KÁSSIA VALÉRIA DE OLIVEIRA BORGES

Utopia e fantasma

RESUMO

O artigo analisa a obra plástica da autora, a partir de uma comparação com os filmes *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, e *Blow out*, de Brian DePalma. Em ambas narrativas policiais, a investigação sobre culpa, enquanto origem dos disparos, conduz a considerações sobre o conceito de origem da arte mesma. O ato criativo remete ao fantasma e à utopia: uma não-pessoa que habita um não-lugar. Assim, origem é invenção de situação irrecuperável, que precisa ser sempre reconstruída.

PALAVRAS - CHAVE

origem, utopia, fantasma, ato criativo.

ABSTRACT

*This paper analyses the plastic works of its author, as long as she can compare one of her works with two cinema narratives, *Blow up* and *Blow out*. Both films connect the idea of cause or guilt with the search for the origin of the shoots from a gun. The concept of the origin of art as a whole, including the particular case of the author's work, requires considerations about phantom and utopia: a non-person who inhabits a non-place. So, origin is the invention of a non reparable situation which always needs to be reconstructed.*

KEY-WORDS

origins, utopia, phantasm, creative act

PICANDO FUMO

Artes visuais são vistas, sobretudo, como *imagens*. Inclusive imagens oriundas da “realidade”. Imagens desenhadas, pintadas, fotografadas, scannerizadas, televisivas, cinematográficas, slides, imagens animadas, grafitadas. Desenhos, gravuras, esculturas, pinturas, fotografias, negativos, fotogramas, “xerox”.

PRIMEIRO CIGARRO, NO CINEMA

O filme *Blow up*¹ conta a história de um fotógrafo de moda que amplia uma imagem fotográfica diversas vezes, fazendo foto da foto da foto, para tentar desvendar um crime. Ele busca um culpado pelo assassinato que julga ter presenciado no parque. A partir do detalhe da imagem ampliada, ele nota um corpo caído. Imagem é para o olho. O olhar do fotógrafo, através da máquina, o conduz ao olhar assustado de uma mulher, que teria sido testemunha do crime – e que talvez fosse também o motivo do crime. O olhar da mulher conduz o olhar do fotógrafo, que segue uma linha reta, com o dedo na foto ampliada na parede: o tiro teria vindo do lugar para onde ela olha. Ele quer ver o que ela olha.

O fotógrafo volta ao parque, ao mundo “real”, e confirma o fato da foto: lá estava um defunto, baleado. Não importa – nem para o filme *Blow up* e nem aqui para mim – falar de quem foi a culpa pela morte e nem sobre a *causa* da morte. A causa parece óbvia, pois, clinicamente morreu alguém devido a um tiro. A *culpa* não interessa ao fotógrafo; ele se encanta com a imagem e com o acaso, que ele explora na ampliação da imagem em preto e branco. Ademais, no decorrer da história, o defunto desaparece e só resta ao artista a foto.

O olhar da testemunha, assustado por natureza, indica por sua direção a origem dos disparos: a mancha ampliada à direita parece ser a mão de alguém segurando uma arma. Como foi possível a Antonioni falar de *origem*? Por acaso a realidade seria a origem da fotografia? Ou será que o filme só nos permite dizer que a origem da fotografia é... seu negativo? Não é a toa que o filme tornou-se um *cult*, sempre referido por filósofos. Afinal, parece dar razão a Walter Benjamin, que afirmou: “a origem não emerge dos fatos constatados, mas diz respeito a sua pré- e pós-história”.

Susan Sonntag, em seu ensaio sobre a *fotografia*, observa que uma arma *dispara* (shoots) e a câmera *dispara* (shoots); em ambos há um congelamento da imagem, do tempo, do instante – e eventualmente de um corpo no IML. A relação entre essas duas máquinas, a arma de fogo e a câmera, revela a violência da fotografia. Muitos povos primitivos consideram que o ato de fotografar pode retirar a alma da pessoa, pois, ao captar a imagem, captura também a alma. Talvez os índios estejam enganados, mas a ilusão da imagem nas fotos lhes dá razão: as fotos podem parecer, como no filme *Blow up*, menos ilusórias que a realidade. Mas há um limite para a ampliação da foto, por motivos

¹ *Blow up*, dirigido por Michelangelo Antonioni, 1966.

técnicos, pois a granulação não pode abrir-se indefinidamente. Esse é o sentido do título: “blow up” é ampliar até detonar a imagem, fragmentá-la, atomizá-la, de tal modo que a busca de uma origem “molecular” da imagem, mais autêntica e definida que aquela imagem comum que todos vêem, resultou no fim da imagem, no apagamento, na perda do significado. Ampliar ou reduzir as imagens, seja na fotografia, seja na pintura – telas enormes, painéis – são truques que não resolvem por si sós o dilema da representação.

