

VINÍCIUS OLIVEIRA GODOY



Violência e Imagem:
Ou de como fazer o Davi de
Michelangelo falar

RESUMO

Discute-se, neste texto, a relação entre violência e imagem, dentro do campo das artes visuais. A partir de alguns exemplos artísticos realizados após 1960 e que tem o corpo como suporte artístico, é feita uma reflexão sobre a possibilidade da arte ser violenta. Frente à presença da mimese como elemento central na arte, contrapõe-se tal característica mimética à violência, entendida esta última como um ato traumático e, por tanto, de difícil transmissão através da linguagem (elemento constitutivo da mimese). Por último, busca-se como possibilidade utópica à violência na arte, a idéia de uma arte trágica.

PALAVRAS-CHAVE

Arte, violência, tragédia, mimese, utopia.

VIOLÊNCIA E IMAGEM:
OU DE COMO FAZER O DAVI DE MICHELANGELO FALAR

*E se, de repente
A gente não sentisse
A dor que a gente finge
E sente
Chico Buarque, Fantasia.*

Ao discutir a presença, ou a possibilidade da presença da violência na arte, e de forma mais geral, ao contemplarmos imagens violentas, parece-me que colocamos a violência em uma estranha posição. Falamos de algo que é fictício, e que no entanto possui uma relação muito real nas nossas vidas, a ponto de, muitas vezes defendermos que esta ficção violenta é capaz de incentivar atitudes violentas nada ficcionais.

Das imagens violentas, às quais temos acesso diariamente, poderíamos fazer uma divisão entre estas acima citadas, pertencentes ao terreno da ficção, e aquelas que fazem parte de uma violência exercida de forma mais direta, não encenada (ou não apenas encenada), mas que acontece de fato, que traz conseqüências físicas reais e imediatas àqueles que são vítimas desta violência. Alguns exemplos evidenciam esta questão. Poderíamos dividir as imagens violentas, por um lado, naquelas que vemos em programas jornalísticos sensacionalistas, que mostram cenas de crimes “in loco”, atos violentos de guerras, massacres, ou brigas entre pessoas ou grupo. Também colocaríamos nesta categoria fotos jornalísticas ou documentais de cenas violentas, ou relatos de cenas violentas: escritos tais como inquéritos, testemunhos ou confissões. Do outro lado teríamos aquelas imagens de uma violência, poderíamos dizer, fabricada, ficcional, como filmes violentos, o teatro que aborda cenas de violência, a literatura que tem na violência seu tema, ou a figuração pictórica que carrega em seus traços elementos de violência.

Existe uma categoria estética muito conhecida que engloba todos os segundos exemplos. Esta categoria foi formulada pela primeira vez por Platão de forma depreciativa, e após desenvolvida com apreço por Aristóteles. Esta categoria é a mimese, a qual também pode ser traduzida por representação¹, desde que a tomemos não como cópia abastardada do real, mas como resultado de um ato criativo, com sua linguagem específica que traduz, antes de imitar, o real. É característico da mimese que algo seja

Ver COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles. Mimese e Verossimilhança*. São Paulo: Ed. Ática; 2001.

criado para servir como cópia de algo que não está presente. Assim, toda representação re-apresenta, torna presente novamente, algo que efetivamente está ausente². Ao falarmos de uma violência ficcional, estamos falando portanto em colocar em cena algo que deve imitar, fazer-se mimese de uma violência real. Sendo ela a mimese daquela primeira manifestação-modelo, esta mimese, evidentemente, não é a própria manifestação. Neste sentido já não podemos falar de uma violência propriamente dita. Estando esta no terreno da representação, ergue-se como cópia de uma violência já ausente.

