

Enxertar a Vida:

percepção da catástrofe segundo

Walter Benjamin, W.G. Sebald

e Chris Burden

Victor Mendes Pena | UFMG

Mestre em Artes Visuais (Arte e Tecnologia da Imagem) pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA/UFMG), com pesquisa desenvolvida em torno da produção artística de Cildo Meireles e outros com vistas à composição de uma Estética do Observador.

Resumo. O presente artigo apresenta uma leitura de alguns tópicos dos trabalhos do filósofo Walter Benjamin, do escritor W.G. Sebald e do artista Chris Burden, tendo como enfoque o problema da catástrofe tecnológica da era contemporânea e suas implicações éticas e estéticas. Esses autores apontam para as distorções da percepção diante da catástrofe produzida pelo homem. O caráter muitas vezes inobservável de uma catástrofe (p.ex. a impossibilidade de se observar *in loco* a explosão de uma bomba) e a dimensão inescapável que o desastre produzido tecnologicamente ocupa na vida contemporânea apontam para a necessidade de uma intervenção estética transformadora. Para tal, o papel do artista será comparado ao do historiador natural.

Palavras-chave. literatura, *performance*, História Natural, catástrofe tecnológica.

Ingraft life: perception of catastrophe according to Walter Benjamin, W.G. Sebald, and Chris Burden

Abstract. This article presents a reading of some topics from the works of philosopher Walter Benjamin, writer W.G. Sebald and artist Chris Burden, regarding to the problem of technological disaster in the contemporary era and the aesthetical and ethical implications it arises. The sometimes unobservable nature of technological disaster (e.g. the impossibility of observing *in loco* the explosion of a bomb) and the inescapable dimension that technological accident occupies in contemporary life leads to the necessity of a creative aesthetic intervention – task that will be compared here to the work of the natural historian.

Keywords. literature, performance, Natural History, technological catastrophe.



Quando escrevo, repito o que já vivi antes. E para estas duas vidas, um léxico só não é suficiente. Em outras palavras, gostaria de ser um crocodilo vivendo no rio São Francisco. Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma de um homem. Na superfície são muito vivazes e claros, mas nas profundezas são tranquilos e escuros como o sofrimento dos homens. (ROSA, 2005, p. 74)

Houvera um tempo em que as grandes catástrofes puderam ser contadas pelo homem. As turbulências do rio, a seca, as enchentes, voçorocas, erosões – tudo era, de alguma forma, turbulências também do homem, em alguma medida, turbulências antropomorfas. Haveria algo no rio que comunicaria com a profundidade do ser; o ser compartilhava com a natureza certa indistinção essencial; e nisto, ao narrar suas transformações, narrava também a vida que já vivera, duplamente, enquanto rio-homem, em suma, “saber de crocodilo”. Com efeito, a percepção humana – as sensações somadas às decisões percebidas de si e do exterior – era inseparável do fenômeno natural. E não fora por acaso que Walter Benjamin (1987) atribuía ao narrador duas figuras arquetípicas inseparáveis da Terra em sua extensão e profundidade: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante.

A mudança provocada pelo homem tanto nas águas do Velho Chico quanto na vegetação que o circunda foi drástica e rápida. [...] Menos de dois séculos depois, restam apenas 4% da vegetação das margens do Rio São Francisco. Desprovidas de cobertura verde, elas sofrem mais com a erosão, que assoreia o rio em ritmo acelerado. Os solos apresentam altos índices de salinização e os açudes ficam com a água salobra. Aumentam as áreas de desertificação. Espécies foram extintas e ecossistemas estão profundamente alterados. Diante da expectativa da “extinção inexorável do Rio São Francisco”, o livro ressalta a importância de “*gerar conhecimento científico*”. (MOTTA, 2012)