SEGUNDO CIGARRO, NA DELEGACIA

Outro cineasta, imitando ou homenageando o grande mestre Antonioni, realizou poucos anos depois um filme policial, *Blow out*², com a mesma estrutura, só que trabalhando com o som. A pista para encontrar um criminoso era uma fita magnética, com sons registrados na cena do crime. Os investigadores tentaram decodificar ao máximo o som, rodando a fita em baixa velocidade, separando timbres e frequências, etc. O resultado estético é bem diferente e o segundo filme não tem a profundidade de *Blow up*, não interessa tanto como exemplo de exercício teórico-interpretativo e não faz um painel do final dos anos 60, como o de Antonioni, que também prestou homenagem a várias manifestações da arte na época.

Talvez os policiais consigam chegar ao culpado e deve ser possível identificar a causa de um som ou ruído, que sirva de pista, mas, certamente não poderemos falar de origem como no outro filme citado. Ouvindo uma fita gravada, não poderíamos reconhecer de onde vem o som. Não seguimos uma vibração sonora reproduzida em fita como podemos seguir uma linha em uma fotografia.

CINZA FUMEGANTE

Um dos sinônimos para fotografia é “instantâneo”, seja feita com uma Polaroid ou com outra câmera. O instante referido não é o da revelação rápida, mas o da abertura da objetiva, para expor o acetato à luz. Mas, a foto em nossas mãos tem uma área, três por quatro centímetros, doze centímetros quadrados, ou outros formatos. Você pode apontar uma parte dela, uma pessoa na multidão, enfim, a foto é uma composição de imagem espacial, que vemos de uma vez, captamos sua *Gestalt* de uma vez.

Por outro lado, uma composição musical depende de tempo, é linear, dividida em momentos, movimentos. Acontece que os ruídos de fundo, que possam interessar à polícia técnica tomam tempo e se estendem no tempo. Tiveram uma duração ao se produzirem e agora sua audição toma tempo.

Em resumo, não se chega à origem nem através da imagem nem através do som; pode-se dizer que a origem de uma fotografia está no seu negativo, e que numa fita gravada com som, buscar a origem significa rebobiná-la até o começo.

² *Blow out*, dirigido por Brian DePalma, 1981.

UMA PONTA

Há, porém, um detalhe: se é impossível tratar da origem, como é então que eu consegui fazer uma obra sobre ela? O trabalho acadêmico, que fiz para o seminário “Utopia e Fantasma no ato criativo”³, foi idealizado para uma sala de paredes brancas, na Pinacoteca do Instituto de Artes⁴. Só utilizei uma parede, de frente à porta de entrada, onde foi dependurado um pequeno gravador. Ao se aproximar do gravador, o espectador deveria colocar o fone de ouvidos. O som que ali se ouvia tinha sido produzido por uma ferramenta que, de encontro com a parede, criava um som de escavação. Brocas e martelos abriam fendas. Buracos sendo abertos em um outro lugar, onde o ouvinte não estivera e nem estava. Um outro espaço em um outro tempo trazido para aquele espaço e para aquele tempo. A operação que gerou o ruído e o buraco (o buraco ruidoso, o som esburacante) não era ali e não era mais naquele então.

O som que ali se ouvia fora feito fora por mim em outro lugar, numa outra hora. Entrei dentro de um quarto e executei um trabalho. Registrei o som do meu processo de construção. Gravar é escavar, arranhar, mas não fiz gravura. Gravei os meus gestos feitos ou todos os sons que pude captar na execução desse trabalho.