Mas, tentemos pensar na possibilidade de uma representação artística praticar um ato violento. Suponhamos que o Davi de Michelangelo despencasse sob um de seus espectadores, causando o ferimento ou a morte deste apreciador do Renascimento italiano. Mesmo assim, não poderíamos creditar a este fato a categoria de violento, no máximo o desencadeador de uma funesta fatalidade, já que parece ser da natureza da violência que ela seja de algum modo deliberada. Fenômenos naturais, fatalidades, podem ser caracterizados como catastróficos, o mau posicionamento (desde que não intencional) de uma escultura pode ser definido como tristemente acidental, mas não como violento, já que acidental.

Mas tentemos uma outra hipótese. E se o David de Michelangelo tomasse vida própria e, confundindo algum espectador, decerto mais fisicamente avantajado, com o gigante Golias, atingisse-o com sua fúria, suas cinco pedras e sua funda? Teríamos então aí um fato violento, sem dúvida. A intenção de Davi é clara ao violentar seu pressuposto Golias. No entanto o outro fator, sua característica artística, não me parece que estaria presente. Isto se deve ao fato de não fazer parte da construção artística de Michelangelo que seu público seja violentado por sua estátua (neste exemplo, mais que “parlante”). Esta escultura, o David, é considerada artística pela sua forma, pelo modo como o artista conseguiu tirar do mármore determinada configuração plástica a qual, por sua estrutura, volume, equilíbrio, verossimilhança, colocam Michelangelo como um gênio da representação escultórica.

Mas e se o Davi fosse o próprio artista? E se tomasse como ato artístico não apenas sua forma, estrutura, equilíbrio, enfim sua configuração plástica, mas também e sobretudo, se ele caracterizasse como artísticos determinados atos que tenham por objetivo a violência física a si próprio ou aos outros? Estaríamos, então, diante de um ato que conjugaria uma dupla intenção: violenta e artística. David, o artista, estaria praticando atos de violência e tomando seu ato como ato artístico, praticando estas violências em um espaço artístico, como um museu ou uma galeria, tendo como público aquele composto pelos apreciadores de arte: o público interessado em arte, a imprensa especializada, críticos, historiadores e teóricos da arte.

No entanto, ao praticar a própria ação, e não a cópia, a simulação da mesma, estaria saindo da categoria platônica e aristotélica que até então havia separado a ficção da não-ficção e que havia definido as fronteiras do que consideramos arte. Estaria abandonando a mimese, a representação. Esta estranha categoria, artística e não-

² Idéia desenvolvida por Arthur Danto em DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press; 1981.

representativa, fugiria, ao menos a princípio, da primeira divisão que fizemos, ao separar aquelas representações da violência, feitas no terreno da ficção (e por isto não intrinsecamente violentas) com as violências praticadas de forma física, objetiva, concreta.

Buscando a encarnação da última hipótese, pensemos onde estão nossos “Davis”.

Sugiro refletir, a princípio, a partir de três nomes: Stelarc, Gunter von Hagens e Rudolf Schwarzkogler, três artistas contemporâneos, freqüentemente citados pela imprensa especializada e pelo, assim chamado, “mundo da arte”³ em geral.

Um dos trabalhos artísticos de Stelarc consiste na suspensão de seu próprio corpo, através de ganchos que perfuram sua pele. Estes ganchos são presos a cordas que são erguidas por um sistema complexo de roldanas e contra-pesos. Pode-se imaginar a dor sentida pelo artista em sua performance. E a crueza das imagens a que são submetidos seus espectadores também me parece evidente. No entanto, o artista tem declarado a irrelevância da dor produzida ou o grau de violência a que submete a si próprio e a seus espectadores, concentrando-se em outras questões como a presença do corpo no espaço e a antigravidade (dentro de uma pesquisa mais ampla, que investiga as relações entre corpo e tecnologia).

