papéis

jornada de estudos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - UFOP
COORDENAÇÃO
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel
VICE-COORDENAÇÃO
Prof.ª Dr.ª Luciana Costa Dias

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - UFMG
COORDENAÇÃO
Profª. Drª. Mônica Medeiros Ribeiro
VICE-COORDENAÇÃO
Prof. Dr. Carlos Henrique Rezende Falci

PAPEIS: JORNADA DE ESTUDOS
CORPO EDITORIAL

Prof. Dr. Éden Peretta (UFOP)
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP)
Prof. Dr. Roberto Bethônico (UFMG)
Prof. Dr. Rodrigo Freitas Rodrigues (UFU)

ORGANIZAÇÃO
Profª. Drª. Daisy Leite Turrer (UFMG)
Profª. Drª. Neide das Graças de Souza Bortolini (UFOP)
Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP)

REVISÃO
Vivien Gonzaga

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Rubens Rangel Silva

DIAGRAMAÇÃO
Gabriela Sá

Universidade Federal de Ouro Preto
R. Diogo de Vasconcelos, 122
Pilar - Ouro Preto
Minas Gerais
CEP 35400-000
Fone: +55 (31) 3559-1189

Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6627
Pampulha - Belo Horizonte
Minas Gerais
CEP 31270-901
Fone: +55 (31) 3409 5000

3

papéis

jornada de estudos

organizadores
Daisy Turrer (UFMG)
Neide Bortolini (UFOP)
Paulo Maciel (UFOP)

OURO PRETO
2019

Dados internacionais de catalogação

Papéis: jornada de estudos / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFOP e Programa de Pós-Graduação em Artes - UFMG. v. 3 (2019). - Ouro Preto: PPGAC-UFOP; PPG/Artes-UFMG, 2019.

Anual
ISSN: 2527-0036

1. Artes cênicas - Periódicos. I. Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas – UFOP. II. Programa de Pós-Graduação em Artes – UFMG. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Universidade Federal de Minas Gerais.

CDU: 792(05)

Catalogação: www.sisbin.ufop.br

SUMÁRIO

07 __ Apresentação

09 __ Rainha[(s)]: olhando através do vazio entre atriz e personagem
Almando José Storck Junior | UFOP

19 __ Teatro para as infâncias
Brenda Campos de Oliveira Freire | UFOP

29 __ Breve relato sobre um desassossego causado pelo beijo entre seres indomáveis e sobre tropeços
Caroline Biasuz | UFMG

39 __ O trágico na dramaturgia latino-americana:
Los pájaros se van con la muerte
Frederico D'Paschoal Contarini Silva | UFOP

47 __ A fotografia da minha irmã
Gabriel Brisola da Cunha | UFMG

55 __ A morte como encruzilhada
Gabriela Sá | UFMG

65 __ A fotografia-documento e seu duplo
Giselle Dietze | UFMG

77 __ Diante do retrato, diante do tempo
Iara Inchausti Ribeiro Vilhena | UFMG

87 __ Fukushima: imagens para uma arqueologia futura
Ícaro Moreno Ramos | UFMG

101 __ A face cinza do espelho: o nada que nos fundamenta
Luciana Garcia-Waisberg | UFMG

109 __ A imagem ícone e a imagem índice num encontro de Maurice Blanchot e Jean-Jacques Wunenburger
Luíza Costa Manhães de Oliveira | UFMG

119 __ A aranha e a vespa: breve comentário à eternização plástica do ser na obra do artista Farnese de Andrade
Priscila Heeren | UFMG

129 __ Adentro e afora: [d]À escuta de Nancy à Ilha Desconhecida de Saramago – o vislumbre nas práticas artísticas inseridas no cotidiano
Rachel Falcão | UFMG

139 __ A floresta, o mito e a lua alucinada
Ricardo Macêdo | UFMG

APRESENTAÇÃO

Papéis é uma publicação da Jornada de Estudos promovida todos os anos pelos grupos de pesquisa *Imagens no Vazio: escrita e teatralidades* e *Imagem, Escrita, Livro*. O volume três apresenta resultados de pesquisas discentes em andamento, tanto de mestrado quanto de doutorado, do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA da UFMG e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFOP. Essa edição reúne os trabalhos apresentados na Terceira Jornada de Estudos, em Ouro Preto, em novembro-dezembro de 2018. Agradecemos a todas as pessoas que participaram desta jornada e aquelas que colaboraram para a edição da Papéis 2019, especialmente, à Gabriela Sá, à Cristiane Maria da Silva e demais funcionários do Sistema de Bibliotecas e Informação e da gráfica da UFOP.

Daisy Turrer
Neide Bortoloni
Paulo Maciel

RAINHA[(S)]: OLHANDO ATRAVÉS DO VAZIO ENTRE ATRIZ E PERSONAGEM

Almando José Storck Junior | UFOP
Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pó-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto/MG (UFOP), com bolsa UFOP (Universidade Federal de Ouro Preto), em 2018, e bolsa CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) em 2019, bacharelado em andamento na área de Artes Cênicas, com habilitação em direção teatral, pela Universidade Federal de Ouro Preto/MG (UFOP). Bacharel (2017) em Produção e Política Cultural, pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA – RS), Campus Jaguarão, antigo bolsista pelo Programa de Educação Tutorial (PET) de Produção e Política Cultural, entre 2014 e 2017.

RESUMO: O presente artigo visa apresentar um recorte dos resultados alcançados com o projeto de pesquisa de mestrado, que tem por objetivo principal investigar o aparecimento do vazio na encenação *Rainha[(s)]*, livremente inspirada da peça *Maria Stuart*, originalmente escrita por Friedrich Schiller entre 1799 e 1800. A ideia de encenar o texto de Schiller para duas atrizes nasceu em 2005, através de um desejo e de um projeto da atriz Isabel Teixeira (Bel), o qual vinha tentando realizar pelo Programa de Ação Cultural (ProAC), da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, mas somente em 2007, com o projeto aprovado, Isabel conseguiu pô-lo em prática. Assim sendo, além de apresentar o objeto, venho apresentar o recorte acerca do conceito que cerceia o tema do vazio, o *Ma* (間), localizando-o na encenação e apontando questões levantadas até o momento a respeito do conceito referendado.

PALAVRAS-CHAVE: Rainha[(s)], atriz-personagem, Ma (間).

RAINHA[(S)]

A ideia de encenar o texto *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller (1759-1805), para duas atrizes, nasceu em 2005, através de um desejo e de um projeto da atriz Isabel Teixeira (Bel), o qual vinha tentando realizar pelo Programa de Ação Cultural (ProAC), da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, conforme depoimento para o dossiê *Rainha[(s)]*, publicado em 2008 pela revista *Sala Preta*, da Universidade Federal de São Paulo (USP). Com o projeto aprovado em 2007, Isabel pôde, enfim, concretizar seu desejo, operacionalizando as ações para o cumprimento dos objetivos e metas. Para essa produção, passou a compartilhar seus desejos com a atriz e companheira de cena Georgette Fadel, contemporânea do período de estudos na Escola de Comunicação e Artes (ECA/USP), e da encenadora e iluminadora Cibele Forjaz, que veio a se tornar a encenadora-mediadora-provocadora do espetáculo; contava, ainda, com uma equipe adjunta, que foi sendo composta no caminhar do projeto, formada pela bailarina e preparadora corporal Tica Lemos, a cenógrafa e figurinista Simone Mina, a iluminadora Alessandra Domingues e o musicista Lincoln Antônio.

Para levar adiante o projeto, as duas atrizes mais a encenadora convidaram um dramaturgo experiente para assumir a dramaturgia, entretanto, em virtude de sua ausência desde a primeira reunião, optaram por levar a tarefa de adaptar o texto à proposta. A empreitada era preocupante, conforme salientou Isabel Teixeira, já que não eram dramaturgas; sendo assim, a dramaturgia acabou construída na sala de ensaios: "[...] não somos autoras de peças de teatro, não somos dramaturgas. Escrevemos no ar da sala de ensaio. Nossa próxima linha é o próximo instante. Vírgula é, literalmente, respiração" (2008, p. 121). Cibele Forjaz, mesmo desconfiada, apostou na proposta das atrizes, pois contava com suas experiências anteriores em "processos colaborativos" e com a atuação de todas em grupos de teatro: "Essa procedência híbrida entre a independência de um projeto de produção individual e o modo de fazer do teatro de grupo, incluindo aí a potência das relações como matriz de um processo de criação eminentemente coletiva, deu origem a *Rainha[(s)]*" (2008, p. 114).

Nesse sentido, o processo de criação do espetáculo ganhava um

contorno distinto do que havia sido até então cogitado pelas envolvidas com a proposta, afinal de contas, a mudança de percurso no sentido do processo colaborativo implica outra forma de trabalho e de criação teatral, na qual a responsabilidade pela dramaturgia passava a ser das três mulheres, que, por sua vez, souberam tirar proveito do fato. O papel da encenadora se tornava muito mais de mediadora-provocadora do processo de criação pautado na relação das atrizes com a peça de Schiller. Vale lembrar que as atrizes contaram com a assessoria das aulas de história, ministradas pelo professor doutor Rodrigo Faustinoni Bonciani (Universidade Federal da Integração Latino-Americana), além das leituras de biografias das rainhas Elizabeth e Maria Stuart.

A partir de leitura e estudo da obra[1], eram extraídos os principais elementos de cada cena, para que, de posse do material levantado e discutido, as atrizes improvisassem, conforme o relato prestado por Cibele Forjaz:

> Um dos primeiros improvisos – sobre a cena do primeiro ato em que *Mortimer* declara seu amor pela beleza sensível e, por conseguinte, à *Mary Stuart* – colocou a questão em cena, de forma simbólica: "Onde está meu coração?" Essa pergunta virou, imediatamente, o nosso tema principal, a pergunta chave a ser respondida pelo processo de recriação (2008, p. 116).

No artigo "A escrita na cena: anatomia de uma dramaturgia do coração", Isabel Teixeira, ao descrever o processo de construção do texto, salientou que a técnica usada nos ensaios foi a de um emaranhado das nossas vidas, ou, conforme Georgette Fadel em "Sala branca" (2008, p. 130), "[...] uma garantia que tinham o tempo todo era de que as energias que seriam movidas com esse trabalho seriam as do coração", trajetória que acabou dando forma à estrutura do espetáculo: o encontro de duas atrizes com a obra *Maria Stuart*, de Friedrich Schiller.

Depois de improvisarem e discutirem sobre a improvisação do dia, a próxima etapa era a de experimentar os resultados alcançados em

1 Há de se ressaltar que a obra usada pelas atrizes e pela encenadora/mediadora-provocadora foi uma excelente tradução de Manuel Bandeira, publicada numa edição de luxo pela Editora Aguilar, na década de 50, dividida em dois volumes, e encontrada por Isabel Teixeira num sebo em São Paulo, nos anos de 1990, e que, por consequência, foi utilizada pela editora Abril Cultural na década 1970 para a publicação da sua coleção Teatro Vivo.

workshops, baseados numa espécie de *improvisação livre*, a partir das técnicas de composição de cena do método *viewpoints*[2], para a criação de um roteiro e a construção das personagens. O método *viewpoints* "[...] permite que nos entreguemos, que possamos cair em um espaço criativo vazio e confiar que há algo lá, outra coisa além do nosso próprio ego ou imaginação, para nos captar" (BOGART; LANDAU, 2017, p. 37). Todas as sessões dos *workshops* foram gravadas e Isabel fez questão de transcrever todas as gravações. Ao final de cada semana, criava-se um roteiro com cenas a partir dos improvisos, e realizava-se um "por exemplo"[3]:

> Trabalhávamos de segunda a quinta e, em todas as sextas feiras, apresentávamos o que Cibele chama de um corrido "por exemplo". Funciona da seguinte maneira: se a estreia da peça fosse hoje, ela seria, "por exemplo", assim... [...] De segunda a quinta, nos dois primeiros meses, nos concentramos no desenvolvimento de um cotidiano de trabalho voltado para a tentativa de tatear um caminho para a escrita da nossa dramaturgia (TEIXEIRA, 2008, p. 121-122).

Entre processo criativo e produção executiva, as três mulheres integraram ao grupo de trabalho a bailarina e preparadora corporal Tica Lemos, a cenógrafa e figurinista Simone Mina, a iluminadora Alessandra Domingues e o musicista Lincoln Antônio. Com a equipe formada, convocava-se toda as pessoas do processo para atuar como público ao final de cada semana: o roteiro, denominado por Cibele de "ralando as ideias", criado até o momento de cada "por exemplo", era apresentado a toda equipe num "ensaio geral", e em seguida todas as pessoas presentes contribuíam com comentários e críticas das cenas mostradas.

Desse ponto em diante, Cibele decidiu montar a dramaturgia a partir

2 Sobre a afirmação do método viewpoints usada na encenação, utilizo minha referência pessoal a partir de uma oficina dada por José Alex Botelho Junior (Zé Alex), da Cia. EnvieZada (2000/RJ), no Sesc Amapá, nos dias 19 a 21 de abril de 2010, sobre o método em questão. A oficina fazia parte do projeto de circulação do espetáculo *Rainha[(s)]* pelas regiões Norte e Nordeste no ano de 2010, financiado pela Caixa Econômica Federal, através do Programa BR Cultural. Zé Alex, além de ser o mediador da oficina, era contrarregra do espetáculo enquanto circulavam com o projeto. No primeiro dia de oficina, Zé fez questão de frisar que aquele método fora utilizado pela direção do espetáculo (Cibele Forjaz) para a construção da dramaturgia e das personagens, e que a oficina seria voltada para esses fins.

3 Expressão inventada por Cibele, baseada no "se mágico" de Constantin Styanislavski.

das suas experiências com o teatro colaborativo durante sua atuação como encenadora, na Cia. Livre. Isabel Teixeira, que também compunha com Cibele a Cia. Livre, durante o processo de escrita da dramaturgia, comungava da decisão da encenadora, e, em virtude dessa decisão conjunta, acabou contando também com a participação de Georgette, a partir da sua atuação na Cia. São Jorge de Variedades, e das montagens da Companhia que, naquele momento, pesquisava técnicas de teatro épico criadas por Bertold Brecht. Assim, a encenadora partiu do "duelo de teatro" para trabalhar a tensão entre as Rainhas e as atrizes, e moveu toda a escrita partindo desse "duelo", cuja estrutura dramatúrgica inicial compreendia quatro *rounds*, ou atos:

> O primeiro ato apresenta *Mary Stuart* e sua situação dramática – os antecedentes da ação, a prisão por vinte anos em uma torre, o tribunal de justiça e a condenação à morte, que só depende da vontade da Rainha Elizabeth para ser executada [...]. O segundo ato constrói a Rainha Elizabeth e seus sentimentos contraditórios em relação à rival [...]. O terceiro é uma cena de teatro: A cena do encontro, público, adaptada para a peça, entre Maria e Elizabeth, que de fato nunca aconteceu, criada por *Friedrich Schiller* [...] O último ato propõe um segundo encontro, íntimo, inventado por nós, onde ao expor suas razões íntimas e secretas uma para a outra as duas Rainhas mudam de posição [...] (FORJAZ, 2008, p. 116-17).

Além dessa versão, foram criadas outras doze, e a versão utilizada para iniciar os ensaios ficou pronta de 22 de setembro. Com a estrutura do espetáculo quase finalizada, restavam os ensaios e os afinamentos entre atrizes e direção. Isabel Teixeira contou em depoimento que, com a dramaturgia pronta, "[...] o próximo passo foi o exercício de esquecer que o texto tinha sido escrito por nós mesmas" (2008, p. 126). Ou melhor, segundo observou Cibele Forjaz: "[...] as atrizes-criadoras foram as primeiras personagens a entrar em cena: atrasadas, com a agenda lotada, cheias de dúvidas e contradições, que deviam ser expostas, nuas, como estávamos ao começar [...]" (2008, p. 115). Nesse sentido, o texto deixava de ser o ponto de partida para se tornar um lugar a ser explorado pelas atrizes em cena, em busca de seu coração. Portanto, com o andamento e o amadurecimento da ideia, agora firmada pelos ensaios e pelos retornos da parte técnica, o espetáculo começara a ganhar contorno e formas estruturais e móveis, ao mesmo tempo, a partir das modifica-

ções e alterações feitas, até a sua última apresentação em 2016. O texto espetacular construído nesse processo, "com o sangue dos corações ralados", incorporou elementos autobiográficos e seus respectivos testemunhos sobre seus papéis como mulheres e artistas, segundo salientou Cibele Forjaz, "[...] direto da fronteira de tempos múltiplos e histórias justapostas, para a realidade cotidiana" (2008, p. 118). E foi então que, na sexta-feira do dia 7 de novembro de 2008, às 20h30min, no teatro do Sesc da Avenida Paulista, estreou *Rainha[(s)], duas atrizes em busca de um coração.*

MA (間), UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA DO JOGO DE ATUAÇÃO

No ano seguinte após a estreia, o espetáculo circulou, no período de março a maio de 2009, pelos interiores de São Paulo e por grandes festivais nacionais, como, por exemplo, o Festival de Curitiba (03/2009) e o Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília (09/2009). Em 2010, o espetáculo foi contemplado com o Programa BR Cultural, da Caixa Econômica Federal, e foi encenado nas capitais da região Norte e Nordeste do Brasil, a começar por Macapá/AP, em abril, onde eu residia na época e pude prestigiar. Logo após a encenação, retornei para minha residência com aquelas imagens bailando na minha cabeça, com a potência que havia naquelas atrizes e suas atuações. Percebia no jogo entre atriz e personagem a emergência de um *local vazio*, uma brecha no espaço-tempo que reclamava a presença do público. Anos depois, mais especificamente, sete, fui encontrar no Extremo Oriente uma resposta, e o *Ma* (間) surge como uma dissolução desse impasse, ou melhor, uma complicação feliz.

A primeira vez que soube do conceito *Ma* (間) foi por um vídeo, assistido em uma plataforma de *streaming* em 2017[4], no qual o locutor discorria sobre a importância do vazio na obra cinematográfica do cineasta japonês Hayao Miyazaki.[5] A ideia de um vazio intervalar, um lugar possível, era de extrema importância para pensar o lugar vazio percebido no jogo entre atriz e personagem em *Rainha[(s)]*. Durante as investigações,

4 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kyp3YV2t0gQ&feature=youtu.be>.

me apropriei do conceito japonês de *Ma* (間) enquanto possibilidade, que se associa ao "vazio", e que, para a cultura japonesa, é visto como algo no nível da potencialidade, um tudo que pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo, distinto de uma concepção ocidental, cujo significado é o nada; é, por conseguinte, "[...] o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte" (OKANO, 2014, p. 151). Não preencher, mas ampliar esse vazio para que possamos olhar com maior abrangência o que habita nessa relação entre atriz e personagem. O conceito do ideograma *Ma* (間) é usado aqui para definir esse vazio, ou seja, esses espaços intervalares entre atriz e personagem, encenação e *pessoa-que-observa*, onde se cria uma diferenciação entre o que é da atriz e o que é da personagem, o que torna distinta a fronteira que as separa, já que, em primeira análise, não sabemos o que é da atriz e o que é da personagem.

Foi a partir dessa percepção de um vazio intervalar e da disponibilidade que comecei a ampliar para delimitar o que é da *pessoa-que-atua* e o que é da personagem. Por se tratar de um termo que remete a algo do campo do abstrato para os japoneses, e que eles mesmos não conseguiam explicar em palavras, era preciso que esse *vazio* tivesse uma necessidade de concretude. Michiko Okano, em sua tese *Ma: entre-espaço da comunicação no Japão – um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*, propõe uma "espacialidade *Ma*", que é a

> [...] concretização da possibilidade *Ma*, no momento em que essa potência se transforma em existência e torna-se signo e, portanto, semioticamente discriminável. Desse modo, o *Ma* se faz fenômeno como uma *espacialidade Ma* na arquitetura, nas artes, no cinema ou na dança (2007, p. 2-3).

A espacialidade *Ma* é, então, o signo que se encontra entre a *pessoa-que-atua* e a personagem, na qual o vazio, como potência, preenche o entre-espaço que existe entre ambos. É exatamente nesse vazio que se encontram a *pessoa-que-atua* e a personagem, um signo que só pode ser habitado pela tensão existente entre ambos, que não é nenhum nem outro, mas os dois signos coexistindo ao mesmo tempo. A *pessoa-que-atua* e a personagem existem como realidade fenomenológica e como realidade simbólica, e como tal, passível de investigação e análise.

Os artistas ocidentais vêm utilizando esse conceito e aplicando-o em

várias expressões artísticas, como no cinema, nas artes visuais, na *pop art*, e em outras áreas, para dar conta de novas estéticas e objetos artístico-culturais, reinventando olhares sobre obras já consagradas e as que ainda estão por vir. Percebo o *Ma* (間) como um local de possibilidades, ou seja, o vazio que permite que algo aconteça por ele, não como um fim em si mesmo, como no Ocidente. "É procurar o espaço e aproveitá-lo. É no espaço vazio que tudo pode acontecer, tudo pode ser criado. Não há espaço só para a frente: procurem no alto, embaixo. E mesmo retornando ao mesmo lugar, sempre há algo novo, um sentimento de encontro e reencontro" (ONO *apud* SINZATO, p. 105).

Por conseguinte, percebo, durante o processo criativo na construção da dramaturgia e das personagens, a utilização do método *viewpoints* como estratégia criativa que possibilitou às três mulheres adentrarem e caírem no *vazio*. Da incerteza à estabilidade, um hiato imensurável se apresentou a essas mulheres, que o utilizaram como técnica e material estético para a cena, jogando com o *vazio*, ora entre as atrizes, nos apresentando um arsenal de leituras para o acontecimento teatral, ora entre as atrizes e o público, causando uma desordem na percepção da *pessoa-que-observa*, obrigando-a a rever algumas premissas sobre o real da cena, a realidade concreta que cerceia a própria *pessoa* e a cena, e a própria ideia de ficção construída para a encenação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investigar um objeto artístico que se aprecia em demasia demanda amadurecimento intelectual e desapego: o que antes era tido como intocável e prazeroso, torna-se palpável e um tanto quanto angustiante. Distanciar-se do objeto de investigação permite que o observemos e analisemos não como objeto de desejo e paixão, mas com uma *coisa* e/ou uma ideia que está ali para uma autopsia, não para um ato sexual. Assim sendo, apontarei duas questões trabalhadas até o momento, e que ainda assim nos influem dúvidas: a *persona* como elemento de ligação entre a atriz e a personagem, e a utilização de uma abordagem fenomenológica da relação ator/atriz e público.

No decorrer da investigação, percebi que nas encenações contempo-

râneas a ideia clássica de personagem, ou seja, aquela figura que habita o ficcional, criada por uma pessoa da realidade concreta, ia dando lugar a um outro tipo de "entidade". O que vemos agora não é só a corporificação e significação em cena daquela que habita o ficcional, e nem o corpo que empresta sua matéria para que a entidade ficcional se faça presente, mas um *entre*, um outro corpo com outros significados, uma *persona* da *pessoa-que-atua* em consonância com a realidade ficcional da personagem. A descoberta da *persona* durante esta investigação ainda vem sendo questionada, pois entender que o que se observa em encenações performativas, ou pós-dramáticas, não é nem a *pessoa-que-atua* nem a personagem, mas uma *persona* da *pessoa-que-atua*, foi como que reconstruir toda uma percepção pautada nos estudos teatrais, para uma nova percepção desses estudos. Os diálogos com o real que essas *personas* trazem à cena, através de relatos biográficos, autoficcionais ou do teatro documental, explicitando o processo criativo em cena, levando para a cena elementos pessoais, negociando com as *pessoas-que-observam* os códigos e signos da encenação, para que essas observem e escrevam nesse diálogo seus entendimentos, além de causar irrupções nas esferas do real e do ficcional, da própria realidade concreta e da realidade da encenação, obrigam observadores e pesquisadores a olharem de novo a cena e o real.

Com o amadurecimento intelectual, e em diálogo com a orientação, os caminhos de desvelamento e entendimento da proposta inicial nos fizeram transitar para muitos lugares e direções, e para direções dentro desses lugares. O lugar da fenomenologia, e suas múltiplas direções, foi um desses lugares utilizados para pensar a relação *pessoa-que-observa* e *pessoa-que-atua*, lugar este ainda em suspenso e constante revisita. Quer dizer, para que a *pessoa-que-observa* tenha essa capacidade de se colocar no, e como, *entre-lugar*, é necessário pontuar o que a *pessoa-que-atua* pode trabalhar enquanto corpo fenomenal, ou seja, a matéria, o corpo visível, e o que pode ser trabalhado enquanto corpo semiótico, a personagem, e como esses dialogariam enquanto processo criativo, o que e como desejariam apresentar para essa *pessoa-que-observa*, para que esta possa identificar e dialogar com os códigos da encenação, intervindo imaginativamente durante o espetáculo.

REFERÊNCIAS

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição. Organização e tradução Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FADEL, Georgette. Sala branca. Sala Preta, São Paulo, v. 8, p. 127-130, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57360/60342>. Acesso: 24 abr. 2018.

FORJAZ, Cibele. Cego guiando cegos. Sala Preta, São Paulo, v. 8, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57358>. Acesso: 26 abr. 2018.

OKANO, Michiko. Ma: entre-espaço da comunicação no Japão – um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. 2007. 195 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

OKANO, Michiko. Ma: entre-espaço da comunicação no Japão. São Paulo. Annablume; Fapesp; Fundação Japão. 2012.

OKANO, Michiko. Ma – a estética do "entre". Revista USP, São Paulo, n. 100, p. 150-164, feb. 2014. ISSN 2316-9036. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/76178/79922>. Acesso: 26 set. 2017.

TEIXEIRA, Isabel. A escrita na cena: anatomia de uma dramaturgia do coração. Sala Preta, São Paulo, v. 8, p. 121-126, nov. 2008. ISSN 2238-3867. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57359/60341>. Acesso: 24 abr. 2018.

SINZATO, Alice Yumi. Ma, O vazio intervalar. Revista Ciclos: Transgressão. Santa Catarina, v. 2, n. 4, p. 103-115. 2015.

TEATRO PARA AS INFÂNCIAS

Brenda Campos de Oliveira Freire | UFOP
Orientador: Profª. Drª. Neide das Graças Bortolini

Atriz, pedagoga e professora de teatro. Investiga o *Teatro para as infâncias* junto à "Insensata Cia de Teatro" (2009) bem como na pesquisa de mestrado em andamento no PPGAC – UFOP.

RESUMO: Partindo de uma concepção psicanalítica que compreende a infância como parte constituinte de todo ser humano, fundante do sujeito e, portanto, presente em qualquer idade cronológica, este artigo pretende delimitar o campo que orienta o fazer teatral da Insensata Cia de Teatro, adotando o substantivo em sua forma plural: "infâncias", compreendendo tantas infâncias quantos são os sujeitos envolvidos no processo. Analisa, nesse espectro, as diversas temporalidades presentes nos espetáculos "Memórias de um quintal" e "Pru-ti-ti – Memórias de estimação", sondando como o teatro possibilita a coexistência desses tempos.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; infâncias; psicanálise; coexistência.

A Insensata Cia de Teatro pesquisa o campo do teatro infantil pela via do teatro para todas as idades, por acreditar que crianças, adultos e idosos compartilham, todos, de um mesmo universo e, portanto, por valorizar a convivência entre eles. Ao sugerir a pluralização do termo "infâncias", parte-se de concepções que não encaram a infância apenas como um período cronológico da vida humana, como o termo "criança" pode sugerir, bem como da concepção de cada criança como um indivíduo único. Para a psicanálise, por exemplo, a infância é parte constituinte do ser humano, presente em nossa subjetividade. As experiências infantis marcam fortemente adolescentes, adultos e idosos. Ao propor os estágios da sexualidade infantil, a psicanálise descreve um sujeito pleno de questões, sentimentos, desejos, inclusive no campo da sexualidade: "A criança que Freud descortina sente tristeza, solidão, raiva, desejos destrutivos, vive conflitos e contradições, é portadora de sexualidade, escapa ao controle da educação" (PRISZKULNIK, 2004, p. 72).

A psicanálise instaurou grande polêmica no século passado, por considerar o desejo e as pulsões enquanto base para o entendimento da criança perverso-polimorfa, em um período no qual a sociedade associava a criança à pureza e aos anjos. Mas as concepções de infância vêm se transformando em diversas sociedades e, portanto, é um fenômeno cultural. Em seu livro *A história social da criança e da família* (1978), Ariès deixa evidente que a ideia de infância percorre um caminho que vai da inexistência de uma particularização da infância, na Idade Média, quando a criança era entendida como um "adulto em miniatura" e, portanto, vivenciava o mesmo tempo-espaço dos adultos, até a sua separação desse universo, com o surgimento das escolas na Europa. Na medida em que a criança vai sendo compreendida como um ser "puro", "dócil" – resultado de concepções religiosas e educacionais –, compreende-se que a criança precisa ser protegida, mas, por outro lado, é considerada um ser "vazio", que precisa ser preenchido, ensinado.

O autor contextualiza a concepção de infância na Idade Média, no cenário europeu, período em que não havia essa ideia que se tem hoje sobre a infância. Dessa forma, a criança era percebida como um adulto em miniatura, sendo ignoradas as particularidades percebidas atualmente. A infância era apenas um período de transição para a vida adulta. Sua

inserção social se dava através do trabalho, no qual ingressava logo que deixava de ser dependente de cuidados externos, o que se dava por volta dos sete anos de idade. Ariès constata que, por não se conceber a infância, nesse período a criança compartilhava das mesmas atividades dos adultos, usando os mesmos trajes, participando das mesmas brincadeiras e não havia tabus sexuais.

O século XVII marca uma virada nessa percepção acerca da infância, o que já vinha se acontecendo gradualmente desde o século XV, quando as obras de arte começam a representar as crianças em meio aos adultos e começa a surgir a preocupação em proteger as crianças dos "perigos" da infância, incutindo nelas um sentimento de culpa. Mas é no século XVII que se consolida a ideia da inocência infantil. A partir de então, a criança passa a ser vista como imperfeita e frágil, mas ainda assim a "morada de Jesus Cristo". (ARIÈS, 1978, p. 141). Daí, surge a necessidade de proteger, educar e vigiar as crianças, e dessa necessidade, o sentimento de família e a preocupação com seu desenvolvimento psicológico e moral.

> A escola substituiu a aprendizagem como meio de educação [...] A despeito das muitas reticências e retardamentos, a criança foi separada dos adultos e mantida à distância numa espécie de quarentena, antes de ser solta no mundo. Essa quarentena foi a escola, o colégio. Começou então um longo processo de enclausuramento das crianças (como dos loucos, dos pobres e das prostitutas), que se estenderia até os nossos dias e que se dá o nome de *escolarização* (ARIÈS *apud* PERES, 1999, p. 27).

É curioso constatar o paradoxo que se estabelece nesse caminho percorrido: quanto mais a infância é particularizada, menos a criança tem espaço para externalizar suas demandas individuais, emocionais ou sua subjetividade, para dar lugar a uma ideia geral de criança, como ser que ainda não é e, portanto, deve ser protegido e doutrinado para vir a ser, uma discussão que passa a acontecer a partir do século XX, ao se questionarem procedimentos diversos voltados para o tratamento destinado às crianças, seja na família, na escola ou em sociedade.