Nossa sociedade, porém, já não se relaciona mais dessa forma com a Terra. De fato – de Chernobyl a Monsanto, do vazamento de dejetos de mineração da Samarco* em Mariana/MG a Hiroshima –, somos os únicos na história da humanidade capazes de produzir, com nossas próprias mãos, mais catástrofes que Gaia, a mãe natureza. O *fim do mundo*, ao qual já nos habituamos cotidianamente a cogitar, não possui mais, enfim, o sabor oco da indiferença dos fenômenos naturais, mas a imponente, dura farda de ser oriundo da razão e de seu acachapante fracasso. A intrusão de Gaia na esfera humana é paga com melancolia e amor à loucura (filanóia). Entretanto, quando alguns de nós, impassíveis ou absolutamente perplexos com a novidade do fim, incapazes de descrever *humanamente* o fenômeno da catástrofe, nos apegamos paradoxalmente, insanamente, à razão – e quando aquele diz ser importante “gerar conhecimento científico”, disto deve-se ler nada menos que uma confissão de desespero e



loucura perante o fim que, embora excessivamente conhecido e projetado (pela ciência, religião e a metafísica), apresenta sua face imediatamente inapreensível (escatologia tornada física, material, a presença de Gaia no tempo e no espaço desprendida de qualquer mito).

Seguida à morte inexoravelmente científica do Velho Chico observa-se, também, a morte do *saber do crocodilo*, isto é, a sabedoria do narrador evocada por Guimarães Rosa. Isto deve-se ao caráter sem precedentes da catástrofe produzida *cientificamente*. Se, de um lado, o homem deve reconhecê-la como um produto *direto* da razão; de outro, a catástrofe, perante à percepção, confunde-se com o acidente, dada sua absoluta excepcionalidade, e nisto torna-se, de sobremaneira, inobservável ao mesmo tempo que ininteligível. Daí a crise da narração advir, sobretudo, da guerra técnica, de acordo com Benjamin (1987, p. 199):

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. [...] Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens; e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.

Dessa forma, será razoável apontar que, quando aquele, diante da desapareição do “*velho chico*” – nome demasiadamente *humano* para um rio –, conclama à “geração do conhecimento científico”, ele está apontando para uma grande crise da percepção na contemporaneidade em conjunto da destruição progressiva da natureza.

Como observar a catástrofe científica? Se seu rastro destrói uma longa intimidade da observação com a natureza? Da crise da razão advém, portanto, uma crise “estética” ainda mais profunda – pois, se acolá, a crença na capacidade de se gerar conhecimento científico permanece intacta; aqui já não podemos sentir outra coisa senão um profundo vazio diante dos inevitáveis rios artificiais que nos aguardam: produtos de uma certa esclerose da estética que não mais pode sustentar-se *naturalmente*.





Fig. 1. Olafur Eliasson: *Riverbed*. Humlebæk: Dinamarca Louisiana Museum of Modern Art, , 2014

Fonte: <http://www.abitare.it/en/events/power-natural-phenomena>

1. História Natural: Topografia

Era uma questão botânica. Aquele monte de escombros estava nu e calvo, pedra bruta, paredes recém-quebradas empilhadas desordenadamente, e ferros sobressaindo, quase sem um traço de ferrugem: em lugar algum crescia capim, enquanto em outros locais já cresciam árvores, graciosas arvorezinhas em dormitórios e cozinhas. (BÖLL, 2004, p. 122)

Assim descrevera Hans, o narrador de *O Anjo Silencioso* de Heinrich Böll, o espaço dias após um bombardeio aéreo durante a Segunda Guerra Mundial: como um fenômeno de proliferação da vida natural.

O ressurgimento da fauna e da flora, entretanto, já não comovia; pelo contrário, a absoluta nudez do fenômeno afrontava, e ainda afronta. Nada aí parece nos dizer respeito. As profundezas escuras e tranquilas do rio, se ali subsistisse algum, já não espelhariam o sofrimento humano, então tornado muito mais espesso que a água, uma espécie de

sangue escuro, que forma coágulos pegajosos e jorra entre espasmos pela boca da moribunda [...] esse sangue retinto, muito preto, como Böll expressamente salienta, é a alegoria da acedia cordis que se volta contra a vontade de sobreviver, aquela depressão pálida, já sem remédio. (SEBALD, 2003, p. 19)

Aquelas “graciosas arvorezinhas” tornaram-se, portanto, uma espécie de “raro documento da vida em uma cidade de escombros” (SEBALD, 2003, p. 39). Uma questão botânica que traça, como resultado definitivo da catástrofe cultural-científica, a separação entre humanidade e vida. O homem já não vê, no ressurgimento da árvore o renascimento de si; vê-a como uma sobrevivente, algo



que, apesar de sua graciosidade, já não deveria estar ali, ou cuja presença marca, justamente, que nós ali não deveríamos estar mais. A bomba havia explodido a intimidade entre biosfera e noosfera; e a vida havia migrado definitivamente para o campo da história natural.