Gunter von Hagens, um anatomista alemão (auto-intitulado artista-anatomista) ficou famoso por ter desenvolvido um método de conservação de cadáveres conhecido como “plastinação”. Este método consiste na injeção de determinados líquidos que, substituindo o sangue e a gordura, permitem a conservação do cadáver por tempo quase que indeterminado, em condições ótimas para o estudo em escolas de anatomia. Hagens, além do ambiente das ciências da saúde, também tem realizado necropsias em ambiente artístico, após as quais os cadáveres ficam expostos para o deleite estético de seus espectadores. Sua exposição mais célebre chamou-se “O Mundo do Corpo”. Um de seus “modelos” consiste em uma mulher com o ventre aberto, apresentando em seu interior um feto de 8 meses. Não podemos aqui falar de uma violência realizada nos cadáveres, que evidentemente nada sentem de sua ação. Mas tampouco a representação parece estar presente. Para efeito de comparação, lembremos do hiper-realismo da década de 1970 (Reg Butler, John de Andréa, Chuck Close, John Davies, Duane Hanson, entre outros), no qual esculturas reproduziam seres humanos à perfeição – à semelhança dos museus de cera norte-americanos. Mas a violência recebida pelo espectador parece evidente: basta olharmos as expressões dos espectadores nas fotos ou vídeos das atuações de Hagens.

Rudolf Schwarzkogler, ligado ao chamado “grupo acionista” (ou acionador) de Viena (Otto Muehl, Gunter Brus, Herman Nitsch), ficou conhecido por suas performances, as quais consistiam no corte de sua pele com uma lâmina, ação esta que era fotografada com o corpo enfaixado. Apesar de, mais tarde, sua performance ter sido acusada de fraude – ao que parece, ele efetivamente não se mutilava – poderíamos citar exemplos de automutilação na recente história da arte.

Conforme termo cunhado por Arthur Danto, em seu célebre artigo “ArtWorld”. In: *The Journal of Philosophy*, n. 61. New York: Columbia University Press; 1964. p. 571-84.

É possível notar algumas características comuns a estas performances. Todas se pretendem não-representacionais e artísticas. A violência exercida está bastante ligada à recepção do espectador, o qual em algumas vezes é violentado não apenas através do constrangimento a que tais cenas o submetem, mas também de modo mais direto, como no caso do artista russo Oleg Kulik, cuja intervenção artística sofreu uma segunda intervenção, a da polícia. A performance de Kulik consistia em sua apresentação como um cão raivoso e acorrentado, e incluía a mordida nos espectadores, os quais se revoltaram contra o trabalho do artista. No entanto, apesar de buscar a apresentação, isenta de características representativas, parece-me que o que assistimos é, antes a representação de uma apresentação. Toda vez que se ergue como artística, embora nos limites das possibilidades do artístico, tais obras parecem convocar algo de representacional.

Ao descrever tais cenas, permaneço em um dilema. Qual das duas narrativas fiz aqui? A ficcional ou a descritiva? Apesar de desprovida de uma qualidade literária à altura, poderíamos comparar minhas descrições com o tipo de ficção que retrata a violência, como por exemplo os textos de Rubem Fonseca? Ou estaríamos mais próximos da transcrição dos suplícios e esquartejamento do parricida Damiens, feita por Michel Foucault em seu célebre “Vigiar e Punir”? Afinal: do que estamos falando?

Torna-se necessário, após descrevermos e pensarmos a partir de algumas imagens e seus estatutos de representatividade artística, refletirmos sobre a violência. Talvez tanto quanto a difícil, talvez inacessível, definição do tempo, confessada por Santo Agostinho⁴, é também a violência um fenômeno que, se ninguém me perguntar, eu sei do que se trata. Mas se quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não o sei. Para os propósitos desta comunicação, gostaria de expor uma de suas características mais peculiares: a ausência de possibilidade narrativa. A interdição mesma da linguagem que todo ato de violência parece se fundamentar⁵. A violência, em sua desmedida, tal qual um sublime às avessas, parece situar-se em uma região da ação humana onde a única reação possível, além de outra violência como contraponto, é a de uma experiência traumática. Um tipo de experiência que, por seu excesso, pelos eventos violentos e inesperados que comporta, transborda a capacidade de entendimento, marcando o indivíduo com uma incompletude, a da ausência de algum tipo de relação epistemológica coerente.