Não se trata de negligenciar as necessidades específicas da criança, mas de rever a necessidade de controlar todos os seus passos, ao abrir espaços para que ela tenha o direito de "ser o que ela é", conforme discorre Marina Machado (2013) em seu artigo "Fenomenologia e infância:

o direito da criança a ser o que ela é":

> Proponho o viés de deixar (ou seria mais adequada a palavra permitir?) a criança ser o que ela é: em um sentido generoso e existencial, de agachamento – ir ao chão onde a criança está (MACHADO, 2011) – buscar a compreensão da criança em seus modos de ser e estar, em seu aqui-agora, na sua presença possível, pela observação adulta atenta e cuidadosa, necessariamente simples e pueril, para comunicar-se de forma direta e concreta com a criança, na presentificação de estados e atmosferas relacionais, conjuntas: gesto e palavra de co-pertença (MACHADO, 2013, p. 251).

Deixar a criança "ser o que ela é" implicaria abrir mão de querer ter o controle absoluto de todas as experiências da criança em nome do que ela virá a ser, no futuro. Significa, pois, pensar a infância enquanto momento presente e valorizar as experiências infantis a partir da ótica da própria criança, como, por exemplo, a necessidade de brincar e a formulação de ideias e pensamentos sobre si mesma e sobre o mundo.

Na busca de redirecionar esse olhar, a Insensata Cia de Teatro vem estudando o conceito de infância e, recentemente, começa a pensar na utilização do termo no plural: "infâncias", justamente devido à diversidade conceitual que o termo pode comportar. Para investigar a infância sob um novo prisma, é preciso tomar consciência das ideias que essa noção carrega em si, implicitamente, desconstruí-las de seus significados para, posteriormente, lançar à criança um novo olhar, olhar este que contemple o ser humano do momento presente e suas demandas.

Dessa forma, para delimitar a noção de "infâncias", ponto de partida para a criação da Insensata Cia de Teatro, é importante compreender os paradigmas que se apresentam no contexto do teatro infantil e em que medida eles são reveladores das formas como a sociedade contemporânea tem percebido a infância.

E é justamente nesse sentido que optamos por adotar o termo no plural: INFÂNCIAS. Por acreditar na individualidade de cada infância, considerando-a um estado perene na formação do sujeito, determinado pela criança (fase do desenvolvimento humano) que ele foi e/ou é, que já carrega em si uma série de ideias, experiências e sentimentos, bem como pelo meio que o cerca.

Em seu livro *Sobre o tempo*, Norbert Elias pensa sobre os primeiros

agrupamentos humanos, que eram apenas a potencialidade de se estabelecer relações, conexões, inferências, mas ainda desprovidos dos primeiros conceitos criados pelo homem, a partir dos quais seria possível estabelecer conceitos secundários cada vez mais complexos, num processo de produção de conhecimento que leva milhares de anos para se desenvolver e que nunca tem fim.

Pode-se inferir que, munidos dos conceitos criados pelas gerações anteriores, as novas gerações são capazes de criar conceitos mais elaborados, construindo mundos antes inimagináveis. Ora, se os sujeitos se transformam e, com eles, o mundo, e se os mundos e os sujeitos determinam as ideias sobre a infância, seria impossível aqui falar em "infância", senão em "infâncias".

Por meio do trabalho teatral, é possível valorizar a infância de cada um e possibilitar a coexistência entre infâncias presentes no momento do espetáculo teatral. Mas, quantas seriam as infâncias possíveis a serem compartilhadas durante os espetáculos "Memórias de um quintal" (2015) e "Pru-ti-ti – Memórias de estimação" (2018), da Insensata Cia de Teatro?

VOCÊS JÁ FORAM CRIANÇAS?

Esta foi a pergunta de uma criança, após assistir ao espetáculo "Pru-ti-ti – Memórias de estimação", em uma apresentação fechada para grupos escolares[1]. Considero ter sido esta uma pergunta muito reveladora do encontro de temporalidades possibilitado pelo espetáculo em questão. Nesse espetáculo, ao assumir as respectivas identidades, os atores compartilham memórias pessoais de suas infâncias, logo, o que se vê são indivíduos de idades distintas que carregam em si suas memórias de infâncias que compartilham com o público.

Quanto às crianças em cena, observa-se que não há representações unívocas de personagens. Por não se sentir "enganada" pelo artifício do personagem, a menina olhou e viu, pela primeira vez, sujeitos adultos que carregam em si suas infâncias e, talvez, tenha compreendido que,

1 Apresentação realizada no dia 10 de agosto de 2018, no Teatro Marília, em Belo Horizonte (MG), dentro de uma temporada voltada para grupos escolares.

um dia, também ela crescerá. Na sequência, o que se observou foi uma tempestade de perguntas, todas no mesmo sentido do espanto, pelo fato de haver uma criança em um adulto e um adulto na criança: "Por que a gente cresce?", "Por que a gente nasce pequeno?".

Em seu livro *A natureza do espaço* (2006), Milton Santos fala sobre as sucessões e as coexistências, demonstrando que o tempo que se sucede linearmente, numa sequência de eventos, é menos concreto que o tempo das coexistências:

> Em cada lugar, os sistemas sucessivos do acontecer social distinguem períodos diferentes, permitindo falar de hoje e de ontem. Este é o eixo das sucessões. Em cada lugar, o tempo das diversas ações e dos diversos atores e a maneira como utilizam o tempo social não são os mesmos. No viver comum de cada instante, os eventos não são sucessivos, mas concomitantes. Temos, aqui, o eixo das coexistências (SANTOS, p. 104, 2006).

Dessa forma, o espaço é reunidor de sincronias e diacronias. Os diversos acontecimentos coexistem diacronicamente no espaço, ou seja, cada um com seu tempo específico. Isso quer dizer que o tempo de um acontecimento não corresponde ao tempo de outro. Esses acontecimentos, entretanto, são simultâneos, estão sincronizados por sua existência comum, num dado momento. Sincronia e diacronia são, pois, duas facetas de uma mesma totalidade reunida pelo espaço.

Nesse sentido, pode-se afirmar que coexistem em "Memórias de um quintal" e "Pru-ti-ti – Memórias de estimação" diversas temporalidades e infâncias. Mas essa afirmação seria óbvia, uma vez que o autor conclui que "[...] não há nenhum espaço em que o uso do tempo seja idêntico para todos os homens, empresas e instituições. [...] o espaço é que reúne a todos" (SANTOS, 2006, p. 104). O que chama a atenção, entretanto, é a forma como essas temporalidades coexistentes se cruzam, se aproximam, se destacam e se modificam, criando um olhar diferenciado dos sujeitos entre si durante o fenômeno da apresentação dos referidos espetáculos.

Os atores em cena são resultantes de múltiplos espaços-tempos, com suas histórias de vida[2]. O próprio ponto de partida dos espetáculos,

2 Dário Marques nasceu em São José do Almeida / MG, em 1962. Cláudio Márcio nasceu em Belo Horizonte / MG, no ano de 1970. Keu Freire em Coronel Murta/ MG, em 1992. Brenda Campos em Belo Horizonte/ MG, no ano de 1985.

a literatura infanto-juvenil de Wander Piroli traz memórias de família do autor, inscritas em uma temporalidade específica, na cidade de Belo Horizonte dos anos de 1960. Esses dados, aliados à reflexão proposta anteriormente, deixam claro que não se pode conceber uma única infância posta em cena, ao contrário, são infâncias revisitadas pelos atores/criadores. Não é de se espantar que as memórias trazidas à cena sejam tão diversas quanto as infâncias da plateia, que não apenas recebe passivamente o espetáculo e se identifica com uma ou outra memória encenada, mas, também, compartilha suas próprias memórias, em momentos em que são convidados a fazer registros escritos, a participar de brincadeiras em cena ou, simplesmente, narrar lembranças suscitadas ou contempladas nas memórias vistas.

Em "Memórias de um quintal", a personagem Caroço traz à cena a memória da Brenda criança e sua relação com o seu pai e os pássaros, ao narrar o episódio em que o pássaro de seu pai foge do grande viveiro do quintal de sua casa (no bairro Sagrada Família, em Belo Horizonte), onde vivia só. Por não gostar de pássaros presos, seu pai providencia um grande espaço para abrigar uma ave que ganhou em uma pequena gaiola, de forma que ela pudesse aprender a voar. Uma relação de afeto passa a ser construída entre pai, filha e pássaro, ao redor daquele viveiro, até o dia em que o bichinho faz um buraco na gaiola e foge. Enquanto relata essa memória, Caroço acaba dizendo também sobre sua infância, deixando que se revele aspectos importantes sobre o lugar de onde veio e suas relações familiares.

Já em "Pru-ti-ti – Memórias de estimação", a memória evocada por Caroço é da Brenda adulta, sobre o parto de seu primeiro filho, Francisco. Essa memória evidencia a infância enquanto permanência, pois deixa transparecer a criança presente na mulher que, para reunir forças para o momento de seu parto, recordava-se com frequência do parto de sua cachorrinha Doty, sua grande companheira de infância que morreu às vésperas do nascimento de Francisco.

Dário Marques deixa claro nas memórias que compartilha nos dois espetáculos a influência de sua infância, em Jaboticatubas / MG, na década de 60, vivida livremente em um ambiente cercado de natureza, em uma família numerosa: Caçulinha é o mais novo entre seus 13 irmãos. Em "Memórias de um quintal", narra a hilária memória em que passa

muito tempo juntando moedas em um cofre para realizar seu sonho de ter uma bicicleta e, por fim, sua mãe utiliza o dinheiro para comprar um colchão. Já em "Pru-ti-ti", Caçulinha conta como assou uma ninhada de gatos no fogão a lenha, por acreditar que estavam sentindo frio. Durante as duas histórias, Caçulinha ambienta os lugares em que se passam, as brincadeiras que a permeiam e as relações que se estabelecem, presentificando sua infância particular.

Cau rememora o bairro de onde veio e onde mora até hoje: o Bela Vista, em Belo Horizonte, e compartilha brincadeiras próprias do ambiente urbano de um bairro periférico da cidade na década de 70, ao narrar a memória de brincar de "capucheta" – uma espécie de pipa que se faz apenas utilizando papel e linha –, em "Memórias de um quintal", e ao contar sobre seu galo de estimação e a briga de galos que acontecia no mesmo bairro, no espetáculo "Pru-ti-ti – Memórias de estimação".

Por sua vez, Keu desenha uma infância mais distante no espaço e próxima no tempo, ao encenar a memória de sua infância na década de 90, no pequeno distrito de Freire Cardoso, localizado no Vale do Jequitinhonha, onde brincava de esconde-esconde "valendo a cidade inteira". Em "Pru-ti-ti", deixa claro como se dá sua relação com os animais, num contexto onde eles são vistos como fonte de alimento e não como companheiros de estimação.

Toda essa rica variedade de tempos-espaços proporciona emergirem na cena infâncias muito distintas com as quais o público se identifica, vez ou outra, suscitando também suas memórias, que são tão múltiplas quanto aquelas postas em cena.

Em depoimento sobre "Memórias de um quintal", o ator/criador Dário Marques aponta que é interessante observar como a criança que assiste ao espetáculo junto ao seu pai, mãe ou outro adulto responsável, muitas vezes, demonstra uma curiosidade latente sobre a infância desse adulto, suas brincadeiras e a realidade que marcou sua infância. Não são raros os momentos em que pais explicam para seus filhos as regras de alguma brincadeira posta em cena, ou que um filho comenta sua realidade atual a partir do contexto observado em cena. Dessa forma, o espetáculo aproxima as temporalidades de diferentes gerações, transformando as relações com o outro e com o mundo. As diacronias referentes a cada uma das infâncias presentes e evidenciadas pela cena são sincronica-

mente reunidas pelo momento da apresentação teatral. Diacronias e sincronias se reúnem no espaço cênico estabelecido.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. História social da criança e da família. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

ELIAS, Norbert. Sobre o tempo. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998.

MACHADO, M. Infâncias no plural. O Estado de Minas, Belo Horizonte, 10 jan. 2015. Caderno Pensar, p. 2.

MACHADO, M. Fenomenologia e Infância: o direito da criança a ser o que ela é. Revista de Educação Pública, [S.l.], v. 22, n. 49/1, p. 249-264, jul. 2013. ISSN 2238-2097. Disponível em: <http://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/ educacaopublica/article/view/913>. Acesso em: 15 jan. 2019. doi: http://dx.doi.org/10.29286/rep.v22i49/1.913.

MACHADO, M. M. Teatro e infância, possíveis mundos de vida (e morte). Revista Aspas, Brasil, v. 4, n. 2, p. 3-14, dez. 2014. ISSN 2238-3999. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/85291>. Acesso em: 29 ago. 2017. doi:http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v4i2p3-14.

PERES, A. M. C. O infantil na literatura: uma questão de estilo. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PRISZKULNIK, Léia. A criança sob a ótica da Psicanálise: algumas considerações. Psic, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 72-77, jun. 2004. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1676-73142004000100009&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 jan. 2019.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção. 44. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos, 1).

BREVE RELATO SOBRE UM DESASSOSSEGO CAUSADO PELO BEIJO ENTRE SERES INDOMÁVEIS E SOBRE TROPEÇOS

Caroline Biasuz | UFMG
Orientador: Profª. Drª. Maria do Carmo Veneroso

Mais conhecida como Caru, Caroline Biasuz é gaúcha, da cidade de Santa Maria. Artista Visual formada pela UFSM, RS, mestra em Letras pela mesma universidade e doutoranda em Artes na Escola de Belas Artes da UFMG. Especialista em pintura, trabalha, principalmente, com a inter-relação entre as diferentes linguagens artísticas, com ênfase nas possíveis conexões entre Artes Visuais e Literatura.

RESUMO: Esse breve ensaio trata do tempo e da possibilidade de ele ser domado por dois seres, também selvagens: as artes visuais e as literárias. O tempo, essa realidade movente, é inscrito e aprisionado na própria carne da escrita de um dos maiores escritores que conhecemos: Marcel Proust. O relato, aqui apresentado, tendo como temas principais o tempo, a literatura e as visualidades, não poderia ter sido realizado senão sob a *catedral* de Proust: o romance *Em busca do tempo perdido*.

PALAVRAS CHAVE: Tempo, literatura, artes visuais.

O tempo dirá tudo à posteridade. É um falador. Fala mesmo quando nada se pergunta.

Eurípedes

Entidade: tempo. Ser que tudo guarda e revela. Que finda sem findar, pois que sobrevive em rastros distribuídos em veredas inesperadas. Mas, enfim, o que é o tempo? Ele existe? Ele é uma sucessão de instantes ou uma duração contínua? "Pode-se narrar o tempo, o próprio tempo, o tempo como tal e em si?", já perguntava Thomas Mann, em *A montanha mágica*.

Quem poderia deter o tempo, esse cavalo selvagem cujas crinas não se alcançam, cujo galope irrompe a cada tentativa ingênua de aprisionamento? Quem se atreveria a domar, em um tiro de laço, uma das faces do que nomeamos *liberdade*? A essência sinuosa e febril de todas as coisas, como a do tempo puro, só pode ser capturada por uma instituição: a obra de arte. Exclusivamente, ela reduz a sua implacabilidade. Somente as artes visuais e literárias permitem o adestramento do tempo. Mario Praz já discursava:

> A obra de arte mantém-se por si própria, como nada mais se mantém. Realiza algo que tem sido amiúde prometido pela sociedade, mas sempre de maneira enganosa. A Atenas da antiguidade ficou em ruínas – mas a Antígona subsiste. A Roma da Renascença deu em confusão – mas o teto da Capela Sistina foi pintado. Jaime I acabou em palpos de aranha – mas houve Macbeth. Luís XIV também – mas houve Fedra (1982, p. 1).

Nas visualidades, a imagem é pura ardência fulgurante de sentidos. Ela pulsa, não se encerra. A imagem, sendo lida através do pensamento a-histórico de Flusser (2007, p. 106), *a priori*, nada nos oculta, tudo mostra a um só tempo. Escancara-se de pronto. Ficamos diante dela, como "[...] diante do vão de uma porta aberta", basta entrarmos para que sua luz quase nos cegue e, ao olhá-la, a desejamos como à água rara em pleno deserto (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15). Ela irrompe como o relâmpago e surge em aparição imediata, mas de maneira obscura, um tipo de aparição-enigma, pois sabemos que, "[e]nquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente, o percebemos, senão o resultado de algum desvio" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9).

A imagem, pulsa e se agita, pondo em paradoxo a própria suspensão do tempo: ela enlaça, em uma só aparição, passado, presente e futuro – faz surgir a instância. Ela é sinergia, vereda onde dois mais dois são cinco ou mais do que isso. A imagem é sem o ser. Ela não é só semelhança, é isso e também seu contrário: dessemelhança. Ela é o "e" que une as qualidades paradoxais. Ela é atemporal e, por isso, não linear. É espiral que fulgura vários tempos e põe em convivência os contrários. Como algo pode passar sem cessar e continuar sendo? Porque mesmo que datada, ela foi e ainda é. É certeza e incerteza. É o ora-ora: ora ícone, ora índice. Ora mostra o que está presente, ora mostra o que está ausente. Rastro. Ela é a própria substância do tempo: o neutro, onde tudo é ambiguidade. É a coisa sem ser a coisa, é não mais distância, mas lonjura que nossos braços não dão conta de alcançar. É vestígio, é "[...] um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Quanto às artes literárias, aquelas de alma livre e indócil que não se encerram, mas se abrem, escancaradas, ao universo das significações – a denominada *escritura* de Barthes (2004, p. 10) – estas também reinam sobre o cavalo-tempo. A literatura, esse lugar onde tudo e nada acontecem, mar revolto e brutal, é lá onde também o tempo e o espaço estão em suspenso, evidenciando o descontínuo. Lá, nos campos literários, onde reside, também o domínio sobre esse veloz corcel. E como falar em tempo, sem mencionar talvez um dos únicos escritores que conseguiu acariciar-lhe as crinas indomáveis? Marcel Proust.

Proust e a sua catedral: *Em busca do tempo perdido*. Três tomos cujas mais de três mil páginas contêm todo um mundo: o universo pictórico de Marcel Proust. Proust, em *Recherche*, conseguiu, em um só corpo, enaltecer a pintura, condensar as experiências mais profundas do espírito humano, integrar tudo o que veio antes dele na literatura (Balzac, Baudelaire, Flaubert, etc.), representar o caminho tortuoso e magnífico de como tornar-se um artista da pena e, ainda, edificar um verdadeiro tratado sobre o tempo. Uma catedral pictórica e literária e atemporal, monumento que passa a morar em nós, já na primeira leitura. Nela, Proust oportunizou o beijo catártico entre seres naturalmente indomáveis.

O autor foi um menino que desde cedo carregava, dentro de si, a morte (que o beliscava a cada ataque de asma), devorava livros e passava

muito tempo ao lado da mãe; uma mulher culta que o contaminou com duas de suas paixões: a literatura e as artes visuais (CITATI, 1999, p. 202). Através de sua relação íntima com a linguagem pictórica, em *Recherche,* Proust tornou-se um verdadeiro *retratista*; pintor do gesto, do olhar e do que nos importa aqui, nestas páginas: o tempo. Todos componentes da entidade *corpo* que se movimenta, revela, esconde, simula, envelhece e transmuta. Corpo que é recipiente dos signos que cada uma dessas ordens comporta e demanda. Ele *retratou*, na estruturação de seus personagens, a própria semiótica do movimento, do olhar e da metamorfose devastadora do tempo, em uma história que se desenrola por um hiato de quase quarenta anos. Ele domou o tempo, a duração *a la* Bergson, mas não aquele do senso comum ou da ciência, mas aquele tempo dos buracos negros e das imagens solares, o corcel-negro que habita em nós. Proust transpôs em sua narrativa longeva a própria decrepitude do passar dos anos, aquela que efetua, como afirmou José Maria Cançado (2008, p. 71), "[...] as transformações quase geológicas que se operam num rosto cujos traços desabam" durante as estações da vida.

O tempo também transparece na própria construção do texto proustiano. Como bem disse Jacques Riviére, Proust masca, masca, não faz mais do que mascar. É um verdadeiro roedor a nos oferecer detritos e pedaços de sentido e significações residuais. "A frase de Proust é uma espécie de Nilo da linguagem" – extenso, sinuoso, rico em afluentes (CANÇADO, 2008, p. 67). As frases, propositadamente, longas e serpentinas, que levam e repuxam os acontecimentos, os lugares, os personagens, os cenários, todas as vozes que têm "os tons da noite e do mel", os beijos nunca dados ou recebidos, a oscilação dos discursos desencontrados, que nos levam ao limite do fôlego e revelam uma "[...] sintaxe que imita passo a passo o seu próprio medo da asfixia" (CANÇADO, 2008, p. 51). Dispneia. Proust, joga para dentro de suas frases, dominadas pelo pretérito imperfeito, o mundo.

O tempo, essa realidade movente, é inscrito e aprisionado na própria carne da escrita de Proust, mas também se revela nas memórias, esses seres que nos habitam, de forma latente, o espírito. Entretanto, não falamos daquelas memórias que se configuram como "[...] simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo" (BECKETT, 2003, p. 31-32), mas das memórias que não são forçadas ou induzidas, pois

essas serão sempre frustradas. Quando espremeMos os olhos, no intuito de viajarmos ao passado e relembrar o choro do primeiro filho ao nascer, aquela paisagem que nos inundou o peito ou o cheiro daquele beijo nunca dado, falhamos. Falhamos porque o acesso ao móvel das memórias e suas gavetas, a conquista de sua chave é inacessível ao proposital. O acesso vem do tropeço. Seus cacifos só se abrem, arreganham-se ao inesperado. Nas palavras de Didi-Huberman:

> Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a memória involuntária (2015, p. 26).

A realidade perdida na memória, a essência do acontecido, só é alforriada pelo aparentemente insignificante e aparentemente casual (AUERBACH, 2015, p. 489). Um exemplo pessoal: nossa avó sempre dizia que quando uma borboleta pousasse em nós, é porque alguém distante estava tentando comunicar a saudade que sentia. Esprememos os olhos e tentamos lembrar de nossa avó. Sua voz, seu toque. Falhamos. Mas, quando uma borboleta nos acaricia o corpo, lembramos da sua voz, do seu toque, inclusive de seu perfume: alfazema. O insignificante passa a beirar o esplêndido. Esses eventos acontecem já no primeiro volume da *Recherche*, *No caminho de Swan* (PROUST, 2016, vol. I, p. 55-57), mas só no último volume é que Proust os trata de forma escancarada. Naquele famoso sabor das *madeleines*:

> Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados *madeleines*, que parecem ter sido moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. [...]
>
> E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray [...] quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília.

> [...]
> Mas, quando nada subsistisse de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações.

Em *No caminho de Swan* (PROUST, 2016, vol. I, p. 55), é através da sensação do paladar de um pedaço de uma *madeleine* embebida em uma xícara de chá que traz à luz a lembrança visual ligada ao sabor desse biscoito, quando ia, pela manhã, aos domingos, ao quarto de tia Léonie, dar-lhe um beijo antes de sair para a missa. Proust usa oitenta páginas para relatar essa experiência de "[...] modo tão fascinante que deixamos de ser ouvintes, e nos identificamos com o próprio narrador desse sonho acordado" (UNOLD *apud* BENJAMIN, 1994, p. 39).

Já no último volume, o primeiro despertar para a remontagem do tempo ocorre quando Marcel, no pátio da residência dos Guermantes, distraído, não se dá conta de um carro que se aproximava e, ao grito do *wattman*, recua e tropeça nas pedras irregulares do calçamento em frente à cachoeira. O tropeço o leva à "[...] sensação de outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos", as pedras o levam à Veneza (PROUST, 2016, vol. III, p. 689).

O segundo episódio é quando estilhaça o ruído de uma colher batendo no prato, provocado pela desatenção de um copeiro, que faz Marcel reviver as impressões de suas viagens de trem, onde cansado de observar e descrever as árvores que lhe abanavam no passar da janela, bebia uma caneca de cerveja (PROUST, 2016, vol. III, p. 691). Por derradeiro, um copeiro, ao reconhecer Marcel, alcança-lhe um prato de *petits-fours* e um copo de laranjada. Ao enxugar os lábios no guardanapo engomado, identicamente àquela toalha de Balbec, viaja até a praia de suas férias frustradas, onde se sentia triste e fatigado (PROUST, 2016, vol. III, p. 691). O inesperado, portanto, é o único mestre a dominar a chave para essas gavetas de catarse, onde o ordinário transmigra-se para o leque do incrível.

A esse acontecimento atemporal, de transporte a tempos idos, dá-se o nome de "memória involuntária", e, para exprimi-la, Proust fez uso

da metáfora, essa serpente que sinuosamente desliza pela retidão das palavras. Segundo Genette (1972, p. 42), "[...] a metáfora é a expressão privilegiada de uma visão profunda: aquela que vai além das aparências para ter acesso à essência das coisas". A metáfora é o ser que consegue manusear e dar sentido àquilo que, por sua natureza intrínseca, "não se presta às descrições imobilizantes e superficiais do discurso denotativo" (ROSSETTI, 2005, p. 13). Exemplo desse "aquilo" é o tempo. É através da literatura que Proust imbrica todos os degraus estratificados dos diferentes tempos, onde ele reifica o já vivido. Ele encontra a possibilidade do além-tempo, do atemporal, do onitemporal, de imobilizar o imobilizante cavalo-tempo na obra de arte literária, que é a *Recherche*, através da metáfora. Como afirmou Deleuze, "[...] como o sono, a arte está para além da memória e recorre ao pensamento puro como faculdade das essências", a obra de arte é o único meio de redescobrir o tempo perdido (1987, p. 46).

Nossas memórias, habitantes de outrora, palpitam e renascem em nós a partir do tropeço em certos seres a quem denominamos de "objetos-prisão" cotidianos, ordinários, corriqueiros, mas, repentinamente, poderosos e brutais gatilhos que as revelam como um "[...] pedacinho de papel japonês que se abre na água e liberta a forma aprisionada" (PROUST, 2016, vol. I, p. 57). São eles que nos alcançam a *chave*. É um esforço vulgar solicitarmos, espontaneamente, o que está fora dos nossos domínios. Há memórias que não encontraremos nunca, infelizmente. Felizmente?

Neste modesto ensaio, tentamos demonstrar, de forma muito breve e até injusta, a grandiosidade da construção dessa catedral que é a obra *Em busca do tempo perdido*, que salvaguarda em suas naves aquele ser indomável apresentado lá no início: o cavalo-tempo. A cada abrir dos portões dessa igreja, teremos de estar preparados para o inusitado, pois "[...] não se entra duas vezes nas águas de uma mesma página de Proust" (CANÇADO, 2008, p. 67).

Do pico dessa montanha, donde o autor "telescopia a rotação dos seres", vimos só alguns centímetros do tratado sobre o tempo construído por ele. Um pequeno rasgo, um mínimo pedaço de renda, sobre a memória desse tecido infinito traçado em palavras e que a única senhora dos séculos é a arte em todos os seus possíveis universos.

Vimos em Proust que o tempo, esse selvagem, não é apenas o inimigo a nos apontar as fuças, com o dedo em riste, um certo número de anos vividos. Benjamin já dizia: "As rugas e bolsas no rosto são as grandes paixões que se registraram em nós, vícios, conhecimentos que nos visitaram, quando, nós, os senhores, não estávamos em casa" (1994, p. 46). O tempo também comporta, congela e armazena todas as memórias mais belas e doces e importantes de nossa existência.

Espontaneamente, em vários momentos no decorrer de nossas vidas, iremos nos deparar com "objetos-prisão" e a possibilidade de abrir uma das gavetas daquele móvel. Portanto, a vocês, desejamos que lhes ocorram acidentais tropeços abolicionistas. Desejamos-lhes a *chave*. Quanto a nós, esperamos, ansiosamente, que uma panapaná nos atravesse.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BECKETT, Samuel. Proust. Tradução Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. I).

CANÇADO, José Maria. Proust: as intermitências do coração e outros ensaios. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CITATI, Pietro. Proust e a Recherche. Tradução Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles. Proust e os signos. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando a imagem toca o real. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: para uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GENETTE, Gerárd. Proust palimpsesto. In: _____. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva: 1972.

PRAZ, Mario. Literatura e Artes Visuais. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido. Trad.: Fernando Py. 3 ed. vol. 1-3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROSSETTI, Regina. A comunicação do tempo em Proust. In: **E-compos - Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.** www.compos.org.br/e-compos. Edição 4 - dezembro de 2005, 17p. Acesso em 02 out 2018.

O TRÁGICO NA DRAMATURGIA LATINO-AMERICANA: *LOS PÁJAROS SE VAN CON LA MUERTE*

Frederico D'Paschoal Contarini Silva | UFOP
Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel

Natural de Ponte Nova (MG), é Bacharel em Interpretação Teatral e Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. Ator e dramaturgo na Ajayô Teatro em Pé.

RESUMO: A comunicação apresenta resultados parciais do projeto de pesquisa, em andamento (PPGAC/IFAC/UFOP), sobre a presença do trágico na configuração do drama moderno latino-americano, partindo, para tanto, do estudo e análise da peça *Los pájaros se van con la muerte* (PEÑA, 1976). Trata-se de retomar a discussão sobre o drama moderno (SZONDI, 2001; 2004; SARRAZAC, 2017) para, através de um enfoque comparativo, melhor delimitar seu contorno local. Assim, verificar até que ponto os resultados analíticos alcançados por Peter Szondi e Jean-Pierre Sarrazac dão conta dessa singular experiência.

PALAVRAS-CHAVE: Trágico, dramaturgia, América-Latina.

O presente artigo tem por objetivo apresentar alguns dos resultados analíticos alcançados com a investigação sobre a presença do trágico no drama moderno latino-americano, partindo, para tanto, de *Los pájaros se van con la muerte*, peça escrita pelo autor venezuelano Edílio Peña, em 1976. Ela nos apresenta a relação de duas personagens denominadas *Mãe* e *Filha*. A ação da peça se passa no barracão de uma favela situada na periferia de uma cidade venezuelana, e, centrada no conflito entre as duas personagens, termina numa catástrofe, no aniquilamento da *Filha* pelas mãos da *Mãe*. Ao olharmos mais de perto a estrutura dramática de *Los pájaros*, podemos verificar que, longe de representar um conflito no presente intersubjetivo, Peña (1976) realça justamente a impossibilidade do desenvolvimento da relação intersubjetiva, sua margem esquecida.

Toda a ação da peça concentra-se num único dia e está dividida em dois atos precedidos por um prólogo e finalizados com epílogo. Cada ato contém duas cenas, nas quais o autor apresenta os traços fundamentais das personagens, a *Mãe* e a *Filha*, através de um jogo de espelhamentos entre as duas, sendo também traços complementares que nos permitem compreender as personagens como desdobramentos de uma única figura, ou síntese de dois tempos, sinais de uma trajetória ou de uma história. Nesse sentido, o conflito não avança para frente na direção de uma resolução, conforme o sentido do desenvolvimento do drama tradicional; ele se desdobra em tempos e espaços diversos daqueles encerrados pelas relações intersubjetivas, numa espécie de espiral que evolui em círculos concêntricos.

Ao iniciar o drama, constatamos que a cor do vestido da *Filha*, ao longo da peça, se aproxima ao da mãe, numa espécie de mimetismo. Com seu "vestido vermelho que começa a ser preto", a *Filha* abre o prólogo saindo de trás da *Mãe*, como seu duplo no tempo, e comenta sobre um sonho relacionado, como veremos, a um trauma do passado. O sonho, ou pesadelo, consiste no medo de ser pega ou flagrada nua com seu pai, caso haja a derrubada do barraco pela tempestade. A *Mãe* responde que a ela acontecera o mesmo, quando tinha a idade da *Filha*, 20 anos.