“Como deveria ter começado uma história natural da destruição?” (SEBALD, 2003, p. 19). Assim pergunta o escritor W. G. Sebald em seu livro *Guerra Aérea e Literatura*, onde procura refletir sobre os problemas narrativos e, em última instância, perceptivos, na relação possível entre arte, catástrofe e observação. Em seu ensaio *História Natural da Destruição: Narração e Informação em W.G. Sebald*, Carolina Betereli aponta para a necessidade, para Sebald, de se armar a questão da percepção da catástrofe não apenas temporalmente, mas sobretudo espacialmente:

Para Sebald, o problema espacial não diz respeito tão somente àqueles que presenciaram de frente, de viés ou de longe os ataques aéreos, mas também aqueles que não estavam nem podiam estar lá para ver – assim como ele próprio. O evento em si – o bombardeamento aéreo de bairros ou cidades inteiras – fornece limites precisos à percepção humana. (BETERELI, 2014)

Por exemplo: aquele que lograra escapar vivo dos ataques aéreos restara, quando não literalmente cego, certamente vítima de amnésia. Já aqueles que, próximos demais, porém, distantes o suficientes para conservarem certa porção do sensível, só lograram, entretanto, observar o fenômeno de desaparecimento completa de um bairro vizinho, por exemplo, de maneira enviesada, quando muitos podiam ser vistos, logo após os ataques, “[...] tomando café nas varandas e assando bolos. [...] conta-se de uma mulher limpando as janelas de sua casa, que permanecera intacta em meio aos escombros; e de crianças limpando e arando o que, horas atrás, teria sido um belo jardim” (BETERELI, 2014).

A sensação que se tem em relação a estes sujeitos é a de que a esfera do sentido havia perdido qualquer conexão direta com a realidade, restando apenas, a cada um, o recurso a um bom senso preservado autônomo, que “é o que resta quando já não é mais possível preservar, sequer, os sentidos” (BETERELI, 2014).

Já a alguns quilômetros de distância, via-se o acontecimento não como algo em essência inobservável. O que se via então era um espetáculo de cores excepcional, único e irrepresentável... assim descrevera o Sr. Harald Hollestein:

[...] o amarelo e o vermelho das chamas se misturavam sobre o cenário do escuro céu noturno para depois se separarem novamente. [...] nunca vi, nem mais tarde, um amarelo



tão limpo e luminoso, um vermelho tão vibrante, um laranja tão irradiante. [...] Nunca mais voltei a ver cores tão saturadas e luminosas, nem em pinturas. E ainda que eu mesmo tivesse me tornado um pintor, [...] teria que passar minha vida inteira atrás dessas cores puras. (SEBALD, 2003, p. 79)

Entretanto, como é possível notar na própria abstração crua desse relato, a passagem do perímetro do inobservável para aquele do espetáculo não servira, de sobremaneira, para a elaboração de uma percepção integral do evento, a qual, enquanto sementes preservadas no tempo, para evocar uma metáfora de Benjamin, é o núcleo germinativo de toda narrativa.

Há também aqueles que, em relação à bomba, estão distantes no tempo, portanto protegidos - como é o caso do próprio Sebald, nascido em 1944 em uma região pouco atingida da Alemanha. Ele também é confrontado com algo “inobservável”, porém, não pela experiência direta, mas daquilo que dela remanescera e que supostamente dá-se a ver sem censura: as fotografias e os relatos de guerra que, desde então, não cessaram de se multiplicar por toda Europa.

O autor nota que nenhum desses relatos pontuam os limites inexoráveis à observação impostos pela bomba. Como se sofressem de uma esclerose, as fórmulas prontas às quais recorrem tomam o acontecimento no limite de uma concreta inexistência.

