Ramo. (Arquivo fotográfico do Museo Reina Sofía; Foto: Joaquín Cortés / Román Lores)
- Fig. 4 - Foto do vídeo *una y otra vez*, de Sara Ramo, durante a exposição *lindalocaviejabruja*. (Foto: Bianca Tinoco)
- Fig. 5 - Detalhe da instalação de Sara Ramo durante a exposição *lindalocaviejabruja*. (Foto: Bianca Tinoco)

Recebido: 30/3/2020; Aprovado: 8/5/2020;
Publicado: 1/7/2020

Citação recomendada:

TINOCO, Bianca Andrade. O que escapa das frestas. [resenha da individual *lindalocaviejabruja* de Sara Ramo no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, Espanha]. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 21, n. 36, p. 347-359, jul./dez. 2020. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v21i36.41225>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2020 Bianca Andrade Tinoco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Revista Poésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2020, 360 p., 21cm, il.). *Revista Poésis*, Niterói, v. 21, n. 36, jul./dez. 2020. (Editor: Luiz Sérgio de Oliveira).

(Dossiê: Arte, arquitetura, paisagem - Organização: Pedro Hussak, Flávia Oliveira, Luciano Vinhosa).

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 (online)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica das artes; 4. Teorias das artes; 5. Cultura



ISSN 2177-8566