O retorno impede o avanço do tempo e interrompe sua progressão linear e, desse modo, desde as réplicas da primeira cena, vemos que a relação entre elas não se limita ao âmbito das relações intersubjetivas.

Por outro lado, é preciso observar que o caráter abstrato das personagens não deixa de conter traços concretos que as identificam com um determinado grupo social, pois são pobres moradoras de um barraco na periferia. Dessa maneira, não são quaisquer personagens, mas representam um tipo particular deles, e, ao mesmo tempo, assumem na peça uma dimensão maior, pois se torna histórica e cósmica, alegórica ou simbólica.

O trágico cotidiano ganha um contorno distinto na peça, pois o que está em questão não é a humanidade ou o homem, enquanto tal, ou a vida, sua feição e da periferia das cidades latino-americanas que, ao longo dos anos de 1950, 1960 e 1970, tiveram transformações significativas em função da chamada modernização. Dessa perspectiva, *Mãe* e *Filha* podem ser lidas como encarnações de um processo particular vivenciado pelas populações pobres e marginais da América Latina. A disputa entre elas pode configurar o movimento histórico mais amplo, segundo coordenadas ou direções opostas: uma age para manter o confinamento e a outra age para rompê-lo. Mas sob quais pretextos esse confinamento se diferencia daquele do drama moderno europeu?

Em razão do desdobramento ou espelhamento entre as duas personagens, o conflito gira sobre si mesmo, num jogo de aproximações e afastamentos. O jogo se desdobra em posições de domínio que são reversíveis e trocadas entre as duas personagens ao longo da peça. O conflito é estruturado a partir de um ritual dedicado à *Maria Lionza*. A obrigação de executar a ação sagrada diariamente é o argumento no qual a *Mãe* se apoia para confinar a *Filha*. A vontade da *Filha* em fugir se conforma pelo questionamento de sua fé, suas versões do passado, da autoridade, da sacralidade e de sua perspectiva objetiva de mundo, na medida em que compartilha da noção de destino. De um lado, os valores tradicionais da religião, da autoridade, de outro lado, da cidade, da luta por liberdade, entre os dois polos da vida encerrada no barraco, o sujeito pobre e periférico do drama moderno aparece cindido.

A promessa de felicidade da vida moderna que se oferece à *Filha* através da cidade, da rádio e das revistas, impulsiona sua vontade de fuga em *Los pájaros*. A *Mãe*, movida por seu desejo de vingança sobre o marido morto (que retorna encarnado na *Filha* durante o ritual de Maria Lionza), impede sua realização. A *Mãe* exerce seu controle através de

ameaças físicas, reproduzindo as mesmas razões da evangelização colonial, silenciando e alterando o passado a seu bel prazer, desse modo, busca submeter a *Filha* ao seu desejo erótico pelo passado que, na peça, assume um traço heroico marcado pela obstinação. Nesse sentido, a personagem se aproximaria daquilo que Sarduy (1979) caracterizou como um herói sádico, que depende da objetificação de outro sujeito para satisfazer um desejo erótico.

Um desejo conservador modelado pela colonização ou pelo seu retorno como trauma da conversão. Por outro lado, uma modernização de fachada inscrita nas revistas, na televisão, que serve como modelo ao comportamento e ao desejo da *Filha*. O desdobramento da crise do drama, na América Latina dos anos de 1960, ganhou feição própria, por conta de um cotidiano marcado pela pobreza e pela miséria como fonte do trágico ou do drama da vida. As personagens de Peña vivem em um barraco de latas com telhas de zinco, dormem em redes, se automedicam, são analfabetas. Enquanto, no contexto europeu, o drama da vida representaria o trágico de toda e qualquer vida, sem exceção, no caso da peça, a suposta universalidade do princípio vital é posta em questão. A repetição, a semelhança ou o espelhamento entre as personagens do pai, da mãe e da filha, atados pelo círculo da desgraça, conduz até a catástrofe final que, ao contrário das expectativas, é uma espécie de remissão ou de retorno traumático daquela vivida outrora. Mesmo excluídos da ação, os vizinhos surgem como semelhantes aos demais membros da família.

O *trágico*, aqui, se mostra neocolonial. Para Marco Aurélio Werle, o conflito entre a essência divina e humana, principal matéria da tragédia, é alterado por um processo de individualização, secularização e racionalização da ação com o drama burguês, que transferiu o conflito para o interior do homem. Conforme observou Jean-Pierre Sarrazac, estamos diante de um trágico distinto da tragédia, ou dela liberto:

> E como se trata, no teatro moderno, de um trágico subjetivo, reflexivo, de um trágico de autoflagelo, a dor se alimenta não mais da falta manifesta e exposta, mas da inocência e da obscuridade. Kierkegaard suspeita que a Antígona moderna – "nossa Antígona", escreve – não conseguiria terminar de expiar a falta de seu pai, Édipo (SARRAZAC, 2013, p. 14).

Para Sarrazac, o drama moderno não estaria mais preocupado com o conflito intersubjetivo que recai num determinado indivíduo, pois o trágico transferiu-se para a própria vida, em sua dimensão corriqueira, cotidiana, voltada ao homem sem qualidades. Assim, a ação do drama moderno não figura mais o movimento dos heróis de grandes eventos, mas a vida alienada (de todos os dias), não uma determinada vida, segundo comentou o teórico, pondo "em evidência todos esses *detalhes* que fazem uma vida alienada" (2017, p. 71). A alienação conformada no sujeito isolado que caminha solitário, ou em grupo, rumo à catástrofe em silêncio, mergulhado num vazio sem fim.

É isso que podemos ver no artigo titulado "Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano":

> Assim que ousamos penetrar em nós mesmos, e que, guiando o olho de nosso espírito para o interior, queremos nos contemplar, não conseguimos senão nos perder em um vazio sem fim; causamos em nós mesmos o efeito de uma bola de vidro oca, de cujo vazio sai uma voz que vem de outro lugar; e no momento de encontrarmos a nós mesmos, não tocamos senão oh horror! um fantasma sem substância (SCHOPENHAUER *apud* SARRAZAC, 2013, p. 7).

Esse fantasma sem substância assumiu contornos e sentidos singulares, no caso da peça de Edilio Peña, e, por exemplo, surge da morte dos pássaros, dos sonhos que se vão com a morte. A voz vinda de outro lugar remete ao trauma colonial e à sua repetição diária na vida dos pobres da favela, que vivem num estado de exceção permanente. São eles os pássaros que se vão? Diferentemente do drama moderno em geral (SZONDI, 2004; SARRAZAC, 2017), no drama latino-americano, a tragicidade da vida toma a forma de sua modernidade marginal.

A alienação não resulta da modernidade e de seus desdobramentos, mas, de uma condição anterior que determina o destino miserável das personagens até o presente. O trágico da vida colonizada na perspectiva dos pobres. Nesse sentido, a relativização da ação presente através da recordação ou da rememoração, a sobreposição entre realidade e sonho, a dobra espacial da ação, drama do mundo e drama da mente, são traços que ligam a forma da peça ao discurso trágico do Barroco colonial. Num contexto intelectual marcado pela discussão de seus desdobra-

mentos para a formação e a forma moderna da arte e da literatura no continente latino-americano (SARDUY, 1979a, CHAMPI, 1988; GIMÉNEZ, 1993; MONTES, 2005), artistas e intelectuais apostavam numa chave de leitura da cultura latino-americana diferente da romântica, adotada por uma geração anterior para designar o momento decisivo da formação da literatura e da arte nacional (LAWRENCE, 2004).

Na encenação desse conflito paradigmático, portanto, a alienação da relação intersubjetiva se deve, de um lado, à perseverança da *Mãe* em conservar ou manter o passado através do ritual; de outro lado, pela modernidade estampada nas revistas, no rádio, tais elementos são tensionados pelo texto e, ao mesmo tempo, entrelaçados em uma espécie de espelhamento sem fim entre o outrora e o agora de sua história presente. Alegorias de uma história na qual os mortos ressuscitam e conservam a forma ritual da dominação tradicional que, conforme sabemos, pelos olhos dos pobres, se exerce dentro e fora do barraco, aquém e além do presente, pois sua sobrevivência é impulsionada na direção do futuro pela modernização domesticada dos costumes, modas e cultura. A vida danificada aqui tem relação com o aniquilamento dos pobres através de sua exclusão como agentes no drama moderno latino-americano.

REFERÊNCIAS

CHAMPI, Irlemar. Barroco e modernidade: ensaios sobre a literatura latino-americana. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.

GIMÉNEZ, Leonardo Azparren. *Los setenta: Contexto crucial del teatro venezolano*. Universidad Central de Venezuela; Universidad Veracruzana, México. Tramoya, n. 34/34. Enero/Marzo. p. 93-112, 1993.

GONÇALVES, Márcia C. F. O nascimento do trágico no corpo do deus belo. In: O KANGUSSU, Imaculada et al. (Org.). Cômico e o trágico. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

LAWRENCE, Luis Chesney. *El Teatro Venezonalo a fines del siglo XX* (1970-2000). Caracas: Universidad Central de Venezuela, Julio, 2004.

MONTES, Carmen Marquez. *Panorama del teatro venezolano em el siglo XX*. Universidad de pal Palmas de Gran Canaria. Philologica Canariensia, n. 10-11, p. 345-364, 2005.

PEÑA, Edílio. *Los pájaros se van con la muerte*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro iberoamericano de cooperación, 1978.
SARDUY, Severo. Escrito sobre um corpo. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Estudos).
SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In: **MORENO, César Fernández (Org.) América Latina em sua literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1979a, p. 161-178. (Coleção Estudos).
SARRAZAC, Jean-Pierre. Poética do drama moderno e contemporâneo: de Ibsen a Koltès. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva. 2017.
SARRAZAC, Jean-Pierre. Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Trad. Lara Biasoli Moler. Campinas: UNICAMP. Pitágoras 500, v. 4, abr. 2013.
SZONDI, Peter. Ensaio sobre o trágico. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004.
WERLE, Marco Antônio. O teatro na estética de Hegel. Ouro Preto: ICHS/UFOP. 2005.

A FOTOGRAFIA DA MINHA IRMÃ

Gabriel Brisola da Cunha | UFMG
Orientador: Prof. Dr. Amir Brito Cadôr

Artista visual e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes, na Escola de Belas Artes da UFMG, com mestrado em Artes pela mesma instituição. Pesquisa as interseções entre fotografia, arte contemporânea e filosofia, com foco na obra fotográfica e videográfica da artista Rineke Dijkstra.

RESUMO: O presente ensaio busca, a partir de uma fotografia de Rineke Dijkstra, estabelecer relações entre a memória, o caráter fugaz e ao mesmo tempo persistente da imagem e a ausência. Partindo de um relato pessoal do autor, o ensaio envereda pelos fragmentos de tempo que se acumulam nesse retrato de dois jovens, evidenciando o complexo nó entre presença, ausência e memória.

PALAVRAS CHAVES: Rineke Dijkstra, fotografia contemporânea, juventude.

Há dez anos, entrava pela primeira vez em uma universidade: saía de casa para cursar minha graduação, iniciar minha própria vida em outra cidade, há quase 500 km de onde vivi e cresci. Deixava para trás uma história mal contada de um adolescente com ansiedade mal diagnosticada, alguns amigos, e dúvidas enormes acerca de si mesmo e de seu futuro. De certa forma, uma história comum, uma narrativa banal da adolescência e dos labirintos do amadurecer. No entanto, essa é a minha história, e ela se agiganta quando paro para pensar nela.

Lembro que, há exatos dez anos, nesta mesma cidade, que poderia ser qualquer uma, decidia perambular pela área central, sem rumo ou destinação final, buscando algum lugar que se assemelhasse à minha casa, que tivesse algo que me fosse familiar, seguro naquele contexto de incerteza e estranheza. Encontrava esses lugares seguros em uma loja de gibis e livros, em uma loja de discos, e no cinema onde fui com meu pai na primeira vez em que visitei esta cidade. Comungava minha própria solidão e isolamento com estranhos, com os quais passava alguns momentos conversando sobre discos e livros. Conversava sobre solidão sem ao menos citá-la.

Recebi, uma noite, deitado em minha cama, uma mensagem da minha irmã, na época com 9 anos. Era uma fotografia, uma selfie que ela havia feito com a câmera de baixa qualidade do celular disponível na época, com uma legenda dizendo que estava com saudades. Os olhos de criança me olhavam através de poucos pixels, os cabelos desgrenhados de criança depois de chegar da escola, o sorriso indeciso, se feliz ou não, se ansioso ou calmo, se infante ou adulto, sem ao certo saber lidar com a minha ausência. Se aquela criança não esboçou reação definida, muito menos eu, que não soube responder àquilo. Fui cedo para a aula no dia seguinte sem compreender como ninguém ali se importava com a tragédia da saudade: minha irmã, que mal sabia o que era perda, havia me mostrado em alguns poucos pixels.

Minha irmã cresceu e hoje é mãe. Eu perdi aquela foto, que se foi junto aos aparelhos celulares que usamos e que se perdem em pouco tempo, feitos obsoletos pela tecnologia e pelo consumo. Eu nunca respondi àquela mensagem, nem há dez anos, e mal a respondo hoje, questão que o tempo embrulha, faz e refaz, mas que não se desfaz. A imagem e o

celular foram perdidos, mas aquele afeto perdura, como a poeira que se acumula pelos cantos. Aquele olhar continua me tocando, continua a me devolver a saudade da irmã de 9 anos, a distância e a sensação de pouco poder fazer naquela situação que me ultrapassava, e ainda ultrapassa.

Jean-Luc Nancy afirma, de maneira quase profética, que só temos de fato aquilo que resta de uma passagem, de uma partida – pois que na vida só há partidas, e estamos sempre em partida, e aquilo que fica das partidas é a única coisa de fato e de direito. Nesse sentido, o que me parece bastante paradoxal, quanto maior minha distância e afastamento dessa foto, mais pareço penetrá-la, mais a torno minha. Que ela esteja perdida em bits e pixels já não importa, pois a encontro melhor quando já não é traduzida em cores e em telas. Esse é o sentido real dessa fotografia: encontro-a melhor quando não a encontro.

Esse lugar que me desfaz – lugar que está em mim – é atingido por um toque que vem do olhar de minha irmã ou, mais precisamente, daquilo que restou de seu olhar que se foi com o celular perdido. Um toque não efetivado no plano físico, mas que ainda é tão ou mais eficaz que esse, pois prescinde da fisicalidade do ato, atinge o espaço que só ele pode atingir (NANCY, 2003, p. 25). Esse olhar infante me mostra coisas que não estão nele mesmo, as sombras de outros afetos, esquemas de outros sentimentos, sensações nomeadas de diversas maneiras sem, no entanto, conseguir precisá-las. Esse ciclo para refazer e dar sentido aos olhos da criança sempre retorna, pois é incompleto. Forma um quebra cabeça em que faltam peças, algumas das quais já vi, mas não as tenho em mãos. Minha relação com essa fotografia é de ausência completa.

No entanto, é justamente por causa dessa ausência que ela é tão operante. É na ausência dela que os processos do devir trabalham, é na sua retirada que encontro as verdades que ela me propõe. Na presença da imagem, vejo como que luzes que me ofuscam: é na sua ausência que as curvas se delineiam e vejo além da imagem mesma, começo a encarar finalmente aquilo que ela me propõe sem me propor, pois que ela não diz nada, não aponta nada, nem escreve coisa alguma, ela apenas se mostra, se dá a ver.

O que há, afinal, no fundo dos olhos?

Existem essas peças espalhadas, sentimentos mudos, afetos escondidos nas esquinas do ser, que coexistem sem, no entanto, adquirir for-

mas, até que algo os desperta, até que uma voz conhecida os convoque. Reencontrei o olhar de minha irmã, e aquilo que ele me suscita, em diversas obras de Rineke Dijkstra, em especial as que retratam a juventude. A série em que ela fotografa jovens em parques é central nessa minha busca. Talvez a fotografia que mais expresse o que digo aqui seja esta, a seguir.

Dois adolescentes estão sentados na grama, iluminados por um flash suave e recortados pela luz do sol que atravessa as folhas das árvores ao redor – o lago ao fundo compõe o retrato. O garoto veste uma camisa preta com uma estampa de chamas prateadas próxima à cintura, e que contrasta com a gravata azul que está vestindo, junto ao jeans largo. Sua camisa, sendo preta, quase se mescla ao fundo, e a brancura de seu rosto é ainda mais ressaltada pelo flash. A garota veste um vestido laranja com estampa de flores e um tênis All Star vermelho. Ambos olham

fixamente para a câmera, mas de maneiras diferentes: a menina olha de maneira quase simétrica, reta em relação à câmera, como se questionasse a fotógrafa e, por extensão, a nós; o menino inclina levemente a cabeça e observa, os cabelos pendem um pouco para o lado, sendo difícil decidir se seus lábios sorriem ou permanecem sérios.

A garota se interpõe ao meu olhar de maneira incisiva. Não é possível dizer ao certo quantos anos ela tem, mas se percebe sua juventude através dos braços finos, da simplicidade de se vestir, do rosto de quem ainda está em desenvolvimento. Sobretudo, sua mão direita, que repousa no tênis desamarrado, o segura ou está ali incidentalmente? Essa mão que repousa ou segura pede um momento de alívio diante de quem a está fotografando? Essa mão fina, frágil de adolescente que, insegura diante do estranho, esconde-se, procura por algo a agarrar, mexer, a fim de não quebrar toda uma postura corporal que lhe foi ensinada, e que agora ela pratica a fim de abandonar a infância e afirmar-se outro. As mãos traem o rosto da garota, que tenta manter a compostura dos adultos.

O garoto assume a postura da criança quando se senta, ao mesmo tempo em que seu rosto não mente o processo pelo qual passa, momento de transição que se impõe biologicamente sobre ele. Junto ao da garota, seu olhar carrega essa vulnerabilidade e intensidade, "[...] intuindo que o olhar da fotógrafa é mais do que um mero modo de olhar e de anotar, como suspeitando que alguma outra coisa está acontecendo aqui [...]" (NOOTEBOOM, 2014, p. 109).

Cees Nooteboom intui, em seu ensaio sobre as fotografias de Dijkstra nos parques, que possivelmente olhemos esses jovens com certa clarividência, sabendo algo que eles não sabem, mas do que talvez desconfiem, algo que somente nós, os adultos, sabemos. Eles não sabem, mas deixam transparecer seus futuros através de suas fragilidades, e então os vemos com certa aflição, cientes do que os espera, do rumo de seus olhares. Sabemos que o tempo irá tomar aquelas mãos e transformá-las em algo que hesitamos dizer, e que talvez nem saibamos precisar, mas que, no entanto, nos dói.

São aquelas mãos que ativam em mim o olhar de minha irmã, a firme sensação de saber o destino daqueles olhos que me fitavam e me diziam de saudade, de mudança, de dor. Aqueles olhos que só podiam

falar a mim, e a mais ninguém, ou ao menos gostaria que assim fosse. Eu os ouvi, os reconheci, e eles ecoaram, assim como Maria Madalena reconhece Jesus através da voz, e não necessariamente através da semelhança física, na figura do jardineiro, no momento em que visita a tumba do Cristo. O reconhecimento pessoal do Cristo, que está nela e somente nela, foi ativado a partir do reconhecimento de sua voz. Aquilo que é dela só pode ser verdadeiramente ativado através do outro e de sua posterior ausência, partida. Só senti aquilo que era meu através da imagem e de sua ausência.

A arte e a imagem funcionam de maneira análoga à fé, mesmo sendo coisas diferentes (CARVALHO, 2005, p. 69): alcançar aquilo que não se vê, não está lá e não se toca, penetrar em uma narrativa que se faz presente através de sua própria ausência, presenciar o ilegível no legível. (NANCY, 2003, p. 39 e 42). Em contraposição à crença, que requer segurança, toque, firmeza, Bernardo Carvalho cita, a partir de Jean-Luc Nancy: "Na fé não. Não há nenhuma segurança. É uma aposta no vazio. A fé faz ver no banal o que os olhos banais não podem ver" (CARVALHO, 2005, p. 69). Assim é que Maria, sabendo que a voz é dirigida a ela, deixa-se embalar, levar, pois a conhece, reconhece, e parte junto com ela.

Boris Groys retoma Kierkegaard em uma argumentação a respeito do novo e do diferente, posicionando-se a favor da existência do museu e contra os discursos acerca da morte dessa instituição. Groys o retoma apontando para o fato de que é justamente o ambiente do museu – o qual se insere em outra esfera da vida que não a cotidiana – que pode destacar um objeto como novo, mesmo que seja idêntico a outros quaisquer. Ou seja, o novo não é qualificado como tal por ser diferente visualmente de outro objeto. O novo é de tal maneira *outro* que dificilmente o reconhecemos como tal, envolve uma "[...] diferença que somos incapazes de reconhecer porque ela não está relacionada a qualquer código estrutural preestabelecido" (GROYS, 2015, p. 44). O novo é uma diferença sem diferença, ou uma diferença para além da diferença.

Na argumentação original de Kierkegaard, o filósofo aponta Cristo como sendo uma figura da diferença além da diferença: um ser humano profundamente comum, não suscitando nenhuma reação, por parte dos que viviam na época, em relação à sua aparência ou a traços de divindade em si. Isso indica que o Cristo era, então, de fato *novo,* pois penetrou

em uma realidade sem manifestar diferença aparente, mas estando em um código estrutural, como o chama Groys, completamente desconhecido a seu tempo. O autor resume: "Portanto, para Kierkegaard, o único meio para um possível surgimento do novo é o comum, o 'não diferente', o idêntico – não o Outro, mas o Mesmo" (GROYS, 2015, p. 44).

É na voz de um jardineiro que Maria reconhece o Cristo: semelhança interiorizada, íntima, que pertence ao foro da subjetividade, e que suscita o devir quando é solicitada; assim como o foi para os homens do caminho de Emaús, que se deram conta de que o andarilho que hospedaram em sua casa era o próprio Cristo, vendo seu gesto ao partir o pão, e em assombro disseram: "Não ardia [queimava] o nosso coração, quando ele nos falava pelo caminho e nos explicava as Escrituras?"[1]. O arder, o queimar do coração, aponta para uma semelhança para além da semelhança, que se abriga na fenda da palavra, narração, imagem, e nos assalta sem garantias de segurança ou de porto seguro.

(Deus prova a fé de Abraão, mandando-o sacrificar o próprio filho. Ao ouvir e reconhecer Sua voz, ele obedece: no entanto, Deus o interrompe no momento da imolação da criança, provendo um novilho como sacrifício, afirmando ter sido Abraão aprovado. Em narrativa do próprio Kierkegaard (2014), em *Temor e tremor*, são traçados possíveis futuros de Abraão, patriarca da fé, após ter descido do monte Moriá, onde quase sacrificara Isaac, seu filho. No primeiro cenário, posa ao filho como um déspota, pois é preferível que Isaac o veja como um monstro a perder sua fé em Deus; em um segundo, Abraão nunca mais esquece que Deus exigiu-lhe o próprio filho, e ele não mais encontrou felicidade; em um terceiro, Abraão jamais consegue compreender como um pai pôde estar disposto a sacrificar o próprio filho, e repetidamente pede perdão a Deus, pois é dever do pai amar os seus, embora houvesse obedecido à voz da divindade; em um quarto e último cenário, Isaac vê o tremor e desespero na mão do pai, prestes a sacrificá-lo e, daquele dia em diante, perde sua fé em Deus, ainda que ninguém houvesse suspeitado.)

Ao ouvir a voz, ao ver a mão que descansa e ao mesmo tempo pressiona o tênis vermelho, abre-se a possibilidade de seguir e entregar-se ao devir-mundo que são as imagens, na medida em que elas me abrem

1 Texto do livro de Lucas, capítulo 24, verso 32, na versão da *Bíblia de Jerusalém*.

ao mesmo. Entregar-se à mão frágil da menina é ver a criança que ainda resta de minha irmã em mim, na figura daquela fotografia, é reconhecer no comum de um retrato estático a força de um afeto que aguarda ser desperto. É entregar-se à reinvenção daquilo que não cessa, que está presente no ausente, que se faz distância apenas para nos avizinhar, provando estar sempre a postos.

Tornar-se criança talvez seja, assim, nossa melhor escolha diante da arte (diante da fé, o conselho já foi dado pelo Cristo): com as mãos em nosso tênis vermelho, observamos a câmera que nos olha, oferecendo um pouco de nós àquilo que nos capta, a fim de entrarmos no movimento do mundo, não abandonando "[...] o mundo que se faz sempre mais mundo" (NANCY, 2016, p. 34), nos fazendo, refazendo sem fim e sem garantias, por nossa conta e risco, através do olhar da criança de 9 anos, que agora está nas mãos dos adolescentes que repousam em receio e curiosidade.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Bernardo. Não me toques. In: _____. O mundo fora dos eixos. São Paulo: Publifolha, 2005.

GROYS, Boris. Arte poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

KIERKEGAARD, Søren. Fear and trembling. Aristeus Books, 2014.

NANCY, Jean-Luc. Demanda. Literatura e filosofia. Florianópolis: Editora UFSC, 2016.

NANCY, Jean-Luc. Noli me tangere. Essai sur la levée du corps. Paris: Bayard, 2003.

NOOTEBOOM, Cees. O parque. ZUM #6: revista de fotografia. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

A MORTE COMO ENCRUZILHADA

Gabriela Sá | UFMG
Orientadora: Profª. Drª. Daisy Leite Turrer

Artista-pesquisadora e mestra em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atua como curadora, desenhista de expografia e produtora de exposições de arte contemporânea. Desenvolve trabalhos autorais em diversos meios, tendo participado de exposições em Belo Horizonte/MG, Juiz de Fora/MG, Teresina/PI e Leeds (UK).

RESUMO: O texto aqui apresentado é um recorte da dissertação de mestrado "afectos lacunares: um estudo acerca da dimensão poética do arquivo e do impulso anarquivístico", defendida em 2017, na Escola de Belas Artes da UFMG. Com ele, intento discutir o posicionamento do artista frente a um arquivo deixado por alguém que já morreu. Tomando a morte como uma encruzilhada, proponho adentrar o universo afetivo e enlutado que circunda o arquivo deixado para trás, na tentativa de compreender sua *dimensão poética*, presente em todo arquivo. O risco, no entanto, torna-se o de não afundar na infinitude do afeto que navega o mar desses arquivos. É preciso enfrentá-los como mais do que índices fantasmagóricos de uma presença agora ausente., tendo em vista a potência da lacuna e do imaginário nos arquivos.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, arquivo, lacuna, morte, imaginário.

"Estranho silêncio este ao qual nos abandona o discurso, interrompido", escreveu Claude Lefort (2014, p. 247) no posfácio de "O visível e o invisível", obra de Maurice Merleau-Ponty que editou após a morte do autor, em 1961. Na ocasião de sua morte, Merleau-Ponty deixou para trás, entre diversos documentos, o manuscrito inacabado de 150 páginas que, mais tarde, Lefort organizaria e traria a público. Nesse mesmo posfácio, Lefort nos conta como foi lidar com a ausência do autor na edição do texto e como deveria se portar o leitor frente à obra inacabada.

Lefort inicia seu relato com a seguinte frase: "Por esperada que às vezes seja, a morte de um próximo ou de um amigo coloca-nos à beira de um abismo" (2014, p. 247). Abismo este que pode se referir tanto ao vazio com o qual nos deparamos quando não temos mais a possibilidade da presença do morto, quanto ao ato de abismar-se frente à finitude da vida – ainda que saibamos que seja inevitável. À beira do abismo, onde tudo parece inexplorado, precipício e profundeza, miramos a escuridão incomensurável, misteriosa e assombrosa, que parece não nos mostrar nada, mas, ainda assim, nos dizer tanto.

Tal abismo poderia, inclusive, aproximar-se da figura do túmulo, quando, frente a ele nos angustiamos, pois, como lembra Georges Didi-Huberman (2010, p. 38), ao olharmos para esse vazio, nos é imposta também a imagem do nosso próprio destino futuro, que é a de um túmulo semelhante àquele. Para além da questão da nossa própria finitude – que não vou abordar aqui – a minha hipótese é de que o arquivo figura, também, como esse túmulo-abissal. Tudo aquilo que restou da vida que se foi, o que ela deixou para trás, torna-se índice fantasmagórico de uma presença agora ausente. Passamos a ter que lidar com os objetos, as fotografias, as roupas, os livros, os documentos, e até mesmo a escova de dentes daquele que nos deixou, "[...] tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 32). No caso, Didi-Huberman está se referindo à perda da mãe de Stephen Dedalus, em Ulisses, de James Joyce. Aproprio-me dessa frase, abrindo-a a outras perdas, como a de Merleau-Ponty para Lefort, ou do meu pai, para mim.

E como seria possível desvencilhar-se dessa perda que impregna o arquivo deixado para trás, a fim de torná-lo potência de vida, material de criação? Essa foi uma das questões que persistiam durante meu pro-

cesso de criação artística e pesquisa acadêmica no mestrado. Deixe-me explicar: no ano de 2014, deparei-me com – ou enfrentei pela primeira vez – uma profusão de fotografias, álbuns de família, cartas, postais, telegramas, livros, vinis, pequenas coleções de selos e notas, algumas memorabilias e outros materiais, que, em conjunto, podem ser tomados como um arquivo. Esse, deixado por meu pai, falecido em 2004, permaneceu guardado, intacto e intocado por mim ou qualquer outra pessoa, até dez anos depois, quando decidi adentrá-lo.

Já não tendo a oportunidade de revisitá-las em sua companhia, encontrei naquelas caixas fragmentos de uma memória subjetiva encerrada, a qual não tenho mais acesso para reordenar. Passei, então, a me questionar sobre a necessidade mesma de uma organização cronológica, historicamente acurada, ou "objetiva" – salvo o perigo dessa palavra –, para reconstituir o passado, preservar memórias e contar uma história, seja a de meu pai, seja a de outra pessoa qualquer.

Para alguns, o encontro com aquilo que resta, com os arquivos de quem se foi, conforma-se como uma tarefa sob um peso quase insustentável, como nos conta Paul Auster, em *A invenção da solidão*:

> [...] não há nada mais terrível [...] do que ter de encarar os objetos de um morto. Coisas são inertes: só têm sentido em função da vida que faz uso delas. Quando essa vida termina, as coisas mudam, embora permaneçam iguais. Estão ali e no entanto não estão mais: fantasmas tangíveis, condenados a sobreviver em um mundo ao qual já não pertencem (AUSTER, 1999, p. 17).

Já para outros, como Lefort (2014, p. 251), lidar com esse tipo de material pode ser vivido como o momento de um "triste privilégio"; quando entramos na sala de trabalho do escritor, nos deparamos com suas notas, seus rascunhos, todo aquele material que pode ser visto como uma marca sensível de um indivíduo, de um pensamento. Podemos inferir, a partir dessas duas possibilidades de enfrentamento, que o deparo com os escritos, com os arquivos do ser ausente nos diz muito, também, das formas distintas de se lidar com a morte e com o luto. Seja pelo enfrentamento reconfortado, seja pelo embate enlutado, como nos aponta Didi-Huberman, "[...] cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta [...] e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue" (DIDI-HUBERMAN,

2010, p. 33).