Inapreensível em sua extrema contingência, a realidade da destruição total esmorece atrás de fórmulas fixas como “um pasto de chamas”, “noite fatídica”, “labaredas ao céu”, “o diabo estava à solta”, “o inferno diante de nossos olhos”, “o terrível destino das cidades alemãs” e tantas outras parecidas. Sua função é esconder e neutralizar os acontecimentos que extrapolam a capacidade de compreensão. (SEBALD, 2003, p. 30)

Em resposta, Sebald fala, então, da necessidade de se conceber um “olhar sinótico, artificial” como tentativa de adentrar no espaço inobservável da bomba, e complementar assim o que forçosamente faltará sempre em toda descrição humana e temporal do acontecimento...

[...] atingiu o solo e açoitou as pessoas em fuga como se fossem tochas vivas. Por trás de fachadas que desmoronavam, as chamas atingiam a altura dos prédios, rolando pelas ruas como uma torrente numa velocidade superior a 150 km/h, e rodopiando em ritmos bizarros pelos espaços abertos, como cilindros de fogo. Em alguns canais a água incandescia. Nos vagões dos bondes, as janelas de vidro derretiam; o estoque de açúcar fervia nos porões das confeitarias. Os que fugiam de seus abrigos caíam em contorções grotescas no asfalto dissolvido, que rompia em volumosas bolhas. [...] Quando a manhã despontou, a luz do sol não atravessava a escuridão de chumbo sobre a cidade. (SEBALD, 2003, p. 32-33)



A esclerose das fórmulas fixas advém da cisão da outrora eterna comunhão da vida entre natureza e humanidade. Pasto, noite, céu, destino, inferno são metáforas que carecem do mistério comutativo da vida, mistério que dissipa-se com o comportamento inobservável – senão por um olhar anódino de base científica – das chamas da bomba (lembramos também do desastre invisível de Chernobyl...). O próprio corpo humano, nesse contexto, perde todo seu antropomorfismo nas deformadas formas concentradas de cores diversas, figura absoluta e achapante de um antropocentrismo que quis ver-se despedido de *mundanidade* em sua construção do futuro.

Em alguns ainda tremeluziam as chamas azuladas do fósforo, outros, assados, apresentavam uma cor marrom ou púrpura e tinham minguado a um terço de seu tamanho natural. Jaziam encolhidos nas poças de sua própria gordura já parcialmente resfriada. Em agosto, depois do arrefecimento dos escombros, quando as brigadas de prisioneiros e internos dos campos de concentração puderam dar início aos trabalhos de desobstrução no interior da zona da morte – decretada área interdita logo nos dias seguintes ao ataque –, foram encontradas pessoas que, arrebatadas pelo monóxido de carbono, ainda se encontravam sentadas à mesa ou apoiadas na parede; em outros lugares, havia pedaços de carne e ossos ou montes inteiros de corpos escaldados pela água fervente lançada pelas caldeiras que explodiram [...] a ponto de restos mortais de famílias inteiras podiam ser retirados em um único cesto de roupa. (SEBALD, 2003, p. 33-34)

Betereli conclui que Sebald pretende apontar para um limite claro para a percepção:

“Até onde se pode enxergar” é a expressão que marca a distância entre o observador e o núcleo da catástrofe. A princípio, esse núcleo é um ponto vazio, inobservável; um lugar em que ninguém pode estar. Diante dele, mesmo o olhar artificial fica a dever. (BETERELI, 2014)

Esse limite, entretanto, não consiste em conceber o fora como um mistério saturado de vida. Pelo contrário, o fora da catástrofe científica já não é mais a graciosidade da árvore, mas algo inverso, a morte humana como resultado de um estratagema antropocêntrico – que Aby Warburg (2005, p. 29) assim intuíra:

O norte-americano de hoje não tem mais medo da cascavel. Ele a mata. De qualquer maneira, ele não a idolatra. Ela agora defronta-se com o extermínio. O relâmpago aprisionado em cabo – eletricidade capturada – produziu uma cultura que não tem necessidade do paganismo. O que o substituiu? As forças naturais não têm mais modos antropomórficos ou biomórficos; são antes ondas infinitas obedientes ao toque humano. Com essas ondas, a cultura da era da máquina destrói o que as ciências naturais, nascidas do mito, tão arduamente conquistaram: o espaço para devoção, que envolvia, a seu turno, um espaço requerido para a reflexão.



Para fora da percepção do homem está ele próprio, deformado por ação de obedientes ondas químicas ou elétricas, transfigurado em uma aparência bizarra e serial.

