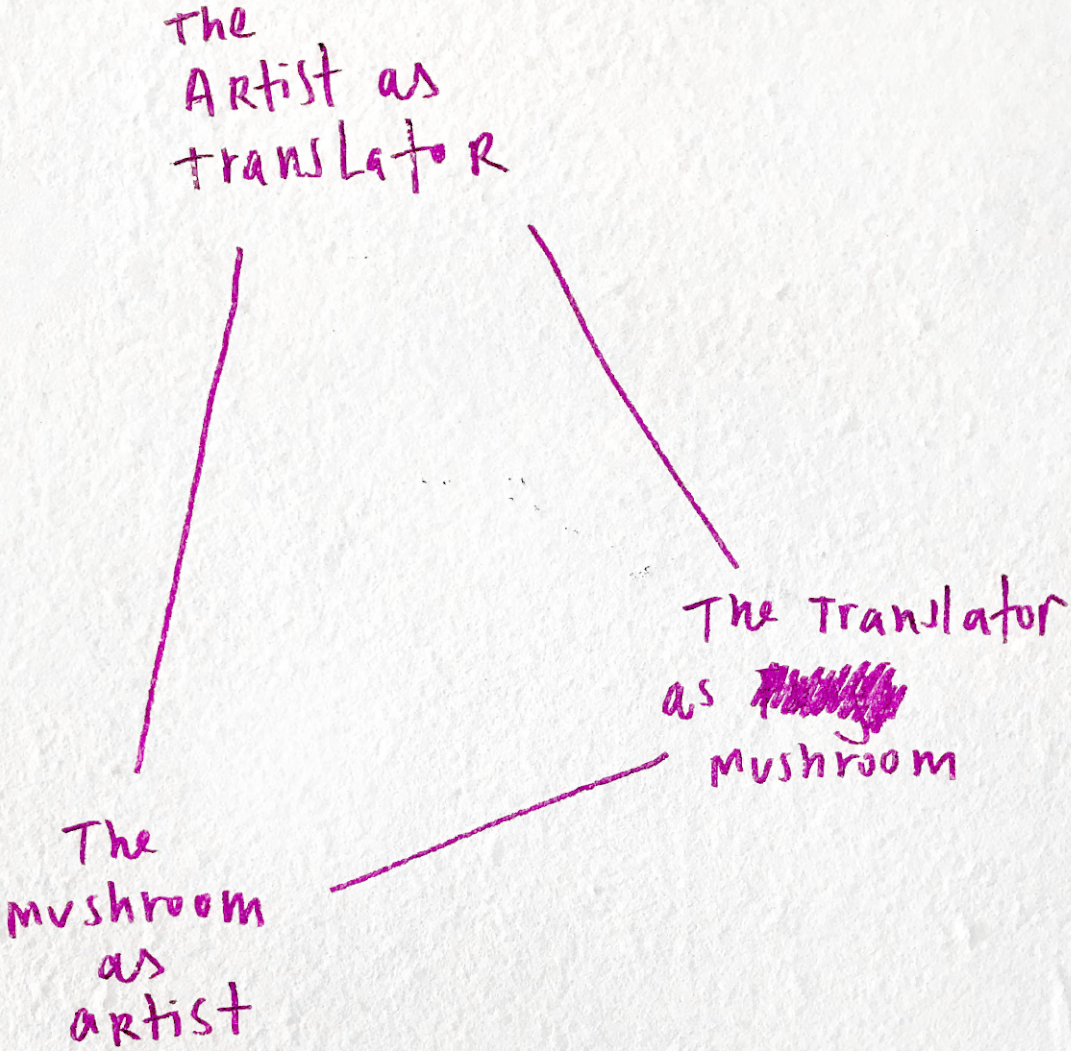
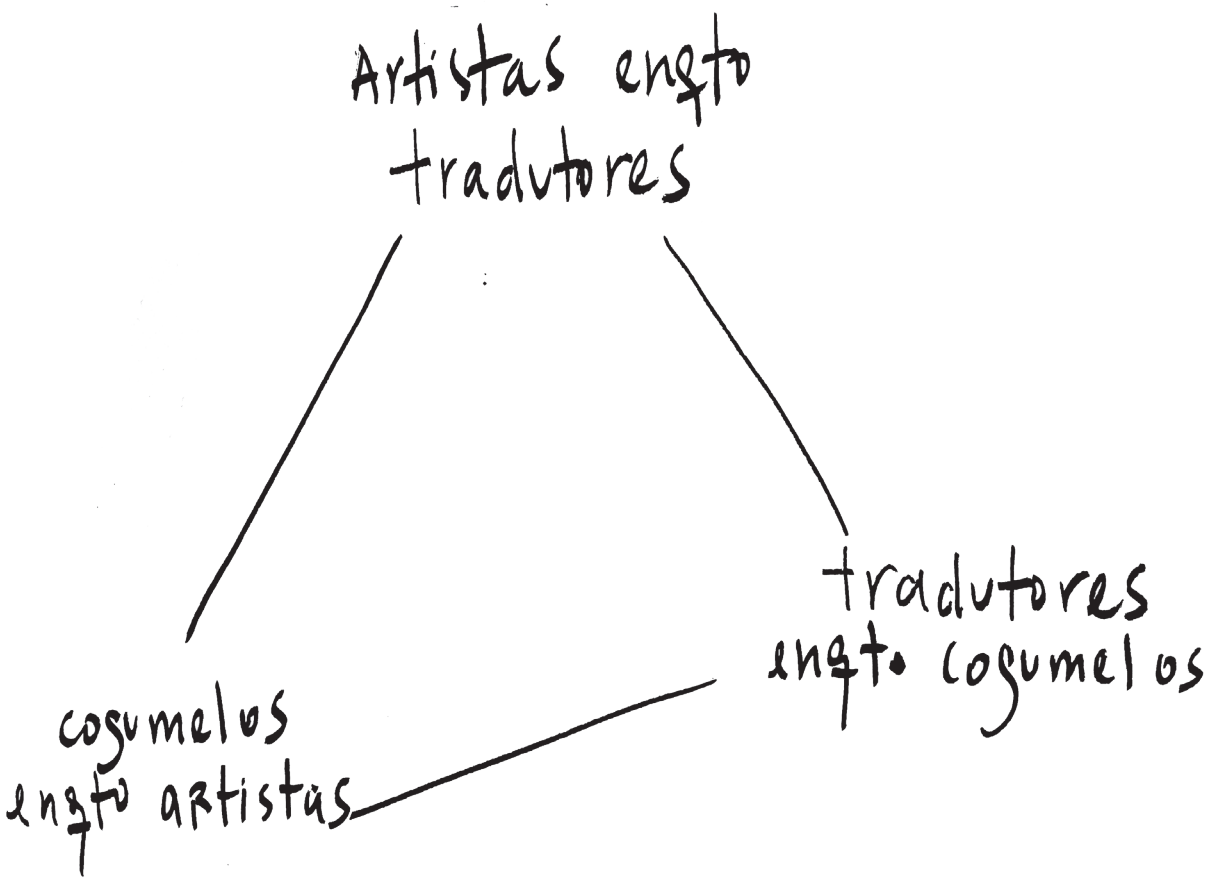


Revista Valise

Porto Alegre, v. 11,
n. 19, ano 12,
julho de 2022.

Dance / Ingold


Artistas engto
tradutores
tradutores
engto cosumelos
cosumelos
engto artistas

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Reitor

Carlos André Bulhões

Instituto de Artes

Diretor

Raimundo José Barros Cruz

Vice-diretora

Daniela Pinheiro Machado Kern

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Coordenação

Teresinha Barachini

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Revista-Valise

Editores

Adauany Pieve Zimovski

Charles Monteiro

Eduardo Veras

Fercho Marquéz-Elul

Fernanda Soares da Rosa

Guilherme Figueras Dable

Juliana Proenço de Oliveira

Thaís Franco

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silveira, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto Gráfico

Marina Bortoluz Polidoro

Diagramação

Thaís Franco

Editoração

Charles Monteiro

Eduardo Veras

Fercho Marquéz-Elul

Fernanda Soares da Rosa

Juliana Proenço de Oliveira

Imagem da capa

Jorgge Menna Barreto

Revisão

Fercho Marquéz-Elul

Fernanda Soares da Rosa

Juliana Proenço de Oliveira

Thaís Franco

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – Ano 1, vol.1, n.1 (jul.2011). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 12, v. 11, n. 19 (jul. 2022).
Semestral com publicações nos meses de julho e dezembro.
ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais - Periódicos I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7

Bibliotecária responsável
Catherine da Silva Cunha
CRB 10/1961

symbiotic

[symbiosis between Languages]

/

a translation is impure, a crossing, the fruits of an encounter

SUMÁRIO

PÁGINAS INICIAIS

EDITORIAL

ENSAIOS VISUAIS

Enquanto tradutor .15
Jorgge Menna Barreto

Politische gesten / Gestos políticos / Um arquivo de gestos .25
Cristina T. Ribas

Ficha técnica da coxa dela .40
Violeta Adelita Ribeiro Sutili

ENTREVISTA

Das artimanhas da linguagem ao cuidado com a voz do outro .48
Eduardo Veras entrevista **Paulo Neves**

ARTIGOS

Traduções em arte e antologias de fontes primárias .64
Daniela Pinheiro Machado Kern

Como capturar imagens: sobre apropriações, cópias, rastros e traduções .79
Marina Bortoluz Polidoro

A carne da imagem: Interferências entre traduções .98
Ricardo Perufo Mello

Esse não é o meu desenho .116
Diego Rayck

Poder macio – Um processo de tradução do poema coreano Chiclete a partir de uma perspectiva das Artes Visuais .136
Eduardo Montelli

Notas de pensamentos vagos: a publicação de artista como meio de dar outro sentido às palavras e àquilo que nos atravessa .149
Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

O que é ser uma estrangeira? Antworte e a experiência performativa de um corpo imigrante .169
Andressa Cantergiani Fagundes de Oliveira

"Imperatriz de si mesma" ou tradução como estratégia de procedimento artístico: relato de processo .189
Gabriela Camargo e Patrícia Helena Freitag

Palavra, imagem e elo: A escrita como fio condutor estruturante da obra de Arthur Bispo do Rosário .209
Vanessa Magalhães Pinto

Leituras sobre a obra de Nhô Caboclo .227
Barbara Passeau

Torres García e a metafísica da pré-história indoamericana .240
Helena Wilhelm Eilers

Para além do trágico: Traduções do sublime na arte contemporânea .261
Jônia Rodrigues de Lima

Imagens-acaso .280
Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

TRADUÇÕES

Uma estética do des/locamento: Os 38 dias de recordações de Steve Sabella .297
Ella Shohat

Plantando um jardim de encosta .305
Sue Finlay

Os mundos da AIDS: entre resignação e esperança .323
Christa Brunswicker, Martine Anderfuhren e Simon Njami

Reificação como despolitização estrutural: A ontologia política de György Lukácz e Guy Debord .350
Johan Frederik Hartle

Momentos e temporalidades das vanguardas “no, do e sobre o feminino” .385
Griselda Pollock

EDITORIAL

O décimo nono número da Revista-Valise abraça o tema sempre fascinante da tradução. Em um país com bibliografia sobre artes ainda em construção, é imperativo recorrer a textos escritos em outros idiomas. Nessa linha, somos levados a questionar quais textos ainda aguardam versão em português, que especificidades haveria por enfrentar na transposição de textos em arte ou sobre arte, que problemas os tradutores enfrentam?

Para abrir esta edição, convidamos o artista Jorgge Menna Barreto a assumir a capa e o ensaio visual de abertura. O trabalho que ele apresenta se originou do exercício de tradução do livro ***The Mushroom at the End of the World*** (EUA, 2015), de Anna Tsing, a ser publicado em 2022 no Brasil. Segundo o artista, "A superfície branca da parede nos serviu como um suporte para anotações de alguns termos e conceitos presentes no livro e suas versões para o português brasileiro".

Também convidamos o reputado tradutor Paulo Neves, celebrado por suas versões de autores como Georges Didi-Huberman, Maurice Merleau-Ponty ou Charles Baudelaire, a conceder uma entrevista, conduzida por Eduardo Veras, em que discorre sobre as particularidades desse ofício: a fidelidade possível aos autores, as idiossincrasias da linguagem, as estratégias cotidianas. Generoso, Neves, que é também um admirável poeta, compartilha como lida com a busca pela palavra mais precisa.

Convidamos ainda a Profª. Daniela Pinheiro Machado Kern, que tem larga experiência na versão de textos para o português, a nos oferecer uma reflexão sobre o tema. No artigo ***Traduções em arte e antologia de fontes primárias***, ela propõe justamente

um comentário sobre a função da tradução na perspectiva de organizadores de antologias de fontes teóricas primárias. Faz isso a partir da análise de alguns exemplos específicos, como o das antologias estadunidenses de Holt e Preziosi, ou das brasileiras de Berbara, Duarte e ela própria. Em paralelo a esses convites, a Equipe Editorial da Revista abriu a chamada "Arte e outras traduções" para submissões de ensaios visuais, artigos e traduções de textos de outros idiomas, propondo a exploração dos significados possíveis de tradução nas pesquisas práticas e teóricas em arte.

No campo das artes visuais, a ideia de tradução adquire sentidos múltiplos que desbordam da equivalência linguística. Imagens, formas, sentidos e outras experiências podem integrar manobras de tradução em arte. E são vários os exemplos de obras que mais do que criar, desvelam e apropriam-se de estruturas de tradução às vezes diluídas no cotidiano.

A partir das respostas a esta proposta, este número reúne, além do ensaio visual de Jorgge Menna Barreto, outros dois ensaios visuais, dezesseis artigos e cinco traduções ao redor do tema "Arte e outras traduções". É até o momento a maior edição da revista, com um total de 431 páginas.

Cristina T. Ribas, no ensaio visual ***Gestos políticos / Um arquivo de gestos***, partindo de uma residência no Instituto Warburg de Londres, propõe uma reflexão sobre o emaranhado das narrativas da História da Arte, das citações, das bibliotecas, etc., nos colocando a pensar como algumas pesquisas não só reagenciam, mas produzem novos arquivos e como nos fazem saltar de imaginários comuns a produções de imaginário.

No ensaio visual ***Ficha técnica da coxa dela***, a artista visual Violeta Adelita Ribeiro Sutili compõe uma espécie de ficha técnica

a partir de um conjunto de diversas imagens produzidas através de modelagem 3D, as quais possuem como molde as medidas e as proporções da perna da sua namorada, evidenciando, através de desenhos técnicos, as possibilidades de aparição de uma representatividade lésbica.

Poder Macio – Um processo de tradução do poema coreano Chiclete a partir de uma perspectiva das Artes Visuais, de Eduardo Montelli, é um texto ensaístico de artista que aborda, em estilo de fluxo de consciência, diversas questões disparadas pelo processo de tradução do poema "Chiclete", do poeta coreano Kim Ki-taek, durante o isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19, em 2020 e 2021. A prática de tradução é pensada como transformação e ampliação de sentidos, buscando enfatizar as ressonâncias e os desdobramentos da tradução em outras formas de arte.

Fernanda Fedrizzi, em ***Notas de pensamentos vagos: a publicação de artista como meio de dar outro sentido às palavras e àquilo que nos atravessa***, apresenta uma reflexão sobre o processo de criação de uma publicação de artista e o contexto em que surgiram as anotações, que vieram a se tornar o trabalho. Ela discute o sentido das palavras quando rompem com a linguagem, e a escrita na solidão como consequência dos atravessamentos cotidianos e das marcas por eles geradas. Aponta, também, uma aproximação de conceitos da psicanálise para discorrer sobre a utopia, o desejo e a palavra em territórios de crise.

Em ***Como capturar imagens: sobre apropriações, cópias, rastros e traduções***, Marina Bortoluz Polidoro discute estratégias de apropriação de imagens, considerando as implicações poéticas e conceituais decorrentes do seu deslocamento. A reflexão tem

interesse nas capturas e nas reproduções falhas, buscando aproximá-las da ideia de tradução e do conceito de rastro aurático propostos por Didi-Huberman, a partir dos escritos de Walter Benjamin. Entende que essas falhas são como rastros e evidências da manipulação a que a imagem foi submetida adensando o resultado final do trabalho.

Ricardo Perufo Melo, em ***A carne da imagem: interferências entre traduções***, procura tecer uma análise sobre a sua própria produção poética, tomando como base a pintura que se apropria do meio visual do cinema através do vídeo analógico, captada pela fotografia analógica e refletindo sobre suas características e implicações semânticas e sociais, que reverberam atualmente no cenário geral mais recente das mídias visuais como um todo.

O artigo de Diego Rayck, ***Esse não é o meu desenho***, analisa o processo de redesenhar imagens, considerando-o uma forma de tradução. Leva em conta que a operação de copiar foi recurso fundamental tanto do ensino de arte quanto da difusão de imagens, desdobrando-se em variações investigativas nos processos de artistas contemporâneos. A partir do pensamento de Vilém Flusser e de Jacques Derrida, reflete sobre a tradução no processo artístico de redesenhar uma imagem.

Andressa Cantergiani Fagundes de Oliveira, no artigo ***O que é ser uma estrangeira? Antworte e a experiência performativa de um corpo imigrante***, analisa o processo da performance *Antworte*, que consiste em uma ação-instalação realizada em Berlim e Hannover, partindo de sua vivência enquanto mulher artista latino-americana imigrante num contexto europeu, para investigar os movimentos de incomunicabilidade, e da tradução enquanto transcriação como desdobramento da relação com o ser estrangeiro, intruso e estranho para o outro e para si mesmo.

Em *"Imperatriz de si mesma" ou tradução como estratégia de procedimento artístico: relato de processo*, Gabriela Camargo e Patrícia Helena Freitag utilizam-se do conceito de tradução de Haroldo de Campos e da visão estruturalista de Saussure para fundamentar o fazer tradutório como produtor de sentidos em uma análise da prática artística em dança com bambolês, ou *hooping*. Elas discutem o resultado do processo do cruzamento das personas tradutora e artista como negociações de subjetividades que afetam o fazer artístico.

Vanessa Magalhães Pinto busca evidenciar, no artigo *Palavra, imagem e elo: a escrita como o fio condutor estruturante da obra de Arthur Bispo do Rosário*, a relação transgressiva existente entre palavra e imagem nos trabalhos do artista. A autora observa também que a escrita consistiu em um recurso imprescindível para a realização da missão que ele compreendia estar destinado a executar.

Barbara Passeau analisa, em *Leituras sobre a obra de Nhô Caboclo*, a obra do escultor pernambucano Manuel Fontoura, com o objetivo de visibilizar o trabalho do artista, falecido em 1976, e fomentar novas discussões sobre o conceito de arte popular.

Em *Torres García e a metafísica da pré-história indoamericana*, Helena Wilhelm Eilers discute a presença da cultura pré-hispânica na criação e na propagação do projeto do Universalismo Construtivo de Joaquín Torres García. A autora toma como principal base o manuscrito *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939), escrito pelo artista, para responder às questões por vezes mal compreendidas sobre a produção de uma arte que se pretendia universal ao mesmo tempo em que exaltava a cultura ameríndia, distanciando-se da europeia.

Jônia Rodrigues de Lima se propõe, em ***Para além do trágico: traduções do sublime na arte contemporânea***, a debater as manifestações do sublime que não se limitam à sua tradução como eventos catastróficos ou barbáries. Partem, em vez disso, das manifestações de emoções e sensações, resultantes de uma experiência subjetiva com elementos bem específicos, como extrema grandeza e magnitude, elevação, excesso, dor, pavor, constrangimento, entre outros, nos levando a atingir a imaginação e culminando no gozo e no deleite.

No artigo ***Imagem-acaso***, Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado analisa três imagens retiradas de filmes: a primeira de autoria do cineasta francês Chris Marker (1921 – 2012), e as outras duas retiradas do filme realizado pelo cineasta alemão Harun Farocki (1944 – 2014), para demonstrar as similitudes entre as obras e desenvolver algumas ponderações acerca do processo de resgate de possíveis significações históricas, por meio do que o autor chama de *imagens-acaso*.

Fechando o dossiê, temos cinco traduções de textos teóricos contemporâneos, até então inéditos em português, e que nos permitem refletir sobre a arte e suas traduções.

Alice Porto dos Santos traduz o texto ***38 dias de recordações*** (2014) de Ella Shohat, que sugestivamente evoca a força da ideia de deslocamento em que *metonímia* significa o movimento literal de um lugar a outro, e *metáfora* se refere à movimentação de um lugar a outro.

Fercho Marquéz-Elul traduziu o texto ***Plantando um jardim de encosta***, de Sue Finlay, que retoma a experiência de criação, produção e execução do projeto de jardinagem *Little Sparta*, estabelecido em 1966 na Escócia pelos dois artistas, levando em conta o experimental e o intuitivo.

Fernanda Soares da Rosa e Karoline Gonçalves Lima traduziram textos que compõem o catálogo da exposição ***Os mundos da Aids: entre resignação e esperança (Les Mondes du SIDA: Entre résignation et espoir),*** mostra coletiva de arte contemporânea que teve como tema a relação entre a aids e as artes visuais e foi realizada em Genebra, em 1998, com curadoria de Frank Wagner, organizada pela *Sida Info Doc Suisse*, em parceria com o *Centro de Arte Contemporânea de Genebra*, a *Dialogai Association* e o *Centro de Arte Contemporânea de Ticino*.

O texto ***Reificação como despolitização estrutural: a ontologia política de Lukács e Debord*** de Johan Frederik Hartle, foi traduzido por Milena Batista Durante e Fabiana Lontra. Nele propõe-se uma reflexão desafiadora sobre como o conceito de reificação é posto em diálogo com modelos contemporâneos da ontologia política para enfatizar os efeitos despolitizantes da reificação também no nível da teoria.

Fechando este número, a tradução de Thiane Nunes para o texto ***Momentos e temporalidades das vanguardas "no, do e sobre o feminino"***, de Griselda Pollock. Nome referencial das abordagens feministas na História da Arte, a autora discute porque a cultura modernista foi tão incapaz de integrar imaginativamente a criatividade das mulheres em suas narrativas de radicalismo, inovação, dissidência e transgressão, quando o gênero deveria ser reconhecido como um dos pontos nevrálgicos da própria modernidade.

A equipe editorial busca com esse dossiê sublinhar a importância da tradução na divulgação de conhecimento no campo da arte, além de reiterar as diferentes possibilidades de transposição de linguagem no universo da criação.

Boa leitura!

ENSAIOS VISUAIS

ENQUANTO TRADUTOR

Jorgge Menna Barreto

Resumo: Esse ensaio visual se originou a partir do exercício de tradução do livro *The Mushroom at the End of the World* (EUA, 2015), de Anna Tsing, previsto para ser lançado no Brasil pela n-1 no início de 2022. A superfície branca da parede nos serviu como um suporte para anotações de alguns termos e conceitos presentes no livro e suas versões para o português brasileiro. Ao espacializar o gesto tradutor para o ambiente literal no qual o ato aconteceu, o contexto arquitetônico é convidado a respirar junto com as páginas-brânquias e performar um escrita que não se contém, que vai e vem atravessando meios e fronteiras entre línguas, lambendo o mundo que lhe está além.

AS TRANSLATOR

Abstract: This visual essay departed from the translation exercise of the book *The Mushroom at the End of the World* (USA, 2015), by Anna Tsing, scheduled to be released in Brazil by n-1 edições in early 2022. The book was translated by Jorgge Menna Barreto and Yudi Rafael. The white surface of the wall became an extension and support for notes of some expressions and concepts present in the book and its versions to Brazilian Portuguese. By spatializing the translating gesture onto the literal environment in which that task took place, the architectural context is invited to breathe with the pages (gills) and perform a writing that is not self-contained, which comes and goes across mediums and borders between languages, licking the world that is spread beyond.

Jorgge Menna Barreto, Ph.D. é artista e educador brasileiro, cuja prática e pesquisa se dedicam à arte *site-specific* há mais de 20 anos. Em 2014, trabalhou em um projeto de pesquisa de pós-doutorado na Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil, onde colaborou com um biólogo e um agrônomo para estudar as relações entre arte *site-specific* e agroecologia, focando em agroflorestas. Em 2020, completou uma segunda pesquisa de pós-doutorado na Liverpool John Moores University, Inglaterra, que deu origem ao trabalho que apresentou na Bienal de Liverpool de 2021. Menna Barreto aborda o *site-specificity* a partir de uma perspectiva crítica e sul-americana, dando aulas, palestras, e escrevendo sobre o assunto. Ele traduziu múltiplos autores do inglês para o português brasileiro, incluindo Miwon Kwon, Rosalyn Deutsche, Hito Steyerl e Anna Tsing. Menna Barreto já participou de residências de arte, projetos e exposições na Europa, Estados Unidos e América Latina. Em 2016, participou da 32a Bienal de São Paulo com o premiado projeto *Restauro*: um restaurante pensado para funcionar com um sistema de restauração ambiental em colaboração com assentamentos do Movimento dos Sem Terra [MST]. O projeto viajou para a Serpentine Gallery em Londres em 2017, onde a artista trabalhou com um especialista em matinhos comestíveis, uma ilustradora botânica e produtores orgânicos locais. Em 2020, como residente da Jan van Eyck Academie, Holanda, lançou um periódico chamado *Enzyme* em colaboração com Joélson Buggilla. Em Genebra, Suíça, tem colaborado com o MFA em Arte Socialmente Engajada na HEAD – Haute École d'Arts Appliqués, onde está trabalhando em um projeto de pesquisa em ecopedagogia. Entre 2015 e 2021 foi professor no Departamento de Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e atualmente é professor no Departamento de Arte da UCSC (University of California Santa Cruz), onde também dá aulas no novo MFA em Arte Ambiental e Prática Social.