Mas, então, para além da memória enlutada e das formas de tratar o difícil momento do último suspiro da pessoa querida, como lidar com o que ficou após sua morte? O encontro com esses materiais – seja fortuito, seja penoso –, deve sempre levar em conta que, como bem aponta a historiadora francesa Arlette Farge:

> [os arquivos] são ao mesmo tempo tudo e nada. Tudo porque surpreendem e desafiam o sentido; nada porque são meros vestígios brutos que remetem apenas a eles mesmos, caso se atenha só a eles. Sua história existe apenas no momento em que são confrontados com certo tipo de indagações, e não no momento em que são recolhidos, por mais que isso cause alegria (FARGE, 2009, p. 18-19).

Para Didi-Huberman (2012, p. 9), é necessário lembrarmos que a imagem de arquivo é apenas um objeto em nossas mãos, algo indecifrável e insignificante por si só, que não nos diz nada, nem impõe um discurso ao nosso olhar enquanto não estabelecermos uma relação com essa imagem. Tal relação, para ele, é tanto imaginativa quanto especulativa e se estabelece entre o que vemos nessa imagem e o que sabemos por outras vias. Por isso mesmo, a descoberta dos arquivos de alguém falecido e a decisão do que fazer com eles nos coloca em uma encruzilhada. Ao vermos a obra inacabada, ao mirar os arquivos de uma vida interrompida, não fazemos nada mais do que olhar para o túmulo, para aquele abismo da ausência, e ser por ele também visados, pois é esse o jogo do olhar didi-hubermaniano: *o que vemos, nos olha*.

Com a morte, a imagem de arquivo nos atesta que aquele ser virou apenas imagem e já não poderá se materializar fisicamente frente aos nossos olhos, como antigamente. Assim, de acordo com Didi-Huberman, "[...] a modalidade do visível torna-se inelutável [...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). Aqui se conforma a encruzilhada da morte do "arquivista" (entre aspas mesmo): olhar para um arquivo inacabado é ser, constantemente, visado pela ausência que o constitui.

No primeiro dia em que resolvi lidar com o arquivo do meu pai, sabia que aquele era um gesto considerável, que poderia vir a figurar algo em minha produção plástica. Quando me dei conta da potência da imersão na imensidão daqueles objetos, daquelas fotografias, senti-me como o

narrador de *A invenção da solidão*, que, com a morte do pai, sabia que deveria escrever sobre ele. Não sabia o que, nem como, mas sabia que seria necessário escrever:

> Antes mesmo de fazermos as malas e partirmos na viagem de três horas de carro até Nova Jersey, compreendi que eu teria que escrever sobre meu pai. Não tinha plano algum, nenhuma idéia mais precisa do que isso podia significar. Nem sequer consigo me lembrar de ter tomado uma decisão a respeito do assunto. Simplesmente estava ali, uma certeza, uma obrigação que começou a se impor a mim no instante em que recebi a notícia. Pensei: meu pai se foi. Se eu não agir depressa, sua vida inteira vai desaparecer junto com ele (AUSTER, 1999, p. 17).

Eu também não sabia o que seria esse mergulho no arquivo paterno e nem o que emergiria com ele. Mas, ainda assim, não tinha de forma alguma a intenção arquivística do personagem de Auster, temendo o desaparecimento de sua história. Pelo contrário, se, em um outro momento, mais à frente na narrativa, o narrador percebe que o pai sempre foi ausente e, portanto, de certa forma, inacessível, *anarquivável* em sua essência, eu já o sabia antes mesmo de revirar seus arquivos.

Então, como arquivar aquilo que é, desde o princípio, lacunar? As lacunas entre os arquivos e nos próprios arquivos – conformadas por aquilo que não foi arquivado, ou por aquilo que foi esquecido – atuam como se fossem caixas lacradas, cujos conteúdos depositados em seus interiores não nos são acessíveis. Ao lidar com os arquivos de alguém que já morreu, estamos sempre lidando com a ausência em sua forma presente, com o vazio em sua forma imagética, ou seja, com a lacuna imanente, com a fenda, a ruptura, que essa imagem nos impõe: entre o que estava aqui e já não está mais. Afinal, quem poderia nos olhar de volta se esse corpo já não está mais presente? A quem poderíamos indagar, se o autor dos escritos já se foi? A quem recorrer, se o sujeito a quem pertenciam os documentos, as fotografias, os objetos já não está mais aqui? A ninguém.

Didi-Huberman (2010, p. 38) diz que, ao olharmos o túmulo, lembramo-nos de nossa própria capacidade de "fazer volume" e "se oferecer ao vazio, de se abrir". Não seria essa cisão que se dá também com a ausência presente na imagem do arquivo? Ou com a lonjura a que ela nos impõe? Ao nos depararmos com essa cisão – nos apropriando de al-

guns dos termos trabalhados por Didi-Huberman –, podemos distinguir duas posições na lida com o arquivo do morto: *mantermo-nos aquém*, ou *dirigirmo-nos além*.

Por um lado, tratamos os arquivos como relíquias, não ousando ferilos nem os inferir. Preferimos nos ater ao que vemos, ao que está dado a partir do material encontrado. Tratamos aquelas imagens, aqueles documentos, aquelas cartas, aqueles objetos como vestígios fechados em si próprios, como se agora simbolizassem apenas a morte do ente querido. Com esse comportamento, nos aproximamos da posição daquele que se mantém *aquém* do ponto de cisão e que, ainda que venha a propor tampar esse buraco que se abre, preenchendo o vazio que ele nos impõe, ele estaria, na realidade, escolhendo "ater-se ao que é visto" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 38).

Mas, a cisão que se abre aos nossos olhos quando somos obrigados a enfrentar a morte do dono dos arquivos talvez deva ser vista de outra forma, e que não se torne necessariamente "[...] outra recusa, outro modo de satisfação reivindicada diante do que, no entanto, continua a nos olhar como a face do pior" (DIDI-HUBERMAN, 2010 p. 41). Assim, nos postamos contra a tautologia da primeira posição e nos dirigimos *para além da cisão*.

Quando nos dirigimos *para além*, muitas vezes, tentamos nos convencer de que sabemos o que o ser ausente diria, como ele agiria, ou o que ele quis dizer com o que arquivou, com o que escreveu, com o que fotografou. Para Didi-Huberman (2010, p. 40), tal posição consiste "[...] em querer superar – imaginariamente – tanto o que vemos quanto o que nos olha". Dessa forma, podemos compreender que tentamos "[...] produzir um *modelo fictício* no qual tudo – volume e vazio, corpo e morte – poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado" (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 40, grifos do autor).

Talvez, a maneira de lidar com a ausência e as lacunas nos arquivos, na memória, na história e na própria vida, após a morte, possa ser enfrentá-las na encruzilhada. Talvez, ao encará-las de frente, elas nos apresentem a cisão menos como premonição de nossa própria morte ou como um esvaziamento inelutável, e mais como aquilo que Lefort identifica como o motivo pelo qual nos sentimos perturbados diante da obra inacabada, do arquivo deixado para trás. Pois essa perturbação ocorre

do trabalho do olhar, que nos coloca "[...] brutalmente em face de uma ambiguidade essencial de que preferimos, o mais das vezes nos afastar" (LEFORT, 2014, p. 253). Não querer lidar com o vazio, não se lançar ao abismo acreditando ser necessário primeiro preenchê-lo, não é o modo de se elaborar um pensamento acerca da potência da lacuna no arquivo, o que nos parece ser mais interessante.

Questionar o arquivo; elaborar a imagem; reconhecer o vazio, as lacunas, e entender sua significância e potencialidade. Essa é exatamente a atitude que entendemos como a do artista que sofre do *impulso anarquivístico*, termo sugerido por Hal Foster (2004, p. 5) – ainda que sob a forma de um parêntese – como uma apropriação do termo *impulso arquivístico*. O *impulso anarquivístico* pode ser o gesto de se apropriar das metodologias tipicamente arquivísticas e subvertê-las; podem também ser anarquivísticas as próprias leituras e interpretações de arquivos já existentes, dando a ver suas lacunas e a feitura de uma narrativa linear e cronológica; assim também o *anarquivístico* pode vir sob a forma da fabulação acerca das lacunas encontradas, postando-se menos preocupado com o real e mais aberto às poéticas do inexplorado.

É preciso, portanto, adotar, como propõe Didi-Huberman, "[...] uma abordagem dialética capaz de manusear em conjunto a palavra e o silêncio, a falta e o resto, o *impossível* e o *apesar de tudo*, o testemunho e o arquivo" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 136, grifos do autor). Lembremos, sempre, que a imagem de arquivo não é aquilo que alguns entendem radicalmente como "imagem sem imaginação". Inclusive, afirmar isso é equivocar-se, pois não se pode reduzir a imaginação a uma *falsa percepção*, como nos lembra Didi-Huberman. E, para ele,

> [...] assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação. Então, por que dizer que as imagens poderiam 'tocar o real'? Porque é um enorme equívoco querer fazer da imaginação uma pura e simples faculdade de desrealização (DIDI-HUBERMAN, 2012a, p. 206).

Se compreendermos que, como aponta Didi-Huberman (2012, p. 145), "[...] a imagem não é nem *nada, nem tudo*", veremos como é necessário lidar com seu caráter de *imagem dupla*: da presença ausente, da memória e do esquecimento, da percepção e da lembrança, do atual e do virtual, e da realidade e da ficção. A concepção da imagem "fiel ao real" vem,

inclusive, em desencontro à dimensão poética da imagem de arquivo, à compreensão da importância da linguagem e ao impulso anarquivístico. É possível também nos aproximarmos da compreensão da memória como desmemória, que se funde nas lacunas, se faz presente, como aponta Lúcia Castello Branco, em seu livro *A traição de Penélope*, como "[...] esta memória desterritorializada, urdida no esquecimento, enveredada pela invenção" (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 64).

Mas que invenção é essa? Uma invenção do imaginário, creio eu. E, a ideia de que as imagens de arquivo, da memória e da história não devam se enveredar por essa dimensão me parece cada vez mais equivocada. Afinal, como Didi-Huberman pondera:

> Uma imagem sem imaginação é pura e simplesmente uma imagem que ainda não nos dedicamos a trabalhar. Pois a imaginação é trabalho, *esse tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria actividade [*sic*] de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a *mesa de trabalho especulativa* é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 154, grifos do autor).

Com as proposições de Didi-Huberman, podemos também nos aproximar do pensamento de Maurice Blanchot, indo ainda mais a fundo nesse trabalho com as imagens, nos dedicando a essa aposta no imaginário sem que seja necessário nos desvencilhar da imaginação. Para o autor:

> Aqui, o que fala em nome da imagem, "ora" fala ainda do mundo, "ora" nos introduz no meio indeterminado da fascinação, "ora" nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção, retendo-nos assim num horizonte rico de sentido, "ora" nos faz resvalar para onde talvez estejam presentes, mas em suas imagens (BLANCHOT, 1987, p. 265).

Ou seja, para Blanchot, as imagens possuem esse estatuto inevitavelmente ambíguo, esse "ora, ora" que trabalha sempre as duas versões do imaginário. A imagem, o arquivo, a imagem de arquivo, podendo transitar entre a realidade e a ficção, bordeja sempre seu limiar. Se assim compreendermos tais imagens, poderemos lidar com os arquivos lacunares e com a memória como desmemória, sem nos lançar a uma classificação positivista do engodo, do falso ou do pejorar, porque próximos da ficção e da fabulação.

Ao aceitarmos, portanto, que o imaginário contém algo de racional, algo da realidade, mas também escapa a ela, podemos nos investir na imagem de arquivo, em seus próprios documentos e objetos, sem que seja necessário escolher, sem que seja necessário tomá-los apenas como documento ou como ficção. Não se trata mais de uma escolha, mas da compreensão do estatuto duplo da imagem, que convoca tanto o imaginário, quanto o real. E essa duplicidade não é tal que, como nos atenta Blanchot (1987, p. 264), "[...] se possa pacificá-la por um 'isto ou aquilo' capaz de autorizar uma escolha e de se apagar da escolha a ambiguidade que a torna possível", pois suas duas versões não são hierárquicas, não existem uma sem a outra. Por isso, torna-se necessário compreender o imaginário como um duplo que oscila entre sua primeira e sua segunda versão.

Ou seja, ao trabalharmos com arquivos e suas lacunas – sejam aquelas criadas com a morte do autor, sejam as inerentes a todo arquivo – é necessário nos lançar ao abismo, ao vazio da imagem e da ausência. Talvez, o melhor a se fazer frente a esses arquivos deixados para trás seja tomá-los para nós, nos apropriarmos de suas lacunas, rasgá-los, montá-los, desmontá-los, colocá-los na mesa de trabalho e fazer desta a *mesa de montagem imaginativa*. Não se trata, portanto, de apostar em outra forma do imaginário que se fundasse no desprendimento de todo e qualquer real, mas, ao contrário, precisamos compreender que esse imaginário só é possível, exatamente, porque ele se prende a algo do real – algo de nós mesmos – e nos visa a partir dele, nos concerne e, com isso, prende-nos e nos fascina ao nos dar uma imagem, como descrita por Blanchot (1987, p. 263), "[...] desgarrada e brilhante, [n]a profundidade de nossas paixões".

REFERÊNCIAS

AUSTER, Paul. A invenção da solidão. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: O espaço literário. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CASTELLO BRANCO, Lucia. A traição de Penélope. São Paulo: Annablume, 1994.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010.
DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagem-arquivo ou imagem-aparência. In: **Imagens apesar de tudo**. Trad. V. Brito e J. P. Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012. p. 119-154.
DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: **Revista Pós**. Belo Horizonte: v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012a. Disponível em: <http://www.eba.ufmg.,br/revista-pos/index.php/pos/article/view/60>. Acesso em: 14 ago. 2013.
FARGE, Arlette. O sabor do arquivo. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
FOSTER, Hal. *An archival impulse*. October 110, p. 3-22, 2004.
LEFORT, Claude. Posfácio. In: MERLEAU-PONTY. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, p. 247-267, 2014.
LISSOVSKY, Maurício. Quatro + uma dimensão do arquivo. In: MATTAR, E. (Org.) **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro, 2004. p. 47-63.

A FOTOGRAFIA-DOCUMENTO E SEU DUPLO

Giselle Dietze *

* Este artigo foi escrito enquanto a autora frequentava – na modalidade de disciplina isolada – as aulas oferecidas pela Profª. Drª. Daisy Leite Turrer, em 2018, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes/UFMG.

Mestre em Ciências da Linguagem e da Comunicação pela Universidade de Neuchâtel (Suíça) e graduada em Jornalismo pela PUC Minas. Já atuou como produtora de documentários em diversos projetos e também de forma independente. Atualmente, leciona a disciplina Fotografia na rede Estadual de Ensino e atua como fotógrafa de pessoas, desenvolvendo projetos autorais nesse campo.

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão sobre o *status* de espelho da realidade atribuído durante décadas ao fotojornalismo e à fotografia documental. A partir da análise do processo criativo do fotógrafo Jeff Wall, no qual ele reproduz em suas fotografias fatos por ele vivenciados anteriormente, serão discutidas diferentes maneiras de se representar a realidade diante das possibilidades oferecidas pela fotografia ficcional ou conceitual.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia, documento, representação da realidade.

A FOTOGRAFIA ENQUANTO DOCUMENTO

Documentar algo significa registrar por meio de documentos[1] ou, ainda, provar com documentos[2]. O documento, por sua vez, é algo que tem por fim provar a autenticidade do que se quer documentar, sua existência, sua veracidade. Diante dessas definições, há algumas questões que se interpõem, relativas ao *status* de documento atribuído à fotografia ao longo de sua história. Será que a fotografia documental e o fotojornalismo assumem sempre o papel de documento? Será que esses estilos fotográficos reproduzem sempre a realidade?

Por muitos anos, a fotografia foi tida como o espelho da realidade. Tal discurso estava bastante atrelado aos ideais modernistas das sociedades industrializadas, ganhando força principalmente quando a fotografia começou a ser usada pela imprensa ilustrada, com o nascimento do fotojornalismo.

André Rouillé, em seu livro *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, traça uma linha evolutiva da utilização da fotografia ao longo de sua existência, onde observa que:

> Ao paradigma artesanal do desenho, que é a expressão do artista e fruto de sua habilidade manual, sucede o paradigma industrial da fotografia, que é a captura das aparências de uma coisa por uma máquina. De um lado, a representação, o ícone, a imitação; do outro, o registro, o índice, a impressão (ROUILLÉ, 2009, p. 64).

Aliado a isso, ainda no final do século XIX, Charles Sanders Peirce desenvolve sua teoria semiótica, que vem sustentar toda a crença na fotografia enquanto documento.

Em 1947, David Seymour, Robert Capa e Henri Cartier-Bresson fundam a agência Magnum, movidos pela grande demanda de imagens jornalísticas gerada pela Segunda Grande Guerra. Em 1952, Bresson publica o ensaio "O instante decisivo", no livro *Images à la sauvette*, em que o autor atribui ao fotojornalista o mero papel de testemunha da realidade. A sucessão de tais acontecimentos, culminando com a publicação de Bresson, elevam o estatuto da fotografia-documento ao seu ápice, de forma a produzir efeitos até a atualidade.

1 De acordo com a definição do dicionário Michaelis digital.
2 Definição segundo o dicionário Aurélio digital.

O DOCUMENTARISMO

A fotografia documental é um gênero das artes visuais cuja origem data de meados da década de 1930, da estrutura do documentarismo. Apesar de seu modelo apoiar-se no tripé da verdade, objetividade e credibilidade, na prática, o gênero abriu-se para outras possibilidades, com diversos fotógrafos dedicando-se às questões sociais, como era o caso de John Thomson, Jacob Riis, Margaret Sanger e do alemão Heinrich Zille.

Porém, existe atualmente uma gama de fotógrafos e artistas que fazem usos da fotografia documental, que muitas vezes extrapolam o discurso da fotografia-documento, trazendo novas questões a serem discutidas sobre o gênero fotográfico.

Diante de tais colocações, o que dizer das fotografias de Jeff Wall?

JEFF WALL E A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA

Jeffrey Wall é um artista canadense mundialmente conhecido por suas fotografias de fundo cibacrômico de grande escala. Alguns de seus trabalhos, principalmente os que datam a partir do fim da década de 1970, caracterizam-se por apresentar imagens de eventos do dia a dia. Porém, suas fotografias não são feitas no instante dos acontecimentos. Elas são produzidas posteriormente, ou seja, são encenadas.

Em suas fotografias *Mimic* (1982) e *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter, 1986)*, o artista reproduz cenas vistas por ele em algum momento de sua vida e que trazem traços de construções estéticas da fotografia documental e do fotojornalismo de guerra.

A imagem a seguir (Figura 1) revela uma cena cotidiana onde um casal aproxima-se da câmera e, ao passarem por um personagem asiático, o homem que está de mãos dadas com a mulher, faz um gesto obsceno com o dedo do meio aproximando-o do olho e puxando-o levemente, enquanto olha discretamente para o asiático.

Figura 1: *Mimic*, 1982.

A cena reproduzida faz alusão a um comportamento racista que faz parte da realidade da sociedade canadense ou de uma outra sociedade qualquer. E, efetivamente, a cena foi presenciada pelo fotógrafo anteriormente. A partir disso, podemos reformular as questões iniciais. Qual seria, então, a diferença entre uma imagem como esta, construída, encenada, trabalhada a partir de memórias de fatos reais para uma imagem feita no instante do seu acontecimento? Será que a presença de referentes "inseridos" em uma reconstrução de um fato – no caso da imagem acima, os atores – faz com que a imagem perca o seu *status* de testemunha da realidade? Até que ponto as fotografias documentais são espelhos da realidade? Até que ponto o seu duplo, seu contrário, que seria a fotografia ficcional, faz oposição ao gênero documental? Ou seja, será que a fotografia conceitual ou ficcional não é capaz de retratar a realidade? A fim de tentar responder essas questões, faz-se necessário apontar algumas teorias sobre a questão do "referente fotográfico".[3]

Em 1980, Roland Barthes publica seu livro *A câmara clara* em Paris.

3 Termo usado por Roland Barthes em *A câmara clara* para designar o objeto ou pessoa fotografados.

Um dos principais pontos trabalhados por Barthes em sua obra é sobre o referente fotográfico:

> [...] o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de "referente fotográfico", não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. [...] Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá (BARTHES, 1980, p. 67).

Barthes defende a ideia de que a fotografia e seu referente estabelecem uma relação onde ambos estariam "colados um ao outro". Contudo, nas fotografias de Jeff Wall, esse referente real, indissociável de sua imagem, designado por Barthes, é assumidamente um referente ficcional. E, ao mesmo tempo, ele toma o lugar do referente real que existiu efetivamente em algum momento da história e que, durante o processo criativo do fotógrafo, coexiste com elementos do seu imaginário, como o próprio autor relata.

Em entrevista concedida ao jornal britânico *The Guardian* (2015), questionado sobre seu processo criativo, Wall o descreve como "recriações 'cinematográficas' de momentos cotidianos que ele testemunhou, mas não fotografou na época. 'Não fotografar', diz, 'dá uma certa liberdade para recriar ou remodelar o que eu vi'".

Em oposição à teoria barthesiana, André Rouillé (2009) afirma que, independentemente do caráter documental da fotografia, ela não representa o real e não tem o dever de fazê-lo. O autor afirma ainda que, assim como outras produções discursivas e imagéticas, a fotografia

> [...] faz existir: ela fabrica o mundo, ela o faz acontecer. Enquanto a ontologia e o empirismo de Barthes vão da coisa à imagem, o procedimento antirrepresentativo (que vai da imagem à coisa) tenta não sacrificar as imagens em função dos referentes, e de reconhecer a capacidade das fotografias de inventar mundos (ROUILLÉ, 2009, p. 71-72).

Apesar de ter sido encenada, a mensagem contida em *Mimic* aborda as mesmas questões da cena presenciada pelo autor. Aqui, a imagem traz consigo um valor de autenticidade, mesmo tendo perdido aparentemente o elo com o seu referente da vida real.

Figura 2: *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter, 1986).*

Dead Troops Talk encena um campo de guerra que revela soldados feridos possivelmente entre uma batalha e outra ou logo após a sua rendição. Cena comum nos jornais e noticiários televisivos, sobretudo a partir da Guerra do Vietnã, que simbolizou o ponto máximo do fotojornalismo de guerra.

Diante da derrota dos Estados Unidos e de sua superexposição à opinião pública através da mídia, os militares e os governos começaram, então, a controlar de perto o conteúdo a ser veiculado. A fotografia-documento precisou, dessa forma, se reinventar.

A partir da década de 1980, a produção das reportagens assumiu uma nova forma. Segundo André Rouillé,

> [...] a evolução da imprensa ilustrada e das agências conduziu a fotorreportagem para uma nova direção: a roteirização. Ou seja, os repórteres preparam e montam um assunto, como fariam para um filme; ou então, no ardor da atualidade, procuram dar mais eloquência a seus clichês "preparando as situações" (ROUILLÉ, 2009, p. 143).

Tal atitude mostra-se totalmente inversa a todo o discurso construído

ao longo de quase um século e que se baseava nos preceitos do "instante decisivo" de Bresson, do instantâneo e do compromisso do meio com a verdade. Rouillé acredita que "muitos repórteres resolveram não mais percorrer o mundo atrás de furos, porém de construir suas imagens; [...] de não mais enfrentar a realidade bruta, porém, de encená-la" (ROUILLÉ, 2009, p. 143).

Uma vez que a nova forma de produção jornalística ganha espaço, ela deixa de ser sinônimo de "falsificação" das notícias. "A reportagem encenada não é menos verdadeira do que a reportagem 'ao vivo', ela corresponde a outro regime de verdade, a outros critérios suscetíveis de sustentar a convicção, ou a outras expectativas" (ROUILLÉ, 2009, p. 144).

Apresentados os conceitos, fica mais evidente a relação entre a mudança de paradigma do estatuto da imagem fotográfica enquanto documento e as fotografias documentais produzidas por Jeff Wall. A observação das imagens produzidas pelo artista, aliada ao conhecimento de seu processo criativo, leva-nos à apreensão de algo que vai muito além da relação referente-imagem. Percebe-se que ora seu trabalho é algo que parte do referente para a criação da imagem, sem o qual ela não existiria, ora a imagem, produzida a partir de fatos da memória do fotógrafo, associada a outros elementos de seu imaginário, é algo ficcional, mas que não deixa de transmitir uma mensagem que se aproxima muito do fato verídico por ele presenciado. Ainda, como não é possível saber o que aconteceu exatamente no evento presenciado pelo autor, a não ser através de seus relatos, Jeff Wall, ao recriar a cena, apresenta-nos outra versão do fato, outra versão da realidade.

Afastada da origem como verdade, a imagem não é um ser, mas outra possibilidade de ser. Tal possibilidade de se desdobrar em outra versão, se deve ao fato de a imagem poder, certamente, nos ajudar a recuperar idealmente o objeto ausente; mas pode também nos devolver não mais o objeto ausente, mas a ausência como presença (TURRER, 2014, p. 81).

As imagens de Jeff Wall são uma representação da realidade e não o são ao mesmo tempo. Nesse ponto, deparamo-nos igualmente com uma outra questão que tange à classificação de seu trabalho dentro de um gênero da fotografia. Suas fotografias são documentais, ao mesmo tempo em que se inscrevem em uma proposta conceitual, artística. Portanto, os limites entre realidade e ficção, entre arte e documento são

difíceis de serem traçados, senão impossíveis.

É verdade que a representação através da arte abre portas para infinitas possibilidades, como bem define Jean-Luc Nancy, "representar na arte é 'tornar intensa a presença de uma ausência, enquanto ausência'." (NANCY *apud* CARVALHO, 2009, p. 70). E, como define Wall:

> "[...] Alguma coisa permanece em mim até que eu precise refazê-la da memória para captar por que isso me fascina", diz. "Não fotografar me dá liberdade imaginativa que é crucial para a criação de arte. Isso, na verdade, é sobre o que é arte – a liberdade de fazer o que queremos [...]" (*The Guardian*, 2015).

O processo criativo encontrado nos trabalhos de Jeff Wall posiciona suas imagens em face da tradição da fotografia-documento, na qual a fotografia é um ato de testemunho do instantâneo. E ele vai além: suas imagens refletem um fato real, observado pelo artista e reconstruído a partir de seu imaginário. Portanto, a cena de um fato que poderia ser apenas uma mímica, um simulacro de um evento real, abre-se para possibilidades de outros níveis de interpretação e representação que, talvez, não ficariam tão evidentes caso a imagem tivesse sido produzida no instante de seu acontecimento.

A respeito da remontagem das cenas observadas por Wall, Blanchot, em *O livro por vir*, escreve uma passagem que resume bem nossa argumentação:

> "É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um 'já numa outra vez', e ela nos revela o que 'agora' é 'outrora', e aqui, ainda outro lugar [...]" (BLANCHOT, 1984, p. 23).

Uma vez que suas imagens derivam de um misto entre imagens do imaginário e imagens da vida real, o elo que se estabelece entre imagem e vida real não se mantém mais sobre o referente, mas sobre uma outra narrativa dos fatos, sobre uma outra versão do real.

Ao adotar tal processo criativo, Wall cria uma distância entre o acontecimento real e a produção da imagem. Essa distância é preenchida pelo imaginário que amadurece a ideia, questiona-a, modifica-a, interpreta-a até a sua encenação. Porém, ao observar suas imagens, essa distância

parece encurtar-se. A estética documental dá-nos a impressão de que esse interlúdio entre o evento em si e sua encenação não aconteceu. A ambiguidade do evento que foi e do que ele é, o que nos é apresentado pela imagem, é um aspecto constante nessas obras de Jeff Wall.

O processo criativo de Jeff Wall, de certo modo, nos faz lembrar da experiência de Proust, quando este relata ter descoberto o segredo da escrita. Proust (2004) descreve o momento em que, através de uma experiência no seu imaginário, reaproxima dois acontecimentos reais distintos, cada qual tendo acontecido em época diferente. Esse momento único, singular, se reproduz no imaginário, no momento em que o escritor já começa a escrever, porém, sem ter começado a fazê-lo efetivamente. Ao mesmo tempo, as dimensões do tempo e do espaço parecem coexistir, pois no imaginário é possível que o passado e o presente coexistam, lado a lado, como se o passado se tornasse presente uma segunda vez.

Outra questão relevante que nos remete à experiência de Proust, citada por Blanchot (1984) em um capítulo homônimo de *O livro por vir*, é relativa às noções de distância e lonjura. Segundo a análise de Blanchot,

> [...] ele (Proust) não aceitou reconhecer que esse movimento vertiginoso não lhe dá trégua nem repouso, e que, quando ele parece se fixar sobre determinado instante do passado real, unindo-o, por uma relação de identidade cintilante, a determinado instante do presente, é também para colocar o presente fora do presente, e o passado fora de sua realidade determinada – arrastando-nos, por essa relação aberta, cada vez mais longe, em todas as direções, entregando-nos ao longínquo e entregando-nos o longínquo onde tudo é dado e tudo é retirado, incessantemente (BLANCHOT, 1984, p. 24).

À luz de tais pensamentos, podemos perceber esse movimento de dentro e fora, de perto e longe, sinalizado por Blanchot, nos trabalhos de Wall. Ora o evento presente faz parte de um passado real, ora "presentifica" o passado, ao passo que faz com que o evento se produza novamente. Ao reter essas imagens de eventos reais do passado e recriá-los, em seu imaginário, para serem encenados posteriormente ao seus acontecimentos, Wall permite que os fatos se reproduzam em um outro espaço e em um tempo em seu estado puro. Este "é o próprio tempo da narrativa" (BLANCHOT, 1984, p. 17). E, ao mesmo tempo, o espaço onde

tudo isso acontece, mais uma vez, é o imaginário.

Toda essa ambiguidade materializa-se em fotografias quando o artista produz a encenação de um fato que já não carrega consigo uma identidade fiel aos eventos passados, senão acrescido ou reduzido de elementos pelo artista que o recriou. É o mesmo evento que teve a possibilidade de acontecer novamente, porém, de forma um pouco diferente.

CONCLUSÃO

Tanto na fotografia documental quanto no fotojornalismo, a representação do real enquanto realidade absoluta não se mostra possível, em uma forma única. Ambas as formas de representação, através da fotografia, são versões da realidade. A realidade seria, então, uma construção multifacetada em diferentes pontos de vista; apresentada em diferentes versões.

Uma passagem de André Rouillé sintetiza a discussão aqui produzida. Sobre a verdade, ele afirma que

> [...] está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova nem tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas. Daí resultam a verossimilhança e a probabilidade, mais do que a verdade. A verdade dos fatos e das coisas não coincide com a verossimilhança dos discursos e das imagens. Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia-documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica da verossimilhança, não à da verdade; a passagem da verossimilhança para o real e para o verdadeiro é, também com ela, sempre sinuosa e improvável (ROUILLÉ, 2009, p. 67).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A câmara clara. Lisboa: Edições 70, 1980.
BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Lisboa: Relógio d'Agua, 1984.
CARVALHO, Bernardo. O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e fic-

ções. São Paulo: Publifolha, 2009.
O'HAGAN, S. Jeff Wall: *I'm hauted by the idea that my photography was all a big mistake*. The Guardian. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show>. Acesso em 25 jun. 2018.
PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido V.VII. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
ROUILLÉ, André. A fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo. Senac, 2009.
SANTANA, G. R. Os primeiros passos do jornalismo. Observatório da Imprensa. Edição 555. 2009. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitas/os-primeiros-passos-do-fotojornalismo/>. Acesso em 25 jun. 2018.
TURRER, D. Orla exígua: a imagem como neutro em M. Blanchot. Arte & Ensaio. n. 28, ano XXI, dez. 2014.
O instante decisivo, por Henri Cartier-Bresson. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/o-instante-decisivo/>. Acesso em 25 jun. 2018.