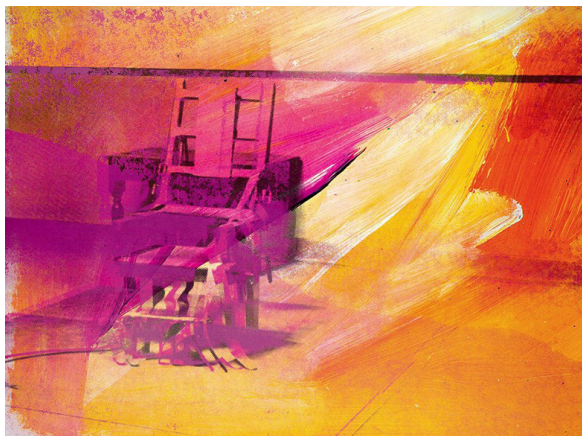


Fig. 2. Andy Warhol: *Electric Chair*. Nova Iorque, EUA: Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, 1964. Fonte: The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

Tal é, portanto, o desafio de se observar a catástrofe gerada pelo homem – marcar precisamente: *até onde se pode perceber...* O artista se vê impelido a não mais contar histórias, adivinhar um mistério; ele deve inserir-se no próprio núcleo inobservável e aí “fazer germinar nesse ponto vazio – ali, justamente onde a vida se fez impossível – uma forma de apresentação vital da catástrofe” (BETERELI, 2014). Como o historiador natural – que enxerta Tempo e linguagem onde não há –, o artista vê-se as voltas com *questões botânicas* às quais ele deve enxertar uma natureza inespecífica (a vida) aos eventos específicos e catastróficos da história.

2. Naturalmente, Uma História

Até onde se pode perceber... A apresentação vital da catástrofe; bem como a necessidade de insinuar-se no fora inobservável do pensamento e, em última instância, da percepção; implica que as artes devem despir-se de toda condição disciplinar e entremesclar seus procedimentos, se pretende ser efetiva. No limite da frase está a imagem; e a *nacheinander* e *nebeinander* de Lessing passam a adquirir um ritmo dialético para adentrar o perímetro daquilo que *a priori* é impossível de ser narrado ou visto.

Isto é evidente na própria literatura de Sebald que, conhecidamente, fizera



uso ostensivo de imagens em seus escritos. À maneira do historiador natural, a trama entre texto e imagem é tecida por viajantes, andarilhos, passeadores à medida que caminham, recolhendo fragmentos e estilhaços – signos que se dão a ver nos veios de uma folha seca, em recortes de jornal, em cartas e bilhetes, nas biografias dos poetas, nos olhos dos animais -, e forjando, para cada um desses elementos, seu próprio enigma, assim como teriam feito os primeiros cientistas naturais, para quem a astronomia e a astrologia possuem uma relação estreita (tradição que se mantém em Warburg).

Carolina Betereli aponta para uma curiosa passagem de *Os Anéis de Saturno*, narrativa de Sebald datada de 1995, no qual o fluxo de consciência do narrador passa da fisiologia peculiar de um peixe até chegar ao campo de extermínio de Bergen-Belsen:

Para o narrador que peregrina pela costa norte da Inglaterra em *Os Anéis de Saturno*, a luz também é fundamental. Vemos, por exemplo, no trecho denominado “história natural do arenque” alguns fatos sobre as características fisiológicas do peixe: “Quando a vida abandona o arenque, suas cores mudam. O dorso fica azul, faces e guelras ficam vermelhas, injetadas de sangue. [...] seu corpo morto começa a luzir em contato com o ar.” Logo em seguida, o narrador nos revela que cientistas ingleses fizeram experimentos para verificar se essa substância luminosa “conduziria a fórmula para produzir uma essência orgânica da luz capaz de se regenerar indefinidamente”. No parágrafo seguinte, encontramos o narrador contemplando um céu muito aberto, vazio e azul, quando “imponentes cúmulos vindos do oeste lançaram lentamente uma sombra cinza sobre a Terra”. O escurecimento do dia, por sua vez, o faz recordar de um recorte de jornal que tratava da morte de um tal major George Wyndham Le Strange, que teria participado da libertação do campo de Bergen-Belsen. A foto que vemos, em página dupla, é de uma floresta: os corpos estão enfileirados sob as sombras que as árvores projetam no chão. Nas páginas seguintes, Bergen-Belsen não é mais mencionado, mas tão somente lendas que circulavam acerca da vida reclusa do major. Entretanto, como poucas vezes, nós, que não estávamos lá, pudemos ver Bergen-Belsen - seu núcleo inobservável. (BETERELI, 2014)