Arts of [noticing
translating

agrupamento

|

and a gathering becomes

a happening

|

a acontecimento

perspectiva não triunfalista da tradução] cap. 16

tradução ⟺ perturbação

PATCHES

manchas

tradução - apalpação

tato

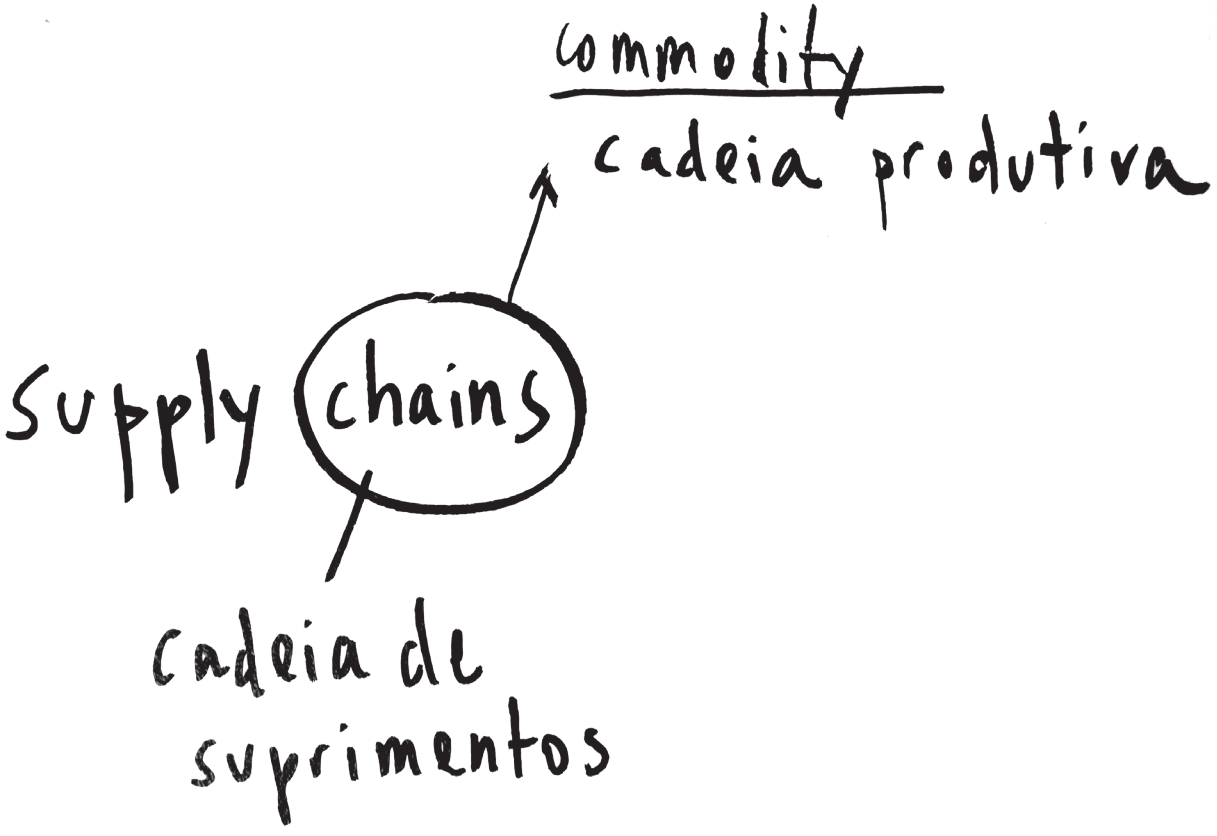
- feeling through the duff of the text

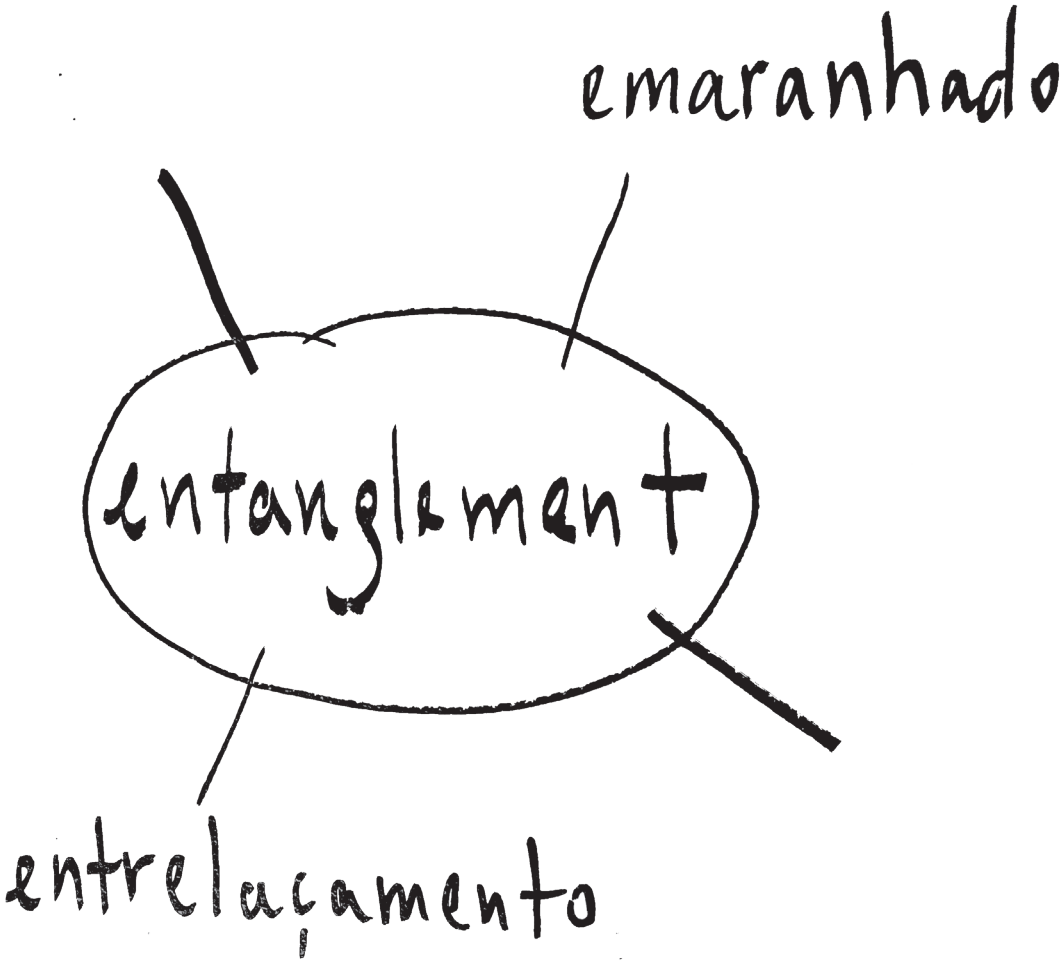
Tradução - sedimentação
sinking in

Aquisição de peso / desalienação



tempo


commodity
cadeia produtiva
supply chains
cadeia de suprimentos


emaranhado
entanglement
entrelaçamento

POLITISCHE GESTEN / GESTOS POLÍTICOS / UM ARQUIVO DE GESTOS

Cristina T. Ribas

Resumo: As narrativas da história da arte, as referências, as citações, as bibliotecas e os arquivos podem nos tontear. Na geografia sul-norte global as forcas geográficas também infringem no acesso e na capacidade de reagenciar signos, nas línguas que falamos, nas línguas que nos falam. Nos tropeços das línguas, os arquivos demandam gestos. E o desenho inesperado debaixo dessas estrelas constelares. Remontando imagens de uma pesquisa que produziu muitas narrativas (e há muitas ainda por vir), coloco a pensar como algumas pesquisas não só reagenciam mas produzem novos arquivos, e como nos fazem saltar de imaginários comuns a produções de imaginário. Tal como esse céu que precisamos aprender a segurar falando múltiplas línguas, produzindo gestos políticos.

POLITISCHE GESTEN / POLITICAL GESTURES / AN ARCHIVE OF GESTURES

Abstract: The narratives of art history, the references, the citations, the libraries and the archives can make us feel dizzy. In the global south-north geography, geographical forces also infringe on access and the ability to react to signs, in the languages we speak, from the languages that speak to us. In the stumbling of languages, archives demand gestures. And the unexpected drawing under those constellar stars. Remounting images of a research that produced many narratives (and there are many yet to come), I propose to think here how some researches not only reactivate but also produce new archives, and how they make us jump from common imaginaries to productions of imaginary. Just like that sky that we need to learn to hold speaking multiple languages, producing political gestures.

Cristina Thorstenberg Ribas, trabalha como pesquisadora, artista e gosta de escrever. Concebe projetos entre estética e política e pesquisa militante. Pesquisa análise institucional e estudos da subjetividade em relação à criatividade. Mais recentemente tem se envolvido com estudos feministas. Aprende e pratica a improvisação corporal e teatral como forma de produção estética. Organiza a plataforma online Desarquivo.org. Faz parte da Red Conceptualismos del Sur, do grupo de pesquisa Epistemologias Afetivas Feministas (EAF) e da Associação I-motirõ. Doutora no Goldsmiths College University of London (2017) e pós-doutoranda no PPGAV-IA UFRGS (CAPES PNPD).

Uma forma de escrever que vai incorporando o espaço. Não um salto do arquivo para o diagrama, mas eles dois juntos. Num tipo de espaço que amplia o olhar, acorda os sentidos, intensifica ou resolve a dislexia, inaugura conexões. *Bildarchiv*. Gesten. Gestos. *Die Arbeit in der Kunst*.[1] Um trabalho intensivo, um trabalho de arte que ganha densidade com a pesquisa, pois a concepção de pesquisa amplia a prática. Os sentidos se embaralham, e muito. E numa busca pelas imagens (e seus referenciais) atravessam um universo de signos que falam em múltiplas línguas. *Adel. Amerika. Affekte. Abzeichen*. Atlas. *I'm doing research in a language which is not my own*. Therefore I find an unlimited ammount of mistakes, unknowns, hidden points, and perhaps gaps[2] que ativam falhas aquela sensação sempre presente de que uma pessoa do sul global não sabe o suficiente e desconhece ou é incapaz de acessar os signos que vagam diante de si.

1 Arquivo de imagens. Gestos. O trabalho na arte.
2 Nobreza. América. Afeto. Crachás. Atlas. [categorias do Arquivo de Gestos Políticos na Warburg Haus em Hamburgo]. Estou fazendo pesquisa em uma língua que não é a minha própria. Portanto, encontro uma quantidade ilimitada de erros, incógnitas, pontos ocultos e talvez lacunas.

Por três meses pesquisei no Instituto Warburg em Londres, com uma bolsa de pesquisa do British Council, em 2009, onde se encontram desde 1944 a biblioteca e arquivo de Aby Warburg (1866-1929), assim como o arquivo de outros pesquisadores que integraram esse instituto. Ao final da viagem, e com o acúmulo daqueles meses em Londres, fui conhecer a casa e instituto original em Hamburgo, um edifício concebido pelo próprio Aby Warburg para abrigar sua biblioteca e arquivo: a *Warburg-Haus*. Após o falecimento de Warburg, em 1929, a biblioteca e arquivo foram forçados a abandonar sua cidade natal na eminência do regime nazista, ficando no prédio um grande vazio. *Saluto al mare. Fled away.*[3] Em meio à guerra o instituto mantinha sua vocação em buscar lidar com a singularidade dos sofrimentos psíquicos e como instituição constituída poderia acolher outros refugiados.

Esse pequeno fragmento que remonto aqui desenha um *Bildarchiv*, ou literalmente um arquivo de imagens, e narra o encontro com signos que oscilam, e também dão voltas e encontram outros fragmentos de uma história que é toda invenção contra forças de aplastamento. *Daumier. The Uprising*. O levante. Arquivos jogam com originais e cópias. Mas como se chega aos arquivos? Onde eles estão? Como se apresentam? Esse arquivo de imagens e tropeços é mais uma forma de chegar a Warburg e a esse céu primitivo que ele conheceu, a essas constelações que nos olham, que nos fazem olhar. E que sentidos se pode produzir?

Há pouco mais de dez anos, minhas notas em múltiplas línguas narravam as incompreensões, as insuficiências. Eu não

3 Saudação ao mar (gesto fascista). Escapar.

poderia avaliar a contribuição de Warburg à história da arte, ou poderia? Eu não conseguia entender sua caligrafia, tampouco entendia sua língua, ainda que tivesse conseguido após alguns meses acesso a seu acervo de notas. A busca quase sempre incompleta (excessos, *excess*) que tentava dar conta de uma linhagem, de uma referencialidade, quase como se houvesse uma origem. Mas não há. São derivações. *Bilderwanderung. Migration of images*. Migração das imagens. A busca debaixo desse céu chama a construir narrativas próprias, em meio a tantas referências. Cada ponto é uma estrela, ou um ponto de luz, cada citação, as notas de rodapé, as imagens que enunciam já estão acontecendo. Linhas se produzem. *I drift. I leave. I get lost. Reading Room. Copy with care*.[4] Como num sonho, eu saltei da carência de referências e das fotocópias em péssima qualidade de alguns artigos sobre Warburg, ainda no Rio de Janeiro, para o acesso direto ao Instituto e a exuberância de sua biblioteca infinita. Em Londres se produziram muitos desvios (pesquisas sobre arquivos anarquistas, colagens a partir um acervo montado de imagens de ruína – como forma de elaborar dois tempos, o tempo da guerra e a gentrificação e regeneração atuais).[5] Em Hamburgo eu encontro o auditório reocupado por coleções de livros que refazem a coleção de Warburg, um arquivo biblioteca que joga com a originalidade. E encontro também um arquivo de imagens organizado por seu diretor na época. A categoria que me chama a atenção é a dos

4 Eu ando à deriva. Eu vou embora. Eu me perco. Sala de Leitura. Copiar com cuidado.
5 "Destruction Site, Construction Site, Let's be Lovers". Parte desse trabalho se encontra no catálogo da exposição *Protótipos*, que realizei em Belo Horizonte em 2012: https://issuu.com/cristinalaranja/docs/catalogo_funarte_montado. Consulta em 01/10/2021.

Gestos Políticos, e que nomeia esse *Bildarchiv*. Remontando essas imagens eu me pego pensando como algumas pesquisas produzem novos arquivos, e como nos fazem saltar de imaginários comuns a produções de imaginário. Como esse céu que precisamos aprender a segurar falando múltiplas línguas.

Referências

Benjamin, Walter. **Walter Benjamin's Archive: Images, Texts, Signs**. Marx, Ursula et all (ed.). London: Verso, 2012.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. Niterói: Companhia das Letras, 2019.

Varas, Paulina. **Luz Donoso. El arte y la acción en el presente**. Santiago: Ocholibros, 2018.

Von Stockhausen, Tilmann. **Die Kulturwissenschstliche Bibliotek Warburg**. Hamburg: Döling und Galitz, 1992.

Sites

http://www.desarquivo.org

http://www.warburg-haus.de

https://zkm.de/en/event/2016/09/aby-warburg-mnemosyne-bilderatlas/the-mnemosyne-bilderatlas

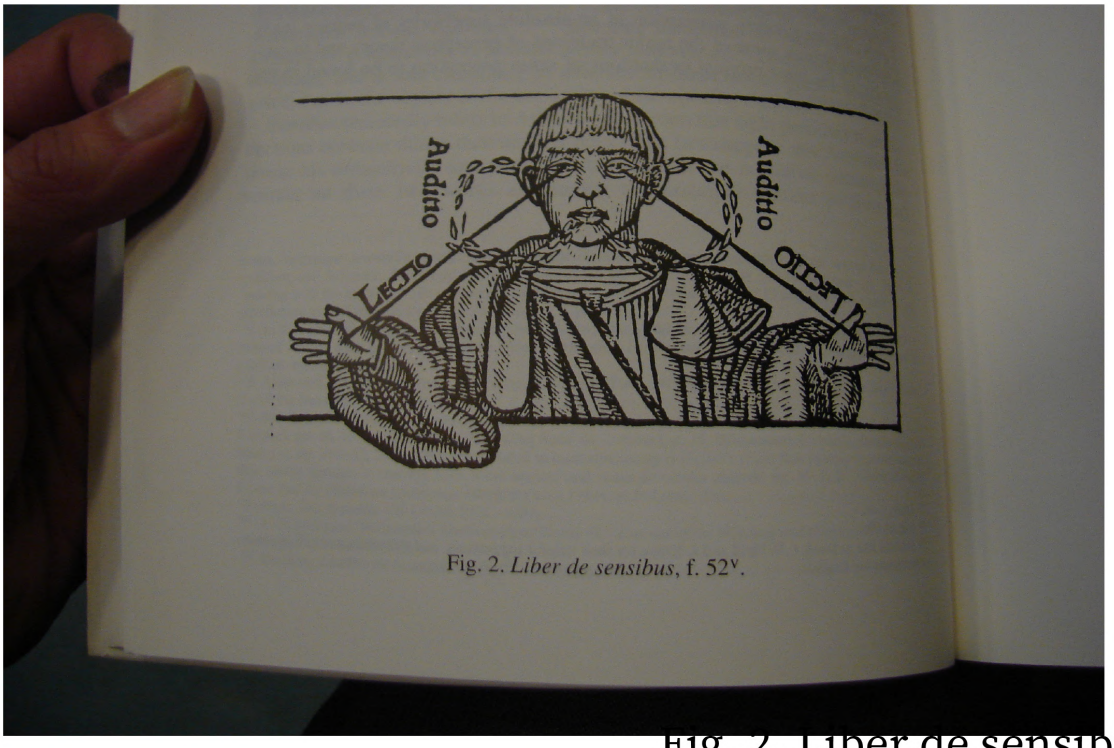
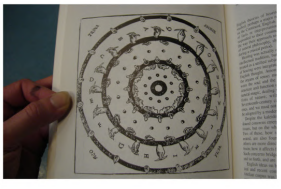


Fig. 2. *Liber de sensibus*, f. 52ᵛ.

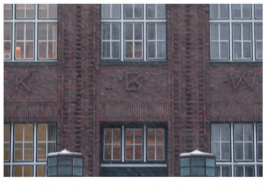
Fig. 2. Liber de sensibus



Warburg-Haus







Hamburg

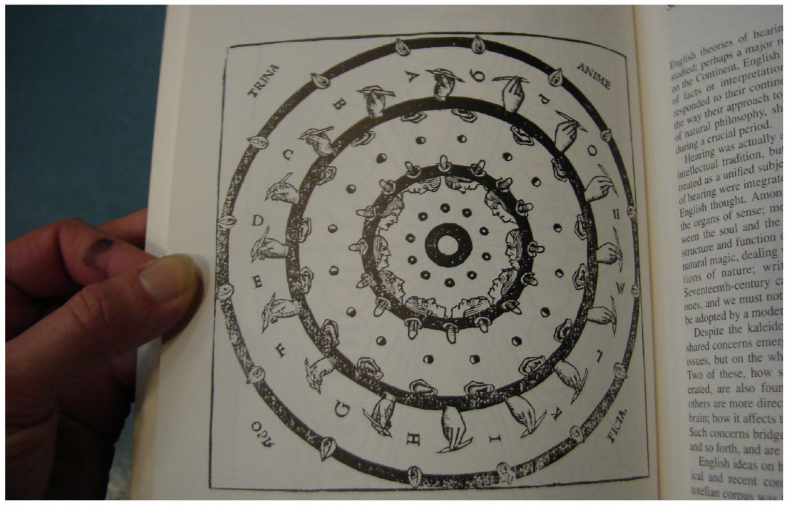


Trina

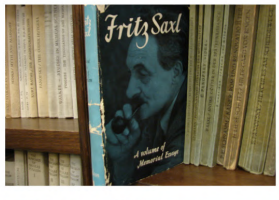
Anime

Ficia

Das Innere Reich

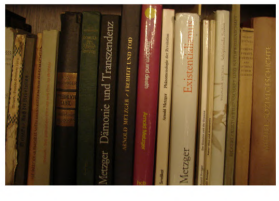






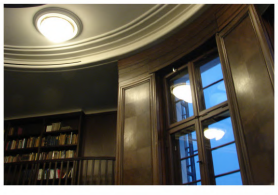


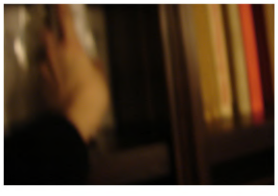








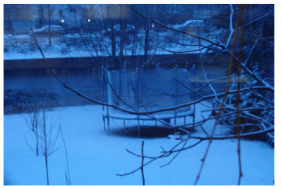








Mail
Korrespondenz
1920-1929
Aby Warburg
Fritz Saxl





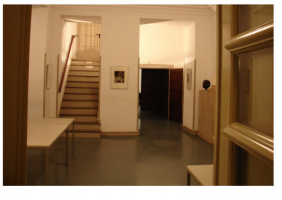


Filmprojektor

Cama elástica



ssagens



Pass

The Uprising

Atlas









Abzeichen

Adel

Affekte

Agitprop

Amazone

Amerika

Amor

Ammulet

Anatomie







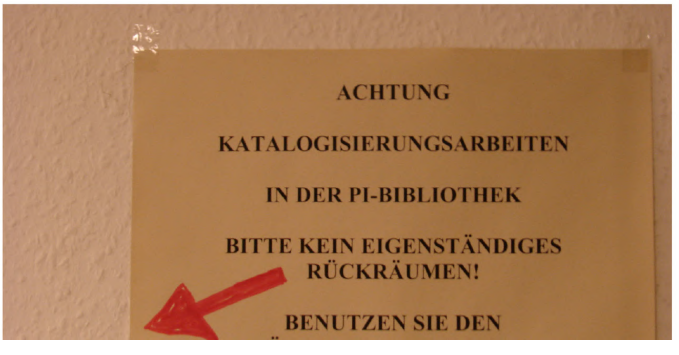


Kopieren

Kopieren

Achtung

Achtung

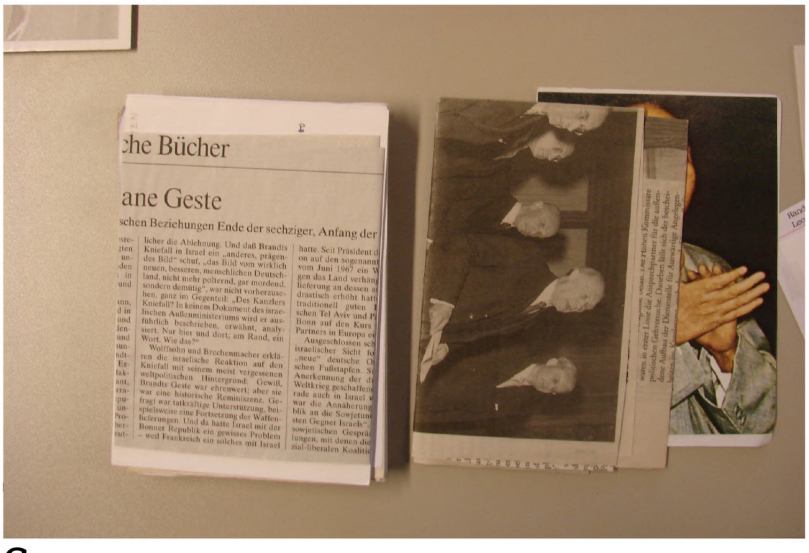






200 Gesten
Politische Gesten





Kus

Kuss



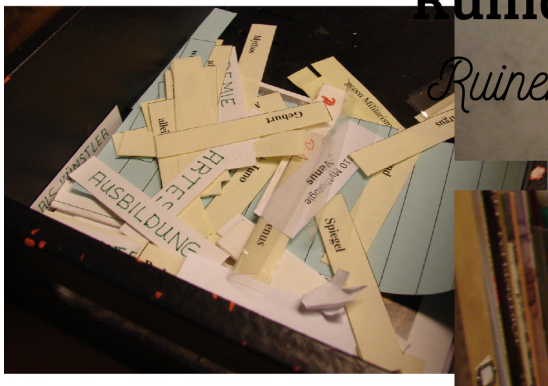
Krieg

História

Ruína

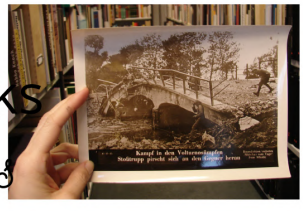
Ruinen











Links

Links

The woman makes the bullets

Rechts: Frauen fahren Lastkraftwagen



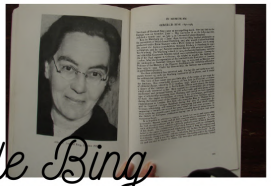
265/85 See

265/80 Ruinen

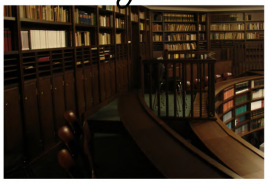
265/75 Regen

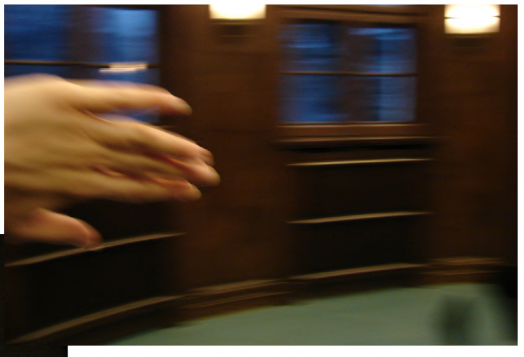
265/65/ Militärischen

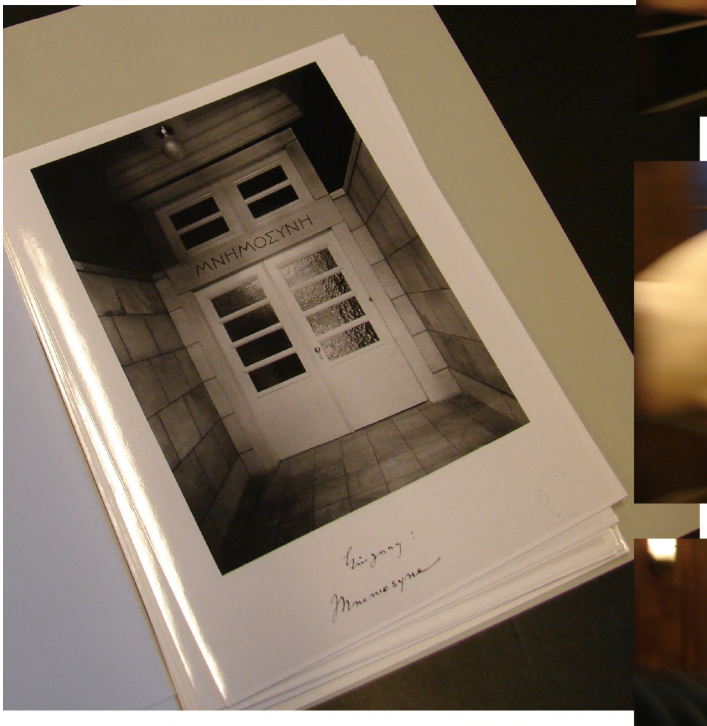


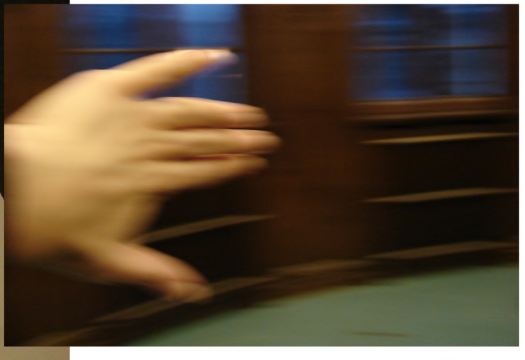


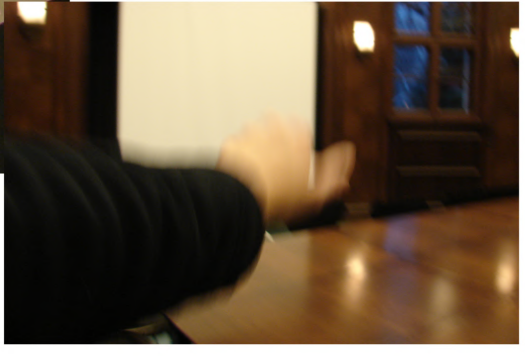
Gertrude Bing







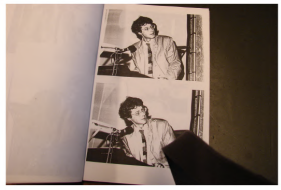


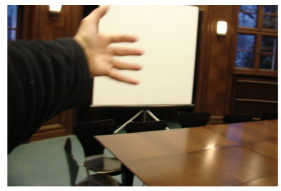


ɔcar

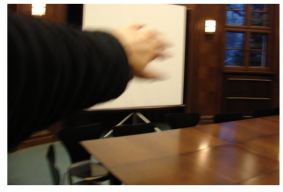
ɔuch













Bildarchiv



Heilwigstraße 116



Luftfahrt zur Sonne

FICHA TÉCNICA DA COXA DELA

Violeta Adelita Ribeiro Sutili

Resumo: *Ficha técnica da coxa dela* é composto de uma ficha técnica referente a um conjunto de diversas imagens produzidas através de modelagem 3D, as quais possuem como molde as medidas e proporções da perna de minha namorada. Inicialmente, foi construído o esquema técnico de uma escultura da coxa e, após, foi realizada sua construção digital. Trazendo efeito técnico ao projeto de cunho afetuoso, foi utilizada a textura em silicone para obtenção de uma base transparente, onde foi possível "mergulhar" objetos dentro do membro. Foram incluídos pequenos anéis de plástico, pequenas alianças para meus vínculos, evidenciando, através de desenhos técnicos, as possibilidades de aparição de uma representatividade lésbica.