IMAGENS

Figura 1: Mimic. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-3>. Acesso em 25 jun. 2018.
Figura 2: Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986. Disponível em: <https://www.thebroad.org/art/jeff-wall>. Acesso em 25 jun. 2018.

DIANTE DO RETRATO, DIANTE DO TEMPO

Iara Inchausti Ribeiro Vilhena | UFMG
Orientador: Profª. Drª. Daisy Leite Turrer

Formada em Pintura e Gravura pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde também concluiu seu Mestrado e Doutorado em Artes. Trabalha com pintura, desenho e gravura, tendo como foco principal a figura humana, mais especificamente os retratos. Esses foram inclusive seu objeto de estudo nas pesquisas de Mestrado e Doutorado. Participou de exposições individuais e coletivas, e de salões de arte nacionais e internacionais. Já executou retratos institucionais para UFMG, PUC, Jornal Estado de Minas.

RESUMO: Os retratos pintados têm uma relação imbricada com o tempo. Neles, se fazem presentes o tempo cronológico (passado, presente, futuro) e, simultaneamente, sua subversão: os retratos parecem suspender o tempo, se inserir em um tempo próprio ou, ainda, ser atemporais. Diante de um retrato, estamos também diante do tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Retrato, pintura, tempo.

Os retratos sempre exerceram sobre mim um fascínio. Cresci entre eles, pois meu pai é retratista. Ver todos aqueles rostos que surgiam nas telas de tempos em tempos sempre me instigou. Quem eram, o que pensavam naquele momento, o que já havia se passado em suas vidas, o que lhes aconteceria depois?

Refletindo um pouco, percebo que grande parte desse fascínio que o retrato exerce sobre mim e sobre as pessoas de uma maneira geral vem da relação dele com o tempo.

Era isso que me instigava desde criança: o antes e o depois daquele momento na tela, e a forma como aquela imagem subverte o tempo da forma como o apreendemos. O retrato eterniza um momento: aquele que é fixado em uma tela é imortalizado. Ali a sua imagem dribla a morte e insere-se na eternidade. Talvez esse seja o motivo de haver tanta procura por retratar as pessoas que já morreram. A família quer, de alguma forma, trazê-las de volta à vida e isso só é possível através da imagem, é ela que permite conviver com uma pessoa para além da vida. Inseri-la na eternidade é fazer com que ela sobreviva, de alguma forma; é fazer com que ela "vença" a morte na qual já está inserida.

Figura 1: José Maria Ribeiro. *Retrato de Lizza*. Acrílica sobre tela, 2013.

Ao mesmo tempo, podemos pensar que fixar uma pose de uma pessoa viva em uma tela é também uma forma de "morte", pois aquela imagem ficará para sempre imóvel, não haverá mais mudanças, não crescerá, não envelhecerá...

Assim, é como se o retrato revivesse alguém que já morreu e também "matasse" alguém que está vivo... E ambos os pensamentos estão relacionados com o tempo e a forma com que este está imbricado no retrato, permitindo que ele flerte com a vida e com a morte, acenando para as duas concomitantemente.

Podemos falar então que, diante do retrato, estamos diante do tempo. Estou aqui fazendo uma adaptação de uma frase de Georges Didi-Huberman, quando diz que: "Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 15), pois ela nos dá a ver um tempo próprio:

> Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar, [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*]. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Essa citação de Didi-Huberman nos mostra bem como o tempo na imagem se dá de uma forma não linear: diante de uma imagem, não importa de qual época ela seja, o presente e o passado nunca cessam de se reconfigurar e vir à tona, ao passo que ela se torna também o elemento do futuro, já que provavelmente sobreviverá a nós.

Nos retratos, essa tessitura de tempos é bem clara: nele, encontramos resquícios do passado, que foi a pose (para o pintor ou para uma fotografia), que já aconteceu; essa imagem congelada se dirige ao futuro, pretende atravessar os tempos, sobrevivendo, assim, à nossa existência; e, simultaneamente, ele está sempre no presente. De certa forma, o retrato presentifica o passado e o mantém assim, levando-o em direção ao futuro: assim ele abrange todas as dimensões temporais sobre as quais

estamos habituados a pensar.

Esse imbricamento de tempos faz com que os retratos pareçam existir desde sempre e para sempre, pareçam pertencer à eternidade, como podemos ler no livro *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago: "[...] os melhores retratos nos dão a sensação de terem existido sempre [...]. Porque se neste instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor, mas o quadro" (SARAMAGO, 2001, p. 9). E, de acordo com Saramago, essa eternidade não começa só quando o retrato se conclui, ela "[...] vem de antes, de sempre, como alguma coisa que existiu sempre só porque existe agora [...]" (SARAMAGO, 2001, p. 8).

Assim, os retratos parecem dispor, dominar e subverter o tempo: ao fazer um instante se tornar eterno, o retrato está se inserindo em uma atemporalidade, como se estivesse acima da questão temporal, sem se submeter a ela. Dessa forma, podemos dizer que o retrato nos expõe a uma outra relação com o tempo, ele escapa da linearidade temporal, da cronologia. Claro que ele também carrega traços do tempo cronológico – muitas vezes, possui atributos que vão contextualizá-lo em alguma época, como penteados, roupas, e a própria data da assinatura do pintor – mas, concomitantemente, carrega consigo um "outro" tempo, um tempo próprio.

A arte tem essa capacidade de se colocar de certa forma alheia ao tempo. Podemos pensar que não é o tempo que age sobre uma obra de arte, e sim ela que o abriga em si. É claro que a matéria de que é feita a obra – a tela de uma pintura, a pedra de uma escultura, o papel de um desenho, por exemplo – pode, sim, sofrer a ação do tempo e se degradar. Mas, mesmo ao ver uma imagem antiga, com algum dano adquirido pela ação do tempo, a sensação é que aquele dano faz parte dela, veio dela, do tempo que ela própria abrigava, e não de um tempo exterior. E a obra incorpora esse "dano", com a mesma indiferença que tem para com o tempo. Uma *Vênus de Milo* e seu braço quebrado, por exemplo, uma *Vitória de Samotrácia* sem sua cabeça... a obra continua lá, com toda a sua grandeza, com todo seu tempo. Elas estão diferentes de quando foram criadas, mas os danos que as acometeram já fazem parte delas.

Figura 2: Iara Ribeiro. *Retrato de Cláudia*. Acrílica sobre tela, 2011.

Sob essa perspectiva, o retrato enquanto objeto físico – o chassi, o tecido, a tinta – pode sofrer a ação do tempo. A madeira e o tecido podem envelhecer, enfraquecer, ser acometidos por insetos e fungos; a tinta pode desbotar, craquelar. É claro que tudo vai depender dos materiais utilizados e das condições de armazenamento daquela obra, mas uma coisa é certa: o tempo passa e algum registro deixa naquele objeto. Mas, quando digo que a imagem retratada está suspensa no tempo, atravessa o tempo, estou me referindo ao rosto ali pintado, esse sim vai perdurar, não vai mudar, e se ocorrer alguma mudança devido à degradação de seu suporte, a imagem acaba por incorporar aquele dano e fazer dele uma parte de si, como nos mostra Maurice Blanchot: "[...] a tela se degrada e o mármore se racha, mas a imagem é incorruptível e o instante se repete sem se completar (e consequentemente, sem se esgotar)" (1971, p. 47).

Encontramos uma inversão da ação do tempo sobre o modelo e o retrato no livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde: ao contrário do que acontece na vida real, nessa ficção é a imagem retratada que sofre a ação do tempo, é ela que envelhece, que se transforma. O modelo

permanece sempre jovem, aparentemente puro, e todas suas marcas, suas rugas, suas expressões adquiridas ao longo da vida só vão surgir no retrato.

Toda essa intriga criada por Wilde diz respeito a essa fixação no tempo que o retrato produz, ao "congelar" a imagem de uma pessoa e fazê-la perdurar, sempre a mesma, indiferente ao tempo. O autor subverte o tempo e a ordem lógica ao criar essa obra de ficção na qual as questões da semelhança e do tempo são transtornadas. São elas que causam toda a intriga do livro, ao mesmo tempo que vão sendo desconstruídas ao longo da história.

A ficção de Wilde nos leva ainda a pensar sobre o poder que o retrato e, consequentemente, o retratista têm de salvar o retratado das ruínas que o tempo causa, como explicitado por Blanchot:

> [...] somente o artista nos salva do absurdo e da contingência, somente ele transforma em um presente radiante, inteligível e salutar o que de outra forma seriam apenas ruínas informes de uma duração sem memória, a decomposição repugnante do cadáver do tempo (BLANCHOT, 1971, p. 41).

Tomemos agora os autorretratos fotográficos do suíço Urs Lüthi (1947), de 1974: *Just another story about leaving* (Figura 3), uma série que mostra em várias etapas as transformações de um homem ao envelhecer, ou seja, um trabalho que fala do tempo.

Ainda que se trate de fotos e não de pinturas, o exemplo é válido, pois dialoga com as questões aqui tratadas. Além do mais, é preciso lembrar que os retratos, na atualidade, são em sua maioria pintados a partir de fotografias, daí a proximidade das questões entre as duas linguagens.

Jean-Luc Nancy aponta que, nesses autorretratos, no desenrolar das fases de transformação, o artista apresenta uma intranquilidade, uma dúvida ao sujeito – é ele, é ela? (Cf. NANCY, 2014, p. 62-63). O artista põe em jogo a identidade do sujeito retratado, que se encontra como que em uma oscilação entre um e outro, entre homem e mulher, entre juventude e velhice. Essa ambiguidade reforça a presença do "outro" no retrato: estamos sempre vendo um que é também outro.

Essa série de autorretratos de Lüthi me faz pensar em um retrato de Dorian Gray atual, onde o artista mostra o passar do tempo no retrato, em várias etapas. É nele que vemos as transformações acontecerem,

ainda que elas sejam simuladas. Durante a feitura desse trabalho, o modelo (e artista) manteve a imagem, assim como Dorian, na ficção, a manteve (embora este por muito mais tempo).

Por esses exemplos, podemos ver que o retrato está intimamente ligado à questão temporal.

Figura 3: Urs Lüthi. *Just another story about leaving*. 1974.

Tomando como referência as questões sobre a ambiguidade da imagem, formuladas por Blanchot em seu texto *As duas versões do imaginário* (BLANCHOT, 2011, p. 277-288) – na qual ele apresenta duas versões da imagem: a primeira seria aquela em que parece nos trazer o objeto de volta, sua presença; e a segunda seria a que também nos traz a sua ausência, simultaneamente –, podemos pensar de maneira análoga que,

na imagem retratada, coexistem duas versões do tempo: uma que é a noção à qual estamos habituados, que se refere ao tempo em uma linearidade temporal, e que no retrato se manifesta nos atributos que datam a imagem, como um penteado, uma roupa e até mesmo a assinatura do pintor, via de regra acompanhada do ano de execução do quadro. Já a outra versão subverte essa linearidade: nela, o tempo se dá por rupturas, saltos e deslizamentos, o que faz o retrato ser atemporal e o insere em uma "ausência de tempo".

Blanchot utiliza o termo "ausência de tempo" para falar da literatura (Cf. BLANCHOT, 2011, p. 9-26) e das Artes Plásticas (Cf. BLANCHOT, 1971, p. 21-51). O autor pensa o tempo não de forma tradicional, ou seja, linear e cronológica. Para ele, o futuro é um estado de espera, ele nunca chega – pois quando chega já se converte imediatamente em passado. O passado existe como "jamais o bastante", como perdido, como esquecimento. O presente está sempre em suspensão, sem acontecimento, ele nunca chega a se realizar, fazendo-se exterior a si mesmo. Pensando na literatura, entendemos um pouco mais o futuro como esse modo de espera – o que nunca acontecerá –, e o passado como modo de esquecimento – o que nunca sucedeu –, já que ela é o lugar onde nada acontece de verdade, pois sua realidade é uma realidade imaginária (e, nesse sentido, nela tudo pode acontecer).

É essa suspensão do presente que Blanchot vai chamar de *ausência de tempo*. Já que o presente está suspenso, ele passa a coexistir com o passado e com o futuro. Nesse sentido, não se distingue início nem fim, e tudo está sempre recomeçando. É um tempo imaginário, o tempo que nos é apresentado pelas imagens.

Esse *tempo da ausência de tempo* fica mais claro ao pensarmos na literatura: ao lermos uma história, o tempo nela é outro: passado, presente e futuro coexistem, pois se abrimos o livro em diferentes páginas, temos tempos diferentes acontecendo praticamente juntos. E esse tempo está sempre recomeçando, a cada nova leitura ele inicia novamente, e, assim, não tem princípio nem fim: está sempre pronto para recomeçar.

Nas imagens visuais acontece o mesmo: o tempo também é outro, também está em suspensão, e pronto a recomeçar a cada observação.

Podemos encontrar a *ausência de tempo* nos retratos: aquela imagem congelada naquele instante diz respeito ao passado (da pose), presen-

te – suspenso – (do instante que é observado) e futuro (ao qual ele se dirige). No entanto, todos esses tempos estão suspensos, prontos para se manifestar, oscilando entre si, num eterno recomeço. O retrato surge, então, nessa colisão de tempos, nessa subversão da linearidade temporal, nesse tempo que é outro.

Para finalizar, relembro o texto "As efêmeras na fortaleza" de Italo Calvino (2010, p. 87-89), no qual um enxame de efêmeras se choca contra uma fortaleza e um diálogo acontece: a fortaleza afirma que só quem permanece, quem dura, pode existir e aspirar a ser; já as efêmeras dizem que habitam o espaço do ar, saltam no vazio como a escrita sobre a folha branca, e sem elas só resta o vazio pesado que esmaga o mundo, vazio este que só se dissolve pelo que é leve e rápido e sutil.

O retrato é como se fosse um eterno embate entre as efêmeras e a fortaleza, ou seja, uma eterna coexistência de duas forças contrárias. Por um lado, ele é um objeto que dura, que tem por intuito permanecer (e guardar a imagem que carrega nessa permanência). Sob essa ótica, ele é uma fortaleza: foi feito para durar, para atravessar o tempo. Por outro lado, ele carrega mais do que sua materialidade, do que sua fixidez. Sua imagem está sempre escapando, tornando-se "outra", e, dessa forma, podemos dizer que está sempre em movimento. Sua imagem está num "bater de asas" constante, o que o faz ter vida dentro dos limites impostos pelo seu suporte.

Portanto, podemos considerar o retrato, ao mesmo tempo, uma efêmera e uma fortaleza, ou seja, tomando emprestadas as palavras de Didi-Huberman sobre a imagem dialética: "[...] de um lado o devir daquilo que muda, e, de outro, a estase plena daquilo que permanece" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127).

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CALVINO, Italo. Coleção de areia. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. Retrato do artista em geral. In: HUCHET, Stéphane (Org.). **Fragmentos de uma Teoria da Arte**. São Paulo: EdUSP, 2012. p. 187-216.

NANCY, Jean-Luc. *L'autre portrait*. Paris: Galilée, 2014.

SARAMAGO, José. Manual de pintura e caligrafia. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

VILHENA, Iara Inchausti Ribeiro. Um estudo sobre o retrato e as questões que envolvem sua imagem. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2013.

VILHENA. Iara Inchausti Ribeiro. Do retrato de ninguém: um estudo sobre a impessoalidade da imagem retratada. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2017.

FUKUSHIMA: IMAGENS PARA UMA ARQUEOLOGIA FUTURA

Ícaro Moreno Ramos | UFMG
Orientador: Prof. Dr. Adolfo Enrique Cifuentes Porras

Mestre em Artes pela EBA-UFMG, pós-graduado em História da Cultura e da Arte pela UFMG (2007), possui graduação em Jornalismo pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (2006). Trabalha como artista visual, tendo exposto em mostras nas cidades de Belo Horizonte (MG), São Paulo (SP), Tiradentes (MG), Paraty (RJ) e Araras (SP). Professor na pós-graduação em História da Arte da PUC Minas (2019-atual), no curso de design gráfico do INAP (2016/2017), na graduação em Fotografia do UNI-BH (2015), na pós-graduação em Fotografia do UNA (2015), de cursos livres em fotografia pelo CENEX EBA-UFMG (2013-atual) e pela Escola de Imagem (2007-atual).

RESUMO: Resumo: Delineia-se neste texto uma hipótese que permite aproximar as imagens e os objetos radioativos a partir do que chamamos de sua capacidade de emanação. Tal hipótese é formada por meio da leitura de conceitos de filósofos que discutem os perigos, mas também o caráter profícuo de um ver que se instala numa zona de contato – e, portanto, de contágio – com o visível. A "carne do mundo" que se irradia para fora de si mesma, de Merleau-Ponty, o "*punctum*" barthesiano e a "vista abrangente" de Didi-Huberman são alguns dos conceitos utilizados. Mais adiante, a exposição "Don't follow the wind", montada dentro da zona de exclusão do desastre nuclear de Fukushima – com obras expostas ao contágio radioativo e montadas para nunca serem vistas – é analisada à luz das discussões anteriores.

PALAVRAS-CHAVE: Arte, radioatividade, filosofia, emanações da imagem, Fukushima.

Toda carne, e mesmo a do mundo, irradia-se fora de si mesma
Maurice Merleau-Ponty

Entes ontologicamente indecidíveis, as imagens nos exigem uma distância cuja medida sempre está a oscilar. Aquém ou além daqui, elas sempre constroem uma relação complexa entre nós e o espaço-tempo ao qual nosso corpo perceptivo pertence. São como *emanações* que, a despeito da nossa tentativa de controle, chegam a nós e, por vezes, nos *transpassam*[1], afetando por dentro a carne dos nossos olhos e corpo. E se o uso da palavra *emanação* é admissível num contexto cujo assunto é a imagem, isso talvez já nos possibilite reabrir a extensa problemática do ver.

Ora, pois, se *emanar*, a partir do sentido dicionarizado, indica "espalhar-se em partículas impalpáveis" (HOUAISS, 2009, p. 731), não seriam as imagens seres "contagiosos", como quando se diz das "doenças que se propagam pelo ar"? Sobretudo se elas nos afetam tal como se originassem (*emanassem*) dos "raios retardados de uma estrela" – como nos fala Roland Barthes (1984, p. 121) a respeito da fotografia de sua mãe criança? Não estariam elas penetrando nosso corpo como se pudéssemos dizer da atividade imagética algo similar ao que falamos a respeito da radioatividade?

Tanto as imagens quanto a atividade radioativa continuam a se propagar no espaço, penetrando seres e objetos por muito tempo. É claro que a metáfora pode parecer um pouco pesada, porquanto os efeitos catastróficos de uma guerra ou desastre nuclear são tão gigantescos que, pela primeira vez na história, poderíamos falar de um *apocalipse sem revelação*[2], de um "fim dos dias" tecnicamente possível. Mas, quan-

1 Faço referência aqui à terminologia consagrada por Roland Barthes em seu *A câmara clara* para aquilo que nos fere como algo pontiagudo, vindo da imagem, o *punctum*: "(...) [ele] parte da cena, como uma flecha, e vem me *transpassar*. Em latim, existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo [...] essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha [...]" (BARTHES, 1984, p. 46).

2 Cf. a respeito, Jean-Luc Nancy, em *After Fukushima: the equivalence of catastrophes*: "Nosso tempo – como tem sido possível pelo menos desde a primeira 'guerra mundial' – é a

do Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito* (2004), nos fala que o ver é "assistir por dentro à *fissão* do Ser" (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 42), já sentimos que não há mera coincidência entre o uso da palavra *fender* nos campos da física nuclear e da fenomenologia: cindida desde o seu interior (seu núcleo) por algum tipo de bombardeio, a carne do mundo irradia-se para fora de si mesma – digamos que em forma energética (física) e fenomenal (filosofia).

E lembremo-nos: o ver tem também seus perigos. Não é por acaso, por exemplo, que o gesto de afastamento, de recuo, tenha se tornado tão fecundo para o caráter científico. Medir, escalonar e mensurar são necessidades para uma visão que foge ao contágio (do qual tratamos aqui) e que traça um discurso em que há de se ter o olho e o olhado como unidades categoricamente separadas. Uma tentativa de ser objetiva, imaculada, como se ver bem fosse sempre um ver de cima, num sobrevoo que impõe uma distância segura. Georges Didi-Huberman (2015a, p. 12) nos fala desse olhar para o qual ele dá o nome de *vista sobrepujante*, esse ver que "[...] eleva-se, liberta-se para ver melhor" no qual "o mundo aparece na distância do definitivamente inatingível". Mas, em seguida, ele indaga: "[...] como é que a vista de cima, que é uma experiência da distância, convoca, apesar de tudo, o que se deve designar por uma experiência interior?" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 23). O pensamento didi-hubermaniano apresenta, então, um outro olhar, nomeado *vista abrangente*, cuja distância é dialetizada e abismada, e através da qual "[...] o mundo aparece segundo uma distância invertida, uma distância em movimento de vai e vem capaz de nos tornar sensíveis a tudo o que a vista de baixo poderia atingir na vista de cima" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 12).

Aqui, é preciso deixar claro o risco que ronda esse segundo olhar, visto que sua abrangência e sua oscilação podem vir a se tornar vertigem e fascínio. Pois, se "[...] a distância não é uma determinação distributiva de

era que sabe que é capaz de um 'fim dos dias' que seria uma ação criada pelos humanos. Günther Anders escreve: 'Hoje, desde que o apocalipse é tecnicamente possível e até mesmo provável, unicamente isso se apresenta perante nós: ninguém mais acredita que um 'reino de Deus' o sucederá. Nem mesmo o mais cristão dos cristãos.' Ele poderia ter acrescentado que o próprio significado da palavra apocalipse é afetado. Pois, em grego, ela significa 'desvelamento' ou 'revelação'. Quando a revelação revela que não há nada a revelar, ela se fecha" (2015, p. 19-20, tradução nossa).

lugares singulares no espaço" e não a experimentamos apenas traçando suas medidas, "mas nela penetrando de corpo e alma" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 24), há que se considerar que as virtudes desse movimento carregam consigo a ameaça do toque e do afeto. Ou, em outras palavras, aqui, o olhar está imerso numa zona de influências, no terreno mesmo de um delírio, no campo aberto do contágio.

É o próprio Didi-Huberman, num texto de outra época, quem nos lembra muito bem do caráter inclusive basilar desse delírio. Ele começa por escrever que "[...] sem o tato, nenhum outro sentido pode ocorrer" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 43), para depois completar:

> [...] o delírio do tocar parece, antes, surgir na dimensão adesiva e "háptica", surpreendente do olhar. A ancoragem desse delírio do tocar no visível é, com efeito, *fundamental*: ela procede de uma suposição segundo a qual tudo o que é visível pode vir me tocar, quiçá já me toque (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 27, grifo nosso).

Maurice Blanchot também virá nos dizer dessa paixão da visão, desse ver próprio de quem já não olha mais nenhum objeto real, mas somente o meio indeterminado da fascinação. Lá, onde já não há a distância-reencontro própria do olhar, as aparições cessam, pois também não há mais o meio sensível do ver, e sim um "[...] clarão neutro extraviado que não se extingue", "[...] quando o que é visto impõe-se ao olhar, como se este fosse capturado, tocado, posto em *contato* com a aparência" (BLANCHOT, 1987, p. 22-23, grifo nosso).

Seria como se o material tátil impregnasse o olhar a partir de uma presença sempre *latente*: impondo-se como um toque, atravessando o mecanismo da visão a partir de um surgir háptico, mas somente como o reivindicar de uma posição legítima desde o princípio. Como um *miasma*, esse termo da medicina pré-microbiológica que designava um poder de infecção e contágio às emanações fétidas (HOUAISS, 2009, p. 1286), dando ao invisível o poder de nos tocar e afetando, com isso, toda a ordem do visível, já que jogando com nossa visualidade – essa trama complexa de emanações e irradiações que diversas vezes se faz receptáculo do ar pulverizado do fascínio.

E ainda mais se, com Jean-Luc Nancy, pudermos dizer que, mesmo no cristianismo (a "religião do toque, do sensível" (cf. NANCY, 2008), o

contato direto constitui um problema. Ao menos no caso paradigmático em que Jesus, no evangelho de João, na manhã do domingo de páscoa, interpela Maria Madalena com um "Não me toques, porque ainda não subi ao Pai..." (João, 20:17), afastando "expressamente o toque de seu corpo ressuscitado", porque "tocá-lo, retê-lo, seria aderir à presença imediata, e da mesma maneira que seria crer no toque (crer na presença do presente), seria perder a partida segundo a qual o toque e a presença vêm a nós" (NANCY, 2008, p. 15).[3] São Tomé ainda demandará um encontro físico para crer, molde de onde Nancy vai retirar parte de sua distinção entre *crença* e *fé* (cf. CARVALHO, 2005).[4]

O que se propaga, assim, nisso que chamamos *emanações da imagem*, é tanto a possível riqueza do inteligível e do sensível, quanto a possível paralisia do fascínio. Em todo caso, há um olhar que as capta, e cuja própria condição visual esposa o perigo de seu extravio. Olhar atento às irradiações, *vista abrangente*, abismada na dupla distância do vidente e do visível. Olhar que "[...] submete-se a um mundo em movimento e subjetiva-se em experiências interiores" (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 28).

DON'T FOLLOW THE WIND

Falamos em emanações, imagens e radioatividade. Pois há uma exposição em curso no Japão pós-desastre de Fukushima que pode nos ajudar a pensar essa relação. Ela se chama "Don't follow the wind" ("Não siga o vento", numa tradução literal)[5], e conta com doze artistas, além do coletivo Chim↑Pom – o propositor do projeto. Ela nos ajuda porque é uma exposição que ocorre num local proibido, exatamente dentro de um território de contágio por excelência: a zona de exclusão criada pelo governo japonês após as avarias causadas pelo sismo e tsunami de Tohoku nas usinas nucleares de Fukushima, em março de 2011.

---

3 "*To touch him or to hold him back would be to adhere to immediate presence, and just as this would be to believe in touching (to believe in the presence of the present), it would be to miss the departing [la partance] according to which the touch and presence come to us*". Tradução nossa.

4 Ver particularmente o texto "Não me toques", publicado originalmente no caderno Ilustrada da Folha de S.Paulo, em 10 de junho de 2003.

5 Cf.: <www.dontfollowthewind.info>. Acesso em: 6 jul. 2017.

"Don't follow the wind" é uma exposição contínua, de duração imprevista, mas a presença de suas obras dialetiza o próprio vocábulo *exposição*, já que, das acepções possíveis, *estar exposto* pode querer dizer *exposto ao contágio*, assim como exposto é, no seu significado mais comum, "o que está à mostra" (HOUAISS, 2009, p. 860) – algo que não podemos assegurar sobre nenhuma das obras do projeto. Ou seja, "Don't follow the wind" é uma exposição intencionalmente em suspenso, sobre a qual apenas se acha muito material de apoio, seja nos *sites* dos artistas, em vídeos na internet, ou até mesmo em exposições auxiliares. Dois deles são oficiais, feitos pelo próprio grupo de artistas: um é o vídeo "Don't Follow the Wind: a walk in Fukushima" (Figura 1), gravado em 360 graus e apresentado na Bienal de Sydney em 2016, feito para tornar visíveis alguns desses locais proibidos, mas sem que as obras de arte do projeto pudessem ser vistas[6]; o outro foi a exposição "Don't Follow the Wind: Non-Visitor Center", apresentada no Watari Museum of Contemporary Art, em Tokyo, no ano de 2015. Nela, só se tem acesso a um outro material, e que é apresentado através de uma vitrine (Figura 2).

Figura 1: *Don't follow the wind – a walk in Fukushima*. Frame de vídeo 4k. Disponível em: <https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>. Acesso em: 27 fev. 2018.

Poderíamos dizer que essa é uma exposição/obra em que sua com-

6 DON'T FOLLOW the wind – a walk in Fukushima. Disponível em: <https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>. Acesso em: 27 fev. 2018.

posição é predominantemente *parergonal*[7], o que desafiaria o próprio quase-conceito derridiano com sua noção daquilo que passa "por um ao-lado da obra", sendo "deixado de lado e, portanto, passado em silêncio" (DERRIDA, 2012, p. 286). Ou, a partir do mesmo Jacques Derrida, é possível discutir a noção de *assinatura* e *contra-assinatura* – ao menos a problemática lançada pelo filósofo franco-argelino quando ele escreve que "podemos dizer que há uma assinatura cada vez que uma obra particular não é limitada ao seu conteúdo semântico", e que, estando ela ali (como um resto que transborda o seu próprio conteúdo semântico), eu, que sou o outro, a *contra-assino* (DERRIDA, 2012, p. 34).[8]

Figura 2: Don't follow the wind: non-visitor center. Fotografia de Kenji Morita. Imagem disponível em: <https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>. Acesso em: 2 mar. 2018.

Mas o que nos interessa interrogar aqui é o desenvolvimento dessas *imagens latentes* (que existem, mas estão ocultadas) a partir de sua *emanação* de um campo de invisibilidade que multiplica a força do *diáfano* aristotélico, que acrescenta à invisibilidade "[d]aquilo através do que

7 Ver a esse respeito a explicação de Alice Serra (2014, p. 42).
8 Cf. a esse respeito todo o trecho entre as páginas 30 e 36.

se vê" (DERRIDA, 2012, p. 405) um efeito de contágio. Derrida nos explica claramente:

> [...] o que faz com que as coisas sejam visíveis, logo a própria visibilidade do visível, não é visível. A luz não é visível. O que vejo aqui são, naturalmente, coisas visíveis, são coisas luminosas, mas a transparência, o *diáfano* – como diz Aristóteles, não é?, o *diáfano:* o que permite que a própria visibilidade apareça –, o próprio *diáfano* não é visível. Portanto, não se vê a visibilidade do visível. O que faz com que seja num elemento de algum modo noturno, de transparência não visível, que o visível aparece (DERRIDA, 2012, p. 183).

E se é próprio da visibilidade ser mesmo noturna, as obras presentes na zona de exclusão de Fukushima formam um tipo de imagem sobre a qual poderíamos dizer que cria uma sombra dentro da noite do olhar. Pois se há ali um intercâmbio, um comércio, ele é uma economia das *sobrevivências*, mas também das *emanações*: vento que carrega a radiação mortífera; radiação que penetra a matéria das obras; obras que relançam aos olhos (futuros) um duplo propagar – carne visual, óptica, física e química das imagens.

Digamos, portanto, que esse vento perigoso, que "não devemos seguir" porque está repleto de partículas de contágio, nos remete ao tema das migrações warburguiano, pois, se para Aby Warburg "[...] há uma lei energética de rotação do sentido das imagens como há uma lei de rotação do vento" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127, tradução nossa), lei essa que explicaria os movimentos temporais e geográficos através dos quais as imagens encontram sua consistência, como pensar a *sobrevivência* dessas obras a partir dessa nova espessura (*emanação*) do vento que as sopra? Como pensar essa névoa e essa herança que se desloca no mundo como um perigo e como um presente? Se as imagens realmente ganham sua consistência a partir desse "[...] jogo de fontes e influências, de correntes e de turbilhões" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 127, tradução nossa) que atravessa a história, talvez devamos nos perguntar sempre – e no caso de desastres nucleares do porte de Fukushima, ainda mais veementemente – como turbilhonarão em novas sobrevivências os estratos aparentes das emanações visuais humanas.