Questões que me incomodavam antes da obra continuam na obra-buraco e na obra-som. E continuam aqui na obra-escrita: Qual é o trabalho? Onde ele está? Onde estava? Onde esteve antes? A obra de arte foi a *escavação*, sem testemunhas e sem espectadores? Ou a obra de arte plástica transformou-se em registro sonoro? O som era só um resto, um traço da obra antes visível? Ou a obra seria a união das duas partes, dos dois eventos, o meu e o dos espectadores, em conjunto com o imaginário individual e/ou coletivo?

Este trabalho escrito faz parte da obra. Ele é um traço, uma marca um resto um registro daquilo que os espectadores ouviram, mas não viram, de modo que para mim o texto escrito já estava presente desde o início, pois as questões teóricas que eu quis resolver com a obra são anteriores a ela e estão sendo retomadas aqui. Aquilo que fiz escondido parece um crime, como no filme *Blow Up*. É algo para ser visto, mas que não se pode ver. O som que sai do gravador é feito por ferramentas de ferro ao encontro da parede. São escavações. Buracos com profundidade variadas. Foram feitos por mim. O som que vem ao nosso encontro e que nos olha vem de um gesto um ato de abrir uma fenda uma abertura que nos leva a lugar nenhum, somente para dentro da própria obra além da matéria e da representação ou para dentro de nossas origens.

A fenda que se abre está nos olhando e está nos reenviando para as nossas origens. Seria aí uma desmaterialização, uma construção, uma destruição, uma reconstrução das nossas origens. Somos filhos de uma fenda – como na *Origem do mundo*, de Courbet. Pelo menos por enquanto, antes que a genética mude tudo isso. E voltaremos para uma fenda, um buraco um orifício no chão. Voltaremos ao pó, do fim para o começo. O filme *Blow up* é circular, termina começa com um grupo ruidoso de estudantes em dia de formatura, passeando de carro. Em vez de pirar com o dilema entre realidade e ilusão da imagem,

³ Seminário ministrado pelo Prof. Edison Luiz André de Souza, no PPGAV-IA/UFRGS.

⁴ Pinacoteca Barão do Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS.

o protagonista entra no jogo deles: participa de um jogo de tênis sem bolinha, ou melhor, jogadores e platéia acompanham com o olhar a trajetória invisível de uma bola imaginária.

FUMO DE ROLO

Para que serve o ato criativo? A quem ele se dirige? Seria um ponto de vista sobre o mundo? A utopia seria uma possibilidade de origem? De onde eu venho? Algo que se volta para trás. Algo que está por vir. É importante a gente ter um certo saber de onde a gente parte, de onde a gente é parte.

Acontece que a obra provoca no espectador um ponto de encontro com a história de cada um, ela cria um espaço imaginário onde cada um pode despertar para algo de singular de sua vida, existindo aí um compartilhamento de um fantasma coletivo. Que imagens seriam possíveis para cada um nesse caso, nesse trabalho mais específico?

A arte contemporânea tem um papel catártico de se limpar, livrar-se da vida e da morte. A terra é a matriz material que se entreabre para alimentar, para proteger e para devorar os humanos. Ela nos protege, mas nos devora. Na arte contemporânea, a terra e o cosmos, no que diz respeito aos processos de fecundação, germinação, de eclosão, reprodução, são grandes reservas de questões míticas do rito e do imaginário.

Assim falou Patrícia Franca, em palestra ministrada no Instituto de Artes, este ano.

Fumo, fumaça, oxigênio, espírito, fantasma, *ghost*, *Geist*, *Gespenst*, assombração, sombra. Uma boca aberta em pintura é uma mancha, uma sombra; na escultura, é um buraco – que não pode ser muito grande, segundo Lessing, pois a estética requer elegância. Pelo menos a estética romântica. Fantasma aparece e desaparece. Em Kierkegaard, trata-se de uma dialética intermitente, feito pisca-pisca: agora está, agora não está; é, não é. A (minha) obra desapareceu ou ainda nem apareceu? Mas vai aparecer. O lugar da utopia é esse não lugar, não-aqui.

É natural *buscar as origens*, pois “onde há fumaça há fogo”. E lenha. E oxigênio. E gás carbônico. Carvão. Origem, autêntico, efêmero, passageiro; o que passa é o que vai passar desta para a melhor. É o que pode acontecer com aquele que passa para o outro mundo, o passageiro que passa para lá ou para cá, podendo também vagar neste mundo, como um espírito.