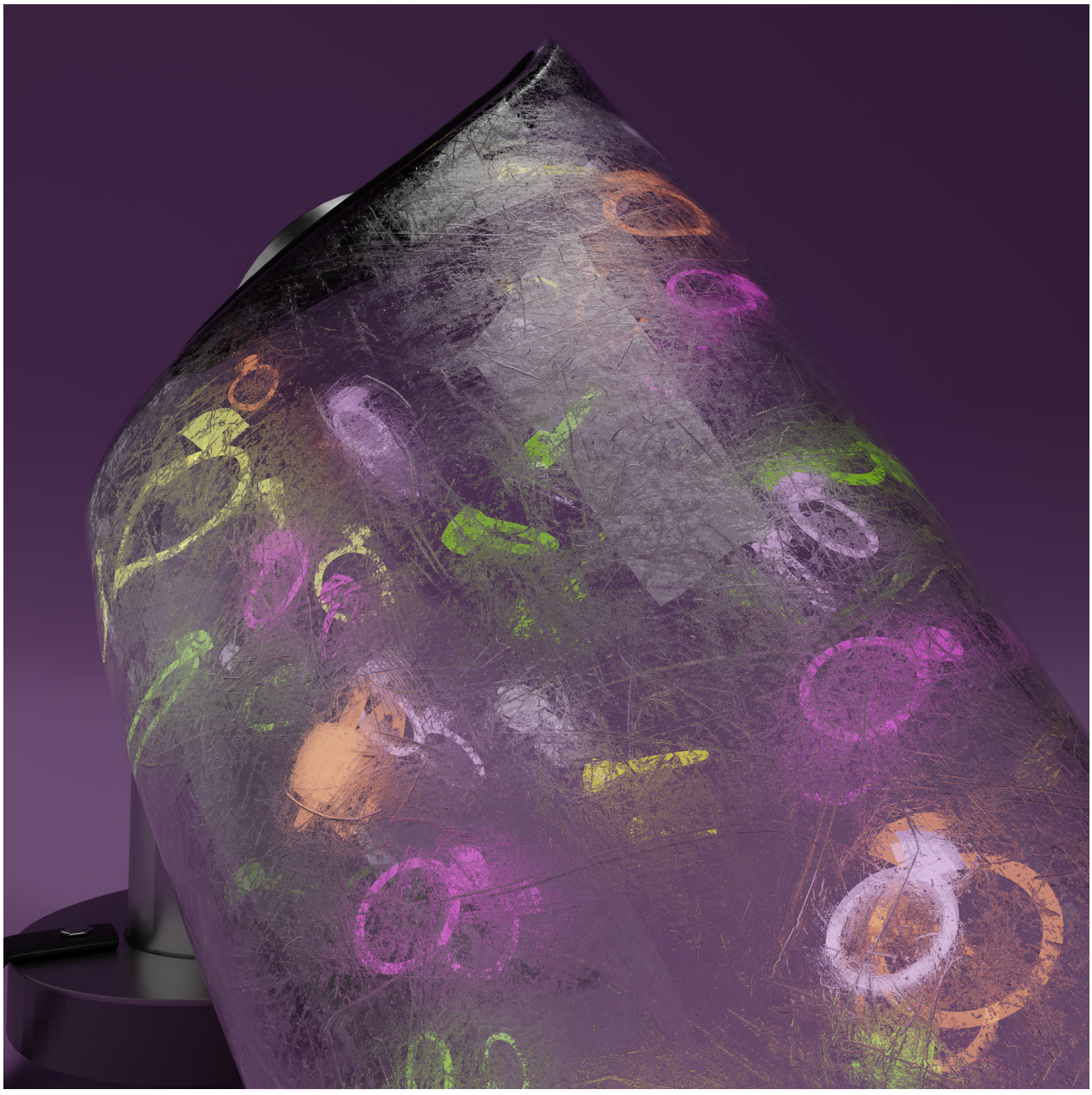
FICHA TÉCNICA DA COXA DELA

Abstract: *Ficha técnica da coxa dela* is composed of a technical sheet referring to a set of different images produced through 3D modeling, which have the measurements and proportions of my girlfriend's leg as a mold. Initially, the technical scheme of a sculpture of the thigh was built and, later, its digital construction was carried out. Bringing a technical effect to the affectionate design, the silicone texture was used to obtain a transparent base, where it was possible to "immerse" objects inside the limb. Small plastic rings were included, small rings for my bonds, showing, through technical drawings, the possibilities of the appearance of a lesbian representation.

Violeta Adelita Ribeiro Sutili, artista visual, pesquisa as poéticas visuais nos processos vestimentares. Mestranda em Artes Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS). Pós-graduada no curso de Especialização em Gestão Cultural (SENAC). Graduada em Bacharelado em Moda pela UDESC.











ENTREVISTA

DAS ARTIMANHAS DA LINGUAGEM AO CUIDADO COM A VOZ DO OUTRO

Eduardo Veras entrevista **Paulo Neves**

O brasileiro que acompanha com algum interesse o campo das artes visuais certamente já leu Paulo Neves – mas muito provavelmente não se deu conta disso. O poeta porto-alegrense, nascido em 1947, publicou apenas dois livros, talvez menos celebrados do que mereciam: textos breves, econômicos, mas luminosos. Ocorre que esse autor é também um dos mais requisitados tradutores do país, em especial da língua francesa. Trazem a assinatura dele as versões nacionais de alguns textos referenciais da crítica de arte, da história da arte e da estética moderna e contemporânea: *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman; *O olho e o espírito*, de Maurice Merleau-Ponty; *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire.

Desde 1986 atendendo encomendas de diferentes editoras brasileiras, Neves traduziu também pensadores fundamentais da filosofia e da antropologia, como Lévi-Strauss (*Saudades do Brasil*), Henri Bergson (*Matéria e memória*) e Descartes (*O discurso do método*). Verteu ainda obras literárias de fôlego, como *O vermelho e*

o negro, de Stendhal, *Meu amigo Maigret*, de Georges Simenon, e *W ou a memória da infância*, de Georges Perec.

Talvez seja no campo das artes e da estética, sobretudo, que a prosa de Paulo Neves se tornou, de fato, incontornável. Além dos livros já citados, ele traduziu *Diante da imagem*, de Didi-Huberman, *A prosa do mundo*, de Merleau-Ponty, os relatos de viagem do arquiteto francês Le Corbusier, os do fotógrafo franco-esloveno Evgen Bavcar, as conversas do húngaro George Brassaï com Pablo Picasso, as biografias de Leonardo e Van Gogh.

Na entrevista a seguir, concedida por e-mail, entre a primavera de 2021 e o verão que abriu 2022, Paulo Neves revisa sua formação como tradutor e sua relação com as artes, além de esmiuçar saborosamente as glórias e os percalços de seu ofício: as artimanhas da linguagem, a busca pela palavra mais exata, a compreensão do ritmo de cada autor, as fidelidades possíveis, os paralelos (e os afastamentos) entre a tradução e a poesia.

Quem tem a sorte de conhecer os dois livros publicados por Neves – *Viagem, espera* (2006) e o recente *Rio linguagem* (2020) – vai reconhecer na entrevista a delicadeza e a sabedoria de suas palavras e seu pensamento. Não se trata apenas de um tradutor profícuo e laborioso, ou um poeta raro e apaixonante. Se em *Viagem, espera* o autor se expandida pela prosa poética, próxima da crônica, em *Rio linguagem* ele alcança uma espécie de ensaio breve, ou brevíssimo. Em textos curtos, às vezes uma página ou nem isso, ele nos oferece inspiradas reflexões sobre filmes, livros, canções, o cotidiano, a amizade, a linguagem, o fardo da existência. De certa forma, esse ensaísmo generoso também emerge, nas partes e no todo, da entrevista a seguir.

Como foi teu processo de formação como tradutor? Como percebeste que era uma atividade à qual poderias te dedicar profissionalmente?

O assunto é longo, envolve toda a trajetória da minha formação. Para resumir: aos 20 anos fui estudar filosofia na USP, mas não completei o curso. Passei a trabalhar numa agência de notícias, a UPI, traduzindo do inglês e do espanhol mensagens chegadas pelo teletipo que deviam ser despachadas rapidamente para jornais e rádios. Essa tarefa, primeiro contato com a tradução, durou menos de dois anos. Continuei a trabalhar em outras áreas do jornalismo em São Paulo, mas quando voltei a morar em Porto Alegre, em 1981, tive dificuldade de arranjar emprego por não ter diploma de jornalista (que nesse meio tempo passara a ser exigido). Recorri então a editoras para traduzir livros (já que eu tinha uma boa experiência como redator e conhecimentos razoáveis do francês e do inglês). E em 1986 fiz minha primeira tradução para a L&PM (*Pés nus sobre a terra sagrada*, um ensaio que reúne falas dos índios norte-americanos), logo seguida de outras para as editoras Martins Fontes e Companhia das Letras, esta recém-criada e com um grande catálogo de lançamentos. Esse momento favorável do mercado editorial nas áreas de literatura, artes e ciências humanas, as que mais me interessavam, certamente ajudou para que eu me tornasse, desde então, um tradutor profissional. Mas eu nunca havia pensado nisso antes, foram as circunstâncias que me levaram.

Eu gostaria de saber se, no teu caso, há algum tipo de rotina ou sistematização ao iniciar a tradução de um novo livro: lê o texto inteiro e só depois começa a traduzir, vai lendo e traduzindo ao mesmo tempo, lança um primeiro combate, mais geral, e depois se detém nas minúcias? Há um método? Ou varia sempre, de um texto para outro?

A necessidade de um método está presente em muitas atividades, mas varia muito conforme o que se faz, a disposição e o jeito de cada um. No meu caso, que fiz da tradução uma atividade profissional autônoma e de tempo integral, ele foi sempre fundamental, desde o começo. Ao receber as encomendas das editoras, o primeiro passo é pesquisar o autor, conhecer a natureza do texto e suas dificuldades, para calcular o tempo de trabalho exigido e a remuneração proposta, equação financeiramente importante. Trata-se de uma primeira ***negociação*** material (e uso a mesma palavra com que Umberto Eco, em ***Quase a mesma coisa – experiências de tradução***, define o conteúdo espiritual dessa tarefa). Assim, uma leitura prévia me parece indispensável, nem que seja apenas de algumas passagens. O momento seguinte, o combate propriamente dito da tradução, que pode se estender de algumas semanas a alguns meses dependendo do livro, exige igualmente uma sistematização (por exemplo, traduzir um número mínimo de laudas por dia), além de paciência e envolvimento com o texto. No final, faço uma releitura e resolvo minúcias e dúvidas pendentes, que em alguns casos menciono num relatório enviado junto com a tradução ao editor. Esse relatório, mais ou menos detalhado conforme o livro, é uma iniciativa minha, importante para estabelecer um diálogo com a editora (pois quase sempre há pontos problemáticos na tradução e a resposta do editor pode

ajudar a resolvê-los). Foi por razões de eficiência que adotei esse método, diante do caráter incerto e terceirizado da tradução no mercado editorial. Mas também por razões psicológicas: sou um pouco escrupuloso, exigente com aquilo que escrevo, e para um tradutor, eu acho, isso pode ser mais uma qualidade que um defeito.

Alguns dos breves ensaios presentes em *Viagem, espera* e *Rio linguagem* tratam justamente de precisão vocabular. Um dos meus textos favoritos, ali, é aquele que propõe que se recupere o sentido original de "saudade" (alusão a uma falta não apenas do passado, mas de algo ainda por se realizar). Imagino que, no trato com a linguagem, talvez sobretudo nessa busca pela palavra mais exata, há uma aproximação muito grande entre o tradutor e o poeta. Eu gostaria que tu comentasses tanto a necessidade e o prazer dessa pesquisa, a procura pelo que seria o mais acertado, quanto as sobreposições entre a prática da tradução e a criação poética.

Sim, a precisão vocabular é uma exigência tanto da criação poética quanto da fidelidade na tradução, fidelidade menos à letra do que ao espírito. A tradução depende muito de uma leitura atenta e aprofundada, de compreender o *sentido* daquilo que o autor escreveu e de encontrar na língua de chegada a formulação mais *justa* de suas palavras. Nesse ponto há, de fato, uma afinidade entre o trabalho do tradutor e o do poeta: ambos enfrentam as artimanhas da linguagem e tentam ser precisos quando escrevem. Mas o poeta se preocupa com o sentido daquilo que está criando, o tradutor com o sentido daquilo que o outro está dizendo. São momentos e atitudes diferentes do ato de escrever. Quando traduzo procuro, na medida do possível, respeitar os termos e as frases que

o autor emprega. Alguns usam uma linguagem mais padronizada, outros, mais inovadora. Mas em todos os casos (e sempre considerando apenas textos em prosa, pois nunca traduzi poesia profissionalmente, apenas por amadorismo) é importante saber quando a tradução literal não convém, e que é preciso às vezes ser inventivo para expressar com mais acerto a ideia de um autor (sem falar que toda língua tem expressões idiomáticas próprias e nem sempre é fácil encontrar o que melhor corresponde a elas). Tudo isso tem a ver com a precisão vocabular, que é basicamente um cuidado. Cuidado com o que diz o outro, mas que atende também aos hábitos, ao gosto do tradutor, ao seu jeito próprio de escrever. A sobreposição, portanto, é inevitável. O trabalho de criação poética não pode deixar de interferir, por pouco que seja, no de tradução (e vice-versa). Afinal, os dois são próximos e enfrentam desafios semelhantes.

Ainda sobre a precisão vocabular: imagino que dicionários sejam aliados importantes nesse momento, tanto o da língua original quanto o da de chegada. Queria saber como se dá isso na prática. Se possível, quantos e quais dicionários tu utilizas?

No início eu tinha em casa o *Aurélio*, o dicionário-enciclopédico *Larousse du XX*ème *siècle* em seis grossos volumes (muito bom, mas um pouco desatualizado) e dicionários francês-português e inglês-português da Porto Editora. Só aos poucos fui me aparelhando. Adquiri o *Houaiss*, o *Nouveau Petit Robert*, além de várias outras fontes de consulta do francês, língua na qual acabei me especializando (a oferta era maior e eu preferia traduzir desse idioma), embora tenha feito algumas traduções do inglês no começo. Mas muitas pesquisas continuaram a ser feitas em

biblioteca, em dicionários mais específicos, por exemplo. Às vezes nem isso adiantava; para entender bem o sentido de uma palavra ou uma frase, era preciso recorrer a pessoas que conheciam melhor do que eu o francês ou o assunto do livro a traduzir. Claro que com o tempo e a prática fui melhorando meu francês e resolvendo por conta própria muitas dificuldades, além das facilidades, de vinte anos para cá, que a Internet e o Google inegavelmente trouxeram para quem traduz. Mesmo com todos esses aliados, porém, a tradução literária (ensaios, contos, romances) será sempre um trabalho complexo, cheio de sutilezas e ambiguidades, a não ser que a linguagem do autor seja muito padronizada.

Além da precisão vocabular, creio que outro desafio é o ritmo de cada frase e/ou cada parágrafo. Como é o esforço nesse caso para preservar o ritmo original?

Esse ritmo varia, evidentemente, com o estilo do autor e o tipo de texto. Sua importância é maior, em geral, numa obra de ficção do que num ensaio. Balzac, por exemplo, romancista enciclopédico que pintou uma espécie de mural dos costumes e das ideias no século XIX, escreve de um modo expansivo, aparentemente confuso e misturado, mas que é sem dúvida nenhuma envolvente, talvez por ser "a melhor maneira de representar a vida", como disse o tradutor Paulo Rónai. Das obras dele, a que mais gostei de traduzir foi o conto "A obra-prima ignorada" (em *A Missa do ateu e outras histórias*, editora Peixoto Neto, 2017), por ser ele próprio uma obra-prima de penetração de um escritor no universo da pintura. O importante para o tradutor, nesse caso, é deixar-se levar pelo ritmo caudaloso de suas associações, frases e parágrafos. Bem diferente é o caso de Stendhal, outro grande escritor do século

XIX, de quem eu retraduzi *O vermelho e o negro* para a L&PM, em 2002. Meu cuidado então foi acentuar seu estilo seco, de frases curtas, buscando aprimorar o que já fizera uma tradução anterior, dos anos 60. Mas esses exemplos não valem apenas para obras de ficção. Muitos ensaios de filosofia, literatura e arte exigem a mesma atenção e o mesmo envolvimento com o estilo do autor.

Fico imaginando que, eventualmente, haja alguma epifania (ou pelo menos algum contentamento) quando se encontra a palavra exata, às vezes, quem sabe, por acaso. Estou romantizando a atividade de tradução, ou algo parecido de fato pode acontecer?

O contentamento de encontrar a palavra exata acontece algumas vezes, mas é raro, pelo menos nos livros em prosa que são os que traduzo profissionalmente. A prosa tende a ser mais repetitiva, e os eventuais achados de linguagem, isolados, acabam se diluindo e se perdendo na corrente do discurso, tanto assim que para mim é difícil recordar e dar exemplos de alguns deles. Mas eu falei antes que faço também, amadoristicamente, traduções de poesia, e aí os desafios e as descobertas são maiores e mais frequentes. Traduzir um poema requer uma atenção a cada palavra, da primeira à última, e a recriação da linguagem é uma exigência quase constante, podendo então resultar num grande achado. Darei como exemplo um verso da norte-americana Emily Dickinson (que viveu isolada no século XIX e só foi reconhecida no século XX). Num poema sem título, que funde a brincadeira de esconde-esconde e a relação com Deus, o grande Escondido, ela diz que a felicidade do jogo às vezes acaba num acidente, num "corte sério", e então escreve este verso: ***Should the glee glaze***, cujo sentido literal

é: "Se a alegria seca (ou se apaga)", o que acabei traduzindo por: "Mas se o alegrar gela". A solução me pareceu boa, satisfatória. Só depois é que vi que eu tinha criado, sem querer, um palíndromo, ***alegrar gela***, e que essa expressão contém algo de epifânico – pois ao mesmo tempo sintetiza o poema e exprime bem a ambivalência do real para a qual a Emily Dickinson é tão sensível. Mas coisas assim são raras até mesmo nas minhas traduções de poesia.

Entrando em casos específicos, um dos autores mais difíceis que traduziste é, creio, Georges Didi-Huberman, difícil porque seus temas e reflexões são fortes e a linguagem, a meu ver, com certo pendor poético, livre. Sobre esse autor, gostaria de saber que dificuldades específicas tiveste de enfrentar. Se possível, com exemplos.

De Didi-Huberman traduzi dois livros, ***O que vemos, o que nos olha*** (1998) e ***Diante da imagem*** (2013), ambos para a editora 34. Ele é historiador e crítico de arte, mas na sua visão se integram leituras de Freud, de Walter Benjamin, entre outros pensadores. E também, ou principalmente, a literatura. Na abertura de ***O que vemos, o que nos olha*** há uma passagem extraída do ***Ulisses*** de Joyce, em que o narrador Stephen Dedalus, ao ver o mar, vê o olhar agonizante de sua mãe que o mira. Joyce fala da "inelutável modalidade do visível", expressão que Didi-Huberman vai examinar e desenvolver ao longo de todo o livro, junto com passagens de outros escritores (como Kafka e sua parábola "Diante da lei"). Assim a densidade de sua linguagem decorre em parte daquela dos autores que ele lê e em parte de sua própria maneira de ver a arte, segundo ele suportada sempre por uma ***perda***, da qual a obra é o vestígio e a restituição. A verdadeira obra de arte, ele diz, nos inquieta porque

nela é o passado que nos olha, e isso obriga o historiador a ser uma espécie de "arqueólogo-vidente". Infelizmente não tenho mais o original desse livro para cotejar com a minha tradução, nem localizei o que então escrevi sobre as dificuldades encontradas. Mas posso dar um exemplo extraído das minhas observações sobre a tradução de seu livro posterior, ***Diante da imagem.*** Ali, ao falar de um afresco de Fra Angelico, uma ***Anunciação***, ele diz que o ***branco*** entre o Anjo e a Virgem, aparentemente indicando que "não há nada" naquele espaço de parede pintada, é na verdade um "***très concret pan de blanc***". Traduzi por "concretíssimo ***trecho*** de branco", mas, considerando a insuficiência da palavra "trecho", senti necessidade de esclarecer e dar a seguinte nota: "No original, ***pan***, termo que possui vários sentidos em francês, dos quais os mais pertinentes aqui são: trecho ou parte de alguma coisa, estalo forte e seco, além de designar a totalidade de possibilidades do deus Pã." Em muitos momentos, portanto, lembro que foi um desafio acompanhar a complexidade do seu pensamento e da sua escrita. Tanto ele como o filósofo Maurice Merleau-Ponty (de quem traduzi ***O olho e o espírito*** para a editora Ática em 1997, depois reeditado pela Cosac&Naify em 2004) renovaram a maneira de pensar a arte em nosso tempo. As questões e a abordagem de cada um são distintas, mas ambos escrevem de um modo que se aproxima da poesia.

Mencionaste a tradução de "O olho e o espírito", de Merleau-Ponty, autor que conjuga, a meu ver, uma clareza muito grande na construção do texto e, ao mesmo tempo, uma enorme densidade das ideias. Como foi a experiência de traduzi-lo?

O olho e o espírito foi o último escrito concluído de Merleau-Ponty, que morreu em 1961 aos 53 anos. Passando férias na Provença, no sul da França, perto da região onde viveu Cézanne, ele volta a interrogar a percepção, o visível e o invisível, o espaço, o corpo, temas constantes em sua filosofia. Mas a novidade aqui é o confronto direto com a pintura. Não se trata de compreender a relação abstrata entre espaço e pensamento, mas de pensar o próprio corpo englobado no espaço, como faz Cézanne que, segundo Merleau-Ponty, "pensa por meio da pintura". Contando apenas com os olhos e as mãos, ele enfrenta o enigma que é a ligação das coisas entre si, "rompe a casca do espaço" para perceber sua construção interna, e dessa maneira ***faz ver*** o que é pintado. Mas a análise mesma, diz Claude Lefort no prefácio, parece que busca "fazer ver com as palavras". Para Merleau-Ponty, a pintura é o ***deslumbramento*** do começo, e esse deslumbramento vai "até o fundo do futuro" porque cada criação – como ele escreve no final – "modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras". No seu último escrito, portanto, o filósofo reconhece o que a arte ensina à filosofia, e alguém observou (não lembro mais onde li e anotei) que "ele se volta para a pintura como quem espera aprender com a atividade do outro o que sua própria atividade não pode ensinar". Daí a afinidade imediata que esse texto suscitou em mim quando o traduzi. Há uma aproximação não só em relação à pintura, mas também entre

pensamento e palavra poética. E, do ponto de vista da tradução, o texto revela indiretamente o que ela é: aprendizado e transposição (ou pelo menos tentativa de transposição).

Sei que o tema pode ser muito vago e abrangente, mas gostaria de te ouvir comentar tua própria relação com a arte, considerando tanto tua escrita poética quanto o convívio com amigos e familiares artistas, sobretudo músicos e artistas visuais.

Minha relação com a arte é intensa, mas muito diversificada e pouco desenvolvida como realização própria. Uma forte atração pela forma ***sensível*** das coisas convive com um forte pendor reflexivo, num equilíbrio difícil que se manifesta de um modo predominantemente conciso. Isso transparece nos textos que escrevo e nos que já publiquei. Na seção chamada "No limiar", de ***rio linguagem***, falo de literatura, música, pintura, entre outras coisas, mas sempre voltado para a criação poética. E de vez em quando aflora, no texto, um poema propriamente dito. Quanto ao meu gosto por formas diferentes de arte, ele se deve ao meu temperamento e aos muitos encontros e aprendizados ao longo da vida (no campo da música, por exemplo, com Zé Miguel Wisnik, no da pintura, com Zé Tatit, para mencionar duas antigas e fortes amizades). Ele é enriquecido também pelo convívio com a Mirian, minha mulher, observando seus trabalhos artesanais em cerâmica, e com os filhos, que desde cedo manifestaram o mesmo gosto pela música e as artes (Nik, o mais velho, é hoje ilustrador profissional). Assim eu posso dizer que as artes estão em constante diálogo dentro e fora de mim, ao mesmo tempo em que procuro contrabalançar, na minha atividade, a criação poética com o trabalho mais intelectual

da tradução. Aliás, o tema da arte esteve sempre presente nesse trabalho. Além dos livros já mencionados, traduzi também biografias (Van Gogh, Leonardo da Vinci...), um relato do confinamento de Picasso em Paris durante a ocupação nazista, escrito pelo fotógrafo Brassaï (*Conversas com Picasso*), além de vários textos avulsos para livros, jornais, exposições etc. Mas o meu interesse pela arte é mais amplo, envolve também uma pergunta sobre o destino dela no mundo contemporâneo. Penso particularmente no caso da pintura. Nos últimos cem anos ela teve seu campo invadido e tomado por outras técnicas – fotografia, cinema, vídeo, computação gráfica –, sofrendo uma transformação muito maior do que a verificada em artes como a música e a literatura. Parece que a grande riqueza material das artes plásticas se transferiu para a imaterialidade das imagens tecnológicas, gerando perplexidade e perda de referências. O assunto é complexo, mas a pergunta que eu me faço é: quem cria, estuda ou aprecia a arte, hoje, tem consciência dessa complexidade, de tudo o que está em jogo nela? Ao mesmo tempo, basta observar crianças aprendendo a desenhar e a colorir numa folha de papel para ver que essa experiência tão simples continua sendo insuperável, e que ela não pode ser abandonada nem esquecida, pois nos remete ao começo físico e espiritual da arte. Acho que um verdadeiro artista, tanto no passado quanto hoje, sempre parte desse ponto, porque no fundo a arte não evolui, ela está sempre recomeçando.

Gostaria também que discorresses sobre a relação específica entre arte e tradução. Como percebes o deslocamento de linguagens? Há algo que se funda em algum momento, ou a sensação é sempre de sentir-se atado a uma matriz geradora?

Quando se fala de tradução, geralmente está se falando da tradução interlinguística, entre dois idiomas. É o que eu faço no meu trabalho. Mas existe outra, chamada intersemiótica, que ocorre quando se passa de um meio expressivo para outro (um romance adaptado para o cinema, ou um texto escrito a partir de um quadro, por exemplo). Essa última, na verdade, é muito mais frequente que a primeira. Ela é que permite aos humanos, sem falarem o mesmo idioma, entenderem-se através de gestos. E não só isso. O tempo todo, na vida cotidiana, estamos traduzindo e interpretando mensagens e sinais que nos chegam das mais variadas fontes. É correto dizer, portanto, que a tradução em sentido amplo é inerente à linguagem (quer se trate de palavras, imagens, sons ou gestos). Por outro lado, a arte, como forma específica de linguagem, também pratica uma espécie de tradução (quando o artista transpõe o que sente e vê para um elemento expressivo qualquer). A particularidade da arte, assim como da tradução, se manifesta em diferentes contextos, desafios, deslocamentos, mas ambas estão embutidas, atadas na matriz geradora da linguagem. Em *Escritos sobre mito e linguagem*, Walter Benjamin diz que um fluxo ininterrupto de comunicação percorre toda a natureza, e que existe traduzibilidade no mundo porque as coisas têm densidades diferentes. Completo então essa minha resposta com uma frase espelhada que resume o que eu disse e exprime também o meu desejo de tradutor: se a arte é uma forma de tradução, que a tradução seja, modestamente, uma forma de arte.