Didi-Huberman nos lembra que "[...] de todo modo as imagens fluem e refluem", uma vez que "[...] vivem desse movimento de ressaca que

as torna tão próximas (carinhosas, íntimas) e tão distantes (misteriosas, retiradas)". É daí que elas obtém, "[...] como em todo Nascimento de Vênus, sua essencial qualidade *anadiômena*" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143, tradução nossa). Essa seria, inclusive, uma de suas características fundamentais, essa sua capacidade oscilatória, que as faria se mover entre um aqui e um alhures, entre um agora e um outrora, indo e voltando "até se enrolar[em] no covil do polvo (*l'antre de pieuvre*)[9] de nossos psiquismos inconscientes, fora de nossa vista já que no centro de nós mesmos" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143, tradução nossa). Para o historiador da arte francês, essa é a razão pela qual Aby Warburg acabou por fundar uma "[...] antropologia histórica da imaginação" capaz de entrar na "micro-história" das imagens, para retirar dali uma "[...] grande lição estrutural pertinente no nível de cada psiquismo individual, como no de toda uma organização social e histórica" (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143, tradução nossa).

Mas, nesse caso, jogamos, entretanto, com a própria possibilidade de um futuro. Jean-Luc Nancy nos lembra muito bem disso no seu livro *After Fukushima: the equivalence of catastrophes* (2015), ao citar o texto "Where is our future?", escrito pelo filósofo japonês Osamu Nishitani um mês após o desastre nuclear. Nancy argumenta que, no fundo, "[...] é uma questão de descobrir se há um futuro. É possível que não haja um (ou que possa haver um que seja por sua vez catastrófico). É uma questão de orientação [*sens*], direção, caminho – e ao mesmo tempo de significado [*sens*] como significação ou valor" (NANCY, 2015, p. 16).[10]

Uma questão de *sentido*, certamente. Mas, se não seguirmos o vento,

---

9 A expressão *l'antre de pieuvre* é usada por Didi-Huberman como uma referência ao ser monstruoso que surge no romance de 1866 Os trabalhadores do mar, de Victor Hugo. Pieuvre é uma palavra advinda do dialeto normando que Hugo vai introduzir na língua francesa em substituição à palavra mais comum poulpe. A troca foi tão definitiva e importante para o enredo que Machado de Assis, ao traduzir o romance para o português, decidiu manter o vocábulo no original. Nessa passagem do Ninfa fluida, Didi-Huberman parece querer ressaltar com uma expressão idiomática quão fundo as imagens fluem para nosso interior. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 143, tradução nossa; HUGO, Victor. Os trabalhadores do mar. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

10 No original: "*It is a matter of finding out if there is a future. It is possible that there may not be one (or that there may be one that is in its turn catastrophic). It is a matter of orientation [sens], direction, path - and at the same time of meaning [sens] as signification or value*". Tradução nossa.

consequentemente evitando adentrá-lo "de corpo e alma" – como o imperativo do inglês indica no nome da exposição curada por Kenji Kubota, Eva e Franco Mattes, Jason Waite e pelo coletivo Chim↑Pom –, como operar essa exegese das imagens? Como colher nelas o melhor fruto dessa convivência *anadiômena*? Ser tocado pelo vento e retirar dele uma "lição estrutural", ou "não segui-lo"? Afastar-se sempre para "compreender melhor" ou aproximar-se, "[...] correndo embora o risco de tocar o objeto do saber, ou seja, de se deixar levar pelas seduções, ilusões, meandros ou miasmas do 'baixo-sensível'"? (DIDI-HUBERMAN, 2015a, p. 12, tradução nossa).

O risco de tocar, claro está, é também o risco de ser tocado. E, neste caso, pelo extrato invisível de uma espécie de "diáfano miasmático". Relação duplamente perigosa com as imagens. Se imersos numa zona de exceção, como saber se a emanação das partículas radioativas não nos tocaram, não nos contagiaram? Notável é o caso de Toka Takeuchi, artista japonês baseado em Tóquio, que reivindicou a autoria de uma performance para as câmeras de segurança das usinas nucleares de Fukushima, chamada "Finger Pointing Worker" (Figuras 3 a 5). Anonimamente, (porque encoberto pela roupa de segurança), "ele" aponta de modo acusatório o dedo para as câmeras do circuito interno de segurança da TEPCO durante cerca de 20 minutos (e isso é viralizado posteriormente no Youtube). Tendo trabalhado na região por pouco tempo, Takeuchi assume que "depois de um mês, a radiação confundiu sua mente" e que "ele não conseguia dormir muito e as brincadeiras dos mais velhos tornaram-se muito fortes para suportar: 'Eles diziam, com um sorriso, que você ficaria bem, mas que suas crianças iriam nascer com as mãos saindo dos narizes' ".[11]

De acordo com a curadoria da exposição "Don't follow the wind", "[...] a capacidade humana de detectar a radiação é falha" e "a imaginação é uma tentativa de entender o que não pode ser percebido".[12] Eis aí uma combinação fértil: imaginar, lidar com as imagens a partir de um não-

11 *THE JAPAN times: Are we pointing at the right guy?* Disponível em: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2012/03/08/arts/are-we-pointing-at-the-right-guy-2/#.WWBtUsbOqRt>. Acesso em: 3 mar. 2018. Tradução nossa.

12 DON'T FOLLOW the wind – a walk in Fukushima. Disponível em: <https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>. Acesso em: 27 fev. 2018. Tradução nossa.

saber, conjugando com elas os deslizamentos do conhecimento. É o que "Don't follow the wind" nos permite pensar: nos limites de um conhecimento circunscrito em sua estabilidade, nos limites de um saber sem deslizamentos.

Figuras 3 a 5: *Finger Pointing Worker, Pointing at Fukuichi Live Cam*, 2011. Frames de captura de uma Webcam. Disponível em: <https://youtu.be/MolubebaFUA>. Acesso em: 28 fev. 2018.

Na conclusão do livro *Que emoção! Que emoção?* (2016), Didi-Huberman argumenta que da oposição filosófica clássica entre aparência e essência, "dizemos que a aparência é sem importância e que a essência é coisa séria" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 61). Ou seja, uma diferença entre aquilo que *é* uma coisa e aquilo que *aparece* como a coisa, com todos os seus devires:

> É fácil esperar que uma coisa esteja morta para dizer o que é. Isso se chama metafísica. Não é o meu negócio, eu prefiro que Sócrates continue vivo, que a borboleta continue voando, mesmo que eu não possa pregá-la em um pedaço de cortiça para dizer que a borboleta "é" – decididamente – azul. Prefiro não ver completamente a borboleta, prefiro que ela continue viva: essa é a minha atitude quanto ao saber (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 62).

Pensemos nas obras sempre não-vistas de "Don't follow the wind": sua aparição sempre em suspenso e sua *emanação* duplicada. Se uma *brisa imaginária*[13] sempre sopra de um longínquo e faz surgirem novos

13 O termo é usado por Aby Warburg na sua tese sobre Botticelli e remonta, novamente, ao tema dos ventos e migrações geográficas e temporais das imagens. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015.

sobreviventes, essas *obras da latência* dispostas nas casas dos habitantes expulsos pelo governo japonês lançam um sinal de alerta. Entes ontologicamente indecidíveis, obras "expostas" hoje, imagens para a arqueologia de um futuro que é cada vez mais incerto.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CARVALHO, Bernardo. Não me toques. In: _____. **O mundo fora dos eixos**. São Paulo: Publifolha, 2005.

DERRIDA, Jacques. Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN. Georges. *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir.* Paris: Gallimard, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Pensar debruçado. Lisboa: KKYM, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Que emoção! Que emoção? São Paulo: Editora 34, 2016.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss de língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *After Fukushima: the equivalence of catastrophes*. New York: Fordham University Press, 2015.

NANCY, Jean-Luc. Noli me tangere: on the raising of the body. New York: Fordham University Press, 2008.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SERRA, Alice. Arte e imagem sob os olhares da Desconstrução. **Revista Cult**, São Paulo: Bangraf, ano 17, n. 195, out. 2014.

REFERÊNCIAS EM MEIOS ELETRÔNICOS

DON'T FOLLOW the wind. <www.dontfollowthewind.info>. Acesso em: 6 jul. 2017.

DON'T FOLLOW the wind – a walk in Fukushima. Disponível em: <https://youtu.be/Z4pfNqFWvBM>. Acesso em: 27 fev. 2018.

FINGER pointing worker – Pointing at Fukuichi Live Cam, 2011. Disponível em <https://youtu.be/MolubebaFUA>. Acesso em: 28 fev. 2018.

THE JAPAN times: Are we pointing at the right guy? Disponível em: <http://www.japantimes.co.jp/culture/2012/03/08/arts/are-we-pointing-at-the-right-guy-2/#.WWBtUsbOqRt>. Acesso em: 3 mar. 2018.

A FACE CINZA DO ESPELHO: O NADA QUE NOS FUNDAMENTA

Luciana Garcia-Waisberg | UFMG
Orientador: Profª. Drª. Maria Angélica Melendi

Arquiteta e urbanista (EA-UFMG), especialista em arte contemporânea (PUC Minas) e mestranda em artes visuais (EBA-FMG). Em 2008, recebeu o prêmio de melhor projeto de arquitetura de interiores pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB-MG). Em 2012, foi agraciada com o Prêmio da Lei de Incentivo Municipal da Cultura para a categoria de Projeto de Exposição de Arte, através do qual realizou a exposição "O Estado do Real". Atualmente, vive e trabalha em Belo Horizonte.

RESUMO: A partir da experiência de ver sua imagem refletida no espelho, a autora aborda, neste ensaio, múltiplas possibilidades de construção da imagem, a partir da ausência do objeto representado, em que o reflexo de seu próprio corpo irá se contrapor às construções e conexões imaginárias de sua memória.

PALAVRAS-CHAVE: Espelho, imagem, instante, reflexo, tempo, espaço.

Espelho é um objeto curioso. É um fazedor instantâneo de imagens. Representa exatamente o objeto que se depara de frente a ele, ainda que essa exatidão não seja moeda de transação entre objeto real e objeto representado. Em outras palavras, ele é realista em sua reprodução, mas esse fato não é premissa para que o objeto real se identifique com seu próprio reflexo. Ele pode tornar o objeto presente, bem como fazer de sua ausência uma possibilidade de imagem (TURRER, 2014).

Reflexo, por sua vez, é algo que remete à minha infância. Na casa da minha avó e na minha solidão de neta mais velha, eu brincava muito com espelhos. Éramos eu e minhas imagens refletidas neles. Havia dois espelhos principais na casa: um espelho articulável do banheiro e o espelho de uma penteadeira centenária, moradora do quarto de minha avó.

No espelho articulável do banheiro, a brincadeira ia longe, pois eu podia me ver de vários ângulos. Olhava por um ângulo e pensava: assim eu sou mais bonita. Olhava por outro ângulo e dizia: sou muito feia deste lado. Olhava por outro ângulo, não me reconhecia. Quantas vezes vi minha imagem no espelho e não me reconheci. Eu, coisa representada, não me apreendia. Eu estava lá, mas simplesmente não me reconhecia. Percebi que, apesar dessa exatidão do espelho, faltava algo que ele nunca poderia captar, algo intangível. Era como a fé de Madalena, uma fidelidade ao vazio (CARVALHO, 2005). Uma fidelidade ao que, apesar dessa exatidão do espelho, faltava e que jamais seria capturado. Esse algo é da ordem da invisibilidade de um mundo humano que não é dado, mas sim construído (SCHOPKE, 2009).

No espelho da penteadeira antiga (Figura 1) do quarto de minha avó, a brincadeira era diferente. Eu gostava de me sentar de frente a ele. Subitamente, era transportada a um cenário remoto. Um castelo, um palácio, talvez. Essa penteadeira fora da minha bisavó e, apesar da idade, estava intacta. É uma peça de madeira maciça, com estrutura torneada. Um objeto muito mais velho do que eu, cuja imagem me levava a um cenário longínquo no espaço-tempo.

Sentar-me diante dela era como adentrar um espaço arquitetural. Eu me aproximava timidamente de seu espelho e aparecia no quadro. Eu sorria, a imagem no espelho sorria também. Se eu me aproximava, ela

também se aproximava. Se eu desaparecia, ela também. Passei a infância toda brincando nesse móvel, me arrumando, encenando defronte a seu espelho. Esse móvel foi se transformando, para mim, em uma extensão familiar real, onde minha alma se distendia, criando memória das coisas e à espera do porvir (SCHOPKE, 2009). Seu espelho vertical equivalia ao meu dorso. Sua bancada horizontal equivalia ao meu colo e suas pernas torneadas eram entrelaçadas pelas minhas pernas flexionadas.

O espaço arquitetural do meu templo imaginário dava lugar a um corpo da penteadeira, que, por sua vez, dava lugar ao corpo de minha avó, que dava lugar ao corpo da minha bisavó, dona original daquele móvel, que abrigou minhas brincadeiras, e cujo rosto nunca vi, nem por foto, nem por descrição falada. A penteadeira foi, para mim, a bolsa fetal que me gerou e que me formou, colo que me acalentou, confidente que me viu e escutou.

Às vezes, me imagino extraindo imagens desse espelho. Sempre me animo com essa ideia, pois seria possível fazer uma grande galeria de retratos de minha família. Muitas imagens preciosas ficaram gravadas no momento de duração que o espelho lhes permitiu e que hoje não existem mais. Eu finalmente poderia ver uma única imagem, aquela pela qual eu daria todas as outras em troca, a imagem de minha bisavó.

E assim, como um reflexo no espelho, me aparece de relance um fato curioso sobre a impossibilidade das coisas. Há alguns anos, eu estava trabalhando num escritório de arquitetura parisiense. Produzia desenhos técnicos de projetos comerciais e habitacionais, bem como perspectivas ilustrativas desses projetos. Usávamos sempre o mesmo tipo de figura humana para ilustrar as perspectivas e sempre o mesmo tipo de cores e acabamentos, principalmente nos projetos comerciais. Era uma apresentação padronizada daquele escritório.

Eu voltei para o Brasil, mas, com o passar dos anos, resolvi retornar à França e lá estava eu em Paris, desta vez passeando em uma exposição na Fundação Cartier, do artista americano William Eggleston. Havia uma extensa instalação linear de fotografias da cidade de Paris. No final do meu percurso, percebi que uma fotografia havia sido feita enfocando um bueiro. Observei atentamente e percebi que, próximo a ele, estava jogado ao chão um papel amarrotado com um desenho impresso. Me aproximei do quadro para ver do que se tratava aquele papel e, quando

identifiquei o que já havia despertado a atenção do meu olhar de longe, não pude acreditar. Aquele papel amarrotado que alguém jogou fora no lixo e que caiu em um bueiro de Paris era uma impressão dos projetos do escritório em que trabalhei. Na verdade, era uma perspectiva de um dos projetos em que trabalhei.

Foi uma experiência mágica me reconectar com uma imagem de uma outra época, de um outro lugar, objeto de estudo e de trabalho do qual fiz parte, agora transformada em objeto de estudo e trabalho de uma proposição artística. E mais ainda: ver esse objeto deslocado da esfera cotidiana para o mundo institucional do museu. Eu não acreditava. Aquilo era uma aparição. O principal não estava lá. Tudo dependia de mim, espectadora. Tudo dependia do meu olhar (CARVALHO, 2005). Era como se eu estivesse ali, representada na superfície de um papel amassado. Era uma exposição muito grande, que abrigava mais de 50 fotos de Paris. De uma Paris diferente. De uma Paris paralela, mundana, onde havia espaço e olhar também para mim, estudante e imigrante.

O meu imaginário, assim como um reflexo no espelho, também durou enquanto havia objeto e superfície de projeção. De certa forma, deixei de existir para Paris e Paris deixou de existir para mim a partir do momento em que parti. Reencontrar um vestígio real de algo que me aconteceu, no caso, a imagem da perspectiva fotografada, foi como fixar no tempo uma imagem que não é passível de fixação, foi como tornar presente a própria ausência que funda essa imagem (TURRER, 2014).

De imagens perdidas e de semelhanças que nada têm com que se assemelhar, me veio à cabeça um outro incidente com imagens. No ano de 2012, conheci o trabalho de Renata Laguardia. Renata é pintora e realiza seu trabalho a partir de fotografias antigas encontradas aleatoriamente. Tenho três quadros dela em minha casa que poderiam ser perfeitamente retratos de minha família.

O primeiro retrato é de uma casa com móveis de vime, enfeitada com uma árvore de Natal. No primeiro plano, uma menina com vestido vermelho posa para a foto. O segundo retrato é de mãe e filha abraçadas em frente à fonte da Praça da Liberdade. O terceiro retrato é de uma festa de aniversário em uma escola infantil, bolo em cima da mesa rodeada por colegas e professora. Todos fazem parte de cenários típicos dos anos de 1980. A foto não é minha, mas existe uma menina personagem dessa

festa de aniversário que, especialmente, se parece muito comigo. Toda vez que eu olho para essa tela, enxergo essa menina como se fosse meu próprio reflexo perdido em algum espelho ou álbum fotográfico. E assim como aquele artista na França me fez enxergar em um pedaço de papel algum reflexo meu, eu, agora, diante de uma pintura feita de uma fotografia perdida, enxergo nela um reflexo meu. Toda vez que me confronto com as pinturas de Renata Laguardia, ainda que não sejam registros reais da minha infância, descortino registros do meu imaginário e, portanto, os reconheço em mim, logo, enxergo meu reflexo neles. Tenho com eles uma relação de profunda conexão e afeto. Eu não sou "a coisa" representada, mas sou a "não coisa" representada. Essa ambiguidade passa pela oscilação entre as duas versões de imagens que compõem a estrutura dupla do imaginário de Blanchot, em que o que fala em nome da imagem "[...] ora nos fala ainda do mundo, ora nos concede o poder de dispor das coisas em sua ausência e pela ficção" (BLANCHOT *apud* TURRER, 2014, p. 80).[1]

Voltando ao início do texto, é a natureza dessas "não coisas" que a exatidão do espelho não consegue traduzir, tampouco refletir. Talvez porque elas fiquem gravadas na face cinza do espelho, aquela a quem eu daria várias imagens em troca de uma única, a imagem da minha bisavó.

E foi numa tarde de outono, 30 anos depois, que me deparei com a face cinza desse espelho. Em uma viagem à casa da minha avó, senteime diante dele. Naquele instante, e pela primeira vez, pude ver, através do meu reflexo, o rosto desconhecido de minha bisavó. Eu era "a coisa" e ela "a não coisa". Estávamos ligadas por um móvel com dorso, colo, pernas e também por um útero materno. Nesse momento, eu a vi. Ela tinha cabelos negros e se parecia comigo.

Estávamos ligadas, mas nossa ligação não possuía sua fonte diretamente na experiência do reflexivo. Talvez seja por isso que eu não me reconheça no espelho dependendo do ângulo. E talvez seja por isso que eu me reconheça em fotos de pessoas estranhas. E talvez seja por isso que eu tenha me reconhecido através da superfície de um papel amassado em Paris. Talvez seja por isso que eu tenha visto minha bisavó no

1 Blanchot, Maurice. O espaço literário. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

espelho, em meu lugar. Todas as experiências fazem parte da construção de um processo imaginário que representa a presença através da ausência e através da possibilidade da aparição. E a aparição nada mais é do que um instante em suspensão do tempo, que irá durar o tempo que lhe foi destinado. Toda verdade da imagem está contida nesse intervalo de tempo e só irá existir nessa ausência, nesse desaparecimento, nessa partida. Toda verdade aí está.

Figura 1

Assim seguimos, aparecendo e desaparecendo num ciclo que, como a superfície de um espelho, traz de volta tudo o que já foi vivido, repetindo não só a nossa, mas as demais existências (SCHOPKE, 2009) na lei do eterno retorno. Ficamos em espirais que nos mantêm presos à mesma eternidade.

Volto à tarde de outono e fico a pensar: quando os olhos que fitam o tempo vão ao encontro dos olhos que almejam a eternidade. Quando as coisas esbarram nas não coisas. Quando você se encontra preso na imagem refletida por um espelho familiar, na expectativa de que nele se abra um portal para outro tempo, no qual você finalmente poderá ver a imagem da pessoa ausente refletida em sua própria, imaginando como, há muitos anos, era seu semblante ao pentear o cabelo, abrindo e fechando suas gavetas, guardando suas escovas de pentear, empurrando a banqueta para levantar-se e partir, deixando um espaço para outra geração porvir.

A verdade talvez esteja aí, na impossibilidade da face cinza do espelho. Aquela face opaca, nitrato de prata do pensamento, que nos fundamenta enquanto seres que refletem (FLUSSER, 1998).

Viremos, pois, o espelho.

REFERÊNCIAS

TURRER, Daisy. Orla exígua: a imagem como neutro em M. Blanchot. In: Arte & Ensaio. Rio de Janeiro, n. 28, ano XXI, dez. 2014.

CARVALHO, Bernardo. O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções. São Paulo: Publifolha. 2005.

SCHOPKE, Regina. Matéria em movimento: a ilusão do tempo e o eterno retorno. São Paulo: Martins Fontes. 2009. (Coleção Tópicos).

FLUSSER, Vilém. Ficções filosóficas. São Paulo: Edusp. 1998.

A IMAGEM ÍCONE E A IMAGEM ÍNDICE NUM ENCONTRO DE MAURICE BLANCHOT E JEAN-JACQUES WUNENBURGER

Luíza Costa Manhães de Oliveira | UFMG
Orientador: Profª. Drª. Maria do Carmo Veneroso

Mestranda no Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, bacharela em Artes e Design e em Artes Visuais no Instituto de Artes e Design (UFJF). Atua nas áreas de ilustração e desenho.

RESUMO: Este estudo tem por objeto o imaginário enquanto um sistema organizacional, criador de imagens e ambíguo. A proposta do texto circunda uma relação entre a noção de duas versões do imaginário presente na obra de Maurice Blanchot e as duas concepções de imaginação e de imaginário apontadas por Jean-Jacques Wunenburger. Para isso, serão definidos conceitos baseados nos dois autores e será feita uma reflexão sobre o funcionamento do imaginário, correlacionando-o ao trabalho do artista.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário, imagem ícone, imagem índice.

Saveiro partiu de noite e foi
Madrugada não voltou
O marinheiro bonito
Sereia do mar levou
É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar
Nas ondas verdes do mar, meu bem
Ele se foi afogar
Fez sua cama de noivo
No colo de Iemanjá
É doce morrer no mar, nas ondas verdes do mar

Dorival Caymmi e Jorge Amado

Escolhi o texto da canção *É doce morrer no mar* pelas personagens e pelo acontecimento que a marcam, pelo tom de aconchego numa morte doce, num mar verde, a caminho de um vislumbre, pelo encantamento por uma sereia. Ao partir para o mar, para seu fazer artístico, o artista parte para o desconhecido e o deleite está no partir, na errância e no que ela lhe proporciona, é uma fascinação. Escolhi esse texto para a epígrafe pela possibilidade de associá-lo ao imaginário como um lugar de onde são emanadas forças que, assim como o canto da sereia faz com o marinheiro, instigam a curiosidade do artista em conhecer o que esse lugar proporciona. Então, escolhi abrir este ensaio com esse poema da canção justamente porque ele proporciona a leitura do mar como o imaginário, envolvendo-o como um banco de dados capaz de criar, um santuário de onde surgem a imagem ícone e a imagem índice, noções fundamentais para a relação que proponho travar entre as teorias de Blanchot e Wunenburger sobre esse ambiente.

Acontecia muito quando criança de se contar uma história através da escrita ou num desenho, e, em meio a essa narração, exibir algum elemento que inquietava o ouvinte. "Mas isso não existe!" Como não existe? Estava ali, materializado em palavra, proferido. Linhas, manchas e cores definiam bem a sua existência. De um lugar de flutuação onde criam suas correspondências, as imagens descem, e se tornam matéria sonora, visual, tátil.

Esse lugar de flutuação é um plano à parte deste mundo corriquei-

ramente chamado de "mundo real", é "um planeta de possibilidades impossíveis", como canta Jorge Ben Jor. O imaginário, é o planeta onde habitam as imagens e onde o ser humano vai buscar diariamente referências para a vida. Referências estas que, para Borges, estão continuamente se transformando rumo ao infinito (BORGES e GUERRERO, 2000, p. 9) e se concretizando no espaço cotidiano.

Imaginário é um conceito que busca interpretações em diversos âmbitos do conhecimento, passando pela psicanálise, antropologia e por diferentes pensamentos filosóficos, e por estar associado à criação de ficções, encontra, segundo Wunenburger, legitimidade principal na arte. Efetivamente, essa legitimidade num terreno de produção de imagens, sejam elas linguísticas (que se dá por estruturas semânticas) ou visuais (que se dá pela experiência física no olho), faz sentido, uma vez que o imaginário funciona como "o estudo das produções imagéticas, de suas propriedades e de seus efeitos" (WUNENBURGER, 2007, p. 8).

Assim, como uma teia, o imaginário possui imagens que se relacionam, ganham sentido, complexidade, e a perspectiva de encontro com o outro e com a multiplicidade de possibilidades do sujeito e seu derredor em ser e fazer. Subjacente à tal concepção está uma outra ideia, a da imaginação. Para Wunenburger, existe um sistema que, diferentemente do imaginário, é dotado de racionalidade, o qual, através da experiência e do conhecimento, é capaz de engendrar imagens e reproduzi-las. Imaginário e imaginação são conceitos próximos e que se apoiam. A atividade da imaginação se caracteriza como uma "faculdade psicológica" "de engendrar e de utilizar imagens" e ela se interliga com o imaginário, na medida em que este tece um cruzamento entre elas (2007, p. 8). De forma a aludir a correlação das particularidades entre os termos, pode-se pensar em imaginação como um conjunto de máquinas, cujos produtos variam em suas especificidades e se interligam dentro de um arquivo, o imaginário, capaz de transformar essas imagens.

O autor sustenta a noção de que a imaginação possui diferentes funcionamentos e que estes se relacionam a acepções distintas do imaginário. Imaginação reprodutiva consiste na produção da imagem proveniente de algo conhecido, imagem relacionada à memória que se forma a partir da experiência do mundo concreto, sendo, nesse sentido, icônica. Já a imaginação própria, ou fantasmática, é a fomentadora de fan-

tasias, executa imagens inéditas, atuando como índice. Essa diferença é apontada por Wunenburger com uma menção a Descartes, que distingue imagens involuntárias resultantes de uma interpretação do mundo externo das imagens elaboradas deliberadamente como "um tesouro interior" (DESCARTES *apud* WUNENBURGER, 2007, p. 13).

Já as acepções do imaginário são descritas por Wunenburger conforme o dinamismo ou a estaticidade com os quais atua. Ele pode funcionar de uma maneira mais estática, utilizando as imagens de uma forma menos complexa, conforme referências preexistentes ou pode funcionar de um modo dinâmico, gerando relações mais profundas e inovadoras. E é através desse viés ambíguo que o presente estudo busca compreender o imaginário, o espaço das imagens como um mundo suspenso, com funcionamento próprio e que atua diretamente na produção artística e na busca do artista por uma compreensão de sua intimidade relacionada ao mundo exterior. Intimidade que, para Blanchot, transforma-se em êxtase ao alcançar o "fora de nós", o tempo da imagem, no qual o "real" não possui limite. Através também dessa ambiguidade é que se pode traçar uma relação entre os estudos dos franceses Jean-Jacques Wunenburger (1946-) e Maurice Blanchot (1907-2003).

A compreensão do imaginário enquanto um sistema flexível se relaciona à oscilação do funcionamento da imaginação reprodutiva e da própria. A imaginação reprodutiva de Wunenburger aponta para aquela imagem descrita por Sartre como detentora de uma "identidade de essência", ela se associa ao objeto por sua aparência, por suas características, pelo reconhecimento, mas não possui uma "identidade de existência", pois o lugar onde ela se encontra não é o mesmo no qual o objeto referente está. A existência dessa imagem se dá em outra região, noutro plano, noutro tempo, os quais não se pode tocar (SARTRE, 1973, p. 6). A imagem torna-se mais verdadeira que o próprio objeto, na medida em que prova a existência desse objeto, ela guarda a sua essência.

A ideia de imaginação reprodutiva desenvolvida por Wunenburger como um processo de reinvenção de imagens a partir da experiência do "real", se vincula à concepção restrita do imaginário, cujo funcionamento age de forma estática, pela repetição e pela memória, cria um contexto coerente. Para Blanchot, uma das versões do imaginário, assim como para Wunenburger, age a partir da lembrança. Ela carrega a semelhança

como uma referência para o relacionamento entre as imagens, carrega a semelhança como característica maior de seu funcionamento. Ser "à imagem de", no sentido de ser uma imagem de algo e no sentido de se parecer com algo, é, para Blanchot, como a imagem de um cadáver: se assemelha a um corpo, a um corpo de alguém determinado, com história e aspectos individuais, porém, é morto, não carrega mais a essência do que um dia aquele corpo fora (BLANCHOT, 1987, p. 262).

Sartre, ao indicar a falta de uma "identidade de existência" da imagem derivada de um objeto, uma inexistência e, então, por uma aproximação semântica, logo remonta à ideia de ausência, a ausência de um corpo presente numa obra artística, como enuncia Jean-Luc Nancy (2016, p. 32). Efetivamente, nesse processo imagético, o que acontece é a ausência do corpo material, daquele objeto concreto conserva-se um espectro. Porém, essa ausência é ontológica e diretamente notada num processo do qual imagens inéditas derivam, num processo em que a criação imagética é proveniente do que não há. Visando a esse não haver, o imaginário se movimenta a fim de inovação. Nesse sentido, Blanchot trata de uma presença na ausência, a imagem que se inventa a partir do que falta. A imagem, nesse caso, diz respeito a si própria, se faz existente a partir de sua força e não a partir de um corpo que não está mais. A ausência, nessa versão do imaginário de Blanchot, diz respeito à sua origem, ao que é; na outra, ela apresenta uma referência, ela é o que estava (BLANCHOT, 1987, p. 260).

Em paralelo a essa compreensão de uma das versões do imaginário de Blanchot, se pode somar a concepção ampliada do imaginário proposta por Wunenburger, que aponta para uma atividade dinâmica do imaginário que integra a imaginação e comporta uma autoorganização, possibilitando novidades no processo de criação. Em alusão à Évelyne Patlagean, o autor afirma que o domínio do imaginário é constituído por representações que vão além do que a experiência pode confirmar (2007, p. 13). Dessa forma, o imaginário, integrando a atividade da imaginação, possibilita novos mundos que se relacionam com este no qual estamos inseridos, fazendo releituras a partir dele ou provendo revoluções para ele. O imaginário é o lugar onde moram as imagens e as ideias, todas podem, por sua vez, partir de diferentes origens e, por isso, nenhuma das duas variantes apresenta maior importância do que

a outra. Um aspecto que caracteriza essa argumentação nos textos de Blanchot e Wunenburger é o fato de, ao longo do texto, ambos usarem os termos "uma" e "outra" quando se referindo a essas variantes, não sugerindo qualquer tipo de ordem de prioridade. A ambiguidade que oscila no funcionamento das imagens as coloca numa neutralidade entre essa dualidade de ser "à semelhança de" algo e de originar algo. A imagem não se define por ser isso ou aquilo, mas se define por ser isso e aquilo, por ser outra possibilidade do ser, por estar num mesmo momento em diferentes espaços, relacionando-se com diferentes tempos e necessidades (BLANCHOT, 1987, p. 264).