Somos levados pelo autor através de uma série de fenômenos perceptivos e, da centelha colorida do arenque ao recluso Major – trajeto esse que faz pensar na iluminação das cidades, numa ontologia orgânica infinita, no pó espesso da iluminação e no corpo luminoso do salvador (de acordo com relatos colhidos pelo narrador, os olhos e o cabelo do Major mudaram de cor após a morte) –, temos uma imagem que é imediatamente texto e visão, porém, não ao modo literal *verbico-visual*, mas à maneira do historiador natural, isto é, enxertando no inobservável do acontecimento – a guerra – a vida subtraída e, consequentemente, a possibilidade de sua percepção.



O historiador natural procura fazer do enredo um espaço topográfico onde então uma narração cruza de um estilhaço a outro, um fragmento a outro, procurando, entremeio, a decantação de um elemento residual de vida.

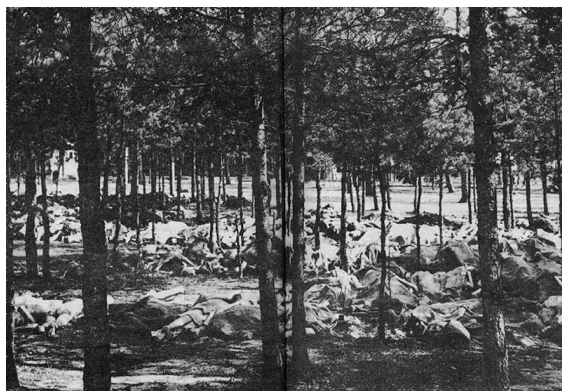


Fig. 3. O campo Bergen-Belsen. Fonte: SEBALD, W. G. *Anéis de Saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 71-72.

3. *It's not the Bullet that Kills You, It's the Hole*¹: Topografia

Enxertar vida em um ponto inobservável e morto: era esta a urgência que levava Chris Burden a ser acertado por um tiro em seu próprio braço na célebre *performance Shoot* (1971): “Às 19h45, fui baleado no braço direito por um amigo. A bala era uma *cooper jacket* 22 de rifle longo. Meu amigo estava a uma distância de 15 metros de mim” (BURDEN, 1971).

Para pensar a performance, é preciso antes contextualizá-la. Ela acontecera dezoito meses após o Massacre da Universidade de Kent, no dia 4 de maio de 1970, quando a Guarda Nacional de Ohio, usando armas letais, disparara 67 vezes durante 13 segundos, tendo como resultado 4 estudantes assassinados e outros 9 feridos, um vítima de paralisia permanente, dentre aqueles que protestavam contra a Campanha do Camboja e Vietnam, de Richard Nixon – protesto em ocasião do “Massacre de My Lai”, extermínio em massa de mais de 500 civis vietnamitas desarmados pelo exército norte-americano, em 16 de março de 1968. Sobre a importância do episódio, relata Burden (*apud* STILES, 2007, p. 29):



Kent State, para mim, foi um evento maior que Maio de 68 de Paris, porque naquela época todos estavam protestando o tempo todo. Porém, como que de repente, as tropas americanas começaram a atirar contra os estudantes. Era como... “uh, isto nunca aconteceu antes!”. Esperávamos ser espancados com cacetete, sofrer com gases lacrimogêneos, mas jamais esperaríamos que eles simplesmente sacassem suas armas e atirassem aleatoriamente em pessoas desarmadas. Então, eis que de repente... a violência parecera adquirir toda uma nova dimensão.

A violência sem precedentes tornara-se um ponto vazio, inobservável, que o pensamento acostumou-se a evitar, à maneira da bomba, seja através da amnésia, da esclerose ou mediante fórmulas clichê que se proliferam sem cessar sob as imagens pouco palpáveis dos tiramaços da televisão e do cinema. Balear, ser baleado, atingir ou ser atingido por *napalm*, entretanto, permanecem ainda como uma experiência emaranhada na porção impensável e inobservável da cultura.