Paulo Neves é tradutor e poeta. Nasceu, vive e trabalha em Porto Alegre. Nos anos 1970 e 80, atuou como jornalista em São Paulo. Desde 1986, dedica-se à tradução de textos, tendo vertido para o português mais de 150 livros. É autor do ensaio ***Mixagem, o ouvido musical do Brasil*** (1985) e dos livros de poemas e prosas poéticas ***Viagem, espera*** (2006) e ***Rio linguagem*** (2020).

Eduardo Veras é crítico e historiador da arte. Professor do Instituto de Artes da UFRGS, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e no Bacharelado em História da Arte. Vem pesquisando a arte em seus trânsitos temporais e espaciais, sobretudo pelo viés do anacronismo histórico. Vive e trabalha em Porto Alegre.

ARTIGOS

TRADUÇÕES EM ARTE E ANTOLOGIAS DE FONTES PRIMÁRIAS

Daniela Pinheiro Machado Kern
(PPGAV-UFRGS)

Resumo: O presente artigo aborda a função da tradução na visão dos organizadores de antologias de fontes teóricas primárias para o estudo da arte, tanto no mundo de fala inglesa quanto no Brasil, através da breve análise de alguns exemplos específicos, como o das antologias estadunidenses de Holt e Preziosi, ou das brasileiras de Berbara, Duarte e Kern.

Palavras-chave: Historiografia da Arte. Tradução. Fontes Primárias.

ART TRANSLATIONS AND ANTHOLOGIES FROM PRIMARY SOURCES

Abstract: This article addresses the role of translation in the view of the organizers of anthologies of primary theoretical sources for the study of art, both in the English-speaking world and in Brazil, through a brief analysis of some specific examples, such as the American anthologies of Holt and Preziosi, or the Brazilian ones by Berbara, Duarte and Kern.

Keywords: Art Historiography. Translation. Primary sources.

Como ocorreu com tantas pessoas que trabalham com tradução no Brasil, também eu fui atraída pela atividade ao ler os livros do tradutor húngaro Paulo Rónai. Entre os vários projetos de tradução que Rónai empreendeu, um me chamou em especial a atenção, a antologia de contos ***Mar de Histórias***. Trata-se de dez volumes com contos de diferentes épocas e partes do mundo, totalizando 3.168 páginas e 197 autores, 181 dos quais traduzidos de 32 línguas (VILLELA, 2012, p.75). Tendo lido todos os volumes e ficado encantada com o trabalho hercúleo levado a cabo por Rónai e Aurélio Buarque de Hollanda, fiquei sabendo mais sobre a empreitada no livro ***A tradução vivida,*** em que o tradutor húngaro apresenta uma das motivações da atividade de tradução, a saber, o prazer em estudar uma língua estrangeira e de, através desse estudo, adentrar um "novo mundo": "Em primeiro lugar, dizer-lhes da alegria que há em se aprender sozinho uma língua estrangeira, penetrar-lhe aos poucos os segredos, finalmente dominá-la e ganhar através dela a chave para abrir a porta por onde se penetra num mundo novo" (RÓNAI, 1981, p. 168). Outra motivação forte é o desejo de tornar o conhecimento acessível a um maior número de pessoas, como Rónai e Ferreira deixam subtendido aqui:

> Oferecer ao público mais uma antologia de contos, depois de tantas obras congêneres que enchem as vitrinas das livrarias, é empreendimento que requer, se não justificativa, pelo menos elucidação. A ideia da presente obra nasceu por volta de 1943, quando eram poucas as coletâneas semelhantes em língua portuguesa [...] (FERREIRA; RÓNAI, 1998, p. 13).

A questão do acesso público também seria forte motivação para os que trabalham com traduções na área de artes. E as antologias, de igual modo nas artes, seriam um dos formatos privilegiados para possibilitar a difusão do maior número de autores

e autoras. Meu primeiro contato marcante com uma antologia de textos de arte foi o livro de H. B. Chipp, *Teorias da arte moderna*. Eu cursava então a graduação em Artes Visuais nos anos 1990 e neste livro, que comprei ainda no curso, o autor anunciava já no Prefácio seus objetivos com a publicação, entre os quais destaco, outra vez, a questão do aumento da facilidade de acesso:

> Esse livro nasceu em resposta a uma necessidade, manifestada por historiadores e estudantes de arte, de acesso aos documentos teóricos fundamentais da arte do século XX. A maioria dos textos importantes apareceu originalmente em publicações hoje obscuras: pequenas revistas efêmeras, jornais ou edições limitadas de livros. Por isso, é extremamente difícil, e por vezes impossível, encontrá-los. Embora muitos fragmentos tenham sido traduzidos em graus variáveis de fidelidade, foram poucos os que tiveram traduções completas e fidedignas em outras línguas (CHIPP, 1993, p. XIII).

Os textos selecionados por Chipp são o que chamamos de fontes primárias, depoimentos e reflexões teóricas de artistas modernos, manifestos, cartas, o tipo de material a que o grande público não teria como acessar, não fosse o trabalho minucioso e persistente do antologista. Para o público mais especializado a facilidade de acesso a esses documentos, mediante, muitas vezes, uma tradução, também é preciosa. Para Chipp, o contato do pesquisador com as fontes primárias reforça a solidez das análises dos historiadores da arte moderna. Em suas palavras, "Esperamos que, divulgando esses documentos teóricos e delineando um método para a sua abordagem, o estudo da arte moderna possa ser colocado em bases ideológicas mais sólidas do que até agora." (CHIPP, 1993, p. XIV). Chipp reconhece ainda, em sua Introdução

Geral, e essa será uma prática comum junto a organizadores de antologias, a importância de antologias de textos sobre arte reunidos antes de sua própria obra: "Mas a prova mais conclusiva do valor desse tipo de material está na utilidade que têm para os historiadores de arte as várias coletâneas de documentos, todas publicadas a partir de 1945" (CHIPP, 1993, p. 4). É assim que menciona algumas delas, como ***Artists on Art***, de Robert J. Goldwater e Marco Treves; ***Literary Sources of Art History*** (3 volumes), de Elizabeth Holt; ***Aesthetic Theories of French Artists***, de Gauss; ***Paths to the Present:*** Aspects of European Thought from Romanticism to Existencialism, de Eugen Weber.

Aqui, neste breve texto, seguirei o exemplo de Chipp ao comentar algumas outras antologias que foram publicadas no exterior e no Brasil, que serviram de inspiração para que organizasse, também eu, uma antologia de traduções de fontes primárias da história da arte, como veremos adiante.

Uma das antologias estadunidenses mais consultadas e tradicionais de textos sobre arte é a edição organizada por Elizabeth Gilmore Holt, originalmente intitulada ***A documentary history of art,*** que começa a ser publicada ainda em 1947. Holt, no prefácio à primeira edição, percorre alguns dos ***topoi*** recorrentes nesse estilo de obra. A questão da acessibilidade dos textos através do processo de antologização é uma das primeiras a ser comentada por ela: "O material aqui reunido é há bastante tempo conhecido por estudantes sérios de arte e cultura europeia. Foi colocado sob essa forma de modo a ser mais acessível para pessoas interessadas no desenvolvimento cultural da civilização

ocidental" (HOLT, 1981, p. vii).[1] Nesse ponto, a realidade da maior parte dos professores e dos estudantes de artes também é considerada:

> Uma consciência das dificuldades experienciadas por professores que dependem de pequenas bibliotecas departamentais, ao tornar documentos acessíveis a estudantes iniciantes desencadeou este empreendimento. [...]. Espera-se que tenham em mente que este livro foi preparado não para aqueles que conhecem os documentos originais e a massa de comentários, mas para os leigos, professores e estudantes em colégios e escolas preparatórias (HOLT, 1981, p. vii).

Traduzir uma tal massa de documentos está longe de ser tarefa simples, o que é reconhecido por Holt. Ainda que ela em geral não entre nos pormenores do processo de tradução, que nesses casos demanda um conhecimento bastante especializado em arte e filologia, mesmo assim nos permite vislumbrar o esforço hercúleo e colaborativo demandado por tal tarefa: "A leitura, compilação e tradução foram tarefa prazerosa, ainda que por vezes árdua, pois trouxe não apenas um maior conhecimento do material, mas também o contato, amizade e assistência de estudiosos muito mais conhecedores do que a compiladora" (HOLT,1981, p. vii). Um dos estudiosos que lhe prestou auxílio na concepção geral da obra foi o historiador da arte Erwin Panofsky. Especificamente sobre o processo de tradução dos originais em italiano que compõem a antologia ela escreve um pouco mais:

> Os textos italianos do século XV apresentaram as maiores dificuldades de tradução. Deve-se ter em mente que, uma vez que poucos desses textos foram revisados ou corrigidos desde que foram publicados no século XIX, houve a necessidade de

1 São de minha autoria todas as traduções de passagens de textos que, nas referências, encontram-se em língua inglesa.

> um estudo filológico das diferentes cópias dos textos. Pareceu acertado, portanto, sob tais circunstâncias, perseguir no interesse de claridade e legibilidade um caminho do meio entre uma tradução literal, mas demasiado estranha, e uma mais livre" (HOLT,1981, p. viii).

Não raro o próprio organizador da antologia é o tradutor dos textos. Tal é o caso também de Linda Nochlin, que organizou em 1966 a antologia ***Realism and Tradition in Art 1848-1900.*** Nochlin em sua introdução procura salientar como, através da seleção de textos da antologia, ao mesclar documentos mais e menos conhecidos, intenta apresentar uma visão renovada da arte da segunda metade do século XIX:

> Ao fazer minhas seleções, tentei estabelecer um equilíbrio entre documentos antigos, familiares, ainda que incontestavelmente centrais, e outros menos conhecidos, talvez mais periféricos, que no entanto contribuem para nossa compreensão da arte da segunda metade do século XIX. As visões de críticos contemporâneos, assim como aqueles dos próprios artistas, foram incluídas, de modo a sugerir um retrato verdadeiro do cenário do mundo da arte da época (NOCHLIN, 1966, p. V).

Joshua Taylor, que foi professor de história da arte da Universidade de Chicago, outro organizador de uma antologia bem difundida, ***Nineteenth-Century Theories of Art***, de 1987, segundo James Yarnall (1987), realizou muitas traduções de textos sobre arte do francês e do italiano, até resolver recolhê-las em livro, acrescentando traduções alemãs realizadas por colaboradores. Felizmente no prefácio original da obra Taylor reflete um pouco sobre a tarefa da tradução de textos sobre arte, indicando sua postura enquanto tradutor:

> Nas traduções tentei seguir tão de perto quanto possível a retórica dos autores, mesmo quando outra maneira de formular a ideia pudesse ser mais característica do inglês. Tentei, em outras palavras, evitar que a tradução fosse uma interpretação. Nenhuma tradução, no entanto, pode substituir completamente o enunciado original, uma vez que cada linguagem tem sua própria lógica interna e conotações culturais (TAYLOR,1987, p. 3).

Antologias recentes e bastante ambiciosas são, por exemplo, os três volumes de ***Art in Theory, An anthology of changing ideas***, coordenados por Charles Harrison; Paul Wood e Jason Gaiger, editados a partir do final dos anos 1990. Na introdução geral do primeiro volume, que abrange textos publicados entre 1648 e 1815, os ***topoi*** tradicionais nesse tipo de obra de igual modo estão presentes. É assim que o público ideal da obra é indicado:

> O objetivo deste livro é prover a estudantes de arte, história da arte e estética, assim como ao leitor geral interessado, uma substancial e representativa coleção de textos, escolhidos dentre uma ampla variedade de fontes da metade do século dezessete ao começo do século dezenove (HARRISON et al., 2009a, p. 1).

As traduções para o livro são realizadas em várias línguas e por variados colaboradores, e o intuito de mesclar textos conhecidos com outros ainda não disponíveis em língua inglesa é destacado:

> Muitos dos documentos relevantes são difíceis de localizar sem os recursos de uma biblioteca especializada, e vários documentos são reimpressos aqui pela primeira vez em um século ou mais. Há também muitos textos importantes que não haviam sido previamente publicados em inglês. O presente volume inclui traduções originais de fontes francesas, alemãs, italianas, holandesas e latinas, chegando a aproximadamente um terço dos conteúdo (HARRISON et al., 2009a, p. 1).

Além disso, antologias anteriores também são mencionadas, como as de Holt (*A documentary history of art*), Lorenz Eitner (*NeoClassicism and Romanticism*), Robert Engass e Jonathan Brown (*Italian and Spanish Art 1600-1750*), Joshua Taylor (*Nineteenth Century Theories of Art*) (HARRISON et al., 2009a, p.6). Por fim, uma observação nova nos textos introdutórios desse primeiro volume é a relativa ao escopo da obra: ainda que seja objetivo dos organizadores, com as traduções, o atendimento das "demandas dos currículos e dos modernos desenvolvimentos em teoria e no trabalho da história da arte" (HARRISON et al., 2009a, p.8), meta mais ampla seria mediar, através dos textos, o contato do público contemporâneo com as obras de arte neles mencionadas: "[...] essa antologia será de grande utilidade para aqueles leitores que a tratarem não simplesmente como um recurso para o estudo da história da arte, mas como um acompanhamento para a experiência em primeira mão com obras de arte" (HARRISON et al., 2009a, p.8). Nos textos introdutórios do segundo volume desta antologia, composta por documentos traduzidos originalmente publicados entre 1815 e 1900, o objetivo de Nochlin, de mostrar a arte do século XIX sob nova luz, é retomado por Harrison, Wood e Gaiger. Traduzir textos de línguas e tradições historiográficas pouco conhecidas no país de publicação da antologia é uma das maneiras propostas para mostrar essa nova perspectiva crítica e teórica:

> Ao mesmo tempo em que incluímos aqueles textos que são merecidamente canônicos, também procuramos fornecer um relato adequado da diversidade da teoria artística durante o século XIX. Aproximadamente um terço do material do livro consiste de novas traduções de material estrangeiro. Estivemos particularmente preocupados tanto com ampliar a recuperação de material francês para além dos interesses padrão da história da arte de língua inglesa quanto com corrigir o que por muito tempo

> foi, em comparação, um negligenciamento de fontes alemãs. Outras novas traduções foram feitas de material em holandês, italiano, norueguês e russo. Por um lado tentamos demonstrar que não são todas as estradas que levam a Paris, mesmo no final do século XIX; por outro lado que, no final do século, o fluxo de ideias ***a partir de*** Paris era tanto difundido quanto rápido (HARRISON et al., 2009b, p. 1).

Neste segundo volume da antologia organizada por Harrison, Wood e Gaiger, o levantamento de antologias anteriores igualmente aparece, sendo mencionadas as de H. B. Chipp (*Teorias da Arte Moderna*); Joshua Taylor (*Nineteenth century theories of art*); Linda Nochlin e Lorenz Eitner (*Realism and Tradition in Art 1848-1900; Impressionism and Post-Impressionism 1874-1904; Neoclassicism and Romanticism 1750-1850*); Elizabeth Holt (*From the Classicists to the Impressionists; The Triumph of Art for the Public 1785-1848; The Expanding World of Art 1874-1902*), entre outros.

Tão famosa quanto a tríade de antologias de Harrison, Wood e Gaiger seria *The Art of Art History: a Critical Anthology* (1998), organizada por Donald Preziosi. A vontade de, por meio de uma antologia, repensar criticamente a disciplina da história da arte aparece de maneira ainda mais contundente na *Introdução* à segunda edição da obra (2008). Essa antologia é temática, e mescla textos clássicos com aqueles de autores modernos e contemporâneos. Apresenta-se como uma antologia ao mesmo tempo tradicional e pouco convencional:

> *The Art of Art History* é uma coleção de recursos para se construir uma história crítica da história da arte. Não é organizada propriamente como uma "história da história da arte", nem é um texto histórico com começo, meio e fim. É muito mais uma ***assemblage,*** ou um gabinete de coisas provocativas a partir das quais pensar, cada uma das quais tendo múltiplas conexões com

> as outras, tanto dentro desta antologia quanto fora. Também é uma "antologia" no velho sentido da palavra – um relato de coisas que em sua variedade e porte podem se parecer com um jardim de flores; uma coleção de textos que, em alguns casos, foram apreciados como belas obras de arte em si (PREZIOSI, 2009, p. 1).

A consciência de agora ser parte da grande indústria, sobretudo inglesa e estadunidense, também se faz presente no texto introdutório publicado junto à nova edição de 2009:

> Desde que apareceu pela primeira vez em 1998, ***The Art of Art History: A Critical Anthology*** permaneceu uma das mais amplamente utilizadas introduções, em língua inglesa, à historiografia da disciplina acadêmica da história da arte. Sua distribuição e uso internacional extensivos foram catalisadores para o que desde então se tornou uma verdadeira indústria dos ***readers,*** antologias e guias de história da arte e estudos visuais, publicados e vendidos em muitos países, muitos visando públicos de leitores especializados (PREZIOSI, 2009, p. 3).

No Brasil o fenômeno das antologias de traduções de fontes primárias se desenvolve mais lentamente. Entre 2004 e 2014 a Editora 34 publicou em 14 volumes a antologia de textos sobre pintura organizada na França, em um único volume, por Jaqueline Lichtenstein, ***A pintura***: textos essenciais, o que sem dúvida veio ajudar a sanar lacunas no mercado editorial nacional a propósito desse tipo de material. Na ***Introdução geral*** à coleção, Lichtenstein também se coloca o ***topoi*** da seleção de textos: diante de um "mar de histórias", como selecionar o que incluir na antologia? Em outros termos, ela apresenta essa mesma pergunta:

> Como distinguir e selecionar em meio a um corpus tão heterogêneo os textos realmente essenciais? Um ensaio ou um estudo estético sobre a pintura podem ter múltiplas finalidades: iluminar uma obra de arte, remeter a uma teoria da interpretação obedecendo

> a critérios lógicos ou estéticos, elaborar um 'belo texto', mais ou menos auto-referencial (LICHTENSTEIN, 2004, p. 12).

De novo, como igualmente enfatizaram Harrison, Wood, e Gaiger em ***Art in Theory***, Lichtenstein iria preferir textos que colocassem a obra de arte em si em primeiro lugar – nesse caso específico, a pintura:

> Numa coletânea como esta, pareceu-nos que a questão prioritária para nossa seleção não deveria ser a natureza, origem ou estrutura dos textos, mas sim sua função, sendo preciso privilegiar aqueles que possibilitam uma melhor compreensão da pintura (LICHTENSTEIN, 2004, p. 12).

Temos ainda antologias nacionais, publicadas a partir do final dos anos 1990. Tal é o caso de ***O belo autônomo:*** textos clássicos de estética, obra organizada por Rodrigo Duarte e publicada em primeira edição em 1998, e em segunda edição em 2013. No prefácio à primeira edição Rodrigo Duarte delineia o público a que a publicação se destina e reafirma a importância da tradução de fontes primárias sobre estética:

> Esta seleção de textos pretende suprir uma falta facilmente detectável quando se trata de buscar material didático para cursos introdutórios de Estética e Filosofia da Arte, seja de graduação, seja de pós-graduação. Já existem em Português bons manuais – originais e traduções – que, por um lado, facultam sobre o assunto uma boa visão panorâmica; por outro, não permitem o aprofundamento que só um contato direto com as fontes do pensamento estético ocidental pode oferecer. E o visível crescimento do interesse por Estética no Brasil nos últimos anos já determinou por si só a ampliação e o aprofundamento do patamar de apropriação hermenêutico-filosófica da arte, e esse processo não dá sinais de estar prestes a estancar (DUARTE, 2013, p.7).

Temos ainda ***Renascimento italiano:*** ensaios e traduções (2010), organizado por Maria Berbara. No prefácio desta antologia são explicitados ao leitor, como de praxe, público alvo da edição e natureza e autoria das traduções:

> Este livro reúne ensaios e traduções sobre o Renascimento escritos por pesquisadores ativos em universidades brasileiras. Os ensaios não são primordialmente dirigidos a investigadores altamente especializados, mas a estudantes e leitores interessados em história da arte. Ulteriores pesquisas sobre cada um dos temas abordados pelos ensaios podem ser iniciadas a partir da consulta aos livros e artigos citados nas notas. As traduções, realizadas por especialistas, apresentam textos fundamentais da literatura artística relativa ao renascimento acompanhadas de uma introdução e amplas notas de apoio ao texto (BERBARA, 2010, p. 3).

Pelo breve levantamento realizado das antologias de textos sobre arte (e eventualmente estética) disponíveis ao público, nota-se que a preocupação com o incremento da acessibilidade de textos mediante tradução é motivação recorrente. Não foi outra, pois, minha motivação ao organizar o material que compõe o objeto de aprendizagem virtual ***Historiografia da Arte:*** Fontes Primárias[2], lançado em 2013. Neste site contamos com traduções diretas e indiretas de fontes primárias da história da arte publicadas entre a Idade Média e o século XIX, realizadas em sua maior parte por mim, e ainda por Ana Carolina Azevedo e por Mauni Oliveira. No texto introdutório à essa coleção de fontes chamo a atenção para a ampliação do campo da história da arte no Brasil, com a criação de cursos novos dedicados à disciplina nos últimos anos, e saliento a necessidade de se ofertar material didático para atender a essa

2 Disponível em https://lume.ufrgs.br/handle/10183/126891.

crescente demanda por fontes primárias. Não chego a entrar ali nos detalhes do trabalho de tradução em si, que sem dúvida se revelou um desafio, sobretudo quando se considera a distância temporal de redação de vários dos textos traduzidos, suas peculiaridades culturais, a especificidade dos termos técnicos empregados e também a barreira das diferentes línguas originais a partir das quais traduzimos. O então bolsista Rafael Machado Costa ficou responsável pela anotação dos textos, e tal projeto, necessariamente de cunho colaborativo, foi possível com o suporte de duas ações de extensão no âmbito da UFRGS, *Elaboração de Material Didático para Historiografia I* e *Historiografia da Arte: Fontes Primárias (2012-2013)* e da equipe do Napead UFRGS.

Mesmo considerando o acesso mais facilitado a fontes primárias da história da arte ocidental proporcionado pela Internet, como o demonstram bases de dados tais quais *Archive.org*, a língua continua a ser barreira a transpor. Nesse sentido, traduções dessas fontes continuam sendo mais necessárias do que nunca, a fim de possibilitar a democratização do acesso ao conhecimento sobre arte, a esse verdadeiro "mar de histórias" que constitui as tramas do estabelecimento da história da arte como disciplina.

Daniela Pinheiro Machado Kern é professora associada do PPGAV e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. É líder do grupo de pesquisa CNPq Arte e Historiografia, e autora de *Tradição em paralaxe*: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as "velhas tecnologias" (EdJuc, 2012). Traduziu para o português, entre outras obras, *O sentido de ordem* (Bookman, 2012), de E. H. Gombrich. Atualmente é vice-diretora do Instituto de Artes da UFRGS.

Referências

BERBARA, Maria (org.). **Renascimento italiano:** ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2010.

CHIPP, H. B. **Teorias da Arte Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo:** textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; RÓNAI, Paulo (orgs.). **Mar de Histórias:** Antologia do Conto Mundia, vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason. **Art in Theory 1648-1815.** An anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishing, 2009a [2000].

HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason. **Art in Theory 1815-1900.** An anthology of changing ideas. Oxford: Blackwell Publishing, 2009b [1998].

HOLT, Elizabeth Gilmore (ed.). **A documentary history of art,** vol. 1: The Middle Ages and the Renaissance. Princeton: Princeton University Press, 1981 [1947].

HOLT, Elizabeth Gilmore (ed.). **A documentary history of art,** vol. 2: Michelangelo and the Mannerists; The Baroque and the Eighteenth Century. Princeton: Princeton University Press, 1982 [1947].

KERN, Daniela P. M. (org.). **Historiografia da Arte:** Fontes Primárias. Porto Alegre: NAPEAD-UFRGS, 2013. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/126891 Acesso em: 11 jan. 2022.

LICHTENSTEIN, Jaqueline (org.). **A pintura:** textos essenciais, v.1. São Paulo: Editora 34, 2004.

NOCHLIN, Linda (ed.). **Realism and Tradition in Art 1848-1900.** Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1966.

PREZIOSI, Donald (ed.). **The Art of Art History:** a Critical Anthology. New York: Oxford University Press, 2009 [1998].

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

TAYLOR, Joshua (ed.). **Nineteenth-Century Theories of Art.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987.

VILLELA, Adauto Lúcio Caetano. **Paulo Rónai e o Mar de histórias:** a prática crítico-literária de um intelectual húngaro no exílio. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Programa de Pós-graduação em Letras - Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 221 p., 2012.

YARNALL, James. Preface. In: TAYLOR, Joshua (ed.). **Nineteenth-Century Theories of Art.** Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987. p. xi-xii.

COMO CAPTURAR IMAGENS: SOBRE APROPRIAÇÕES, CÓPIAS, RASTROS E TRADUÇÕES

Marina Bortoluz Polidoro

Resumo: A partir do próprio processo de trabalho, este artigo discute estratégias de apropriação de imagens, considerando as implicações poéticas e conceituais decorrentes do seu deslocamento. A reflexão tem interesse nas capturas e reproduções falhas e as aproxima da ideia de tradução e do conceito de rastro aurático (Didi-Huberman a partir de Benjamin). Entende-se que essas falhas são como rastros e evidências da manipulação a que a imagem foi submetida e acabam por adensar o resultado final do trabalho.

Palavras-chave: Apropriação. Colagem. Rastro. Aura.

HOW TO CAPTURE IMAGES: ON APPROPRIATIONS, COPIES, TRACES AND TRANSLATIONS

Abstract: From my own workprocess, this article discusses strategies of appropriation of images, considering the poetic and conceptual implications of its displacement. This reflection has an interest in faulty captures and reproductions and approximates them to the idea

of translation and the concept of “auratic trace” (Didi-Huberman a partir de Benjamin). It is understood that these failures are like traces and evidences of the manipulation to which the image was submitted and eventually increases the artwork final result.

Keywords: Appropriation. Collage. Trace. Aura.

Apresentação

A partir da minha produção em arte, este artigo procura refletir sobre estratégias de apropriação de imagens, como cópia ou registro de rastros. Reconhece-se uma modificação, de transmutação deliberada daquilo que se assimila, de maneira que sempre há um resto – algo que sobra ou que falta – e qualquer diferença, por menor que seja – uma falha no processo ou até mesmo apenas a mudança de contexto – provoca grandes alterações de sentido e nas possibilidades de interpretação.

A cópia fez parte da formação clássica do artista nas academias de belas-artes, considerando que o treinamento envolvia o exercício do desenho a partir de um modelo: primeiramente de gravuras e, em estágios mais avançados, de esculturas, para só posteriormente poder utilizar modelos vivos em ateliê. Entre os desenhos preparatórios, estavam os estudos de detalhe, que eram com frequência emprestados de outros artistas: figuras em poses convencionais, paisagens, detalhes arquitetônicos, objetos de cena e, pela dificuldade em se conseguir um modelo, estudos de animais. Os próprios artistas copiavam as suas obras, como maneira de formar uma compilação do seu trabalho ou para guardar uma composição para uso futuro (HUTTER, 1968).