Apesar dos dois aspectos possíveis da imagem serem dotados cada um de um mesmo grau de importância, Blanchot indica que a versão na qual os objetos "aparecem", aquela versão relacionada à imaginação própria e ao imaginário como uma concepção dinâmica de Wunenburger, é onde a arte encontra sua correspondência (1987, p. 260). Nessa possibilidade do existir a partir da ausência, o artista se encontra num posicionamento íntimo com a imagem, ele se relaciona com a imagem por uma paixão por ela, pelo fascínio, ideia que será retomada por Georges Didi-Huberman, através da figura da Afrodite, que o agrimensor persegue ao longo da narrativa, e pode ser encontrada similarmente em Kafka, na figura do castelo, o qual outro agrimensor, K., insiste em encontrar. A imagem, separada e definida por uma distância, retorna a todo tempo para apresentar-se ao artista, e um "encantamento" (2005, p. 4) por ela faz com que o artista a persiga. Esse caminho instaurado pela distância da imagem demonstra a não possibilidade de apreensão da imagem e o seu estado de suspensão associado ao tempo no qual ela se encontra.

É nesse aspecto da imagem que tempo e espaço tomam uma dimensão particular, e "a arte busca realizar, as diferentes estases temporais" através de meios que proporcionem a inserção do fruidor neste tempo específico, o tempo da imagem. A arte, numa ação do presente, toca o por vir, indicando o início de um movimento temporal que se estende ao infindo, aquele movimento descrito por Jorge Luis Borges (BLANCHOT, 2005, p. 13). Esse movimento a caminho do infinito se explica num paradoxo da imagem que a indica como elemento do presente, instante fixado através da matéria. E ao mesmo tempo ela é instância, uma constân-

cia temporal, um tempo particular que decorre dentro do seu sistema e que se relaciona com o seu exterior. Dessa forma, a obra está sempre viva, em conversa atual com quem a contata ao longo do passar dos anos (BLANCHOT, 2005, p. 12).

O percurso do artista encantado pela imagem também torna oportuna a compreensão da importância da linguagem como uma interlocutora desse ambiente inalcançável do imaginário com a obra de arte. A arte se materializa através de matérias, sejam elas visuais, sonoras ou verbais. Em sua caminhada até o castelo, K. se depara com inúmeros obstáculos que o impedem de chegar ao seu destino, anuviando sua visão e fazendo com que ele se atenha a esses entraves. Em uma análise sobre o percurso de K., Giorgio Agamben propõe uma análise associada à cabala, apontando os *decumanus*, as linhas que ligam leste a oeste, como elementos de grande importância, elementos que podem ser associados aos meios utilizados pelo artista para chegar até o imaginário (AGAMBEN, 2010, p. 44). *Kardo* diz respeito ao eixo que liga norte e sul e este se combina ao eixo vertical que, na cabala, conecta o terreno ao divino. No esquema gráfico da cabala, encontram-se, ainda, eixos horizontais, que são similares aos *decamanus*, funcionando como intermediadores entre terra e céu. Conectando o sistema da cabala à narrativa de Kafka, é possível associar a ideia de divino ao castelo, ao imaginário; e a concepção do terreno pode ser remetida ao agrimensor – o artista – que busca chegar ao castelo. Esse artista aficionado pela imagem, envolvido pelo seu fascínio, está em sua busca e, ao longo do caminho, se depara com obstáculos que dificultam sua chegada até o destino que almeja.

Esses atravessadores de céu e terra, de imaginário e arte, configuram-se nos meios que o artista utiliza para chegar à imagem, dizem respeito à linguagem e suas camadas. E justamente por atuar como uma atravessadora, como um caminho, a linguagem deixa dúvidas para aquele que entra em contato com ela.

No início deste texto, foi mencionada a situação do adulto que não confia na imagem apresentada por uma criança, uma vez que aquela imagem é incomum para ele, parecendo-lhe inexistente. Um sujeito considerar algo inexistente ou existente conforme seu repertório põe em questão o seu domínio sobre as coisas. Esse repertório nunca irá abranger toda a existência de todos os sujeitos e objetos do mundo. Dessa forma, a interpretação e a noção de "real", segundo Maurice Blanchot, se

dá conforme o conhecimento e aquilo que trava alguma relação com a pessoa. O que dará o caráter de "real" para uma imagem e, consequentemente, seu estatuto de "existente" é essa relação de vivacidade entre esse sujeito e essa imagem (1987, p. 257).

Ao longo desta pesquisa, foi trabalhada a ideia de uma ambiguidade na esfera do imaginário. Para finalizar este texto afirmando essa ambivalência, é acrescentada ao entendimento de "real" o seu outro lado: o "irreal". Sobre isso, Blanchot afirma:

> a imagem preenche uma de suas funções, que é a de apaziguar, de humanizar o informe não-ser que impele em nossa direção o resíduo ineliminável do ser. Ela limpa-o, torna-o conveniente, amável e puro, e permite-nos crer, no amago de um sonho feliz que a arte autoriza com demasiada frequência, que à margem do real e imediatamente atrás dele encontramos, como uma pura felicidade e uma soberba satisfação, a eternidade transparente do irreal (1985, p. 256).

Ao relacionar o "irreal" aos sonhos, Blanchot remonta à noção de um imaginário que parte da ausência de formas. Em sintonia com esse pensamento, Bachelard afirma que "a vida das imagens repousa sobre leis de uma verdadeira 'física onírica'" (BACHELARD *apud* WUNENBURGER, 2007, p. 36).

O imaginário é o ambiente que possibilita a explicação daquele elemento não existente da narração da criança. É a partir dele que o ser humano constrói ficções, ideologias e objetos materiais. A dúvida do adulto se instaura pela linguagem, e essa linguagem é o meio que possibilita o acesso ao mundo das imagens. Assim, cabe ao artista compreender a linguagem que ele utiliza da melhor maneira possível, para que possa chegar mais perto daquela imagem que o encantou em sua essência. Quanto melhor o artista compreende e utiliza a interlocutora que atua entre a imagem e a sua obra, mais íntimo, mais autêntico será o que ele apresenta como poesia. Como a criança, ele poderá afirmar que aquilo é sim existente, existe como imagem, e existir como imagem refere-se a um ícone, mas, especialmente, a um índice que materializa outras vivências, outro tempo, uma experiência no desconhecido, uma possibilidade de reinvenção, proporcionando questionamentos, como indica Wunenburger, ao afirmar que o "imaginário pode assim mostrar-se como uma via que permite pensar o lugar em que o saber é falho (WUNENBURGER, 2007, p. 59).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Nudez. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita. O livro dos seres imaginários. Tradução Carmen Vera Cirne Lima; prefácio Sylvia Molloy, 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.

DIDI-HUBERMAN, G. La parabole de trois regards. In: _____. Phasmes: Essais sur l'apparition. Paris: Les Éditios de Minuit, 1998. Tradução: Daisy Turrer e Iara Ribeiro para disciplina Da imagem: o aparecimento--desaparecimento; semelhança-dessemelhança.

KAFKA, Franz. O castelo. Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NANCY, Jean-Luc. Demanda. Tradução Joao Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlevalder do Nascimento Loyolla. Santa Catarina: Editora UFSC, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. A Imaginação. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. O Imaginário. Tradução Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

A ARANHA E A VESPA: BREVE COMENTÁRIO À ETERNIZAÇÃO PLÁSTICA DO SER NA OBRA DO ARTISTA FARNESE DE ANDRADE

Priscila Heeren | UFMG
Orientador: Profª. Drª. Daisy Leite Turrer

Artista e pesquisadora, nascida no Rio de Janeiro, vive e trabalha em Belo Horizonte. Mestre em Artes Plásticas, Visuais e Interartes (PPG Artes EBA/UFMG, 2019 – bolsista PROEX/CAPES); pós-graduada em Gestão Cultural pelo Centro Universitário UNA-BH (2016); bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guignard/UEMG (2016), com habilitações em fotografia e pintura; e bacharel em Letras/Português pela FALE/UFMG (2010), com ênfase em literatura e outros sistemas semióticos.

RESUMO: A imagem de um fóssil de 100 milhões de anos, um âmbar contendo uma aranha, no momento exato de seu ataque a uma vespa – uma batalha para sempre suspensa no tempo –, serve como mote e analogia a este comentário sobre a eternização plástica do ser na obra do artista Farnese de Andrade, enfatizando seu emprego da resina poliéster transparente como meio para a realização de muitos de seus temas.

PALAVRAS-CHAVE: Farnese de Andrade, artes plásticas, resina.

Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha.

Georges Didi-Huberman

Figura 1: O ataque de uma aranha a uma vespa eternizado num âmbar de 100 milhões de anos.

Em agosto de 2012, pesquisadores da Oregon State University (Corvallis, EUA) anunciaram ter descoberto numa peça de âmbar-amarelo, o que classificaram como sendo "o único fóssil já encontrado [do momento] do ataque de uma aranha a uma presa capturada em sua teia – um instantâneo de 100 milhões de anos de uma batalha congelada no tempo"[1] (Figura 1). A resina havia escorrido da árvore

1 "[...] the only fossil ever discovered of a spider attack on prey caught in its web – a 100 million-year-old snapshot of an engagement frozen in time." STAUTH, David. Fossil of ancient spider attack only one of its type ever discovered. OSU – Oregon State University. News and Re-

apenas um instante antes que a aranha pudesse atacar a pequena vespa, aprisionando ambas ao momento incessante, na incompletude da ação: a aranha para sempre incapacitada de concluir seu ataque, e a vespa, condenada ao eterno pavor do iminente bote de seu algoz. O registro desse momento somente foi possível devido à capacidade do âmbar, uma resina natural – a seiva translúcida e viscosa oriunda de um pinheiro ancestral –, em "congelar" essa ação, se petrificando, perdurando e resistindo na natureza por milhões de anos.

O pequeno âmbar pré-histórico, com o predador e sua presa, para sempre suspensos no tempo, nos abre um dos paradoxos dessa imagem, no qual a duração, a eternização do momento, reivindica a cessão da vida. O fóssil, registro imagético, transformara os corpos em imagens-relicários de si mesmos, transmutados num *Todo-Imagem* que somente a morte é capaz de conformar (BARTHES, 2012, p. 5-6). Sob essa perspectiva, a morte se transfigurou no *eidos* dessa imagem, redobrado na resina fossilizada – que é espécimen de natureza protofotográfica, tridimensional, habitada pelo referente –, pois ela contém os próprios cadáveres, que são a imagem por excelência, pois esses não são mais os seres animados por suas vivas existências, são apenas imagem, a semelhança "[...] num grau absoluto, perturbador e maravilhoso" (BLANCHOT, 2011, p. 283), do que um dia foram.

A imagem da preservação dos corpos é colada à imagem da morte, dos corpos embalsamados, dos corpos conservados em vidros de formol, dos corpos ensacados. Entretanto, há uma imagem de corpo encapsulado, uma rara imagem, também propiciada pela natureza, em que essa condição prenuncia a vida, a despeito da ambiguidade aflitiva que possa provocar ao olhar. É o caso do raríssimo parto empelicado, em que o bebê nasce sem o rompimento da bolsa amniótica (Figura 2).

Na verdade, esse é um parto mais tranquilo para a mãe e para a criança, pois o líquido contido na bolsa, facilita e amortece a passagem do bebê, o qual se mantém saudável por ainda estar ligado ao cordão umbilical – mesmo estando dentro da bolsa e fora do útero, o ser envolvido encontra-se de fato protegido.

---

search Communications, Corvallis, 10 ago. 2012, livre tradução minha.

Figura 2: O registro de um raríssimo parto de bebê empelicado.

A imagem de uma criança envolvida em sua placenta: índice de uma mulher que acalentou a espera e carregou, no labor dos meses, a água que cultivava em sua barriga. E que talvez levasse, em seu ventre, o desejo por alguém que ainda não tinha nascido. Esse alguém, guardado em resina de pele-placenta, resina-órgão, num processo inverso àquele que morre, é primeiro um desejo em gestação, depois uma imagem[2], que, finalmente, se faz ser após o seu nascimento.

À maneira de um raro parto empelicado, de um ser que se mantém, numa breve brecha espaço-temporal, à luz da realidade do mundo, mas ainda sob a proteção de sua placenta, talvez muitas das obras com resina poliéster transparente do artista plástico Farnese de Andrade[3] (Araguari, 1926 – Rio de Janeiro, 1996) buscassem simular, conscientemente ou não, um impossível retorno ao útero materno.[4] Sua recorrente imagem do ser encapsulado em uma resina

2 "O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma imagem antes de ser um ser, é um desejo antes de ser uma imagem" (BACHELARD, 1997, p. 36).

3 Farnese de Andrade foi desenhista, ilustrador, pintor e gravador, tendo sido reconhecido e premiado, notadamente nas décadas de 1960 e 1970, por sua obra bidimensional. Entretanto, a partir do final dos anos 1970, e, principalmente após sua morte, em 1996, tornou-se mais conhecido pela fatura tridimensional de objetos (designados pela crítica como assemblages), que criava por meio da montagem com materiais diversos, utilizando os despojos da sociedade, recolhidos e garimpados em aterros, ferros-velhos, feiras e antiquários. Produção na qual ainda empregou, de forma pioneira nas artes plásticas, a resina poliéster transparente no encapsulamento de elementos diversos em suas composições.

4 Segundo Joseph Campbell, "O estado do bebê no útero é o da bem-aventurança – uma bem-aventurança passiva – e esse estado pode ser comparado ao da beatitude no paraíso. No útero, o bebê é inconsciente da alternância do dia e da noite ou de qualquer das imagens de temporalidade. Não deveria surpreender, portanto, se as metáforas usadas

oval (Figura 3) remete inevitavelmente a esse retorno, que sinaliza uma ânsia de perpetuação da existência nesse momento do "entre", em que tudo ainda é promessa e vida, sustentado pela resina que preserva e eterniza os personagens de suas obras.

Resina-ovo, que é simultaneamente invólucro amniótico e receptáculo de embalsamamento. Segundo André Bazin:

> Uma psicanálise das artes plásticas consideraria talvez a prática do embalsamamento como um fato fundamental de sua gênese. Na origem da pintura e da escultura, descobriria o "complexo" da múmia. A religião egípcia, toda ela orientada contra a morte, subordinava a sobrevivência à perenidade material do corpo. Com isso, satisfazia uma necessidade fundamental da psicologia humana: a defesa contra o tempo. A morte não é senão a vitória do tempo. Fixar as aparências carnais do ser é salvá-lo da correnteza da duração: aprumá-lo para a vida (BAZIN, 1991, p. 19, grifo do autor).[5]

Figura 3: FARNESE de Andrade. *Anunciação* (1982) [obra e detalhe]
Obra: 73 x 62 x 35 cm; detalhe: 7,5 x 5,5 x 3 cm.

para representar a eternidade sugerem, àqueles treinados no simbolismo do inconsciente infantil, o retorno ao útero" (CAMPBELL, 2005, p. 65).

5 Agradeço ao colega Gabriel Brisola, do PPG-ARTES/UFMG, pela indicação e partilha do texto de André Bazin.

E, na obra de Farnese, a vida propriamente dita, a vida experienciada no mundo, fora do útero, é frequentemente aquela do pequeno âmbar de 100 milhões de anos: da eterna agonia do embate entre a aranha e a vespa, a despeito de quaisquer alegrias passageiras; é a iguaria fina, servida com requinte, da verdade da efemeridade e do fim inexorável da vida, que continuamente assombra e devora o ser humano na vitrine explícita de uma queijeira de vidro (Figura 4). Farnese dizia:

> A vida e a morte estão constantemente presentes em meus objetos, nos meus desenhos obsessivos, genéticos, e nos meus desenhos eróticos. O que é mais importante para nós, os vivos, é o caminho que se percorre para a morte. É o sobreviver a partir da adolescência, quando começa o dilaceramento, até o final que é a grande incógnita (ANDRADE, 1976, p. 4).

Figura 4: FARNESE de Andrade. *A aranha assassina* (1995). 14 x 24 cm

Muitas obras de Farnese ilustram essa batalha, e decerto que muitos de seus trabalhos irão ressaltar as vicissitudes individuais e coletivas da existência, os dilaceramentos físico, psíquico e social. Entretanto, Farnese fez de sua obra não uma mera elegia ao perecimento, mas igualmente um elogio à criação, à capacidade artística de (re)elaboração do mundo, por meio da estratégia matérica de compor universos nos quais, através do gesto contínuo da criação, desenvolvia plasticamente seus principais temas (tempo, origem, fecundação, maternidade, nascimento, morte, sexualidade, identidade, religião, família, dor, solidão, memória), ao mesmo tempo em que transformava sua práxis cotidiana em exercí-

cio de sobrelevação contra a máxima ontológica incontornável: aquela que preconiza o inevitável e derradeiro fim.

Ao operar a superposição de nascimento e morte, suas montagens se constituíam em dobras espaço-temporais. E, sob uma perspectiva ampliada, assim se realizava também a sua própria prática de atelier, ao estar incessantemente modificando todos os seus objetos e criando outros, novos, sob mesmos títulos e temas. Um *modus operandi* que continuamente (re)encenava, desde o nível da unicidade de cada trabalho, até o conjunto de seu processo artístico e de sua obra, "[...] a eterna repetição do ritmo fundamental do Cosmos: sua destruição e recriação periódicas" (ELIADE, 2018, p. 95). O crítico e historiador de arte, Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936), contemporâneo de Farnese, em artigo dedicado ao artista, afirmava que:

> Farnese focaliza os extremos da vida (fecundação, germinação, nascimento) e da morte (a erosão do tempo, fragmentação de corpos, a guerra). Ao envolver alguns objetos em resinas transparentes, recria a placenta, identifica a vida em seu meio original, o mar, o líquido amniótico. Há sugestões de espermas, de um gozo que é simultaneamente destruição e morte (MORAIS, 1999, p. 19, texto publicado originalmente em 1986).

A resina poliéster transparente certamente performou lugares de gestação e de suspenção temporal em sua obra; uma matéria-prima que particularizou seu trabalho e da qual fez um veículo singular para a realização plástica, técnica e conceitual de seus interesses. Segundo Charles Cosac, amigo do artista, "as resinas estavam para Farnese como o pincel e a tinta estariam, *grosso modo*, para um pintor" (COSAC, 2005, p. 31, grifo do autor).

Sobre o emprego da resina, Farnese explicava que "[...] tinha necessidade de conseguir um material que eternizasse elementos perecíveis" (ANDRADE, 1976, p. 2). Mas ele não apenas preservou tais elementos por meio da resina, bem como fez dela ambiente e suporte para construção de muitas de suas narrativas. E envolveu objetos e fotografias em camadas de poliéster transparente, provendo-lhes a massa vítrea das córneas para que bem pudessem nos olhar, e para que nela pudéssemos reconhecer essa mesma especularidade que faz com que nos vejamos refletidos nos olhos daqueles que nos observam.

Há algo na resina que lhe é próprio, em sua natureza viscosa de en-

volver e dar a ver, em sua transparência de constante devir água, uma "materialidade do imemorial" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 104) que é capaz de suscitar. Há uma força amplificada de sobrevivência da imagem naquilo que a resina reveste, "[...] de atualidade do primitivo, de protensão da memória" (*Idem*, p. 126). Talvez haja aquilo que Georges Didi-Huberman chama de o "eterno presente", que [...] não é o intemporal, o arquetípico ou a essência imutável das formas artísticas para além de qualquer história, [... mas sim] a meada das sobrevivências na reformulação histórica de cada presente das formas" (*Idem*, p. 104).

A obra de Farnese é dotada da força de se presentificar e de se atualizar sob o olhar contemporâneo. Um trabalho oriundo de um gesto que partia de um impulso intensamente autobiográfico, mas que aportaria em questões universais da existência e na intimidade das adversidades pessoais que muitas vezes compartilhamos. Para Gaston Bachelard, as grandes obras trazem consigo um "[...] duplo signo: a psicologia encontra nelas um lar secreto, a crítica literária um verbo original" (BACHELARD, 1997, p. 48).[6] A obra de Farnese de Andrade parece fecunda desse "duplo signo", em seu investimento de densidades simbólicas e na especificidade de sua potência imaginária, que nos convida à contemplação atenta, ao estudo de suas singularidades.[7]

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Farnese. Entrevista realizada em abril de 1976 [s/t. s/n]. Entrevistadora: Sonia Maria Farriá Machado. | Material possivelmente não publicado, pertencente ao acervo do artista. Fotocópia de entrevista datilografada, contendo correções manuscritas feitas por Farnese de Andrade, gentilmente cedido por Gottfried Stützer, detentor do acervo.

6 Bachelard refere-se nesse trecho à literatura, entretanto, por ressonância dos meios, parece plena e adequadamente extensível tal afirmação também às artes plásticas.

7 Texto extraído e adaptado do segundo capítulo da dissertação de mestrado defendida pela autora, em março de 2019, sob orientação da Profa. Dra. Daisy Leite Turrer, na linha de pesquisa Artes Plásticas, Visuais e Interartes do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com bolsa PROEX/CAPES, intitulada "Viemos do mar: montagem e resina na obra de Farnese de Andrade".

BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
BARTHES, Roland. A câmara clara. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In _____. O cinema: ensaios. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. Introdução de Ismail Xavier. São Paulo: Brasiliense, 1991.
BLANCHOT, Maurice. O espaço literário. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
CAMPBELL, Joseph. As máscaras de Deus. Vol. 1: Mitologia primitiva. Tradução de Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 7. ed., 2005.
COSAC, Charles. Farnese (objetos). São Paulo: Cosac Naify; Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catálogo.
DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
DIDI-HUBERMAN, Georges. Ninfa moderna: ensaio sobre o panejamento caído. Tradução de António Preto. Lisboa: KKYM, 2016.
ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 4. ed., 2018.
MORAIS, Frederico. Transparências, opacidades [Texto publicado originalmente no catálogo da exposição "Farnese de Andrade: Objetos e Esculturas", Galeria Ana Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, julho de 1986]. São Paulo: Revista do MAM, n. 2, ano 1, p. 16-21, dez. 1999.
NAVES, Rodrigo. Farnese de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: O ataque de uma aranha a uma vespa eternizado num âmbar de 100 milhões de anos. STAUTH STAUTH, David. *Fossil of ancient spider attack only one of its type ever discovered. OSU – Oregon State University.* News and Research Communications, Corvallis, 10 ago. 2012. Disponível em: <http://oregonstate.edu/ua/ncs/archives/2012/oct/fossil-ancient-spider-attack-only-one-its-type-ever-discovered>. Acesso em 17 abr. 2016.

Figura 2: O registro de um raríssimo parto de bebê empelicado. *Medical Daily* em 05 jun. 2013. *Newborn baby delivered floating in intact amniotic sac.* Fotógrafo não identificado. Disponível em: <http://www.medical-daily.com/newborn-baby-delivered-floating-intact-amniotic-sac-en--caul-greek-doctor-246557>. Acesso em 14 maio 2017.

Figura 3: FARNESE de Andrade. *Anunciação* (1982) [obra e detalhe]. Obra: 73 x 62 x 35 cm; detalhe: 7,5 x 5,5 x 3 cm. Coleção Gottfried Stützer, São Paulo. Fotografias: Priscila Heeren, Belo Horizonte, 2016.

Figura 4: FARNESE de Andrade. *A aranha assassina* (1995). 14 x 24 cm. Coleção Tadeu Bandeira, Belo Horizonte. Reprodução fotográfica de NAVES, 2002, p. 304.

ADENTRO E AFORA: [D]À ESCUTA DE NANCY À ILHA DESCONHECIDA DE SARAMAGO – O VISLUMBRE NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS INSERIDAS NO COTIDIANO

Rachel Falcão | UFMG
Orientador: Profª. Drª. Elisa Campos

Artista Plástica. Artista-pesquisadora. Professora e Coordenadora do Núcleo de Arte da FAOP. Doutoranda em Artes pela EBA-UFMG. Mestre pela Escola de Arquitetura da UFMG. Graduada em Artes Plásticas e Desenho Arquitetônico, com Especialização em Artes, Cultura Visual e Comunicação pela UFJF. Idealizadora e Coordenadora do Projeto HABITA VIDA. Recebeu o *Prêmio Interações Estéticas* 2008/ FUNARTE. Trabalha com desenhos, objetos, instalações e práticas artísticas colaborativas.

RESUMO: Um entrelaçamento de *O Conto da Ilha Desconhecida*, de Saramago, com o livro *À escuta*, de Jean-Luc Nancy, é o ponto de partida para considerações acerca da percepção da imagem enquanto "vislumbre", nascida das relações e aberturas geradas pelos encontros, escutas e processos, no âmbito das práticas colaborativas de *community-based art*.

PALAVRAS-CHAVE: Escuta, vislumbre, práticas artísticas colaborativas.

1.

Um homem foi bater à porta do rei e disse-lhe, Dá-me um barco.[1]
E tu, para que queres um barco, pode-se saber, [...]
Para ir à procura da ilha desconhecida, respondeu o homem,[2]

O texto que se segue propõe uma reflexão sobre práticas de arte e vida – práticas colaborativas de *community-based art*. E sobre artistas-pesquisadores, artistas-da-família e artistas-cidadãos. Sobre o que é cotidiano e estético e artístico. Sobre encontros e escutas, utopias, processos e ações. E sobre "ilhas desconhecidas". Para tanto, nos permitimos tecer um entrelaçamento da literatura de José Saramago com a filosofia de Jean-Luc Nancy – referências que nos acompanham por todo o texto, permeando a escrita e nos iluminando os pensamentos.

Considerando como práticas artísticas colaborativas aquelas que se desenvolvem e se inserem no espaço e na dinâmica existencial da vida cotidiana, propostas por artistas que atuam com comunidades e grupos específicos, com o propósito de instaurar processos de construção de novos conhecimentos e perspectivas, bem como de adoção de novas posturas, tendo como matéria-prima, sobretudo, o não-experimentado e, por vezes, o não-percebido diante de realidades físicas e sociais já postas e tidas como estabelecidas, colocamo-nos a pensar sobre a instância das imagens em trabalhos dessa natureza, que se caracterizam por ser, antes de quaisquer outras coisas, "encontro", "processo" e "ação".

Por se tratar de práticas que lidam com pessoas, lugares e com as relações entre ambos, conjecturamos que talvez fosse possível identificar aí, num só lance, três diferentes âmbitos da imagem, sendo eles: o das paisagens íntimas, o das imagens públicas e o dos vislumbres. Entendendo "paisagens íntimas" como tudo aquilo que constitui a subjetividade e a memória individual e "imagens públicas" como sendo aquilo que serve de referência visual, física e mental à vida social, caberia aos "vislumbres" o lugar do sonho, do desejo, daquilo que oscila entre a imaginação (e o que lhe resta de racional) e o imaginário (que é o fundo

1 SARAMAGO, 1998, p. 5.
2 *Ibidem,* p. 16.

do fundo do ser), e que nasce tanto da ausência da presença quanto da presença da ausência daquilo que nos toca e concerne.

Mas, para falarmos dos "vislumbres" enquanto imagem – ao mesmo tempo possibilidade e *impossibilia* – precisamos falar de "encontros". E de "escuta".

2.

Disparate, já não há ilhas desconhecidas, [...] Estão todas nos mapas,
Nos mapas só estão as ilhas conhecidas,
E que ilha desconhecida é essa de que queres ir à procura,
Se eu to pudesse dizer, então não seria desconhecida,
[...] por que teimas em dizer que ela existe,
Simplesmente porque é impossível que não exista uma ilha desconhecida,[3]

Se podemos dizer que a escrita traz em si a possibilidade inesgotável do livro, podemos, igualmente, dizer que a escuta traz em si a possibilidade inesgotável das relações e articulações. E para que haja escuta, é necessário que haja encontro. Em *O livro por vir*, Maurice Blanchot fala da "abertura do movimento infinito que é o próprio encontro" (BLANCHOT, 2005, p. 12), muito mais do que o encontro em si, enquanto acontecimento presente. Pois bem: quando anteriormente nos referimos às práticas artísticas colaborativas como "encontro", "processo" e "ação", era a essa abertura para a desestabilização e para o desconhecido que nos referíamos, uma vez que, diante dos encontros, a realidade se dobra, se desdobra e se redobra, permitindo que "um outro do mundo" (TURRER, 2014, p. 79) torne-se visível e tudo possa vir a ser. E é por isso que, em tais práticas, a "obra de arte" nunca será um objeto, uma intervenção ou o registro de uma ação, mas sim o movimento gerado internamente (adentro), nos indivíduos e comunidades, e externamente (afora), nas ações desses indivíduos e comunidades em seus espaços de vida, bem como suas infindáveis reverberações.

Por sua vez, em seu livro *À escuta*, Jean-Luc Nancy volta a falar dessa "abertura" quando diferencia os "sentidos sensíveis" (*sens sensibles*) do sentido sensato (*sens sensé*) e diz que "talvez seja preciso que o sentido

3 SARAMAGO, 1998, p. 17.

não se contente com fazer sentido (ou com ser *logos*), mas [que] além disso ressoe" (NANCY, 2014, p. 17). Buscando nos aprofundar no conceito de "escuta", Nancy a contrapõe ao "entendimento", identificando a primeira com uma certa "tensão", que inclui a tentativa de apreensão e vivência do "sentido" em seu duplo significado semântico, e o segundo com uma certa "adequação", que tentaria se definir como "verdade" (NANCY, 2014, p. 12). E complementa a ideia de abertura dizendo que "escutar é estar inclinado para um sentido possível, e consequentemente não imediatamente acessível" (NANCY, 2014, p. 17). Tal fala nos remete diretamente à ideia de utopia presente na obra do filósofo alemão Herbert Marcuse (sobretudo em *Eros & Civilização*), em que o utópico se desenha não como algo inatingível, mas simplesmente como "o possível ainda não realizado" (MARCUSE, 1969).

É por esses meandros que transitam as práticas artísticas colaborativas inseridas no cotidiano. Pautadas em "conversações à deriva"[4], em escutas ativas e em interações dialógicas, partem de um processo de "indiferenciação"[5] que permite que se enxerguem as brechas, as fendas e o avesso das coisas enquanto aberturas, e que tudo se coloque dentro e fora ao mesmo tempo – seja a percepção/pensamento/sentimento que percorre o indivíduo/a comunidade, seja a possibilidade de ação/interação/intervenção vislumbrada para um local –, como numa cinta de Moebius, com seus dois lados indiscerníveis em contínuo movimento. Nesse processo, tudo é e não é ao mesmo tempo; tudo existe em suspensão, essência e possibilidade – porque tudo é ainda vislumbre. O que pode vir a ser, embora exista como imagem, não existe enquanto

4 No original, "*conversational drift*" (a proposta de tradução para "conversação à deriva" é nossa). In: KESTER, 2004, p. 64.

5 Trabalhamos com a ideia de "indiferenciação" no sentido de disponibilidade total, ou seja, entendendo a indiferença não como desinteresse, mas, ao contrário, como um interesse por tudo. Assim, para criar algo novo, em algum momento, o sujeito tem que indiferenciar tudo e se colocar disponível, o que significa adotar uma postura não excludente. Por consequência, obras criativas são capazes de propor conexões indiferenciadoras ou de funcionar como dispositivos de indiferenciação. (A partir de notas de aula da disciplina Comunicação, Visualidade e Cultura, ministrada pelo Prof. Dr. Potiguara Mendes da Silveira Jr., no Curso de Pós-Graduação Lato Sensu Especialização em Artes, Cultura Visual e Comunicação, pelo Departamento de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2005).

ser, mas enquanto outra possibilidade de ser. Essa situação encontra paralelo no "estado estético" proposto por Schiller, que se baseia na "dupla suspensão da atividade do entendimento e da passividade sensível" (SCHILLER *apud* RANCIÈRE, 2005, p. 33), e deságua no redescobrimento da realidade – lembrando que a realidade de qualquer "coisa", seja ela pessoa, objeto ou ambiente, não está na "coisa" em si, mas na relação que travamos com ela.