O mito de ser baleado é algo que todo mundo... Quando você vê tiros na televisão ou nos filmes repetidas vezes, pessoas sendo baleadas, é sempre falso. Ser baleado de fato é diferente. Creio que, subconscientemente, todo mundo já pensou como é levar um tiro. Ser baleado na América é tão tradicionalmente americano quanto torta de maçã.

Então balear-se de maneira clínica, fazer algo que a maioria das pessoas fariam o impossível para evitar, virar-se de frente e encarar o monstro e dizer ‘Bem, vamos descobrir sobre o que isso se trata’, como faço em *Shoot*, creio que inverte alguma relação profunda, é por isso que o trabalho ainda continua a funcionar... (BURDEN; SEARLE, 1993, p. 20)

Como se insinuar no perímetro inobservável? Burden parece se perguntar:

O que aconteceria se, durante um período em que ‘todo mundo está tentando evitar tomar um tiro’, eu revertesse a situação e o fizesse de propósito? Eu estaria bem ali, naquela estranha zona cinza. (BURDEN *apud* STILES, 2007, p. 28)

Em resposta, Chris Burden realizara uma performance cujo resultado seria uma espécie de escultura imaterial, feita de pura intensidade “eu fui capaz de fazer uma escultura sem qualquer material exceto um rifle e que terminara em 30 milissegundos, existindo desde então basicamente enquanto palavra ou boca-a-boca” (BURDEN, 1978, p. 89). Ao propor uma escultura sem matéria ou vestígio, Chris Burden, dessarte, não parece agir como o historiador natural viajante de Sebald, mas como um historiador que, sob condições experimentais, observa a biologia em ação. Somos levados a experimentar uma curiosidade similar àquela de Burden: o que sentiríamos se simplesmente nos dispuséssemos a levar um tiro? Esta curiosidade posterior, somada à aversão inicial à ideia ao qual somos naturalmente confrontados, cria uma espécie de vínculo ético entre nós e o artista



ao redor do risco da ação. Subitamente, nos vemos também no interior desta *zona cinza* de violência onde os três níveis da matéria se reapresentam estilhaçados – a massa (corpo baleado); a energia (a velocidade do tiro; a perplexidade); e a informação (a intenção do artista; a notícia; a televisão...). Porém, já não é possível separar aí o que é meramente imagem e o que é, em antecipação, nosso próprio corpo baleado.

Ainda que recorra à procedimentos forçosamente distintos, a distância que Burden leva-nos a percorrer é a mesma que o narrador de *Anéis de Saturno* sugere ao seguir do arenque ao major para culminar na imagem de Bergel-Bensen: do rifle ao braço, a trajetória da bala não é reta, como suposta pela relação algoz-vítima; tampouco reversa, circular, como suposta pela síndrome de Estocolmo; a trajetória da bala em *Shoot* é errática, aberrante (aliás, o desejo do artista era de que a bala atingisse o braço somente de raspão, um desejo de que ela continuasse ao infinito...), ela atravessa toda a densa trama da zona cinza sem qualquer sintoma de melancolia ou desespero. Na galeria de arte convertida em laboratório científico, pode-se dizer que Burden procurara estudar não a violência enquanto dado cultural, mas, justamente, a nossa percepção da violência, apontando para uma espécie de “refração” sofrida pela nossa percepção ao ser exposta ao tiro impensável de *Shoot*.

A obra nos faz revisar, sob a ótica do medo significativo, cada tiro disparado – verdadeiro ou falso – no cinema, na ciência, pela polícia, na conversa cotidiana, na arte... *Shoot* nos faz desconfiar se realmente pudemos percebê-los, e, diante de nosso próprio corpo artístico baleado, insta-nos a procurar reverter tal situação perversa.

Por fim, lembremos de outro tiro contemporâneo à *Shoot*, o ataque a bala desferido por Valerie Solanas contra Andy Warhol, acontecimento que teve repercussões profundas no trabalho do último. A perplexidade de Warhol é um exemplo claro de como um ponto vazio *vive* em nós, isto é, de como a vida permanece residualmente sobre um ponto vazio.