É apenas no século XX que podemos nos referir ao citacionismo ou a imagens de segunda geração, como trabalhos que recorrem a outras obras e as reutilizam com interpretações arbitrárias e individuais, além das chamadas imagens readymade (expressão que remete à invenção de Duchamp, para referir-se à apropriação de imagens "prontas"). São "obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas [...] mas sim na elaboração de outros sistemas significativos, criados a partir da conjugação de imagens e procedimentos lingüísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes)" (CHIARELLI, 2001, p. 257).

Uma parte do meu processo de trabalho, sobretudo a produção realizada entre 2008 e 2014 (figuras 1 e 2), utiliza a colagem com sobreposição de fragmentos que carregam texturas, estampas, figuras ou campos de cor, apropriados ou produzidos por mim ou uma mistura dessas duas coisas. São papéis na sua maioria de baixa gramatura, muitos translúcidos, carregados de interferências. A incorporação de superfícies e as cópias de figuras são realizadas manualmente por mim, o que facilita o aparecimento de falhas na reprodução e marca as capturas: as imagens produzidas dessa forma não são completamente fiéis à sua matriz geradora. Ainda assim, essas novas imagens são produzidas pelo contato direto com o corpo copiado, como uma pegada, um rastro. Algumas dessas modalidades de apropriação são mais ou menos diretas, o que faz variar o grau de semelhança com as suas matrizes. Além disso, há também a minha interferência no processo, como no caso das cópias de desenhos de observação ou iluminuras e ilustrações, que por possuírem muitas vezes cor e texturas, no momento da cópia são reduzidos aos seus contornos.





Figura 1. Marina Polidoro: *3x Marina A.*, 2008, desenho e colagem, 24,5 x 37cm. Fonte: da autora.

Figura 2. Marina Polidoro: *São Marcos e a caixinha de fósforo*, 2007, desenho e colagem, 23,5 x 30,5cm. Fonte: da autora.

São seis as operações utilizadas:

(1) frotagem: é como um padrão resultante do atrito entre o objeto com textura tátil e algo que risca. O papel entre eles, entre o pastel ou o giz e a matriz, no qual realizo a frotagem é sempre um papel delicado, translúcido. Assim, recebe facilmente a frotagem e também cumpre a função de sobrepor sem apagar completamente[1] quando colado sobre outras camadas;

(2) carimbo: pelo contato de uma matriz produzida para este fim (seja projetado por mim ou um carimbo padronizado) ou desviando um objeto que possua uma superfície com diferenças de níveis, que possa assim agir como um carimbo. A tinta no topo dos volumes, produz um desenho invertido;

(3) estêncil: a tinta acrílica, a ponta do lápis ou da caneta preenche os espaços vazios de um molde vazado, em geral compondo uma espécie de padrão. Também pode ser feito a partir de um molde adquirido, construído ou desviado;

(4) transfer: o decalque transfere uma impressão para outro papel por meio de um processo químico. O resultado é espelhado e desgastado, a imagem sempre perde cor nesse processo, além de ganhar uma textura específica resultante da ação de esfregar, necessária para realizar a transferência;

(5) cópia ou redesenho: seguir, repetir o contorno, com caneta ou grafite, colocando-se o papel translúcido sobre a imagem (ilustração, fotografia) a ser copiada/redesenhada. É feita às vezes à mão, às vezes com a ajuda do computador. A escolha entre esses meios se dá principalmente pela agilidade e imita o

1 Publiquei reflexão sobre esses apagamentos em artigo intitulado "O que desaparece, o que resiste: para pensar o apagamento" na Revista Estudio, v. 2 (3), 2011, p. 142-147.

meio em que está a imagem a ser copiada: se impressa, à mão; se digital, com software de edição de imagens e desenho. Quando realizada manualmente, pode ou não ser utilizada mesa de luz ou papel carbono, dependendo da visibilidade que a translucidez do papel permitir. Independente do meio, caso o original possua cor e modulações de luz e sombra, na cópia a figura é reduzida aos seus contornos;

(6) colagem: inclusão direta de fragmento no corpo do trabalho. Especificamente nos meus trabalhos em questão, em geral são fragmentos de papel e impressos comerciais em geral, que podem ser de papéis de parede, páginas de livros e revistas, embalagens, fotografias.

Em todas essas operações há atrito, passagem, perdas. Somam-se ao resultado da imagem as evidências materiais desse contato, bem como dos instrumentos que mediaram a captura. Todas essas interferências são como rastros da ação efetuada. Assim, a imagem resultante é consequência tanto desse contato quanto dos materiais escolhidos e utilizados na sua feitura. Por mais que a matriz se desgaste com essas operações (e isso de fato acontece, elas não duram para sempre, os relevos se reduzem, a tinta se acumula e arredonda os cantos), à exceção a colagem, estes transportes não eliminam a matriz. O objeto/imagem que provocou o desejo de captura não se funde no trabalho e permanece sendo outra coisa - o que permite, dentre outras coisas, a repetição de elementos em colagens diferentes. Nesse sentido, há um contato, mas que logo em seguida volta a ser distância.

Essas são operações falhas de reprodução e captura: não apenas devido ao recorte e ao deslocamento, mas também, pela incapacidade deliberada de realizar uma imagem exatamente

fiel à original. As falhas são mesmo esperadas, desejadas, provocadas. As operações engendram maneiras de elaborar a posse do elemento, de assimilá-lo e viabilizar a sua incorporação ao meu acervo de matérias-primas: quando o manipulo, faço-o meu, imprimo a marca da minha mão. Isso é muito importante para apropriação, lembrando que, como propõe Chiron (1996), há relação entre apropriar-se de algo e torná-lo próprio para o uso. O elemento que desejo incorporar no meu trabalho precisa tornar-se meu, "pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?" (BENJAMIN, 1994, p. 115). Apropriar-se implica em criar uma experiência com o que está sendo apropriado.

Nessa direção, Certeau (1994, p. 237) atenta para uma via de mão dupla que há na apropriação e na assimilação: "Supõe-se que 'assimilar' significa necessariamente 'tornar-se semelhante' àquilo que se absorve, e não 'torná-lo semelhante' ao que se é, fazê-lo próprio, apropriar-se ou reapropriar-se dele". Alfred Jarry (2011) parece pensar em algo semelhante quando afirma que a antropofagia pode ser praticada de duas formas: devorando ou sendo devorado. Pode-se ir além e arriscar que essas duas opções – devorar ou ser devorado – são na verdade indissociáveis uma da outra, uma vez que capturo algo que antes já havia capturado a mim, quando despertou a minha atenção e mobilizou o meu desejo.

Deslocamento e tradução

Podemos pensar a assimilação e a transformação implicada nesses tipos de capturas também com os trabalhos de dois artistas que usam de maneiras distintas fitas adesivas para arrancar e deslocar grafismos.

Leila Danziger, em *Diários Públicos*, utiliza a fita adesiva para retirar seletivamente partes de jornais. Assim, ela arranca textos e imagens, que são transferidos para a fita, como um processo de "leitura extrativa" (DANZIGER, 2013, p. 44). Na folha de jornal fragilizada restam os fragmentos preservados pela artista, mas também um tanto da impressão que resistiu ao procedimento de retirada. Sobre esses vestígios, a artista realiza intervenções, na sua maioria com carimbos de frases, dedicatórias e versos de poemas, ressignificando-as. A fita adesiva passa a ser o suporte daquilo que foi arrancado e, de certa forma, lineariza as páginas. Mais do que mera ferramenta para realizar o esvaziamento da página, as fitas são incorporadas no espaço expositivo, volumosas (fig. 3).



Figura 3. Leila Danziger: *O que desaparece, o que resiste*, 2011, vídeo, jornais e fita adesiva, vista da montagem. Fonte: Danziger, 2013.

Gabriel Gimmler Netto também captura grafismos com a fita adesiva. Possui uma série de desenhos em que explora o gesto do desenho-escrita-garatuja e também o movimento do seu corpo. Em alguns desses trabalhos ele desenha ao marcar o rastro do movimento em papel vegetal que, por suas características físicas, resiste à fita adesiva que o artista usa em um segundo momento para capturar o traço. A fita adesiva permite que ele então decalque o desenho em outra superfície, que pode ser outro papel ou, no caso da figura 4, a parede do espaço expositivo. Esses processos implicam em uma operação de retirada e deslocamento.



Figura 4. Gabriel Gimmler Netto: *Desenho Instalado 2*, grafite sobre papel vegetal e decalques em fita adesiva, dimensões variadas. Montagem Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2010. Foto: Carolina Veiga. Fonte: NETTO; Quinderé; Carrijo, 2015.

De outra forma se dá a apropriação em Robert Rauschenberg. Mantendo o interesse nos artigos da vida cotidiana e o ciclo de vida dos objetos, mas sentindo-se muito influenciado pelo excesso de imagens do mundo da cultura popular e de massa, o artista passa a utilizar cada vez mais a apropriação de imagens nos seus trabalhos. Depois do reconhecimento das *combine paintings*, segundo Hunter (2006), ele começa a fazer trabalhos mais planos, incluindo desenhos em paralelo a suas grandes pinturas, nos quais ele explora técnicas de transferência de imagens, com solvente ou serigrafia, em vez de utilizar as fotografias e objetos diretamente. Rauschenberg justifica essa escolha, pela surpresa que descobre no processo e que se revela seja pela mudança de escala, de cor, definição, textura ou mesmo a reflexão da imagem.

Um exemplo desse processo de trabalho é a série de 34 desenhos que correspondem a cada um dos *Cantos do Inferno*, parte da *Divina Comédia* de Dante Alighieri (fig. 5). Nesses desenhos, realizados entre 1958-60, ele atualizou a história de Dante ao imaginário popular do seu próprio tempo, retirando imagens fotográficas de revistas. Se Dante fazia referência a histórias e pessoas de sua época no texto, Rauschenberg vai dar aos personagens os rostos de personalidades como John Kennedy, modelos envoltos em toalhas ou astronautas. Essas imagens eram transferidas para serem combinadas no desenho e modificadas com guache, aquarela, carvão, lápis, entre outras operações (ROSE, 1976). São interferências que se somam aos ruídos já produzidos pela técnica de transferência desenvolvida por ele. Nela a tinta da impressão é levada de um suporte para outro, com a ajuda de solvente e uma ponta cega que cria pressão no verso da imagem-matriz e produz uma hachura característica. Assim temos uma

imagem refletida, que mantém as cores originais, mas um tanto desbotadas e acrescidas da textura que denuncia o seu processo de feitura.



Figura 5. Robert Rauschenberg: Canto XXVII: Circle Eight Dante's Inferno, transferência, aquarela, guache e lápis sobre papel, 36,7 x 29,1cm, 1959-60. Fonte: Robert Rauschenberg Foundation; The Museum of Modern Art.

Por conta dessas transformações, pode-se pensar que o processo apropriação acaba sendo como uma tradução de um campo para outro e, como tal, exige mesmo rearticulação. Gerard Genette (1982), em estudo sobre práticas hipertextuais e de derivação, afirma que a tradução é uma forma de transposição: "O mais sensato, para o tradutor, seria sem dúvida admitir que ele só pode fazer mal feito, e se esforçar para fazer tão bem quanto possível, o que significa com frequência fazer outra coisa" (GENETTE, 1982, p. 241)[2]. Na mesma direção, Moacir dos Anjos (2005) lembra da intradutibilidade do outro: como na tradução de um texto escrito há sempre algo intraduzível, essa impossibilidade engendra recriações, produz algo novo. Isso encontra equivalências nos demais processos culturais: sempre há algo que recusa a fundir-se, que se perde ou se transforma nas transposições.

O livro de artista de Song Dong (fig. 6), publicado por ocasião da dOCUMENTA 13, evidencia um exemplo extremo do que permanece intraduzível. O trabalho intitula-se *Doing Nothing* e traz vinte traduções para o inglês de um pequeno texto em mandarim. O conteúdo gira em torno do fazer ou não fazer nada, perdas e desperdício, o valor das atividades humanas. As traduções são feitas por diferentes pessoas, tradutores profissionais e escritórios de tradução, além da ferramenta de tradução on-line Google Translate. Cada um ocupa uma página do livro e é apresentado como um fac-símile do documento, com a caligrafia individual sobre folha pautada ou com a folha timbrada da empresa, assinatura e carimbos. O que impressiona nesse trabalho é a grande variação

2 Tradução nossa, do original: "Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire autre chose".

dos resultados a partir dos mesmos caracteres chineses. Ao folhear as páginas, lendo uma depois da outra, há uma dimensão de absurdo, já que comparadas entre si as traduções são tão diferentes que não parecem ter saído do mesmo ponto de partida.



Figura 6. Song Dong: *Doing Nothing*, 2012, livro de artista, 24 págs, 25x17,5cm (fechado). Fonte: Dong, 2012.

Cópia, rastro e aura

Fazer uma cópia, redesenhar uma figura, tem significado específico no contexto imagético contemporâneo. A abordagem de múltiplos evoca uma discussão cara às vanguardas modernistas: a originalidade, que para Rosalind Krauss (1989) está vinculada à ilusão do ato criador espontâneo. Porém, essa originalidade não se apresenta dessa maneira nas artes visuais, pelo menos desde a existência de obras que já nascem múltiplas, ou que têm a possibilidade de reprodução como qualidade inerente, acentuada ainda mais pela velocidade e facilidade dos meios digitais.

Origem é um conceito forte em Walter Benjamin, que não se refere a um lugar de proveniência, mas um momento histórico de abertura e de verdade, fatalmente crítico. Uma vez que recusa a ideia de progresso linear na história, para ele a origem tem relação com a possibilidade de o presente construir pontes com momentos no passado que podem se tornar reveladores, esclarecedores e, portanto, são carregados com possibilidades de transformação (BENJAMIN, 1994). A origem não se destaca dos fatos, diz respeito à sua pré-história e ao que virá depois: não é sinônimo de gênese (BENJAMIN, 1984, p. 67). Nesse sentido, a autenticidade é algo a ser descoberto e pode ser reconhecida ou encontrada nos mais diversos fenômenos, dos mais sofisticados aos mais frágeis.

Ao questionar a possibilidade de autenticidade e originalidade, retoma-se o conceito de aura de Benjamin, usualmente reduzido à relação estabelecida entre a reprodutibilidade técnica e a perda da origem e da aura. Mais interessante do que isso, devemos pensar como algo que nos olha de volta e agrupa em torno de si memórias involuntárias. Assim, a aura refere-se a um objeto cuja aparição, a sua presença aqui e agora, desdobra-se para fora de si, provocando

outras imagens e abrindo a sua significação. Um objeto aurático afirma dessa forma a sua distância e inacessibilidade, mesmo quando presente: e é essa a distância necessária à experiência.

Didi-Huberman (1998; 2000) revisita o conceito de aura em Benjamin com a pretensão de atualizá-lo e nos ajuda aqui a interpretar a sua importância no contexto contemporâneo. Se Benjamin (2013), no seu célebre texto sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, constrói o conceito e já anuncia o seu declínio, Didi-Huberman argumenta e justifica a sua necessidade de atualização enfatizando a diferença existente entre declínio e morte. O declínio de algo implica em uma transformação, uma nova inclinação, um desvio, ainda que para baixo, mas não a sua completa desaparição.

Em Benjamin a aura aparece em oposição ao rastro, por uma elaboração dialética da percepção de proximidade e distância: "o rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós" (BENJAMIN, 2006, p. 490, M 16a, 4). Didi-Huberman (2000) propõe a reaproximação desses conceitos e nomeia o "rastro aurático" (*trace auratique*), algo como a aura existente no reconhecimento do trabalho humano implicado na obra, os rastros do procedimento.

Poderíamos mencionar aqui o próprio culto à mão do artista ou a processos específicos de produção, que deixam seus vestígios na imagem que produzem. Se o que nos captura e nos afeta ao observar uma imagem é da ordem da exceção, a evidência de uma falha pode revelar a dimensão humana da sua feitura, tal como o desgaste produzido pelos gestos da mão sobre um material

ou ferramenta é o que marca a sua posse e o anima. Também para Certeau (1994, p. 77), tanto utensílios, como provérbios ou discursos, são marcados, deformados ou embelezados pelo uso. Essas considerações retomam a necessidade de manipulação para que se possa efetivamente apropriar-se de algo, já referida anteriormente neste artigo. Tudo isso pode ser visto como fatores de culto de uma obra, que para Didi-Huberman é onde está a ênfase para se pensar a aura. Não em um sentido místico nem nostálgico, mas a experiência do olhar sendo capturado.

Nessa direção, a percepção da aura aproxima-se de uma apreensão do invisível, do que está velado: "A imagem rodeada de aura não se esgota na sua visibilidade, surge velada" (GIL, 2005, p. 63). Ao ver o objeto, as imagens da memória involuntária acumulam-se sobre ele, múltiplas camadas de tempo estratificado. Por isso que estar diante de uma imagem é estar diante do tempo para Didi-Huberman (2000). O olhar não esgota a experiência, a imagem nos olha de volta e nos devolve coisas que vão além da sua visibilidade, coisas que estão em nós e que são despertadas por esse contato. A imagem torna visível uma rede de relações a partir dela.

Considerações finais

A transformação que ocorre com a imagem durante a sua apropriação é o foco de interesse deste artigo: as imagens e materiais capturados preservam resquícios do seu lugar originário, ao mesmo tempo que recebem novas implicações, pela tradução, pelo deslocamento, pelo seu manuseio. As operações realizadas com intuito de captura e deslocamento, sobre as quais este texto

se debruça, são propositadamente falhas. Provocam alterações de sentido e interpretação, pois criam uma diferença que resiste e que denuncia a apropriação, adensando a imagem que é instaurada por meio desses processos.

Marina Bortoluz Polidoro é artista visual, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora (2014) e mestra (2010) em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

Referências

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global:** arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Origem do drama barroco alemão.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2006.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda

geração na arte contemporânea. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira**: texturas, dicções, ficções e estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 257-270.

CHIRON, Éliane. Pas propre, donc propre... Appropriation. **Revue du CEREAP**, n. 2, set. 1996, p. 49-52.

DANZIGER, Leila. **Diários públicos**: sobre memória e mídia. Rio de Janeiro: Contracapa; Faperj, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps:** histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DONG, Song. **Doing Nothing.** Kassel: documenta (13); Hatje Cantz Verlag, 2012. (100 Notes – 100 Thoughts, n. 084).

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes:** la littérature au seconde degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções:** estética e metafenomenologia. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.

HUNTER, Sam. **Robert Rauschenberg:** works, writings and interviews. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2006.

HUTTER, Heribert. **Drawing:** history and technique. New York; Toronto: McGraw-Hill, 1968.

JARRY, Alfred. Antropofagia. **Sopro**, Florianópolis, n. 48, mar. 2011. Disponível em: http://www.culturaebarbarie.org/sopro. Acesso em: set.2021.

KRAUSS, Rosalind. *T***he originality of the avant-garde and other modernist myths.** Cambridge: The MIT Press, 1989.

NETTO, Gabriel, Gimmler; Quinderé, Natália; Carrijo, Rodrigo. A descrição do gesto: uma conversa com Gabriel Gimmler Netto. **Revista Ensaia**, edição zero, junho/2015. Disponível em: https://www.revistaensaia.com/expediente-edicao-zero. Acesso em: set.2021.

ROSE, Bernice. **Drawing now**. Nova York: Museum of Modern Art, 1976.

A CARNE DA IMAGEM: INTERFERÊNCIAS ENTRE TRADUÇÕES

Ricardo Perufo Mello

Resumo: Este breve texto, que aborda alguns tipos particulares de traduções imagéticas considerando suas características e implicações semânticas e sociais, foi escrito a partir da perspectiva de minha prática em pintura que se apropria do meio visual do cinema através do vídeo analógico, sendo captado pela fotografia analógica. Procura então tecer uma análise sobre esta produção poética na sua relação com essas outras lógicas imagéticas, na medida em que se colocam como matéria-prima da pintura. Foram tomadas como determinantes as suas respectivas imbricações conceituais, apontando assim para o quanto as constatações destas reflexões reverberam atualmente no cenário geral mais recente das mídias visuais como um todo.

Palavras-chave: Pintura. Poéticas visuais. Fotografia analógica. Imagem videográfica. Imagem cinematográfica.

THE FLESH OF THE IMAGE: NOISES IN TRANSLATIONS

Abstract: This short essay approaches my painting practice through the especific kinds of imagetic translations that are part of its proccess of image appropriation, in which a picture of a movie frame is taken from the analog video. In this essay poetic analysis, all of the semantic and social implications in the imagery produced by these visual mediums were taking in account, as they have ineherent and particular structures in the relation with this painting as its material source. Its overlapped concepts have indicated here how much these notions echoes in the greater scenario of the visual media today.

Keywords: Painting. Visual poetics. Analogue photography. Videographic image. Cinematographic image.

No presente texto procurarei apresentar e traçar brevemente algumas considerações em relação a trânsitos de imagens entre determinados dispositivos visuais midiáticos, em suas inserções sociais – tendo como ponto de partida e fio condutor o meu processo de trabalho em pintura.[1] Nesse sentido, o objetivo principal é desvelar relações de sentidos instauradas por determinadas transposições imagéticas entre o vídeo, a foto e – seu destino final – a pintura.

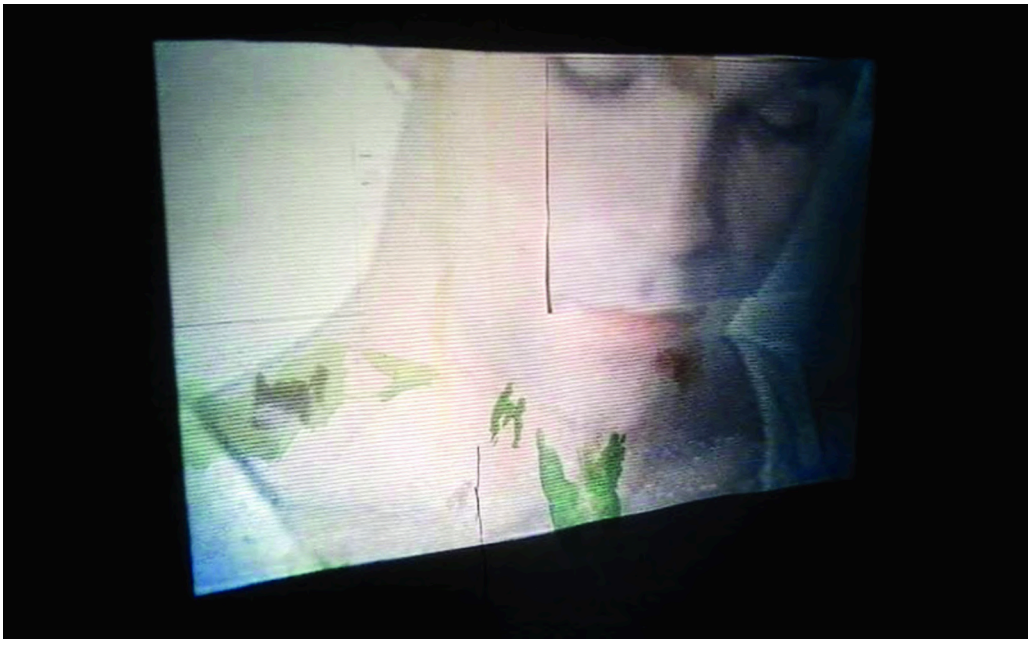


Figura 1. Ricardo Perufo Mello, projeção de fotografia em *slide* para a pintura **"imersão noturna #493"**, 2019. Fonte: Ricardo Perufo Mello.

1 As reflexões, considerações, relações e análises aqui apresentadas são desenvolvimentos que se apoiam em algumas noções e desdobramentos anteriores, que venho realizando continuamente em minhas pesquisas, e que foram previamente dispostos em outros artigos meus (Mello, 2015a; Mello, 2015b; Mello, 2021).

Isto porque esse processo em pintura se vale da apropriação de imagens em dispositivos visuais outros, antes mesmo do início do trabalho na fatura pictórica. Nestas transposições contemplo cada um dos recursos visuais envolvidos no processo como sendo dotados de linguagens imagéticas próprias, que dão forma a experiências visuais particulares e distintas entre si.

Neste caminho identifiquei que tais transposições envolviam situações de ***traduções*** em seu interior. Isto ocorre porque na tradução o transporte do código entre sistemas distintos sempre carrega algum nível de imperfeição e opacidade semântica. De fato, este é um termo que abarca o empenho de

> (...) primeiro, apreender os sentidos dos produtos gestados em uma cultura; em seguida, recriá-los nos termos de uma outra. Ocorre que não existe correspondência unívoca entre sistemas culturais diversos, assim como não há entre sistemas linguísticos diferentes. Como consequência, nunca se alcança transparência perfeita naquilo que é resultado de uma tradução, restando sempre algo opaco e, por conseguinte, ***intraduzível*** entre formações culturais ou línguas que se confrontam (Anjos, 2005, p. 20).

Posto que se evidenciaram, ao longo de meus processos de trabalho com a imagem em direção à pintura (cinema no vídeo analógico → fotografia analógica), crescentes distanciamentos perceptivos em relação ao referente visual que fora representado – a(s) pessoa(s) e a cena que figuram na imagem inicial do processo –, até mesmo chegando a tangenciar o seu esvanecimento. Contudo, no sentido de poder seguir neste texto buscando uma ponderação mais aprofundada sobre tais relações, coloca-se como necessária uma recapitulação de alguns dos principais aspectos processuais que constituem esta pintura como um todo.

Ao longo dos anos de trabalho em ateliê, em paralelo com a prática e reflexões próprias da pintura, busquei investigar também as demais linguagens visuais envolvidas nesse entremeio – escavando-as, desvelando-as e explicitando-as naquilo que possuem no âmago de sua estrutura constitutiva, de seu pele, de sua "carne". Assim, cheguei em uma conceituação de "carne da(s) imagem(ns)" como metáfora que procura fazer eco à ideia de "pintura encarnada" de Didi-Huberman (2012) – noção de ***encarnação*** que diz respeito ao transpassamento e entrecruzamento das partes de uma pintura. Pois ainda, como afirma o filósofo,

> (...) o imperativo do entremeio é de uma louca dificuldade. Por um lado, como dificuldade, ele responde ao que ali pode haver de mais "científico" no exercício da pintura; por outro lado, como loucura, ele apresenta o risco "de o artista se tornar obsedado pela vaidade de mostrar-se sábio, de seu olho corrompido não mais poder se deter na superfície": tal pintor não faria, então, senão escorchar, no sentido próprio, suas figuras (Didi-Huberman, 2012, p. 35).