Desse modo, em tais práticas, não existe "a verdade", não existe "o modelo", não existe "a solução" – existem possíveis diante do encontrado. Ou, como nos coloca o crítico de arte francês Nicolas Bourriaud, em seu texto *Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui*):

> [...] a ação política mais eficaz para o artista é mostrar o que pode ser feito com o que nos é dado. Não significa a esperança em uma revolução, mas a manipulação das formas e das estruturas que nos são apresentadas como eternas ou "naturais": "Eis o que nós temos. O que podemos fazer?" Com esse espírito, podemos efetivamente mudar as coisas de uma maneira muito mais radical (BOURRIAUD *apud* BARBOSA, 2003, p. 78).

Isso faz da escuta o lugar da margem, visto que o centro, o definido, o objetivo, a solução única, não interessam. Interessam as possibilidades, todos os "e(s)", tudo o que pode ser mas ainda não é, e quando o for, se o for, não terá a menor pretensão de ser definitivo. Assim, são os encontros, as escutas e os processos que possibilitam o achado de novas "ilhas desconhecidas".

É nessa esfera que atuam os artistas-pesquisadores, os artistas-da-família e os artistas-cidadãos – que tendem a se fundir num só –, na medida em que sua prática abrange pensar, experimentar e questionar, colaborativamente com as comunidades, as formas, linguagens e visibilidades do conhecimento e dos fazeres, lidando com ausências e emergências, e se importando com a produção do comum e com o bem comum no espaço de convivência social.

A definição desses "artistas-tipo" poderia nos colocar numa situação delicada diante da fala de Jean-Luc Nancy de que "estar à escuta", para ele, nada tem a ver com o sentido piegas que envolve ações filantrópicas, condescendentes e recheadas de boas intenções mas, antes, refere-se "[ao] ser dado à escuta, formado por ela ou nela, escutando

com todo o seu ser" (NANCY, 2014, p. 14). Defendemo-nos dizendo que é exatamente isso que nos interessa aqui: a escuta que promove mais do que "um acesso a si", "um acesso de si", no sentido mais radical de "uma crise de si", que não se limita ao "eu" ou ao "outro", mas que se refere ao "reenvio infinito" que se estabelece numa relação, e que se desdobra de inúmeras maneiras, dependendo do acolhimento que damos ao endereçamento, de como ele nos faz sentido (NANCY, 2014, p. 23). Embora as práticas artísticas aqui mencionadas atuem na esfera do bem comum, seu caráter é de práticas de resistência, que consideram o "espectador emancipado" (RANCIÈRE, 2007), na perspectiva da equivalência de inteligências proposta por Jacques Rancière. O "espectador", em verdade, é, aqui, o parceiro indispensável sem o qual a prática não existe. E é aí que se dá a "devolução da imagem" (DIDI-HUBERMAN, 2015), no desenvolvimento das próprias práticas, que constituem uma forma de se restituir as discussões sobre os modos de vida à esfera pública, liberando-as dos limites impostos pelos aparelhos do Estado e as considerando a partir dos sentimentos e pensamentos de quem são de direito – os cidadãos, as comunidades, o público, o comum.

Complementamos nossa defesa com o respaldo da fala de Nietzsche de que "visto da altura certa, é tudo uma coisa só: juntos, os pensamentos do filósofo, as obras do artista e as boas ações" (NIETZSCHE *apud* BOURRIAUD, 2011, p. 115).[6]

3.

[...] todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcarmos nelas,[7]
[...] quero encontrar a ilha desconhecida, quero saber quem sou eu quando nela estiver, [...] Se não sais de ti, não chegas a saber quem és [...][8]
[...] todo homem é uma ilha [...] é necessário sair da ilha para ver a ilha [...] não nos vemos se não nos saímos de nós,[9]

6 NIETZSCHE, Friedrich. *Le livre du philosophe* (1872 e 1875), Paris: Garnier-Flammarion, 1991, p. 39. (que, no Brasil, foi publicado com o título O livro do filósofo, com tradução do Rubens Eduardo Ferreira Frias, por São Paulo: Centauro, 2001).
7 SARAMAGO, 1998, p. 27.
8 SARAMAGO, 1998, p. 40.
9 SARAMAGO, 1998, p. 41.

> Aviõezinhos e homens-bala cruzando fronteiras proibidas. Uma ponte que é um imenso tapete de boas-vindas. Máquinas de algodão doce que falam da história do Brasil e de arte contemporânea. Cores e desenhos que invadem casas e ruas. Um parque público feito dos sonhos dos seus usuários. Um laboratório de obras de arte que permitem que se possa comer, beber e viver delas. Bombas d'água que abastecem tradições e relações. Lotes vagos que viram praias. Banquetes no meio da rua. Casas portáteis para se dormir em qualquer lugar. Espaços de todo dia que ganham alma nova. Objetos banais que se revelam quase mágicos. Ações habituais que se redimensionam. Relações que se estabelecem, se fortalecem e se transformam (FALCÃO COSTA, 2011, p. 47).

Essas frases soltas, fantasiosas e surreais descrevem, em poucas palavras, algumas práticas artísticas colaborativas contemporâneas. E ilustram a diversidade de rotas capazes de conduzir às "ilhas desconhecidas".

Para acessá-las, necessitamos partir. E partir implica sempre deixarmos um lugar familiar e nos deslocar para um lugar desconhecido, ainda que seja dentro de nós, ainda que seja no local em que vivemos. É o vislumbre que nos faz partir. Para usarmos uma expressão do artista plástico Gê Orthof, é o "estado utópico de miragem fundante"[10] – o poder da imagem a nos seduzir. Nas práticas artísticas colaborativas que se caracterizam como práticas de *community-based art*, nas quais o estético, o artístico, o ético e o político tendem a coincidir, são os encontros, as escutas e os processos que nos levam aos vislumbres, por serem capazes "de gerar *insights* e *outsights* – entendidos, aqui, respectivamente, como compreensão das potencialidades internas/particulares e compreensão do que está fora/ao redor" (FALCÃO COSTA, 2011, p. 17), ou seja, "viagens adentro" e "viagens afora" – que, em última instância, são as que nos levarão de vento em popa rumo à[s] nós[sas] "ilhas desconhecidas".

[...] mal o sol acabou de nascer, [...] foram pintar na proa do barco [...] o nome que ainda faltava dar à caravela.
Pela hora do meio-dia, com a maré, A Ilha Desconhecida fez-se enfim ao mar, à procura de si mesma.[11]

10 Entrevista a GÊ ORTHOF, em vídeo da série Encontro com o artista, produzido pelo MAC-USP.

11 SARAMAGO, 1998, p. 62.

Figura 1: *Puente Aéreo* (2005). Fonte: Disponível em: <http://www.insite05.org>. Acesso em: 14 dez. 2006. Proposta do artista Maurycy Gomulicki, em colaboração com os aeromodelistas de Tijuana (México) e San Diego (EUA), para a residência artística *InSite_05*, em que, durante um voo espetáculo, os aviõezinhos faziam livremente aquilo que as pessoas não podiam fazer: atravessar a linha de fronteira.

Figura 2: *Hospitalidad* (2005). Fonte: Disponível em: <http://www.insite05.org>. Acesso em: 14 dez. 2006. Proposta dos artistas brasileiros Felipe Barbosa e Rosana Ricalde, em colaboração com os rotulistas de Tijuana, para a residência artística *InSite_05*, em que foi pintado um tapete de boas-vindas com os nomes dos passantes na Ponte México, gerando uma reflexão em torno de quem são os hóspedes e os anfitriões em uma região fronteiriça.

Figura 3: *Abrigos paraSITE* (1997). Fonte:<http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/>. Acesso em: 31 mar. 2011. Proposta do artista americano Michael Rakowitz, desenvolvida em colaboração com moradores de rua, de abrigos portáteis infláveis que se enchem e aquecem a partir de seu acoplamento ao sistema de ventilação de edifícios e casas.

Figura 4: *HABITA VIDA* (2002-2003). Fonte: Fotos de Rachel Falcão. Proposta de intervenção em casas populares, da artista Rachel Falcão, em colaboração com os moradores e de acordo com o desejo próprio de cada família (pintura das fachadas das casas com tintas artesanais fabricadas no local; confecção e aplicação de mosaicos em muros, fachadas e pisos a partir de materiais disponíveis e desenhos realizados e definidos pela comunidade) – Bairro Dom Bosco e Bairro Linhares, Juiz de Fora/ MG, Brasil.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. O livro por vir. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. *Qu'est-ce qu'un artiste (aujourd'hui). Beaux Arts Magazine*, Paris, 2002. Tradução de Felipe Barbosa. Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano 10, n. 10, p. 77-78, 2003.

BOURRIAUD, Nicolas. Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 206-226.

FALCÃO COSTA, Rachel da Silva. Interações e intervenções: a participação do artista contemporâneo em processos de reconfiguração sociais e espaciais. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais: Escola de Arquitetura, 2011, p.47 (nota de rodapé).

KESTER, Grant H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2004.

MARCUSE, Herbert. Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

NANCY, Jean-Luc. À escuta. Belo Horizonte: Edições Chão de Feira, 2014.

NANCY, Jean-Luc. O espectador emancipado. São Paulo: UFMG; Martins Fontes, 2007.

SARAMAGO, José. O Conto da Ilha Desconhecida. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TURRER, Daisy. Orla exígua: a imagem como "neutro" em M. Blanchot. Arte & Ensaios: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, n. 28, p.77-85, 2014.

Vídeo:

GÊ ORTHOF. Encontro com o artista. MAC-USP.

A FLORESTA, O MITO E A LUA ALUCINADA

Ricardo Macêdo | UFMG
Orientador: Profª. Drª. Elisa Campos

Artista visual e professor de teoria da arte na FAOP. Doutorando em Interartes pela UFMG. Participou de exposições: Festival TEMPORAL (Assunção Paraguai/Taipei), 2017; Exposição Diametral (CCBB – Noturno dos Museus, 2014, BH/Japão); Festival Internacional Paraty em Foco (2011) RJ; ARTE PERFOMANCE BRASIL, MAM RJ, 2011; Publicações: Prefácio do livro *Arte Espaço: uma situação política do século XXI*, 2015, DUO Editorial; Artigo no #14.ART. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, Aveiro, Portugal, 2015.

RESUMO: Este texto trata da floresta, dos mitos e suas imagens, para além das sentenças estipuladas do que devam ser a partir da visada psicológica. O que são os mitos fora da visão psicológica apaziguante? Tratar as imagens do ideário caboclo, ignotas mesmo que nominadas, e suas intermitências entre coisas e não coisas, entre visível e invisível, parece ser trabalho de literaturas e de poesias específicas, não apaziguantes, mas problemáticas e inomináveis.

PALAVRAS-CHAVE: Mito, imagem, floresta.

PARA CAMINHAR SEM TROPEÇAR NAS RAÍZES

Este texto trata de uma Amazônia que existe em imagens que, por sua vez, existem somente no imaginário, pois constituem imagens que na verdade nunca foram vistas. Geralmente nominadas como Caiporas, Mães d'águas, Mapinguaris, entre tantas, são imagens que concernem àqueles que vivem nas matas, tais imagens são filhas de uma realidade líquida: a da floresta fechada. Nesse sentido, existe uma Amazônia visível e uma Amazônia invisível, concomitantes; uma das faces parece encarnar, por meio das nominações, e a outra se move no ignoto, sem corpo, feito um fantasma. Contudo, quando a noite cai, ambas as versões parecem dialogar e se interrogar. A intuição do caboclo sabe disso, ela lhe diz que os sons provindos da floresta são imagens de desassossego e que podem, possivelmente, ser apaziguadas pelas psicologias, só possivelmente.

Porém, o que não vemos (a sobra, que constitui o mundo não vivido), desdobra uma realidade que só se desvela à noite. É a noite, nesse contexto, um portal que vela (encobre de mistério), mas, ao mesmo tempo, desvela (abre para o devaneio e possibilita ver o que ninguém mais vê), aquilo que nunca se pode ver? Aquilo que nos chega – através dos clarões da ciência – através dos relatos etnológicos, dos dicionários papá-chibés e das psicologias apaziguadoras.

A LUA BRANCA

Aprendi com os antropólogos, em Belém, que na noite da floresta as pequenas luzes e as aparições de vultos entre as árvores, as imagens volumosas e em movimento, borradas dentro das águas dos igarapés ou os sons guturais no meio do silêncio das matas, enfim, aquilo que a doxa rumorejante entende como realidade fantástica, da cultura milenar dos povos da Amazônia, são enigmas em termos do que possam ou devam ser. O melhor, nesses casos, segundo alguns autores, é silenciar.

Sabemos hoje, por meio de pesquisadores e de estudiosos, como o

ceramista paraense mestre Cardoso[1], que os rastros que deixaram algumas das culturas da floresta apontam para um passado de mais de três mil anos de idade, sendo que suas origens se perderam em elucubrações, e que algumas dúvidas, realmente, não teriam respostas, e no máximo se corporificariam por meio dos mitos.

Lembro-me de ter conversado uma vez com mestre Cardoso, ele foi um dos responsáveis pela reutilização de procedimentos milenares de processamento da argila utilizando técnicas rudimentares. Perguntei a ele sobre os grafismos encontrados nas regiões do Pará e ele me disse: "Isso, esses grafismos, vêm de um tempo mais distante que o próprio tempo, existem runas[2] vikings esculpidas em rochas no Pará e eu não sei lhe dizer como elas vieram parar aqui".[3]

Nesse mundo aquoso, tudo nos é visível e sobremaneira invisível ao mesmo tempo, em algum sentido. Os rios do Marajó[4], em algumas épocas do ano, desaparecem deixando no solo seco apenas alguns rastros em baixo volume, para ressurgirem meses depois, nos períodos de cheias, engolindo tudo à sua frente. Quando a chuva cai por horas, ou até mesmo dias seguidos, implacáveis, os rios constroem seus próprios caminhos invisíveis aos olhos de quem é de fora, mas visíveis intuitivamente àqueles da região, segundo a pesquisadora Denise Pahl Schaan:

> Impressionado com o fenômeno das cheias, o geólogo Fritz Ackerman, da década de 1950, explicava que a área dos campos era como um grande prato raso que, com seus bordos levantados, impossibilitava o escoamento de água da chuva durante o inverno amazônico. Nesse período, somente os habitantes locais conhecem e sabem seguir, com seus botes, o leito dos rios escondidos sob os campos inundados. (SCHAAN, 2009, p. 14).

---

1 Raimundo Saraiva Cardoso (1930-2006), o mestre Cardoso, nasceu no interior do Pará. Cardoso foi um renomado artesão da cerâmica marajoara e tapajônica do Estado do Pará. Ele, ao lado do mestre Cabeludo, foi o responsável pelo surgimento da arte marajoara contemporânea na década de 1970. Cf.: <https://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2010/12/mestre-cardoso.html>, acessado em 29 abr. 2018 às 15h01.

2 O termo "runa" vem do Nórdico e significa sussurro, algo secreto, misterioso e enigmático. Os símbolos rúnicos eram utilizados antes do advento da escrita, sendo depois associados ao alfabeto celta, cujo significado secreto era repassado sempre de pai para filho.

3 Conversa que tive com o ceramista no ano de 2000, na cidade de Belém do Pará.

4 Sobre a ilha de Marajó, a pesquisadora Denise Pahl Schaan nos diz que "consta que a palavra Marajó originou-se do vocábulo tupi *mbara-yó*, que quer dizer 'anteparo do mar'. Nada mais adequado para nomear a costa marajoara, que esteve à mercê das águas do Atlântico e das flutuações do nível do mar, durante sua formação" (SCHANN, 2009, p. 12).

O VISÍVEL E O INVISÍVEL NO MOLHADO DA FLORESTA: A LUA AMARELA

Há determinadas questões da floresta que são físicas, outras, formam um misto de fisicalidade e imaterialidade, principalmente quando a noite cai. Pois, ao contrário do que pensamos, na floresta, a luz da lua atravessa muito pouco da folhagem, e mesmo quando há uma intensa luminosidade, no chão, nas folhagens brilhantes, pouco é desvelado da realidade que ali se apresenta (essa luz fragmentada, que por entre a folhada das árvores toca o solo, mais o obscurecendo do que revelando). Talvez seja essa escuridão salpicada de luz que dê acesso ao devaneio e ao imaginário. Talvez seja ela que serpenteie por tudo aquilo que passamos a acreditar sem precisar ver.

Quando há a claridade fria e não interrompida pelo calor da lua diurna, branca e escaldante (aquela que é impossível de se olhar de frente), temos a sensação que essa outra claridade desvela muito mais do que a diurna, talvez por nos *fascinar*, talvez por nos acalmar; talvez por nos concernir; mergulhados em uma loucura noturna. E é quando há esse tipo de lua amarela, que as *coisas*[5] surgem veladas, sonolentas e banhadas de turvamento, elas aderem à condição daquilo que só se mostra escondendo-se, em total coalescência: há uma memória do mundo que não pode e não deve ser acessada, mas, ainda assim, ela é, pois, uma *memória involuntária*, uma memória *eu comum de dois tempos*,[6] que libera a criança e seus sonhos frente às criaturas sem nome que lhes surgem enquanto *coisas* no meio da mata, o mito: "Não é mais o mundo dos fenômenos, mas sim o *cosmos das coisas*, um mundo no qual coexistem entidades psíquicas, entidades físicas e práticas como sendo 'coisidades'." (LAPOUJADE, 2017, p. 34). Para José Maria Cançado, em seu livro *Proust: as intermitências do coração e outros ensaios*, é a memória involuntária que libera

5 Tomo emprestada a definição de *coisa* do filósofo francês David Lapoujade, para ele, *coisa* "[...] é aquilo que se mantém através das suas manifestações – contrariamente ao fenômeno, que era apenas (e todas) as suas manifestações." (LATOUR *apud* LAPOUJADE, 2017, p. 30).

6 Nos diz José Maria Cançado que o eu comum de dois tempos é uma *memória involuntária*, "uma sensação que se constitui como "o arco entre o passado e o presente" (CANÇADO, 2008, p. 59).

> [...] essas sereias interiores que nos solicitam de dentro do mar e da espessura do vivido, cujo apelo remonta a nós a contrapelo, contra a corrente do cotidiano, são elas que fazem com que esse eu comum ao passado e ao presente, e por isso mesmo mais essencial do que ambos, desencabule e restaure-se (CANÇADO, 2008, p. 62).

As *coisas*, nesse sentido, persistem em nós, elas duram.

Seres mágicos, calados, saem à noite de suas moradas, corpos mitificados que entre o sonho e a vigília, a caiçara e o ninho, preenchem os igarapés, correntes e contracorrentes, para desencubar ruídos (a voz crua das coisas) e sibilos (sibilas?) na noite caliginosa, na selva oclusa fisicamente e desperta em sonho. E nós, em nossa embarcação, somos aqueles que tentamos o ponto vélico, aquele mesmo de que falava Julio Cortázar, "[...] o lugar de convergência, ponto de intersecção misterioso até para o construtor da embarcação, onde se somam as forças dispersas em todo o velame desfraldado" (CORTÁZAR *apud* CONRADO, 1998, p. 196).

Em meio à boa contradição (ao paradoxo) daquilo que só se mostra escondendo-se na total junção das coisas antes separadas, há uma memória do mundo que não pode e nem deve ser acessada, mas é. Por meio do imaginário caboclo e do linguajar ribeirinho, das estórias na beira do trapiche em noite de lua amarela, na "Ponta do mel"[7], ou nas ribanceiras de "Muaná"[8], ou nas noites pinhadas[9] de estrelas (quando a noite enlouquece e o céu se torna branco), na Ponta Negra[10]: "É o que faz com que o modo de existência do pensamento seja, finalmente, da mesma espécie que o das coisas" (LAPOUJADE, 2017, p. 33).

Olhando por esse ângulo, estamos na presença de um segundo mundo, de um mundo sobre outro mundo, de um deserto sobre outro deserto, de uma noite sobre outra noite. O poeta belenense Vicente Franz

7 *Ponta do Mel* foi um dos primeiros nomes dados ao distrito de Icoaraci (PA).

8 Muaná é um município brasileiro do estado do Pará, localizado na Ilha de Marajó, pertencente a Microrregião do Arari. Muaná é conhecida como a terra do camarão. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Muan%C3%A1>, acessado em 2 jul. 2018 as 10h58.

9 Palavra muito usada por minha mãe para dizer que o céu estava lotado de estrelas, não sei se essa palavra existe realmente ou não, mas independentemente disso, nela cabem todas as histórias de Ponta do Mel e do céu pinhado de estrelas que eu não podia apontar com o dedo senão dava "berruga" (e não verruga).

10 Ponta Negra é Distrito de Muaná, no Marajó.

Cecim[11], andarilho das paisagens do mundo invisível de Andara[12], tenta nos alertar desses descaminhos claros/soturnos:

> Sob a Lua Branca
> Já tens a resposta – não há resposta /Agora, / Longe, / tens as costas voltadas / mas não curvadas / para os Crepúsculos / e os pés profundamente enterrados / em Tua Memória / Poderias ir embora / Mas não vás Preferes esperar / que todo o Alento se extinga / e não vás / E quanto a Terceira chegar / Vais recebê-las Face a Face com / O Impassível

Dentro desse universo alumiado por uma luz fria, é preciso ter cautela. É necessário aprender a nadar por rios e igarapés sem/vendo o caminho submerso, quando a lua desliza pelo espelho negro da água, ela não pretende outra coisa, senão velar a aparência que cintila na margem, para nos afundar nas profundezas da memória:

> São correntes secretas que percorrem e animam essa página, produzindo movimentos como o das marés e seus refluxos, o regime intermitente da própria memória, reconstituindo-se: aqui uma ilha de claro significado, recortada numa luz mediterrânea; ali um continente inteiro que vai sendo coberto, vindo a desaparecer; depois um movimento de aluvião carregando detritos, lembranças, trechos de conversas, seres e nomes de uma idade anterior, e que surgem adiante sob nova forma, em outro lugar, já em terra firme (CANÇADO, 2008, p. 67).

Sei que, nesse tipo de noite que nos conduz à *memória involuntária*[13]

---

11 A literatura do escritor paraense Vicente Franz Cecim se afigura como um exercício de invenção do sonho, como criação de dimensões mágicas e brechas na realidade, como confusão de instâncias aparentemente opostas como sono e vigília, o chão do cotidiano e o espaço onírico. Uma literatura que não atribui diferença entre o natural e o sobrenatural (SILVA, 2011, p. 86).

12 Segundo Cecim, Andara é literatura fantasma, e a medida que sua obra se faz e se desfaz, ela contamina a própria noção de realidade. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm? Edicao_Id=290&Artigo_ID=4540&IDCategoria=5168&Reftype=2>, acessado em 1º jun. 2018, às 18h02, e, segundo o autor "Em relação à Literatura, Andara não é mais Literatura, é Escritura e desvio onto-introspectivo, em relação à Literatura": <http://www.jornaldepoesia.jor.br/vcecim3.html>, acessado em 3 jun. 2018, às 02h32.

13 Segundo Cançado, "[...] radicalmente diversa da recordação voluntária e premeditada, que só nos restitui uma delgada fatia do passado, prévia e arbitrariamente recortada pela inteligência e pelos interesses de momento, a memória involuntária é, para Proust,

– nesse tipo de luz enlouquecida –, se eu tocasse em qualquer lampejo úmido ou numa daquelas folhas que brilham[14], me perderia, "me queimaria, ou teria manchado de delírio a ponta dos dedos" (GULLAR, 1999, p. 20). Pois os locais da floresta onde reluz a luminescência da lua amarela, aquela que alucina – pois a lua branca, aquela da manhã, clareia tudo e a tudo inunda de razão, ela nos alucina de outra forma, "[...] por isso só aparece de dia, para que tudo seja mais real" (CECIM, 2013, p. 02), nos convida a dizer que não existe mais fronteira, a fronteira aqui vira imediação, agora sei, pois ela não está mais mediada pelo olhar, ela não sofre mediação, na noite oclusa nada se vê e tudo se vê – mas em uma *outra versão* – na poeira dos tempos em que o mito nos perdeu:

> Nada mais visível que a luz: pois a luz que desvela o todo é a mediação que se oculta mais radicalmente, tal qual a linguagem na linguagem que estabelece o mundo cotidiano, a linguagem corrente, Blanchot diz pertencente ao "reino do dia". (CARDOSO, 2009, p. 75).

O leitor do livro do invisível[15] sabe que ela, a imagem, não está demarcada em lugar algum, não está delimitada em lugar mensurável, não da maneira como querem os agrimensores da floresta. Assim são os mitos quando tentamos tocá-los na esperança de tocar o passado, a origem, enfim. Uma fala falácia e, por meio de palavras, tentamos tocá-los, mas esquecemos que elas, as palavras, são frouxas e seus limites também vagueiam (feito besouros ao redor da lamparina acesa), mesmo quando estão sob a claridade da luz branca. E é na noite que os enigmas a habitam, aqueles que os cientistas tentam desvelar. Contudo, é quando a noite suspende os sentidos imediatos e faz arder o olhar e todas as *coisas* que afivelam as palavras aos olhos, às estruturas e às organizações, ao diurno e ao noturno, que a realidade enfim descansa.

E o rito, que até então carregava em sua intensa cintilância (tal como a luz da lua branca), o peso da origem das coisas e da manutenção diária

---

capaz de burlar nossa atenção e nosso ser do presente, alcança a dimensão trêmula e restauradora do vivido." (CANÇADO, 2008, p. 62).

14 Refiro-me às Folhas de Louro (*Lauraceae – Nectandra oppositifolia*), que têm em um de seus lados um dourado iridescente, mas que estranhamente quando cai das copas das árvores, cai sempre com ele voltado para baixo.

15 Refiro-me a Vicente Franz Cecim e seu *O Livro do invisível.*

dessas origens, deixa-se finalmente entorpecer pela ausência no mito. E se, por um lado, temos a realidade nos ritos (quando os pajés querem se comunicar com os mortos, por exemplo), por outro lado, temos o imaginário nos mitos (quando, por exemplo, os indígenas utilizam de suas cosmogonias específicas para explicar o mundo):

> Geralmente cada povo indígena tem seus mitos de origem, de como seu povo veio a ser. São os mitos cosmogônicos. Esses mitos, transmitidos oralmente, de geração a geração, são muito importantes na formação do indivíduo social, pois fornecem coesão simbólica à percepção do indivíduo como parte de um corpo social, reforçando sua identidade étnica. Desde tempos imemoriais, os mitos descrevem eventos que se dão no mundo indígena, e a floresta é o elemento concreto, visível e tangível desse mundo (TXUTERÈ, 2012, p. 18).

E entre o rito e o mito, temos a fina película enigmática que constitui essa trindade: o entre. O labirinto[16] de Borges e o caroço de tucumã[17] do menino Alfredo, personagem de Dalcídio Jurandir, são bons exemplos disso, os dois carregam consigo, cada um à sua maneira, memórias, tempos, coisas, corpos, espaços e fantasmagorias. O labirinto é o

16 Nesse sentido, entendo que a floresta, assim como o labirinto, se torna casas, moradas: "O labirinto deixa de ser a prisão do minotauro para ser a casa de Asterion: metáfora das cidades e do mundo, produtos da civilização humana – [...] *pátios com uma cisterna e com poeirentas galerias de pedra cinzenta*). A vida do minotauro no labirinto assemelha-se então à trajetória humana – onde cabem os devaneios, as brincadeiras, a busca e a fuga do outro, a imprevisibilidade, a vulnerabilidade e as frustrações de estar vivo –, sugerindo ser a existência uma travessia constante ou um itinerário errante" e, dessa forma, "Borges transforma a realidade do mito para criar uma outra realidade. E nessa nova perspectiva – surgida na reescritura –, não de forma clara, mas latente no texto, consegue trazer à tona a relação do homem com si mesmo e com o mundo, dando ao mito uma nova dimensão" (YEHEZKEL, 2013, p. 2).

17 Refiro-me à semente que o personagem Alfredo, no livro *Chove nos campos de Cachoeira*, do escritor paraense Dalcídio Jurandir, levava no bolso, quando o mesmo foi de mudança para a capital, Belém. Era a esta semente que o mesmo se apegava quando queria voltar para casa. "Mais do que produto da imaginação e carência pueril, a semente de tucumã faculta interpretações que o tomam como metáfora da semântica amazônica que Dalcídio Jurandir, bem como Alfredo, seu alter ego, jamais deixou de rever" (KAHLMEYER-MERTENS, 2011, p. ??). "Sentia-se só, distante, imaginando sempre. Só a bolinha tomava corpo de gente, era sua amiga. Era o corpo da imaginação. Bolinha fiel e rica de fazer de conta!" (JURANDIR, 1996, p. 32).

lugar de lembrar, ele é o livro onde as coisas silenciam, se fecham, se guardam; já o caroço de tucumã é o ninho mais ou menos próspero das lembranças do menino que, quando queria voltar para casa, o afagava. Entre os dois, temos o tempo acariciado pela imediação.

O LABIRINTO ÚMIDO

Contudo, os mitos, são por baixo do espelho das águas, a camada intransponível e intocável e, por mais que haja um escavamento de nossa parte, ou tentativas de enclausuramento daquilo que a luz mostra, ainda assim, sob essa luz, nada é plausível, nada é um caminho esclarecedor e apaziguador como querem alguns:

> E iam para onde nunca saberemos. Iam naquela vertigem, sob a lua branca e um sol no alto outra vez e não falavam. Andavam. E aquilo estava acontecendo novamente. O homem abaixava-se, pegava uma pedra. Agora está olhando de novo no fundo dos olhos do menino. E, na fronte dele, a cicatriz, como das outras vezes, vai desaparecendo, embranquece, desaparecia, vai sumindo até desaparecer completamente. Assim é que em Andara uma vez iam um homem e um menino, diz o vento. Juntos. Para onde, não saberemos. Em sonhos? Na vida (CECIM, 2013, p. 01).

O melhor parece ser não transformar em palavra o que tentamos olhar e continuar a caminhar e errar por entre esses labirintos úmidos, moradia em instância sob a lua amarela alucinada.

REFERÊNCIAS

CANÇADO, José Maria. Proust: as intermitências do coração e outros ensaios. José Maria Cançado. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CECIM, Vicente Franz. Sonhos da lua branca. Belém: Editora UFPA, 2013.

CONRADO, Regina Fátima de Almeida. O mandaracu e a flor: A autobiografia infância e os modos de ser Graciliano / Regina Fátima de Almeida Conrado. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

GULLAR, Ferreira. Barulhos. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Qlympio, 1987.

JURANDIR, Dalcídio. Chove nos campos de Cachoeira. Belém: Edit. 7 Letras, 1990.

YEHEZKEL, Raquel Teles. O labirinto em Jorge Luis Borges e em "A casa de Asterion". Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2013.

LAPOUJADE, David. As existências mínimas. São Paulo: N-1, 2017.

KAHLMEYER-MERTENS, Roberto S. Romancista da Amazônia – Reedição valoriza obra pouco conhecida do paraense Dalcídio Jurandir. **Revista Prosa & Verso**, São Paulo, 2011.

SILVA, José Juvino. Vicente Franz Cecim & as fábulas do imaginário rebelde: literatura, imaginário e utopia na invenção de Andara. Universidade Federal de Pernambuco, 2011.

SCHANN, Denise Pahl. Cultura Marajoara. São Paulo: Editora SENAC, 2009.