O CACHIMBO DA PAZ

À beira da fogueira, durante um ritual Karajá “hetohokā”, todos vão dançar em volta de uma fogueira. É um ritual de passagem. Todo ritual é cíclico, circular, em espiral,

o *turbilhão* que vai e vem mas nunca para o mesmo lugar. Ou adiante como dança, um depois do outro, num vai-e-vem, como as estações do ano e as fases da lua. Primavera, verão, inverno, outono, ou, para ser mais preciso, estação da seca e estação das chuvas. Na natureza, seca e verde, a vida e a morte seguem ciclos. Os vivos e os mortos têm que ir e vir para que haja uma compreensão do mundo, a nossa volta.

O aprendizado se dá através da repetição dos fenômenos. Quando os índios dançam, dançam em círculo. Não em linha reta, mas em círculo. O tempo passa e o passa-tempo é dançar. O que fica é o fluxo, a correnteza do rio; é uma *pororoca* que também tem oca, maloca, loca, *locus*, local, lugar, *topos*, utopia. É o *turbilhão* de Walter Benjamin, que Evgen Bavcar ouviu como pororoca. Numa invenção que inventa a vida, a morte é natural, o resto é cultural. O primitivo também vê o tempo passando, por isso ele quer recuperá-lo através da repetição. Buscar uma origem é uma relação com o tempo efêmero. Acontece que o índio não faz obra de arte. Eu fiz. Eu sou diferente do índio da aldeia, pois estou fazendo arte e, sem cessar, recomeço uma nova obra.

DEFUMADORES E INCENSOS

Fantasma é uma não-pessoa, que habita um não-lugar; ele perambula, está deslocado; é uma alma penada que espera orações. Ele aparece. Se desaparece e não volta mais para nos assombrar, supõe-se que ele encontrou o seu lugar. O índio faz pajelança, minha mãe reza e eu faço uma obra, um objeto artístico. Essa é minha subjetivação. Tento soltar o verbo nesta enxurrada de palavras para espantar os meus fantasmas pessoais. Ou será, na verdade, que eu estou falando com eles? Ou eles comigo-sujeito, através da obra-objeto?

Passeron vem em meu socorro, quando afirma: “e são os fantasmas, por uma insistência que lhes é própria, que desviam as formas, e empurram o artista à repetição”. Estou tentando aqui me defender dessa conversa antropológica, tribal, lembrando que ela também é pessoal. A história das idéias é pública, mas a criação é pessoal, sofrimento pessoal. E eu posso fazer o que faço, pois a arte contemporânea aceita a condição existencial do efêmero, do fugaz, do fugidio, e até do escorregadio.

A origem é uma invenção; não é descoberta. Escavar não resolve; mas mesmo assim, escavar é minha invenção: tive a idéia de escavar e me invento, ou seja, escavar para chegar à origem é invenção de mim, que talvez volte para mim, fique em mim. Origem inventada pode não coincidir com o “o que de fato se deu”; pode ser ficção, *fake*, fajuto. A origem é irrecuperável, mas nós temos que reconstruí-la.

A CINZA DAS HORAS

A arte contemporânea mistura paradigmas conflitantes, que se sobrepõem. A dialética do novo e do velho manifesta (e manifesta-se em) muitas tendências que consideram

a obra de arte como “coisa em si”. Outras tendências as descrevem como fenômeno, como algo que aparece. Meu interesse, ao falar de origem, vai *contra* a predominância de leituras românticas e historicistas – como a de Heidegger – nas quais predominam a metodologia de recuar na história para encontrar as origens. Um método genético desse tipo procura no passado a cadeia das influências que determinaram um fato presente, pressupondo um começo “autêntico”. A propósito, Heidegger situa a origem da obra de arte no mundo greco-romano, berço de nossa civilização.

Walter Benjamin abre uma nova possibilidade para as questões da origem, enquanto trabalhava mais de perto com a arte – e não com filosofia em geral, com metafísica. Benjamin, em suas teses sobre a História, tematizou a tensão permanente entre história e barbárie; o anjo de Paul Klee dá as costas para as ruínas da História. Mas ao mesmo tempo, conforme a adaptação de Wim Wenders, o anjo quer entrar na história, quer ser homem, sair da transcendência. O anjo cansou de ser eterno. Enfim, nunca sabemos exatamente se a barbárie está “na origem”, antes da história, ou se ela significa uma recaída. Na verdade, para fazer jus à dialética, temos que pensar nisso como uma situação presente de ameaça, de possibilidade de perda. Se fosse possível recuar até o exato momento do nascimento da história, ele coincidiria com o fim da barbárie, mas sabemos que tal momento não poderia ser um instante muito preciso, porque lá também haveria tensão entre dois pólos.