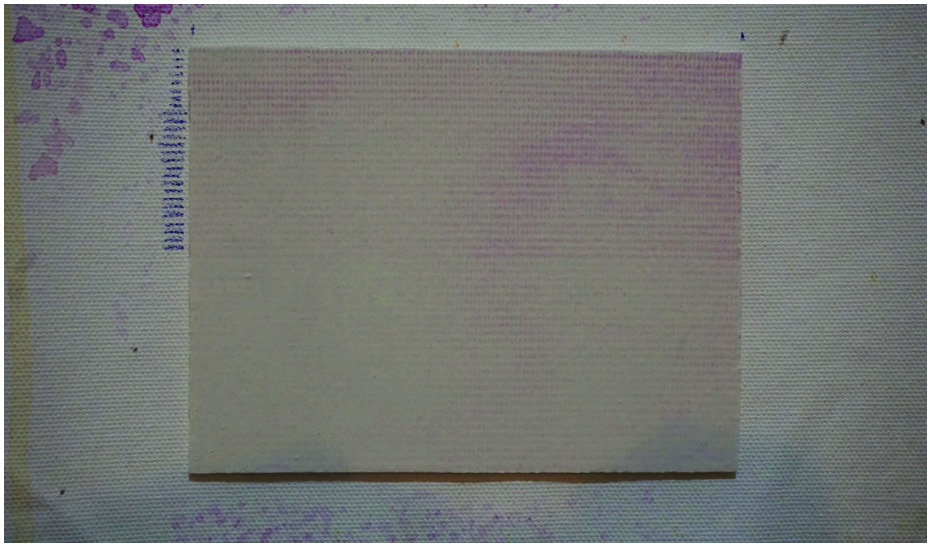
Procurarei então retomar a seguir algumas de minhas considerações prévias. Parto aqui da premissa de que nesses caminhos, além da importância das pesquisas poéticas, igualmente se impõe a necessidade de estudos sobre as imagens visuais de uma forma mais abrangente.

Esta prática de ateliê compreende uma pintura lenta e artesanal, que busca a cópia visual fiel de uma imagem em vídeo de um filme cinematográfico, captada num ***slide*** fotográfico, e projetada na escuridão sobre o suporte (figura 1). Passo então para uma elaboração de camada de cor por camada de cor em separado, uma por vez – ponto a ponto da retícula, horizontalmente. Ao final de cada linha, sigo para a pintura da próxima linha logo abaixo, tal como consta na retícula da imagem projetada (figura 2).

A separação das cores durante a feitura pictórica acontece a olho nu, diretamente a partir da imagem integral projetada. Assim, durante a execução da pintura da camada de cor magenta (que é sempre a cor inicial deste processo), copio na tela apenas o que corresponde ao magenta dos pontos da retícula exibida pela imagem fotográfica, e assim sucessivamente com as outras cores (utilizo com mais frequência nessa elaboração as cores magenta, amarelo e ciano, nessa ordem – e, de acordo com as situações particulares de cada pintura, eventualmente também vermelho, azul e verde).

Tal exercício da pintura imiscuída com a imagem de um filme de cinema visto na televisão, captada pela fotografia, começou a surgir como possibilidade para mim num estudo e análise que fiz sobre o movimento identificado como Fotorrealismo, ou Hiper-Realismo, de meados da década de 1970.

O termo Hiper-Realismo é empregado aqui como uma das possíveis variações históricas dos termos Superrealismo ou Fotorrealismo, originalmente na língua inglesa Superrealism, termo empregado pelo teórico Edward Lucie-Smith (1981) e Photo-Realism, respectivamente. Cabe esclarecer que, em livro homônimo, foram dispostos os preceitos que caracterizaram este movimento, tendo este sido escrito pelo autor, crítico e galerista Louis K. Meisel (1980).



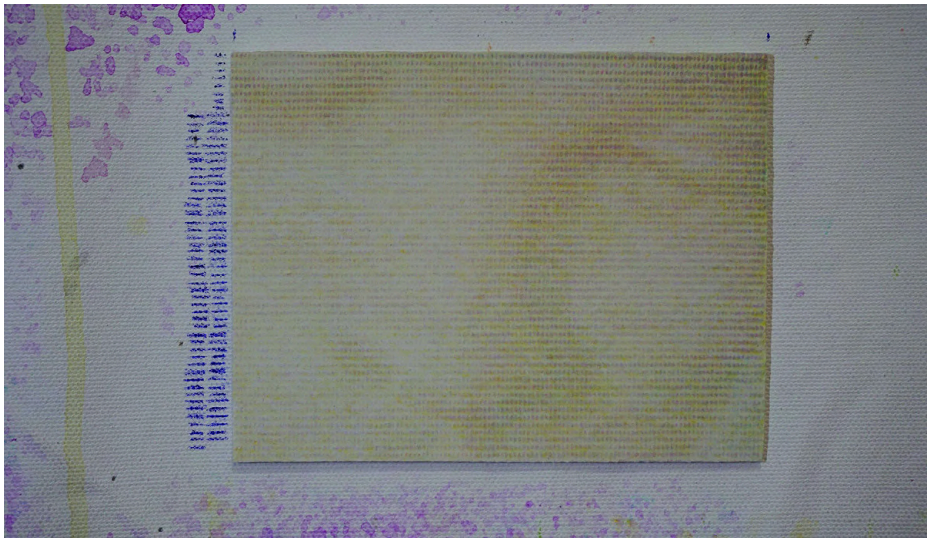


Figura 2. Ricardo Perufo Mello, processo de trabalho na pintura **"imersão noturna #493"**. Acrílica sobre chapa de PVC, 10 x 13 cm, 2019. Fonte: Ricardo Perufo Mello.

Figura 3. Ricardo Perufo Mello, pintura finalizada no ateliê **"imersão noturna #493"**. Acrílica sobre chapa de PVC, 10 x 13 cm, 2019. Fonte: Ricardo Perufo Mello.

Nos desdobramentos iniciais desta pesquisa contínua em pintura, o Hiper-Realismo representava a culminação da imbricação técnica e histórica entre os meios da pintura e da fotografia. Nesse sentido, propôs uma radicalização da sistemática figurativa pictórica em sua aproximação visual com o meio da fotografia (aparente e superficialmente correspondente à complexidade da realidade observável) ao transpor uma imagem deste meio para o plano pictórico considerando e atentando para todas as idiossincrasias da construção imagética fotográfica (tais como uma série de assimetrias das figuras, além da simultaneidade entre planos nítidos e fora de foco numa mesma imagem, por exemplo). Importante observar ainda que este movimento teve suas bases referenciais iniciais na Arte Pop.[2]

Ao longo do tempo, fui percebendo que tramava na fatura pictórica uma pele que ressaltava a condição de ***imagem de segunda geração*** presente no ***frame*** de vídeo apropriado pela fotografia. Porém, sem chegar ao ponto de se desprender totalmente da cena anteriormente representada no filme de cinema original, tampouco cair em uma situação de abstração.

Esta tessitura pictórica a partir da retícula vídeográfica se dá por uma confrontação visual sutil e pulsante – lentidão da fatura e observação pictórica que remontam o resíduo da fugacidade contínua derivada do vídeo, congelado pela captação fotográfica. Uma matéria-prima advinda de um cenário urbano organizado

2 Os artistas da Arte Pop transpunham majoritariamente para as suas pinturas imagens que eram apropriadas de outros meios visuais, os chamados meios de *segunda geração*. Além disso, a aplicação ou cópia de tais imagens era realizada de um modo que sublinhava tal situação, através de uma planificação dos volumes anteriormente representados na imagem original. Os retratos que Andy Warhol pintava usando amplas áreas de cores planas – características da técnica de serigrafia que o artista escolheu em detrimento das ferramentas tradicionais de pintura – são exemplos disso.

em sintonia e dependência com a difusão e produção de imagens e informações, no qual as imagens da mídia acabam por definir toda uma realidade coletiva. Um "universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo" (Peixoto, 1988, p. 361).

Com efeito, a produção massiva que a indústria do cinema despeja ano a ano foi responsável por gerar os produtos cinematográficos intitulados por mim como "filme-excesso". Ou seja, os vídeos que são usados neste processo – fitas VHS (***video home system***) encontradas em lojas que comercializavam refugos de videolocadoras (figura 4). Produtos culturais que atestam a descartabilidade das imagens nos desdobramentos próprios aos fluxos midiáticos. Nesse sentido, deve ser observado também que esses vídeos não chegavam ao mercado brasileiro com um estatuto idêntico ao da exibição e da comercialização em seu mercado cinematográfico original.



Figura 4. Algumas fitas VHS (Video Home System) utilizadas para a apropriação de imagens. Fonte: Ricardo Perufo Mello.

Em primeiro lugar, essa alteração no estatuto original que o filme possuía acontece devido à disparidade quantitativa da enorme produção cinematográfica mundial (mas, com maior intensidade, norte-americana) em relação ao mercado consumidor existente no Brasil. Era (e ainda é) comum que grande parte dos filmes cinematográficos rodados nos Estados Unidos, e exibidos lá em salas de cinema, seja disponibilizada no Brasil apenas no formato de vídeo (anteriormente em VHS, após nos formatos DVD ou Blu Ray e mais recentemente por serviços de ***streaming***).

Em segundo lugar, para que o mercado audiovisual nacional possa transpor uma produção estrangeira de cunho narrativo para dentro do mercado brasileiro, coloca-se a necessidade de tradução da língua falada. Assim, o filme original é dublado por outros atores, cujas vozes substituem as anteriores, ou acrescido de legendas, que igualmente traduzem para a língua portuguesa cada frase falada.

De maneira que, por mais sutis que tais alterações possam ser em relação à compreensão e interpretação do filme, é notório que mesmo pequenas marcas e inserções provocam modificações na integridade semântica de qualquer obra visual – ou audiovisual, nesse caso. Isso antes mesmo de se considerar as alterações semânticas específicas provocadas pelo processo de tradução linguística entre dois idiomas distintos.

Parece ficar claro, então, o papel intercultural que possui o cinema e sua situação no processo globalizador em que atuam fluxos das indústrias culturais em meio aos mercados mundiais. Ademais, como reforça Néstor Canclini (2000, p. XXXI), às "modalidades clássicas de fusão, derivadas de migrações, intercâmbios comerciais e das políticas de integração educacional

impulsionadas por Estados nacionais, acrescentam-se as misturas geradas pelas indústrias culturais".

Tais aspectos particulares não são entendidos aqui como arbitrários. Ao contrário, parto do princípio de que, na medida em que impregnam a imagem com características que reforçam visualmente aquilo que chamo aqui de "filme-excesso" – um material visual excedente e descartável – apontam para o estatuto atual das imagens, informações e meios de comunicação.

Este processo poético contempla assim a transformação de uma imagem proveniente desse contexto – comum, seriada e banal –, transmutada então em uma imagem única. Nisto opera-se uma transposição de uma imagem excessiva e saturada nela mesma para uma tradução sua na pintura, abrangendo confrontação e diálogo nesse encadeamento tenso e insolúvel.

No sentido dessa concepção de "filme-excesso", nota-se que, no modelo atual de sociedade urbana, tanto a ação como a fala são frequente e intensamente permeadas por diversas etapas e traduções midiáticas. São, portanto, determinadas e regidas por estes novos dados e coordenadas de percepção das imagens. O filósofo Paul Virilio, que se dedicou justamente a teorizar a respeito destes entremeios humanos situados na contemporaneidade, acrescenta que

> De fato, não se pode falar hoje do desenvolvimento do audiovisual sem interrogar igualmente este desenvolvimento da ***imagerie*** virtual e sua influência sobre os comportamentos ou ainda sem anunciar também esta ***nova industrialização da visão***, a instalação de um verdadeiro mercado da percepção sintética com o que isto supõe de questões éticas, (...) sobretudo a questão filosófica daquele ***desdobramento do***

> ***ponto de vista***, daquela divisão da percepção do ambiente entre o animado, o sujeito vivo, e o inanimado, o objeto, a máquina de visão (Virilio, 2002, p. 86).

Aqui, o tempo prolongado do processo pictórico compreende uma feitura humana e manual vagarosa, que procura reconstituir a imagem proveniente de uma apropriação efetuada através de aparelhos óticos, químicos e eletrônicos. Tais direcionamentos tiveram como norte reflexivo as já mencionadas teorias de Virilio, em suas abordagens a respeito das profundas alterações instauradas na nossa percepção por conta das novas situações midiáticas dispostas no convívio com o mundo. Pois "na interface da tela, tudo já se encontra lá, tudo se mostra na imediatez de uma transmissão instantânea" (Virilio, 1993, p. 13).

A pintura traz consigo a exigência de um procedimento que envolve uma temporalidade oposta àquela imposta da "instantaneidade da ubiqüidade (que) resulta na atopia de uma interface única. Depois das distâncias de espaço e tempo, a ***distância-velocidade*** abole a noção de dimensão física" (Ibid., p. 13, grifo meu). Na percepção do sujeito contemporâneo, a "organização do tempo se dá a partir de uma fragmentação imperceptível da duração técnica, onde os cortes e as interrupções momentâneas substituem a ocultação durável" (Ibid., p. 14).

Tais aspectos são característicos da linguagem cinematográfica e, conforme analisa Virilio, tiveram contribuição fundamental para alterar o próprio sentido de espaço e tempo na contemporaneidade. Uma vez que

> Da estética da aparição de uma ***imagem estável***, presente por sua própria estática, à estética do desaparecimento de uma ***imagem instável***, presente por sua fuga (cinemática

> ou cinematográfica), assistimos a uma transmutação das representações. À emergência de formas e volumes destinados a persistir na duração de seu suporte material, sucederam-se imagens cuja única duração é a da persistência retiniana (...) ***Aqui, mais do que em qualquer outra parte, as tecnologias avançadas convergiram para moldar um espaço-tempo sintético*** (Ibid., p. 19-20).

Dado que o cinema, a partir da sua disposição visual inicial por meio de "convenções da cena teatral (frontalidade, unicidade e constância do ponto de vista)" (Machado, 2002, p. 106), começou a desenvolver sua linguagem específica no decorrer do século XX, através de um gradativo processo de linearização da montagem sequencial de diferentes planos cortados. Processo que "é resultado de uma convenção que se cristalizou ao longo de uma sucessão infinita de filmes" (Ibid., p. 101).

Relevante aqui foi a percepção do quanto da linguagem cinematográfica entranhou-se gradual e irreversivelmente em nossa percepção e no seu modo de funcionamento. Como nos lembra Philippe Dubois, o cinema

> (...) Há mais de um século, e profundamente, forma nosso imaginário – o da imagem e o do movimento, pelo menos. Queiramos ou não, nosso pensamento da imagem é hoje um pensamento "cinematográfico". Henri Bergson percebeu isto desde o início, com suas famosas teses sobre o 'mecanismo cinematográfico do pensamento' (***A evolução criadora***, 1907). (...) O imaginário cinematográfico está em toda parte, e nos impregna até em nossa maneira de falar ou de ser. Quem, ao percorrer de carro um longo trajeto numa vasta paisagem aberta, não pensou, com a ajuda da música no rádio, numa figura de ***travelling*** mergulhando na tela panorâmica de seu pára-brisa? (Dubois, 2004, p. 25).

Por tudo isto, acredito que nossas memórias e sonhos encontrem-se intensamente impregnadas dessa lógica visual cinematográfica. Uma lógica que fragmenta em cortes de diversos tipos de planos de cena distintos o que se desenrola sequencialmente numa narrativa visual. Resultado de seu percurso histórico como dispositivo, em que

> A noção de plano, entendida como fragmento de uma ação em que apenas um dado essencial é colocado de cada vez, começa a ser esboçada na mesma medida em que o quadro primitivo é triturado em unidades diferenciadas (Machado, 2002, p. 104).

Portanto, através desse sistema de edição de imagem, passando nesse processo de trabalho por cortes sucessivos pela captação do ***slide*** fotográfico e posterior projeção na tela no ateliê, a tradução imagética – desde a imagem inicial até se chegar à pintura – carrega interferências peculiares de todos os meios visuais aqui envolvidos.

Sobre esses trânsitos também pondera Luiz Paulo Baravelli, artista e professor paulista, em um texto que escreveu para o catálogo de uma mostra de trabalhos em vídeo. Nele, Baravelli confronta a sua compreensão particular da pintura com esse panorama perceptivo, relacionando-a com o referido aspecto visual narrativo fragmentado, refletindo aí sobre a pertinência que ela demonstra atualmente em meio a esse cenário, bem como sobre sua própria insistência em seguir pintando. "Acho que a resposta está na palavra "narrativa"" (Baravelli, 1991, p. 45), pondera o pintor.

Segundo ele, os artistas visuais tem hoje uma relação difícil com a narrativa. Baravelli comenta que identificar o trabalho de um artista visual como sendo "literário" é quase uma ofensa, e que

> Em nome de uma suposta modernidade achamos que **o fragmentário**, **o não-linear**, **o aleatório** são essenciais na linguagem de hoje (...) mas o ponto doloroso é que todas as formas de arte (inclusive o vídeo) são intrinsecamente narrativas – todas menos a pintura (...) A pintura é a única forma de arte onde o observador tem acesso imediato ao total da obra, instantaneamente (...) Mesmo a fotografia é sempre um instante de um tempo que flui (Ibid., p. 44, grifo meu).

Ele pontua, nesse sentido, a condição da pintura de modo claro e pungente, ao argumentar que

> A leitura das formas narrativas é sempre, metaforicamente, da esquerda para a direita, um movimento paralelo (...) à tela do cinema (ou do vídeo), ao desenrolar do tempo. Mas a leitura de uma pintura é de fora pra dentro, "perpendicular" à superfície pintada. (...) A cada nova visão tudo se aprofunda, indefinidamente. Creio que há uns 25 anos tenho na estante uma reproduçãozinha (...) de uma pintura do Matisse. Depois de tanto tempo conheço a pintura de cor (...) mas (...) sua profundidade me parece inesgotável. Mais do que uma janela, uma pintura é um espelho e uma grande obra de arte terá a profundidade que o espectador tiver (Ibid., p. 44-45).

O pintor conclui retomando conceitos do vídeo, para confrontá-los, por fim, com o espaço e a percepção inerente à pintura. Baravelli aponta que

> Acostumados à TV, onde cada cena dura frações de segundo, contemplar uma imagem fixa funciona em outro nível do cérebro; ela não pertence ao mundo da análise mas ao da síntese (...) A construção da imagem fixa alude não ao *glamour* da superfície, mas ao abismo da interioridade (Ibid., p. 44).

De modo que a pintura concluída (figuras 3 e 5, por exemplo) engloba aqui a complexidade dos percursos imagéticos mencionados, por meio das referências visuais anteriores de sua matéria-prima, carregadas de resquícios ruidosos. Almeja-se, por fim, uma densidade implicada pelo fazer intenso e extenso, ao longo de dezenas ou centenas de horas dedicadas na fatura de cada uma delas, numa pintura pulsante por suas traduções visuais e oscilações temporais.

Uma vez que distintas temporalidades de manifestação e leitura visual dos dispositivos revelaram-se menos voláteis e efêmeras conforme a imagem foi conduzida, por meio dessas traduções, para uma possibilidade de reconstrução sua na pintura. Essas volatilidades foram se desacelerando e ganhando em ruídos e corporalidade conforme se chegou à construção da fatura pictórica – que, de certa maneira, as paralisa, congela-as em uma fatura delicada e sutil.

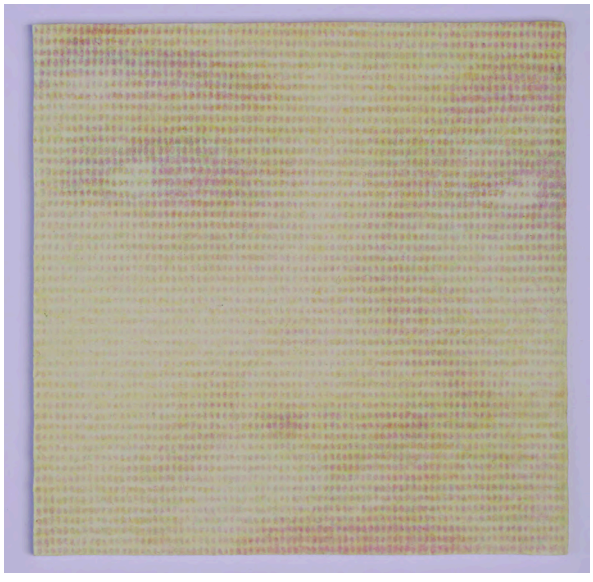


Figura 4. Ricardo Perufo Mello, **"imersão noturna #385"**. Acrílica sobre chapa de PVC, 10 x 10 cm, 2018. Fonte: Ricardo Perufo Mello.

Assim, retomo nessa conclusão a já mencionada ideia de "pintura encarnada" de Didi-Huberman (2012), por entender que em minha pintura "(...) tudo isso faz o encarnado, isto é, "a voz da carne"" (Didi-Huberman, 2012, p. 34). Pois compreendo que aqui a pintura chega na corporalidade de uma fatura que trança uma trama advinda dessas traduções imagéticas. De um modo que, como na "pintura encarnada" de Didi-Huberman, também se faz

> (...) duplamente notável: pelo que sugere de **uma subjacência** ("as veias e as fibrilas que se entrelaçam em rede sob...") e pelo que impõe de **uma superfície levada ao extremo**, como o aço de um espelho, polido, mas transparente ("... transparência de âmbar das têmporas e do colo"). Esse colorido por excelência está, pois, sob o influxo de um imperativo categórico do entremeio: **entre superfície e profundidade** (Ibid., p. 34, grifo meu).

Esse direcionamento se dá por um caminho que não busca se impor pelo abrupto ou pelo exagero – mas que se norteia pela discrição, pela tensão e intensidade possíveis na sutileza, na delicadeza e na busca de uma fissura através da qual o trabalho possa existir em meio aos universos de visualidade aqui considerados, ao mesmo tempo que se constitui a partir de escombros desses mesmos universos.

Ricardo Perufo Mello é artista e pesquisador. Professor Adjunto do Centro de Artes da UFPel. Doutor (2013) e Mestre (2008) em Poéticas Visuais pelo PPGAV do Instituto de Artes da UFRGS. Prestou Estágio Pós Doutoral (2015) no PPGARTES da UFPA. Membro do grupo de pesquisa "Paradigmas, Teorias, Conceitos, Materiais, Poiéticas e Poéticas: Questões Constitutivas da Pintura Contemporânea", coordenado pela Profª Drª Icléia Cattani (PPGAV/UFRGS). Em 2008, em Porto Alegre, apresentou no Instituto Goethe a individual "Pinturas". No mesmo ano foi um dos artistas selecionados no Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural, tendo exposto através deste em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro.

Referências

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: Arte em Trânsito.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BARAVELLI, Luiz Paulo. "Porque o vídeo não me interessa". In: **I FÓRUM BHZ DE VÍDEO**. Belo Horizonte, 1991. [Catálogo].

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

DUBOIS, Phillipe. **Cinema, vídeo, Godard.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: EDUSP, 2000

LUCIE-SMITH, Edward. **Art Now, from abstract Expressionism to Superrealism.** New York: William Morrow & Company INC, 1981.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** Campinas: Papirus, 2002.

MELLO, Ricardo Perufo, "A carne da imagem: uma poética de trânsitos do cinema e da fotografia através da pintura". In: **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 24., 2015, Santa Maria. **Anais [recurso eletrônico]**... Santa Maria: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015a. p. 1594-1609. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2015/>.

_____. "A carne da imagem: uma poética de trânsitos do cinema e da fotografia através da pintura". In: **Fórum Bienal de Pesquisa em Artes**, 7., 2015, Belém. **Anais [recurso eletrônico]**... Belém: PPGARTES/

ICA/UFPA, 2015b. p. 186-196. Disponível em: <https://viifbpartes2015.wixsite.com/viifbpartes>.

_____. “A carne da imagem: apontamentos de cinema, vídeo e fotografia numa prática em pintura”. In: COSTA, Clóvis Martins; PARENTE, Pedro Elias (Org.). **Problemas de Pintura [recurso eletrônico] : distensões na prática da pesquisa em arte.** Pelotas: UFPel, 2021. Disponível em: <http://guaiaca.ufpel.edu.br/handle/prefix/8095>.

MEISEL, Louis K. **Photo-Realism.** New York: Harry N. Abrams, 1980.

PEIXOTO, Nelson Brissac. “O olhar do estrangeiro”. In: NOVAES, Adauto (Org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

_____. **A máquina de visão.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ESSE NÃO É O MEU DESENHO

Diego Rayck

Resumo: Este trabalho analisa o processo de redesenhar imagens, considerando-o uma forma de tradução. Historicamente, a operação de copiar foi recurso fundamental tanto do ensino de arte quanto da difusão de imagens, desdobrando-se em variações investigativas nos processos de artistas contemporâneos. Após analisar o procedimento de gravura de interpretação empregado no séc. XIX, aproximo o pensamento de Vilém Flusser e de Jacques Derrida sobre a tradução ao projetar algumas de suas formulações à situação de redesenhar uma imagem.

Palavras-chave: Desenho. Tradução. Processo Artístico. Cópia. Gravura.

THIS IS NOT MY DRAWING

Abstract: This paper analyzes the process of redrawing images considering it as a form of translation. Historically the operation of copying was a fundamental resource both for art education and for the diffusion of images, nowadays unfolding investigative variations in many processes of contemporary artists. This reflection analyzes the interpretation engraving procedure used in the 19th century and then applies to the situation of redrawing an image some formulations of the Vilém Flusser and Jacques Derrida's thoughts on translation.

Keywords: Drawing. Translation. Artistic Process. Copy. Engraving.

Atualmente é comum convivermos continuamente com dispositivos digitais como meio que forma, decompõe, converte, recompõe, multiplica e apresenta imagens em telas luminosas de acordo com recursos previamente programados e padronizados. A presença proliferante de tais dispositivos em muitos âmbitos da vida impõe um afunilamento da experiência sensível diante das imagens, as quais, pela natureza digital comum, estão sujeitas a determinados recursos de processamento e recepção. O presente trabalho pretende responder a este contexto, argumentando sobre a importância da diversidade de meios visuais postos em relação, destacando a necessidade de manutenção da dinâmica aberta, variada e heterogênea entre meios, evitando uma espécie de monocultura da imagem e da sensibilidade.

Gravura de interpretação

Tais inquietações também partem de meu processo como artista, no qual o desenho é assunto e método de trabalho: assunto, pois suas complexas particularidades parecem dizer muito da natureza da imagem em um sentido mais amplo, e método, pois redesenhar outros desenhos, refazer outras imagens, copiar, reproduzir, reelaborar é um movimento que se volta sobre si mesmo, uma autorreflexão de natureza visual que corresponde à formulação de Aristóteles, para quem o pensamento pensando a si próprio é uma imagem da potência (Agamben, 2006).

Talvez por isso o desenho tenha sido repetidamente acionado para registrar e selecionar imagens abertas a consultas ou transmissões futuras: desenhos dispostos e disponíveis, cuja observação acaba sempre por encontrar o encadeamento alternante e aberto entre o grafismo, a coisa e a ideia: sua convulsão

(Cf. Rayck, 2015). Mais do que servir aos modelos, é esta dinâmica de passagem ***entre*** tais modos que viabiliza e sustenta os modelos e também suas aplicações, variantes e desvios. Ela é o próprio meio desses fenômenos.

A observação desta dinâmica parece mais interessante quanto mais encadeamentos estão envolvidos. Pensar nas formas instituídas de aplicar tal movimento nos leva a discutir a gravura, que, por sua capacidade de reprodução, protagonizou a transmissão de modelos e referências com amplo alcance espacial e temporal. Com a sofisticação da produção gráfica observa-se o predomínio de um entendimento da gravura atrelada às suas determinações funcionais, resultando uma distinção valorativa entre artistas e gravadores. Como exemplo podemos tomar Héliodore Pisan, um dos gravadores que viabilizavam a reprodução dos desenhos de Gustave Doré junto às obras literárias que este ilustrava. Muitos apreciam a obra impressa de Doré sem saber que olham a impressão do traçado virtuoso de Pisan e outros, como Adolphe François Pannemaker, Antoine-Valérie Bertrand e Henry Théophile Hildibrand. Atentando para o método de trabalho firmado entre os diversos agentes atuantes na indústria gráfica de meados do século XIX, pode-se observar não apenas o desdobramento entre imagens elaboradas em diferentes procedimentos, mas também a projeção deste fenômeno para fora dos efeitos imediatamente contabilizados pelo mercado editorial, como aponto no caso a seguir.