Antes de ser baleado, eu sempre suspeitara que estava assistindo televisão ao invés de viver a vida. Logo depois de ser baleado, eu tive certeza de que estava assistindo televisão. Desde que fui baleado, tudo tem sido como um sonho para mim [...] Eu não sei mais se estou vivo ou se estou morto. Eu não tinha medo antes. E estando morto uma vez, eu não deveria sentir mais medo. *Mas eu estou com medo. E eu não entendo por quê.* (WARHOL *apud* BOCKRIS, 2003, p. 311)



Se, por um lado, migramos à condição de mortos-vivos, espectros sob efeito do acontecimento catastrófico racional e inseridos em um regime imaginário de proliferação de signos-clichê imaginários, por outro, há esse elemento estranho que ainda subsiste ou insiste – nesse caso, o *medo*, incompreensível, seja quanto a sua *presença* (mas não estamos mortos?), seja quanto a sua *insistência* (se tudo é tão somente imagens, qual a sua razão?).

Torna-se ainda mais clara a necessidade da intervenção do historiador natural. Quando Chris Burden substitui um acontecimento por um experimento, e submete o medo à condições clínicas, ele está, justamente, apostando na força residual do medo, colocando-o como princípio motor do enxertamento da vida aí onde ela está supostamente ausente. *Shoot* está conservada, hoje, através das fotos embaçadas e feéricas (pura imagem); e da brutalidade incompreensível que anima nossas conversas cotidianas (“você ouviu falar do artista que deu um tiro em si mesmo?”). Essas duas formas de permanecer da performance servem, hoje, como mecanismos de *significação* do medo – como formas de insinuar o corpo intensivo aí onde não é a bala, mas o medo, vital, que deixara de fazer sentido; servem como formas de reverter essa equação e sua representação.



Fig. 4. Chris Burden: *Shoot*, Santa Ana, Califórnia: F Space, 1971.

Fonte: THE CHRIS BURDEN ARCHIVE.

¹ [tradução nossa]: “Não é bala que te mata, é o buraco” – canção de Laurie Anderson inspirada na performance de Chris Burden. ANDERSON, Laurie. *It's Not The Bullet That Kills You, It's the Hole*. Nova Iorque: Holly Solomon Gallery, 1977. Vinil (15 min).



* N. da ed.: o autor inseriu a referência ao desastre ambiental ocorrido em Mariana (MG) após a aprovação do artigo, em sua revisão final.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e Técnica, Arte e Política – Obras escolhidas de Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BETERELI, Carolina. *História Natural da Destruição: Narração e Informação em W.G. Sebald*. Curitiba, 16/09/2014. Comunicação proferida no 15º congresso da Associação Latino-americana de Estudos Germanísticos (ALEG).

BÖLL, Heinrich. *O anjo silencioso*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

BURDEN, Chris. Flyer da exposição de *Shoot*, 1971.

_____. Entrevista. In: *Art in America*, Nova Iorque, Volume 66, Setembro/Outubro, 1978. p. 77-98

_____. Entrevista. in: SEARLE, Adrian. *Talking Art 1*. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1993. p. 18-20. Entrevista concedida a Adrian Searle.

MOTTA, Cláudio. Pesquisadores Anunciam a ‘Extinção Inexorável’ do Rio São Francisco. *O Globo*, 25/09/2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/pesquisadores-anunciam-extincao-inexoravel-do-rio-sao-francisco-6188992>

ROSA, Guimarães. Entrevista. In.: REINALDO, Gabriela. *Uma cantiga de se fechar os olhos: mito e música em Guimarães Rosa*. São Paulo: Annablume, 2005.

SEBALD, W. G. *Guerra Aérea e Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Anéis de Saturno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

STILES, Kristine. “Burden of Light”. In: BURDEN, Chris; HOFFMAN, Fred (Org.). *Chris Burden*. Newcastle: Locus+, 2007. p. 22-27

WARBURG, Aby. Imagens da Região dos Índios Pueblo. *Revista Concinnitas*. Rio



de Janeiro: UFRJ, ano 6, volume 1, número 8, 07/2005.

WARHOL, Andy cit. por: BOCKRIS, Victor. *Warhol: The Biography*. Cambridge: Da Capo Press, 2003.

Artigo recebido em agosto de 2015. Aprovado em novembro de 2015.