A história pode ser considerada quando o artista fala da origem, mas não de maneira determinista. Quando questionamos o que é buscar uma origem numa obra de arte, estamos também questionando: o que é arte e quem é o artista?

Se estou escavando um buraco, a origem está no buraco. Se na origem está o nada, o nada é original. A inação é o nada, não fazer nada é o nada. Todo mito estabelece corte. A origem não é o indefinido. O caminho para trás, o recuo, é um ponto arbitrário, pois nenhum povo começa com o nada. Seus mitos são narrados como um começo a partir de algo. Pelo menos o criador já existia antes da criação, como o espírito de Deus, pairava sobre as águas. A água já existia. Deus colocou organização no caos, que de alguma forma já existia.

CORTINA DE FUMAÇA

Heidegger foi criticado pela escola de Frankfurt, por causa de sua idéia de autenticidade, que inclusive reverte contra a maneira nacional-socialista de valorizar tradições primitivas, como a caça – sangue e terra, sangue no chão. Heidegger mantém sua importância como pensador, mas não podemos simplesmente assimilá-lo sem mais nem menos. A crítica da escola de Frankfurt é uma das recepções que temos que considerar, inclusive por ela lançar um contraponto entre crítica e tradição. O programa nacionalista de “valorizar as tradições” que sempre equivale a uma volta às origens só pode nos servir através da crítica.

Prefiro, portanto, reforçar-me com algumas fontes filosóficas que tratam das origens, mas que já desconfiam delas. Aproveitando as teses da *Dialética do esclarecimento*, de Adorno

e Horkheimer: o mito já era esclarecimento e o esclarecimento pode recair na regressão do mito, no horror mítico. Ulisses, por exemplo, soube enfrentar com astúcia os riscos do encantamento natural das sereias. Ulisses buscava o pai e conseguiu, foi bem sucedido, com muita esperteza. Posso encarar essa possibilidade.

Ao procurar uma origem em meu trabalho de artista, sigo também o itinerário de um povo indígena ao qual estou ligada. Devo considerar, todavia, que os mitos indígenas - representados, por exemplo, nas pinturas corporais formalizadas em motivos geométricos - já estão devidamente intelectualizados, pois funcionam como signos de um discurso que distingue um povo do outro e querem ser explicação do mundo. O pensamento selvagem tem sua lógica.

GUIMBA

Arrematando o ensaio, retomo a noção de utopia. A utopia pode levar a uma ruptura, um corte para uma abertura possível de consciência e de sujeito, através da memória, do traço - como o som, em minha obra aqui considerada. Ao mesmo tempo, utopia é conciliação entre sentido sensível e sentido-significado da obra, entre idealizar-imaginar e realizar. Espero aqui estar produzindo uma história e não só contando uma história. Se a imagem tem uma função precipitatória, a utopia pode criar as imagens possíveis. E o fantasma de cada orifício abre essa condição de possibilidade.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*; trad. Guido A. de Almeida. 2. Ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- BENJAMIN, Walter. Melancolia de esquerda, in *Documentos de cultura: documentos de barbárie: escritos escolhidos*; trad. Celeste H. M. R. de Sousa e outros. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986, p. 138-141.
- _____. *A origem do Drama Barroco Alemão*; trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*; trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa, Edições 70, 1977.
- LESSING, G.E. *Laocoonte: Ou sobre as Fronteiras da Poesia e da Pintura*; introdução, tradução e notas M. Seligmann-Silva, São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PASSERON, René. Por uma poianálise, in *Caderno da APPOA*. Porto Alegre, n. 78, abril. 2000, p. 12-17
- SONTAG, Susan, *Ensaio de fotografia*. Rio de Janeiro : Arbor, 1981.

KÁSSIA VALÉRIA é artista plástica, professora substituta na Universidade Federal de Uberlândia, Mestre em Poéticas visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais — IA/UFRGS