Em 1872, o já reconhecido Gustave Doré realiza, com o jornalista e escritor William Blanchard Jerrold, ***London: A Pilgrimage***, trabalho de meses de pesquisa de campo percorrendo ambientes de diversos estratos sociais da capital inglesa.

Textos de apresentação sobre a obra ainda costumam mencionar a "peregrinação" de Doré e Jerrold pela cidade, reforçando um entendimento das imagens como documento, insinuando que o artista desenhou o que viu, expressando uma verdade sobre as cenas e personagens representados. Entretanto, Doré é conhecido por imiscuir um alto grau de detalhamento realista com extravagâncias do romantismo gótico, o que relativiza a adoção de seus desenhos como documentos históricos.

Vale mencionar que as incursões empreendidas pelos autores contavam com mais dois homens que promoviam a segurança e um desenhista, Emile Bourdelin, dedicado a registrar a arquitetura (Kaenel, 2012, p. 1). Jerrold relatou que Doré raramente desenhava *in loco* (Kaenel, 2012, p. 2). Essas informações reforçam que as imagens de *London: A Pilgrimage* constituem-se de diversas camadas de elaboração. Contam com o que foi visto e o lembrado, tanto do objeto de estudo quanto do repertório visual prévio do artista, incluindo o apoio do trabalho feito por Bourdelin. Mesmo que a memória visual de Doré fosse considerada prodigiosa por seus contemporâneos (Kaenel, 2012, p. 1-2), é inegável o modo como ele organizava a composição, estilizava figuras, dramatizava as situações pelo posicionamento dos elementos, jogos de proporção e efeitos luminosos. A obra de Doré é emblemática da complexa relação entre as noções de originalidade e imitação, tendo motivado textos críticos dedicados a identificar a multiplicidade de referenciais e a liberdade combinatória no exercício de sua imaginação (Kaenel, 2012).

Há também de se considerar, neste cruzamento de referências, a participação dos gravadores. No livro estão creditados Adolphe François Pennemaker, Paul Pacel Jonnard,

Albert Bellenger, Henri Theophile Hildibrand, seguidos de "and other French wood engravers". O método empregado, conhecido como xilogravura de topo (***bois de bout*** ou ***end grain***), consiste em marcar em relevo as imagens na superfície de um corte perpendicular aos veios da madeira, aproveitando o sentido de maior dureza do material. A opção demanda do gravador o uso do buril, ferramenta exigente que permite precisão, detalhamento e resistência, para tiragens muito mais numerosas que a madeira de veio. O procedimento ganhou vantagem à água-forte ao longo do século XIX por permitir a impressão da imagem juntamente com o texto: a imagem gravada no topo era entintada no relevo ao invés do côncavo, agilizando a impressão e reduzindo os custos finais ao prescindir de papéis encorpados.

No método chamado ***bois de teinte*** (Sueur-Hermel, 2015), os gravadores começavam seu trabalho sobre um desenho de Doré feito diretamente na madeira. O artista realizava o desenho com crayon e pena ou pincel com tintas clara e escura. Como ainda visível nas pranchas remanescentes de seu ateliê que não foram gravadas de todo (Figura 1), havia liberdade de gestos, linhas e manchas.



Figura 1. Gustave Doré. Detalhes do desenho sobre madeira *Don Quichotte et Sancho Panza* [1863?] parcialmente gravado por Héliodore Pisan. Imagem realizada para a edição de 1863 do Don Quixote de Miguel de Cervantes. As áreas em tom amarelado mostram onde foi iniciado o trabalho de gravação. Fonte: Bibliothèque nationale de France / Gisèle Nedjar [2015?]. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/grand/dor_127.htm. Acessado em 31 jul. 2021.

O gravador então assumia a gravação da matriz mantendo as linhas, mas tendo que interpretar tanto as manchas isoladamente quanto o balanço geral entre claro e escuro, que serão vertidos através de elaboradas tramas. A primeira imagem deixa de existir enquanto tal na medida em que o gravador a reelabora pelo corte irreversível da ferramenta. Parte substancial desta interpretação é justamente a adaptação dos meios tons às linhas expressas apenas em preto ou branco. Além dos meios tons, a trama também modela

os volumes representados e investe texturas às superfícies, sendo capaz de transmitir a sensação visual das mais delicadas nuances de cinza mesmo sendo impressa exclusivamente com a mesma tinta negra. Apesar de todo o embate do século XIX envolvendo os gravadores sobre originalidade e cópia (Kaenel, 2012, p. 15-16), fica evidente hoje que os profissionais da xilogravura de topo operavam, mais do que gestos condicionados, uma transposição da imagem cuja denominação "gravura de interpretação" (***d'interprétation***) (Schweitzer, 2013, p. 63) caracteriza o processo com precisão.

O encadeamento de artista, gravador, impressor e assistente neste processo de fazer imagem é algo previsto no modelo produtivo da publicação. A dinâmica convulsiva da imagem, atravessando diversos suportes, configurações formais e procedimentos técnicos, é compreendida neste contexto, disciplinando o encaminhamento, que vai da concepção à realização, da criação mental ao produto material. Em tal perspectiva, a obra impressa e publicada parece encerrar um ciclo.

Porém, este ciclo sobrepõe-se a si mesmo e segue desenvolvendo mais voltas quando observamos a maneira como as imagens não se acomodam facilmente nesta sequência determinada. Em 1890, o artista Vincent van Gogh pintou uma tela conhecida como ***Ronda dos prisioneiros*** a partir de ***Newgate – the exercise yard***, imagem de Doré para ***London,*** que mostrava detentos se exercitando em um pátio. Em carta de janeiro de 1877, o artista holandês havia aconselhado seu irmão Theo a assinar uma revista ilustrada justamente pela publicação de imagens de cenas londrinas de Doré naquele ano (Van Gogh, 1914, p. 101). Na extensa correspondência entre os irmãos, ele trata de diversas referências visuais, compartilhando seus estudos, que mostram

um interesse generoso e horizontal, colocando obras de Giotto, estampas de revistas, a observação de agricultores trabalhando e de torrões de terra como grandes motivações não apenas para trabalhar, mas para viver (Van Gogh, 2001, p. 162). A intensidade cromática da obra do artista não o impede de investigar, na pintura, o desenho de Doré ***interpretado*** por Pisan. Justamente sobre esta diferença Van Gogh parece conduzir uma investigação. A respeito de seu próprio trabalho sobre obras de Millet (ainda) não pintadas a óleo, ele escreveu em setembro de 1889, apenas cinco meses antes de se dedicar à ronda: "trabalhar seja em seus desenhos, seja em suas gravuras sobre madeira, não é, portanto, pura e simplesmente copiar. É antes ***traduzir*** para uma outra língua – a das cores – as impressões de claro-escuro em branco e preto" (Van Gogh, 2001, p.163).

Verter imagem em imagem

O percurso histórico da gravura evidencia na imagem sua possibilidade de ser vertida em outra, de persistir e mudar, de posicionar-se tanto como coisa a copiar quanto cópia, de gerar outra imagem sem consumir-se no processo. Em um entendimento que tente estabelecer um sentido de originalidade, a obra inicial é aquela que se dá a ver e rever, o que acaba por repercutir em suas muitas versões, tais quais as traduções de um texto. Entretanto, conforme mostra o pensamento de Derrida, mesmo a tradução, ao ser lida e relida, também se dispõe a ser traduzida e assim pode assumir a posição de original (Bennington; Derrida, 1996, p. 121). Logo, originalidade é questão de relação e não condição intrínseca, o que problematiza o entendimento de uma condução linear, de tendência entrópica, do original em direção às cópias.

Em meu processo de trabalho, aplicando os recursos lineares para reproduzir uma imagem, recorrentemente penso na tradução: atividade de leitura, interpretação e reescrita entre duas modalidades, ou duas línguas, similar ao que faziam os gravadores.

Conforme analisa Flusser em sua argumentação ***Para uma Teoria da Tradução*** (19--a), a noção de língua não se restringe à definição de idioma, mas se estende a sistemas cujos elementos de sua composição são símbolos organizados por certas regras. O conjunto de símbolos de um sistema forma seu repertório e o conjunto das regras é sua estrutura. Com isso, o autor, para quem a tradução constitui um método particular de trabalho (Cf. Flusser, 19--b), trata como língua tanto os idiomas quanto outros sistemas em taxonomias que lhes são transversais, como "a língua das ciências exatas", a "língua coloquial" e as "línguas das artes". Como todas as línguas, estas últimas possuem um grau de traduzibilidade entre elas proporcional às suas semelhanças estruturais, pois, sem um mínimo grau de semelhança, o sentido de uma não pode ser transposto para outra. Pelo menos não diretamente. É, segundo exemplo do autor, o caso entre a "língua portuguesa" e a "língua da pintura": não há uma correspondência direta de sentidos entre elas, já que "o sentido da sentença tem a ver com a estrutura da sentença" (Flusser, 19--a, p. 4). Uma pintura não pode traduzir um discurso em português e vice-versa. Mas uma terceira língua, como a "língua da geometria", pode funcionar como uma metalíngua entre ambas, sendo capaz de transferir-lhes os sentidos (Flusser, 19--a, p. 4).

Quando me proponho a desenhar uma fotografia, cada elemento que compõe a imagem referente é avaliado na busca de uma equivalência empregável pelos recursos formais e

procedimentos do desenho. Se, na fotografia, encontro manchas e passagens tonais suaves e graduais, como posso buscar certa semelhança no desenho utilizando apenas linhas negras em alto contraste contra o papel branco? A inclinação de uma marca, a densidade de uma zona sombria, a aspereza ou a suavidade de uma pequena área, toda a inscrição desses acidentes luminosos na fotografia é comparada com os recursos gráficos disponibilizados pela caneta e a tinta, tal qual faziam os gravadores na "gravura de interpretação". Ainda que a linha da caneta não possa abarcar precisamente todos os aspectos resultantes do processamento químico da fotografia, ela permite a elaboração de arranjos capazes de atingir resultados com alguma equivalência. Isto é percebido menos na observação local de cada intervenção do que na observação de uma área maior. Ou seja, tal equivalência é menos situada pontualmente do que na relação entre partes. Como Flusser (19--a, p.3) descreve, a práxis da tradução se dá inicialmente pela comparação dos repertórios e, depois, das estruturas entre as duas línguas envolvidas. Havendo coincidência entre repertórios e estruturas, obtém-se o segundo texto, a tradução. As pequenas manchas e traços, individualmente, são pouco semelhantes entre a fotografia e o desenho, mas, se percebidas em arranjo com outros elementos adjacentes, a semelhança é favorecida na área e o reconhecimento da totalidade entre ambas as imagens vai sendo viabilizado (Figura 2). A identificação cobre a percepção como um arco, abrangendo desde o enfoque no repertório à amplitude da estrutura, desde a parte até a organização do todo.

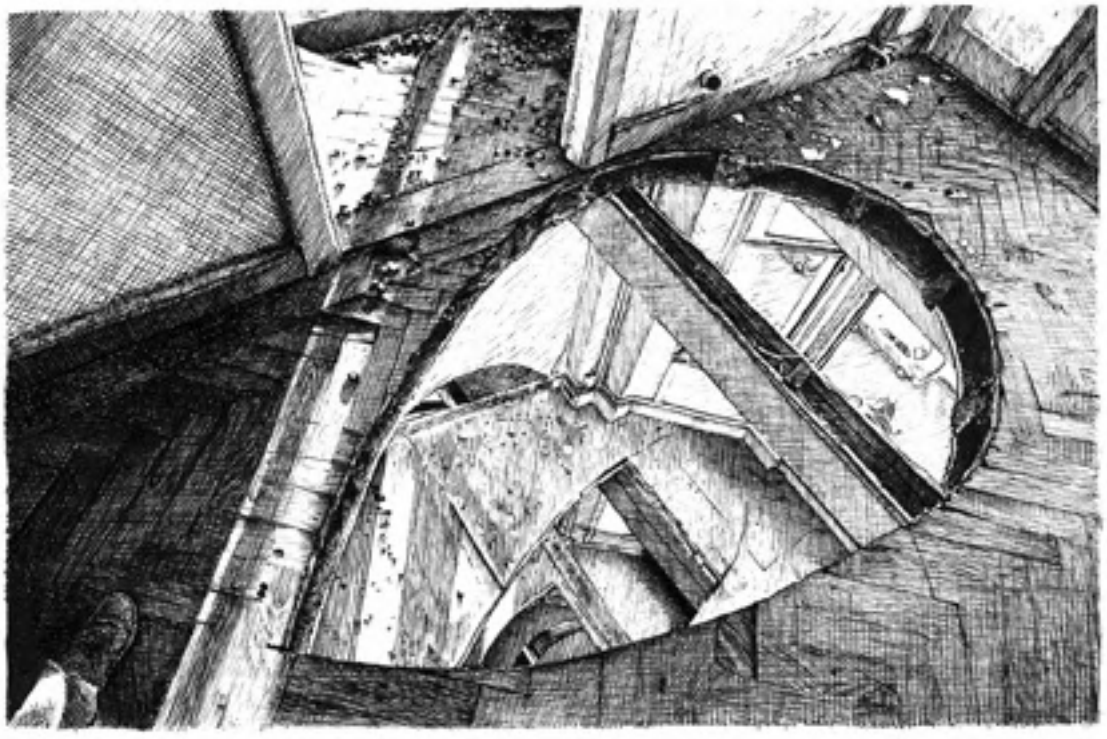


Figura 2. Diego Rayck. *Gordon Matta-Clark, Office Baroque, 1977* (2020). Imagem realizada para o livro *Obra e Desaparecimento: Matta-Clark* (no prelo) a partir de registros fotográficos da obra do artista. Fonte: O autor (2020).

Flusser afirma que as "línguas das artes" operam com um "repertório predominantemente conotativo", isto é, cujos símbolos apresentam relação equívoca com seus significados, o que tornaria remota a possibilidade de traduções fiéis. Ainda que as experimentações artísticas há muito tempo tenham relativizado a rigidez que distingue e estabiliza as categorias, algumas de suas características fundamentais permanecem suficientemente manifestas para permitir distinções, mesmo que momentâneas, e permitir o entendimento tanto do desenho quanto da fotografia como "línguas das artes". Assim, no desenho, o caráter linear graficamente manifesto diferencia-o visualmente da maioria das

fotografias e tal diferenciação implica um grau de intraduzibilidade necessária para que se instaure a necessidade da tradução, assim como a traduzibilidade determina a possibilidade desta. Chega-se à questão: se desenhar a partir de uma fotografia, transpondo a diferença de repertórios e estrutura entre ambas, é uma operação correlata a um processo de tradução, pode-se dizer o mesmo sobre redesenhar um desenho?

Temos nesse caso uma situação diferente das anteriores, já que a transposição ocorre dentro de um mesmo sistema (delineado aqui como linguagem do desenho). A princípio, a coincidência plena de repertório e estrutura de uma língua para ela mesma aponta para a anulação da intraduzibilidade, o que acabaria com sua necessidade. Pela mesma lógica, uma traduzibilidade plena parece apontar para a plena possibilidade da tradução. Para responder é preciso lembrar de um pressuposto da proposta de Flusser, que é a transversalidade potencial das línguas. Quando o autor usa como exemplo a "língua portuguesa" em relação à "língua da pintura" ou a "língua das ciências exatas" em relação à "língua coloquial", ele evidencia, como já dito aqui, que sua noção de língua articula categorias que podem ser sobrepostas. A "língua das ciências exatas", por exemplo, pode ser enunciada no idioma português ou ainda em outros idiomas, ocorre em intersecção com os idiomas.

Logo, a partir do momento que se retira a fotografia de nossa situação de transposição, o termo desenho demanda um certo enfoque, dada sua amplitude. No caso de meu processo de trabalho, realizo desenhos de observação usando procedimentos pouco precisos para comparar, medir e traçar diante das imagens que observo. A proximidade que tenho com os desenhos que faço contrasta com a relação mantida daqueles que tomo como

referente, pois só posso entrevê-los através de muitas camadas de natureza variada: imagens históricas incorporadas por discursos sobre a arte, imagens cheias de palavras, o que interfere decisivamente na maneira como os símbolos que ela apresenta acionam seus significados. São, também, imagens reproduzidas continuamente e já transpostas em diversos meios. Apesar da fidelidade de transposição que a fotografia documental permite na reprodução de tais desenhos, seja em suporte impresso ou luminoso das telas eletrônicas, o que tomo como referente já é uma tradução, uma imagem interpretada e reinterpretada tanto em termos discursivos quanto técnicos.

Isso parece contrariar o entendimento de uma total coincidência de repertórios e estruturas entre os desenhos envolvidos, o que mantém a necessidade de sua tradução de um desenho em outro desenho. Entendo que o caráter predominantemente denotativo das "línguas das artes", repleta de relações equívocas entre seus símbolos e significados, apresenta sempre necessidades e possibilidades de transposições. E a inexatidão de suas traduções, diante de sentidos que não se delimitam univocamente, evidencia o contínuo movimento da arte de acréscimo a si mesma: sua potência.

Esse não é o meu desenho

Ao considerar nas imagens esta característica problematizante aos esforços de normatização sobre as relações de sentido na linguagem, é oportuno trazer para perto algumas das proposições de Jacques Derrida em O *Monolinguismo do Outro* (2016). Nesta obra, cujas reflexões atravessam questões politicas e identitárias em um movimento de anamnese autobiográfica, a

argumentação do autor propõe de início a suspensão provisória das distinções entre língua, dialeto e idioma, pois seu interesse está justamente nos fenômenos que embaralhem essas fronteiras e exponham seus artifícios e violência em uma crítica ao colonialismo (Derrida, 2016, p. 33). Tal suspensão é mais um aspecto que deriva e aponta para a não existência estável, una, natural, própria (e apropriável) da língua. Talvez seja possível projetar, pelo menos em partes, ou em relampejos, algumas das formulações de Derrida acerca da língua no que até agora foi posto aqui para se pensar desenho.

Considerando o pensamento do autor diante da experiência que faço com desenho, arrisco afirmar que este, assim como a língua, não possui existência estável, una, natural e própria. Ou seja, o desenho é algo em elaboração, pois não está dado nem pronto, não é delimitado, único, universal. Ainda assim, ninguém inicia o desenho. Não é possível começá-lo a partir de sua inexistência. Entre um extremo e outro, o uno e o inexistente, o desenho é fendido fundamentalmente e tal separação não pode se dar entre duas partes disponíveis à soma em uma aritmética simples, como se de duas partes se somasse ***um*** desenho. A separação ocorre entre ***o desenhar*** e ***o desenho***, como se ele fosse cativo de seu próprio fazer. Talvez essa ideia se aproxime de uma formulação sobre a natureza do desenho que Derrida chamou a "***cegueira transcendental***" do desenho: sua "invisível condição de possibilidade, o próprio desenhar, o desenho do desenho", algo que não pode ser tema de desenho, mas que, quando o é (nas representações de cegos), reflete tal impossibilidade, "representaria este irrepresentável" (Derrida, 2010, p. 48).

Outra questão importante no pensamento do autor é a relação entre a língua e o sujeito. Se este é formulado pela língua, se pela língua ele diz ***eu*** e sua constituição é tão artificiosa quanto a da própria língua, pergunto: isto é, de algum modo, também válido ao se pensar o desenho como língua? Certamente o sujeito, sendo definido pelo próprio discurso, pela enunciação da palavra, e mais, pela enunciação de si mesmo pela palavra, não pode fazê-lo (e fazer-se) do mesmo modo pela imagem. Existiria algum paralelo ou equivalência em imagem na relação constitutiva entre sujeito e palavra? Em ***Memórias de Cego*** (2010), Derrida trata do autorretrato, discorrendo sobre problemas da cegueira, da visão e do desenho. A identidade daquele que é desenhado seria sempre "***provável*** (...), subtraída a qualquer leitura interna, objecto de inferência e não de percepção" (Derrida, 2010, p. 70), o que coloca o autorretrato no campo do hipotético, geralmente acionado pelo título inscrito, que é "evento verbal" exterior à obra e que "apela ao testemunho do terceiro, à sua palavra dada" (Derrida, 2010, p. 70). Logo, uma possível elaboração do eu pela imagem, como no autorretrato, traria consigo também a palavra, pois viria acompanhada ou alternar-se-ia com o nome, a ordem, a assinatura, a legenda, marcando a existência de uma autoridade hegemônica do dizer sobre o ver (Derrida, 2010, p. 62). A imagem dá a ver a aparência do sujeito, mas sempre envolta em texto: rumores brotando do fundo ou da pele do desenho, este parasitado, cercado ou capturado por palavras (Derrida, 2010, p. 45-46). Não encontro impedimento para, em uma inversão, declarar que também os desenhos possam parasitar, cercar e capturar palavras. Mas, seja por palavras ou por imagens, a elaboração do sujeito contempla sempre a alteridade daquele que ouve o enunciado (mesmo que seja o próprio enunciador), daquele

que atesta ou crê num testemunho, daquele que vê a imagem ao assumir o lugar de olhar a ele prescrito pela obra no jogo de cena das molduras e espelhos. A autoridade da palavra sobre a imagem apontada por Derrida não é uma rendição desta àquela, mas algo que ocorre em disputas e ressentimentos, em idas e vindas no lugar de uma "descendência gráfica" (Derrida, 2010, p. 36) comum a ambas.

Palavra e imagem, escrita e desenho, mesmo diante de todas as suas diferenças, constituem-se pelo traço (***trait***), lembrando aqui o quanto ***trace*** (traço) é conceito caro à desconstrução (Cf. Derrida, 2010, 2016). Os movimentos que distinguem palavra e imagem também as entrelaçam e, perto de onde encontramos as diferenças, brotam as semelhanças, o que pode, pela possibilidade de passagem de uma à outra, nos trazer de volta à questão da tradução. Ao sentido convencional e disciplinar de tradução, Derrida levanta uma alternativa a partir de uma dupla proposição na forma de uma lei "antinômica", com duas sentenças contraditórias "em si mesmas" e "entre si": "1. Não se fala nunca senão uma única língua – ou antes um único idioma. 2. não se fala nunca uma única língua – ou antes não há idioma puro" (2016, p. 31-34). Não cabe aqui propor paralelos desejosos por precisão entre imagem e texto, correspondências pontuais ou equivalências entre modelos, esquemas, normas, códigos, manuais, bulas ou gramáticas, mas observar com o olhar oblíquo, lobregar o desenho sob tal proposição. Isso não impede uma operação, empregada aqui anteriormente, de substituição simples do termo língua, ou idioma, pelo termo desenho e, por incorporação, da ação geradora, o falar, por desenhar. Assim, é possível dizer, em consonância com Derrida, sem querer trair suas contradições aporéticas, que ***não se desenha***

senão um único desenho, mas não se desenha um desenho puro. Não temos todos, pelo menos não declaradamente, um desenho oficial tal qual idioma que defina a identidade cultural de um grupo, que seja característica de uma nação, um desenho análogo à língua de uma pátria. Entretanto, convivemos em um mundo que parece mostrar um desenho de mundo, um projeto, um design das coisas e dos modos de ser, que busca homogeneizar tudo sob um poder. Uma espécie de desenho capturado e empregado na captura, malicioso e enganador como o design comentado por Flusser (2007). Nunca declarado como tal, este desenho avança para uma hegemonia ao capturar os desenhos, suprimindo nossa imaginação com um imaginário capitalizado que poderia se dizer ***dado***, mas que tem um custo. Apesar disso, das determinações deste projeto de poder, não parece ser este "um único desenho", já que ele nos põe a sofrer uma sensação de desapropriação do desenho, dos outros desenhos, pois, diante de suas ofertas sedutoras, não é difícil sentir-se não apenas desprovido de desenho, mas da capacidade de fazê-lo, da potencialidade de fazer sua experiência. É justamente o desenho feito na experiência do desenhar que interessa aqui. Um desenho que não é apropriável, que não é disposto à posse de ninguém, nem mesmo de nenhum projeto de poder, pois é desvio, transformação, falha que sabota todo ordenamento e regulação. Contudo, ele pode ser acessado. E se podemos dizer, em uma outra e similar substituição, ***não se desenha senão um único desenho, mas não se desenha nunca um único desenho***, também podemos trazer para esta contradição o comentário de Derrida sobre esta "lei um pouco louca" que, em sua "dupla postulação", "não é somente a própria lei daquilo a que se chama a tradução. Seria a própria lei como tradução" (Derrida, 2016, p. 34). As duas proposições de Derrida,

"entretecendo" um antagonismo, evidenciam a necessidade de uma tradução, não no sentido convencional, mas em um pelo qual cada uma das sentenças traduza a outra, sendo ambas no fundo a mesma (Derrida, 2016, p.104).

Para concluir, faço aqui, ainda pensando através de Flusser sobre uma ***língua do desenho***, uma última menção a Derrida: "Não se pode falar de uma língua senão nessa língua. Nem que seja a pô-la fora de si mesma" (Derrida, 2016, p. 48). Tal "solipsismo monolingue" não encerra a língua sobre ela mesma, mas estabelece em seu interior a tradução, ao lançar a promessa do outro no horizonte, o que vem ao encontro do entendimento de um convulsionar do desenho, de um arrancar(-se) desenho do desenho, fazê-lo "desmembrar-se", tremer, ruir.

Diego Rayck é artista e professor da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutor em Arte Contemporânea (2015) pela Universidade de Coimbra, Mestre em Artes Visuais (2009) e Graduado em Artes Plásticas (2003) pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Pesquisa processo artístico em desenho e gravura com ênfase nas dinâmicas de encadeamento que desenvolvem entre ideia, imagem e coisa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. **Revista do Departamento de Psicologia - UFF**, v. 18, n. 1, pp. 11-28, jan./jun. 2006.

BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida / por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. **BNF/ Musée d'Orsay**

- Gustave Doré. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/grand/dor_127.htm. Acesso em: 2 jul. 2021.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de cego*: o auto-retrato e outras ruínas*.** Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DERRIDA, Jacques. **O monolinguismo do outro *ou a prótese da origem***. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte (MG): Chão da Feira, 2016.

FLUSSER, Vilém. **Para uma teoria da tradução**. [19--a]. Disponível em: http://flusserbrasil.com/art512.pdf. Acesso em 29 jul. 2021.

FLUSSER, Vilém. **Retradução enquanto m**étodo de **trabalho**. [19--b]. Disponível em: http://flusserbrasil.com/art41.html. Acesso em 12 jul. 2021.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação** (Org. Rafael Cardoso). São Paulo: Ubu Editora, 2017.

KAENEL, Philippe. Gustave Doré à l'œuvre**:** vision photographique, imitation et originalité. **L'image répétée: Imitation, copie, remploi, recyclage** - Actes du colloque Textimage n. 1. Victoria (BC): Université de Victoria, 2012. pp.1-17. Disponível em: http://revue-textimage.com/conferencier/01_image_repetee/kaenel.pdf. Acesso em 30 jun. 2021.

POLLOCK, Griselda. Vicarious excitements: London: a pilgrimage by Gustave Doré and Blanchard Jerrold, 1872. **New Formations**, n. 4, pp. 25-50, spring 1988.