Trauma, em sua definição etimológica, significa tanto triturar, perfurar, como suplantar, passar através⁶. Podemos pensar assim, que o trauma causa uma espécie de perfuração na linguagem. Como, então, pensar este trauma, que, por sua própria definição, perfura mas vai além, passa através, como pensar este furo na linguagem, que tenha a potência de uma brecha, da criação de um espaço para problematizar a própria linguagem? No caso presente, a linguagem artística.

Destacando na violência, pela experiência traumática que ela comporta, a impossibilidade de linguagem, de discurso, de narração, torna-se mais clara a contradição

⁴ Santo Agostinho. *Confissões*, livro XI, cap. 14.

⁵ Característica esta desenvolvida por SOUSA, Edson Luiz André de. “O Silêncio da Violência” in *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, nº 19; outubro de 2000. p.144-149.

⁶ Definição a partir de NESTROVSKI, Arthur e SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação” in NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs) *Catástrofe e Representação: ensaios* São Paulo: Escuta; 2000. p. 8.

entre a violência e a arte. Sendo a arte linguagem, representação do mundo, como pensar o lugar da violência na arte? Como recuperar a linguagem que parece romper-se a cada momento em que a violência se torna presente?

Creio que é necessário procurar, então, uma arte que guarde alguma lembrança deste trauma, alguma marca desta violência, mas que permaneça discursiva. Que se erga como linguagem, mas que saiba guardar o silêncio necessário. O silêncio necessário a uma arte que busque não o excesso, o cúmulo de realidade, cujo efeito muitas vezes é o da insensibilidade, da indiferença, ou mais paradoxalmente ainda, da irrealidade⁷. Um passo atrás talvez seja necessário, para que possa surgir, das sobras do excesso traumático, um espaço para a imaginação.

E que esta arte possa também permanecer representativa, pela possibilidade que a representação sempre traz: o poder de permanecer falando do mundo de uma posição intersticial, falando entre, e muitas vezes contra o mundo. Porque é deste lugar que surge a possibilidade utópica da arte⁸.

Então, qual a metáfora possível à arte, para se aproximar da violência, sem se fazer violência? Tenho pensado na validade da tragédia. Uma arte trágica, desde sua definição entre os gregos, está fundamentada na imitação, que não pode ser entendida, como já foi dito, como submissão à realidade, mas que se instaura como representação a partir de uma linguagem artística própria. Tragédia não entendida tal como é usada pelo senso comum, freqüentemente apresentada pela mídia, que a identifica a eventos inesperados e violentos (muito mais próximos do sentimento de *non sense* causado pelo trauma). Mas uma tragédia entendida como categoria artística, que se funda a partir da linguagem, que encena e representa e o faz consciente de que é encenação e representação, que é tradução artística do real. E que, no entanto, e aí vejo uma das maiores forças da tragédia, permanece diante do dilema, do antagonismo. Ergue-se apesar e pelo paradoxo. Que, repito, guarda lugar ao silêncio. Que sai de cena acompanhando o silêncio do herói, carregado de desgraça e de grandeza.

Conforme observa Geoffrey Hartman em seu artigo "Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma". In NESTROVSKI, Arthur, SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs) *Catástrofe e Representação: ensaios*. São Paulo: Escuta; 2000. p. 219.

Aceitando a proposta de Roger Dadoun, o qual sustenta que a utopia promove um movimento que vai contra o real. Idéia desenvolvida em DADOUN, Roger. "Utopie. L'émouvante rationalité de l'inconscient" in: BARBANTINI, Roberto. *L'art au XX siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.



VINÍCIUS OLIVEIRA GODOY é doutorando em História, Teoria e Crítica de Arte, no PPG em Artes Visuais do Instituto de Artes/UFRGS.