RAYCK, Diego. **Desenho: pretensão, erro e ruína**. 2015. Tese (Doutoramento em Arte Contemporânea) – Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, 2015.

SCHWEITZER, Jérôme. Trois bois gravés de Gustave Doré. **La Revue de la BNU**, nº 8, pp. 62-65, 2013. Disponível em: http://journals.

openedition.org/rbnu/2002. Acesso em 30 jun. 2021. DOI: https://doi.org/10.4000/rbnu.2002

SUEUR-HERMEL, Valérie. **L'œuvre de Gustave Doré au département des Estampes et de la photographie.** Bibliothèque nationale de France, 2015. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/orsay-gustavedore/reperes/fonds.htm. Acessado em 2 jul. 2021.

VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo/Vincent van Gogh**. Trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2001.

VAN GOGH, Vincent. **Brieven aan zijn broeder**. Parte 1. Org. J. van Gogh-Bonger. Amsterdam: Mij. voor goede en goedkoope lectuur, 1914.

PODER MACIO – UM PROCESSO DE TRADUÇÃO DO POEMA COREANO *CHICLETE* A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA DAS ARTES VISUAIS

Eduardo Montelli

Resumo: O presente texto ensaístico é um escrito de artista que aborda, em estilo de fluxo de consciência, diversas questões disparadas pelo processo de tradução do poema "Chiclete", do poeta coreano Kim Ki-taek, durante o isolamento social provocado pela pandemia de Covid-19, em 2020 e 2021. A prática de tradução, aqui, é pensada como transformação e ampliação de sentidos, indo além da questão da equivalência de palavras. Com isso, busca-se enfatizar as ressonâncias e os desdobramentos da tradução em outras formas de arte, como performance, vídeo, escultura digital e documentação.

Palavras-chave: Poesia coreana. Tradução. Artes Visuais. Escultura digital.

SOFT POWER – A translation process of the Korean poem Gum from a perspective of Visual Arts.

ABSTRACT: This essay is an artist's writing that addresses, in stream of consciousness mode, several issues raised by the process of translating the poem "Gum", by the Korean poet Kim Ki-taek, during the social isolation caused by the Covid-19 pandemic, in 2020 and 2021. The practice of translation comprehended here as a transformation and expansion of meanings, going beyond the question of word equivalence. Thus, we seek to emphasize translation's resonances and unfolding in other forms of art, such as performance, video, digital sculpting and documentation.

Keywords: Korean poetry. Translation. Visual Arts. Digital sculpting.

"Traduzir é instalar-se no espaço do equívoco e habitá-lo."
Eduardo Viveiros de Castro
em *Metafísicas Canibais*

1

Frustrações, golpes, derrotas, lutos, mas ainda sobrevivemos, dúcteis. Mais do que traumático, trauma repetido. Traumatismo múltiplo e contínuo, sem pausa para descanso nem tempo para digestão. O que se pode comunicar a partir de tal situação? Que narrativa ou imagem é capaz de dar conta de tanta deformação? Logo completa um ano desde que iniciamos as tentativas de distanciamento social. Um ano obcecados por limpeza, sentindo sintomas duvidosos todos os dias, temerosos com a possibilidade

de perder alguém, tristeza pelos que perderam e raiva por aqueles que fingem que nada está acontecendo. Relatos circulam em abundância por todos os meios, notícias velozes sobre um planeta repleto de conexões contagiosas. Atropelado por um novo tipo de angústia impotente, delirei que se eu falasse todas as línguas do mundo, enfim, conseguiria compreendê-lo. Tentei iniciar essa missão impossível pelo "chinês", mas não pude ir adiante. É assustador quando nos aproximamos de uma linguagem muito distante da nossa. O desconhecimento sobre o Outro intimida, ameaça e incita rejeição. Enquanto me conscientizava desses limites cognitivos, contemplei imagens impressionantes do combate ao novo vírus na Coreia do Sul, pela TV. Fiquei viciado em *Blackpink* e *CL*. Revi *Parasita*. Assisti *doramas* no *Netflix*. Os dados e os algoritmos se contaminaram e, rapidamente, a onda coreana inundou meus *feeds*.

Em algum dos milhares de lugares visitados virtualmente em um dia qualquer, alguém comentou que saber coreano pode facilitar a aprendizagem do mandarim. Isso pareceu promissor em meu plano para dominar o mundo. APRENDA COREANO EM 20 MINUTOS, dizia no vídeo que cliquei e assisti com velocidade acelerada. Depois vi outro, e outro, e outro. Seguindo dicas de *youtubers*, comecei a anotar as lições com canetas coloridas em cadernos de estudo. Instalei o *Duolingo* no meu celular. Percebi que o alfabeto coreano, chamado "hangul", não é tão difícil quanto parece à primeira vista. As letras representam fonemas, assim como as nossas: ㅏ tem som de A, ㅂ tem som de B, e por aí vai. Em poucos meses, eu já conseguia pronunciar todas as novas letras, já compreendia suas composições e já era capaz de ler palavras cujos sentidos eu não sabia ou não recordava. De repente, surge

uma curiosidade. Como é a poesia coreana? Essa era uma das poucas formas de arte que não chegavam até mim com tanta fluidez como os filmes e as músicas de *Kpop*. Então o *Google* me respondeu apresentando um poeta: Kim Ki-taek, recentemente traduzido para o português. "É difícil encontrar um exemplar do antimetafórico, daquilo que alguns chamam de antipoesia, enfim, de uma poesia tão antilírica, antissentimental quanto a de Kim Ki-taek", sublinhei no prefácio da edição brasileira do livro *Chiclete*. Decidi usar um dos poemas desse livro para estudar mais a gramática e o vocabulário coreano: "껌", *kóm*, goma de mascar. Imprimi o texto encontrado na internet no idioma original, procurei palavra por palavra no site *Naver*, tradutor *online* mais popular da Coreia do Sul, e fui fazendo anotações para tentar entender e pronunciar o que estava escrito em cada frase.

Isolado e conectado, pensei sobre isso pela primeira vez: é possível aprender sem ter contato algum com pessoas "de verdade", é possível aprender a falar com as máquinas. Nessa mesma época eu li um livro de Franco Berardi, chamado *Asfixia*, no qual o autor defende a ideia de que a poesia e a ironia são potentes ferramentas que podem nos ajudar a aplicar um "calote semiótico" no "endividamento simbólico" e na "inflação de sentidos" propagados pelos avanços do capitalismo. O processo de leitura/tradução do poema se tornou para mim um tipo de "calote semiótico" diante das dívidas que a pandemia parecia exacerbar, uma negação da tendência de produzir a qualquer custo, de transformar os traumas em produtos de consumo imediato. Mastigar lentamente um poema difícil de ~~engolir~~ ler, arrancar pedaços de sentido de cada palavrinha estranha, usando os dispositivos de comunicação digital para aprender a falar algo novo, mais do que para reproduzir discursos correntes.

Um amigo de *Instagram* me indicou um filme coreano chamado *Poesia*. Em determinado momento, a personagem principal comenta: "tenho tentado escrever poemas, mas não consigo". Ela se sentia ~~esmagada~~ ~~espremida~~ esgotada pela dureza do seu mundo. Traumatismo múltiplo e ductilidade. Um chiclete é mordido diversas vezes, é descartado, mas continua inteiro. ~~Plasticidade, resistência, artificialidade, domesticação, dessensibilização... tantas palavras possíveis.~~ Um ano se passou. Hoje eu declamei um poema inteiro em coreano usando apenas minha memória. A pronúncia ainda deixa a desejar, mas senti que, de alguma maneira, consegui efetuar um contragolpe nesse trauma colossal que vivemos no presente, ainda que seja só uma pedrinha arremessada sem muita força. Desde então, uma imagem não sai da minha cabeça: um chiclete mastigado que flutua no vazio, contando sua própria história repetidamente. Uma espécie de ideia ou de assombração. "Produzir uma ressonância interna é a tarefa da tradução", diz Yuk Hui na última página de seu livro sobre a questão da tecnologia na China. Essa *ideiassombração* informa que ainda resta algo para traduzir na poesia? A ressonância espectral que ronda meu imaginário pede por uma incorporação mais profunda. Encarnar o poema.

"Começa com o abandono do Eu", leio na abertura de um vídeo sobre butô, a "dança da escuridão" surgida no Japão dos anos 50, que assisti no *Youtube* durante mais uma madrugada insone. Eu me transformo em chiclete. Rosto pintado de rosa, faço uma filmagem declamando a poesia em coreano, edito o material, posto no *Instagram*. Uma vídeo-declamação também é uma forma de traduzir um poema? A imagem do meu rosto metamorfoseado em goma de mascar agora também habita meus pensamentos.

Lembro dos rostos deformados das pinturas de Francis Bacon. Figuras isoladas em espaços restritos, figuras que se diluem e se misturam com o fundo, como se fossem água transbordando da pia, tempestades de areia. Lembro dos autorretratos que Pablo Picasso fez no fim de sua vida. Rostos mais do que disformes, rostos moles como massinha de modelar, rostos complexamente simplificados, reduzidos ao gestos mínimos, mas ainda vivos. *I am still alive*. Talvez esse fluxo de associações mentais seja mais um sintoma pandêmico, uma tentativa de traduzir um mal-estar indizível. Mascar até acabar o sabor, não engolir, cuspir, abandonar... o Eu. A sobrevivência do Eu. O fóssil. O fantasma. Um desejo ancestral alimentado por tubos, vida artificial. Morder o mundo quando tudo acabar. Hoje eu fiz uma modelagem 3D de um chiclete-rosto pareidólico, usando como referência o rosto-chiclete da minha vídeo-declamação do poema de Kim Ki-taek. Nova mutação, nova variante. Mas ainda não sei se a tradução está pronta.

2

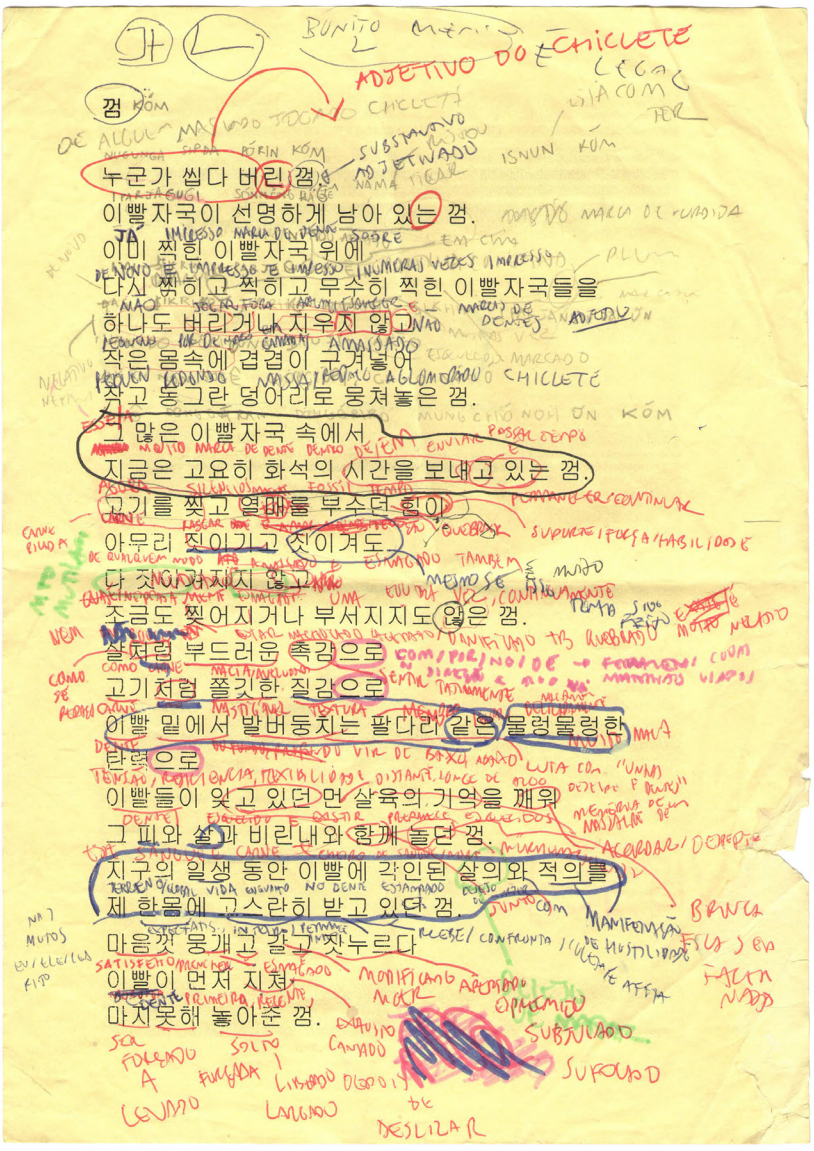


Figura 1. Impressão do poema coreano usada para tradução.

3

껌 CHICLETE

ALGUÉM MASTIGAR DESCARTADO CHICLETE
누군가 씹다 버린 껌.
SUBSTANTIVO ADJETIVADO

MARCA DE DENTE CLARAMENTE DEIXADA CHICLETE
이빨자국이 선명하게 남아 있는 껌.

JÁ MARCA DE DENTE IMPRESSA POR CIMA
이미 찍힌 이빨자국 위에
DE NOVO IMPRESSA E REIMPRESSA INCONTÁVEIS MARCAS DE DENTES IMPRESSAS
다시 찍히고 찍히고 무수히 찍힌 이빨자국들을
NENHUMA OU DESTRUÍDA NÃO ESTÁ APAGADA
하나도 버리거나 지우지 않고
DENTRO DO PEQUENO CORPO CAMADAS AMASSADAS
작은 몸속에 겹겹이 구겨넣어
EM UM PEDAÇO PEQUENO E REDONDO AGLOMERADO CHICLETE
작고 동그란 덩어리로 뭉쳐놓은 껌.

ESSE MONTE DE MARCAS DE DENTE POR DENTRO
그 많은 이빨자국 속에서
NESSE MOMENTO SERENAMENTE AS HORAS DOS FÓSSEIS ESTÁ PASSANDO CHICLETE
지금은 고요히 화석의 시간을 보내고 있는 껌.

CARNE DE ANIMAL COMESTÍVEL E RASGA FRUTOS, NOZES QUE QUEBRA UMA FORÇA
고기를 찢고 열매를 부수던 힘이
POR MAIS QUE ESMAGADO E DEPOIS TAMBÉM ESMAGADO
아무리 짓이기고 짓이겨도
TODO NÃO ESTÁ ESMAGADO E
다 짓이겨지지 않고
TAMBÉM POUCO RASGADO OU NÃO ESTÁ DESTRUÍDO CHICLETE
조금도 찢어지거나 부서지지도 않은 껌.

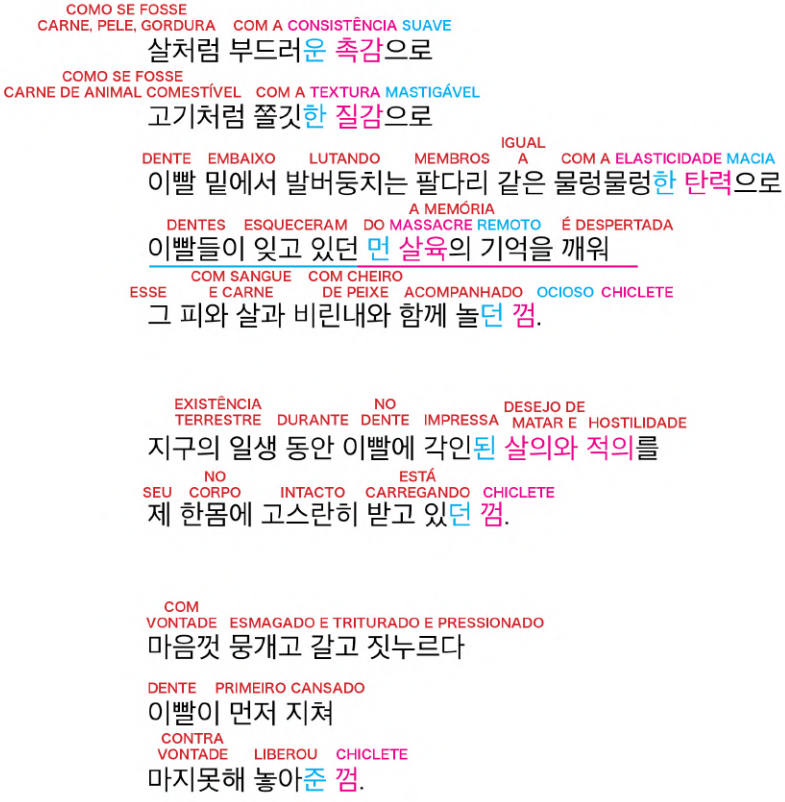


Figura 2 e 3. Imagem que mostra as palavras do poema em coreano com suas respectivas possíveis traduções para o português.

3

CHICLETE

Poema de Kim Ki-taek

Tradução de Eduardo Montelli

Um chiclete mascado e cuspido por uma pessoa qualquer.

Um chiclete que está nitidamente marcado por dentes.

Um chiclete que aglomera camadas amassadas dentro de seu pequeno corpo redondo, com inúmeras marcas de dentes impressas e reimpressas, umas por cima das outras, sem nenhuma se apagar ou desfazer.

Um chiclete que agora passa o tempo tranquilamente como um fóssil cheio de marcas de dente.

Um chiclete que, por mais que tenha sido apertado e pressionado por uma força capaz de triturar frutas e destroçar carnes, não está completamente esmagado nem muito estraçalhado.

Um chiclete que esteve na companhia da carne, do sangue e do cheiro de podre trazidos pela memória ancestral de um massacre já esquecido pelos dentes, mas relembrado por sua maciez elástica como a de um membro que luta sob uma arcada dentária, por sua textura gostosa de mastigar como a de um bife suculento, e por sua consistência suave como a de uma pelanca gorda.

Um chiclete que suportou em seu corpinho resiliente toda ferocidade e desejo de morte incrustados nos dentes ao longo de toda existência de vida no planeta Terra.

Um chiclete que foi solto, contra a vontade, pelo dente vencido pelo cansaço, depois de tanto pressionar, triturar e esmagar, com voracidade.

4

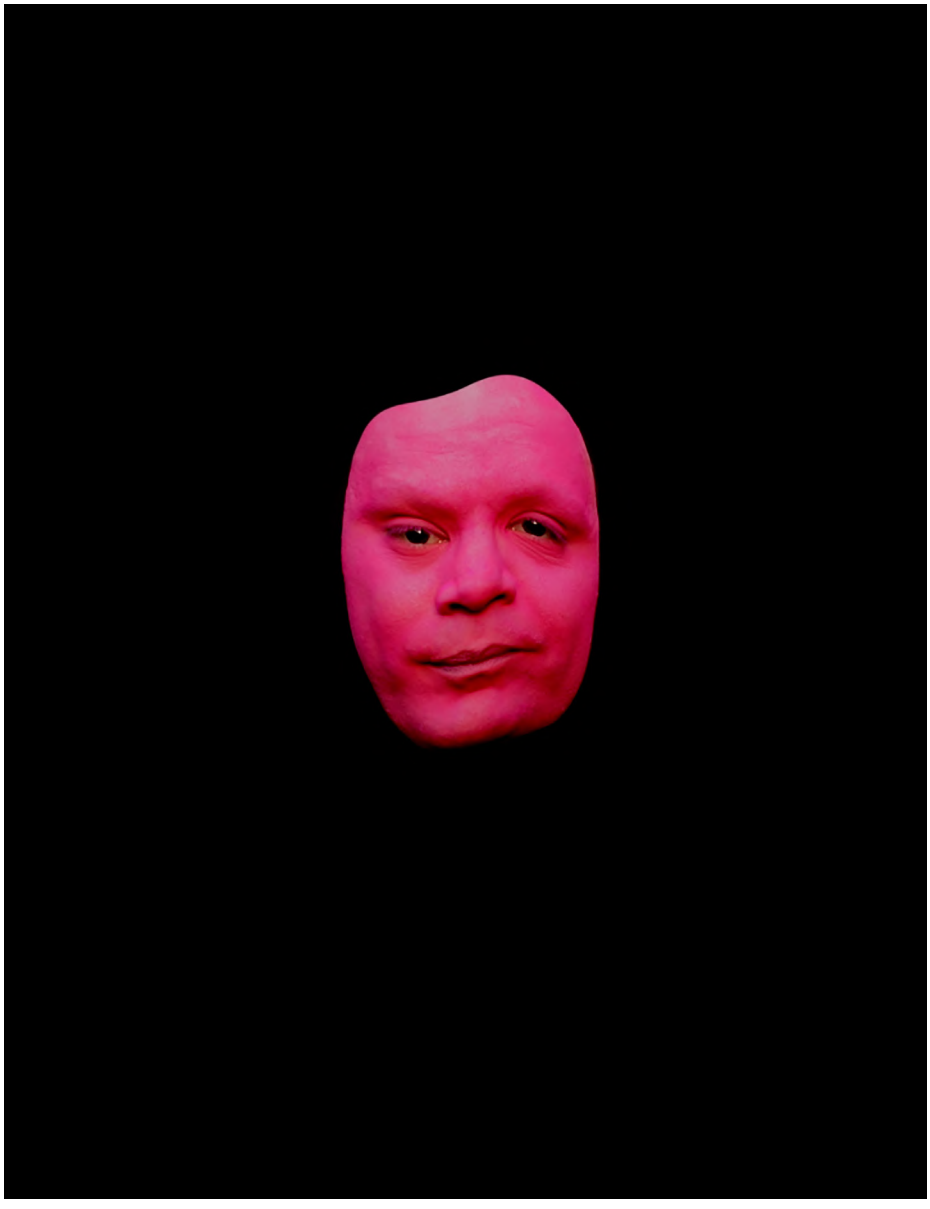


Figura 4. "Chiclete", 2021. Vídeo-declamação em coreano do poema "껌", de Kim Ki-taek
Link para visualização do vídeo: https://vimeo.com/516482265

5

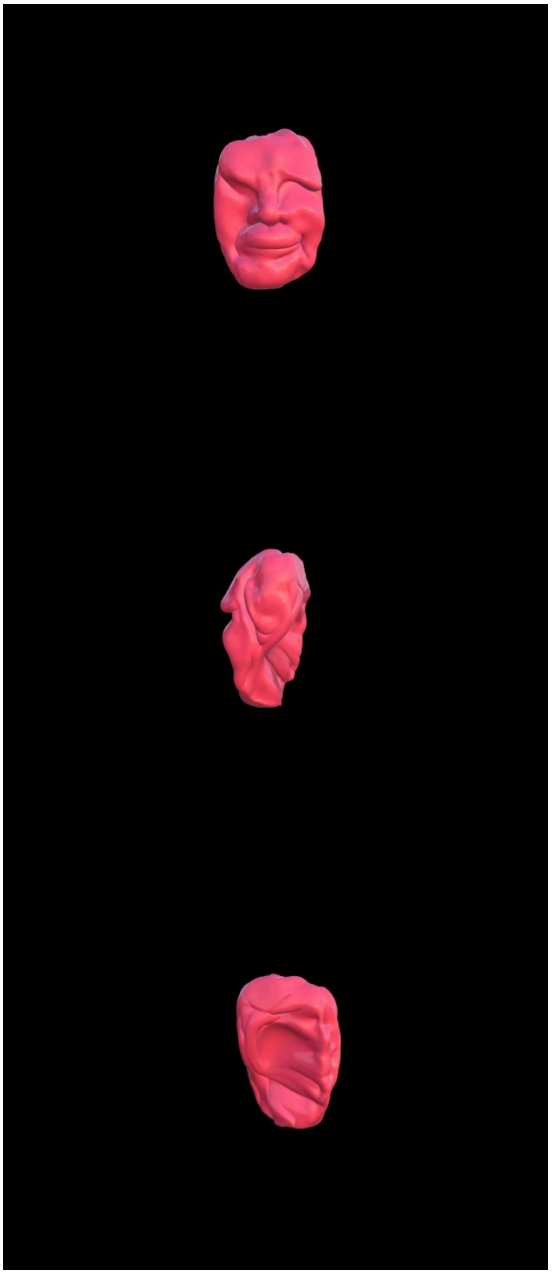


Figura 5, 6 e 7. "Chiclete", 2021. Objeto digital, modelagem 3D.

Eduardo Montelli é artista visual e professor no curso de Arte e Mídia da UFCG. Doutor em Linguagens Visuais pelo PPGAV/EBA/UFRJ. Mestre em Poéticas Visuais pelo PGAV/IA/UFRGS. Participa de exposições e de outras atividades de arte desde 2009, entre as principais estão a 5ª Edição do Prêmio Energias na Arte, no Instituto Tomie Ohtake/SP; Filmes e Vídeos de Artistas, na Fundação Iberê Camargo /RS; Abre Alas 10, na galeria A Gentil Carioca/RJ; e 65º Salão de Abril, no Centro Cultural Banco do Nordeste/CE, no qual seu vídeo "Fundos" foi premiado. Recentemente, apresentou a instalação virtual "Só sei me transformar, apenas não sei em que" no Pivô Satélite (www.pivo.org.br/satelite/eduardo-montelli/).

Referências

ASCHER, Nelson. Prefácio. in: KI-TAEK, Kim. **Chiclete.** Tradução de Yung Jung Im. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

BERARDI, Franco. **Asfixia: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem**. Tradução de Humberto do Amaral. São Paulo: Ubu Editora, 2020

HUI, Yuk. **The question concerning technology in China.** United Kingdom: Urbanomic Media LTD, 2016

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015

NOTAS DE PENSAMENTOS VAGOS: A PUBLICAÇÃO DE ARTISTA COMO MEIO DE DAR OUTRO SENTIDO ÀS PALAVRAS E ÀQUILO QUE NOS ATRAVESSA

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Resumo: O artigo apresenta uma reflexão sobre o processo de criação da publicação *Notas de pensamentos vagos* e o contexto em que surgiram as anotações que vieram a se tornar trabalho. Discute o sentido das palavras quando rompem com a linguagem, e a escrita na solidão como consequência dos atravessamentos cotidianos e das marcas geradas por eles. Traz, também, uma aproximação de conceitos da psicanálise para discorrer sobre a utopia, o desejo e a palavra em territórios de crise. Por fim, discorre sobre as publicações de artista e o que motivou o desenvolvimento de uma poética que se dá por meio da escrita e dos impressos.

Palavras-chave: Notas de pensamentos vagos. Palavra. Processo de criação. Publicação de artista.

NOTAS DE PENSAMENTOS VAGOS: THE ARTIST PUBLICATION AS A WAY TO BRING ANOTHER MEANING TO WORDS AND TO WHAT GOES THROUGH US.

Abstract: The paper presents a reflection on the creation process of the publication ***Notas de pensamentos vagos*** and the context in which the annotations were written and consequently became work. Discusses the meaning of words when they break with language and the writing in loneliness as a consequence of daily experiences and the marks caused by such situations. It also brings an approach to concepts from psychoanalysis to discuss utopia, desire, and the use of the word in crisis territories. At last, it discusses about artist publications and what motivated the development of a poetic that happens through writing and printing.

Keywords: Notas de pensamentos vagos. Word. Creation process. Artist publication.

Este é um escrito sobre pensamentos despejados em cadernos físicos e espaços virtuais. Sobre as palavras que escapam o corpo pelos dedos que, habilmente, transformam riscos em anotações e textos. A publicação ***Notas de pensamentos vagos*** é formada por um compilado de setenta e duas páginas avulsas organizadas em uma pequena caixa de papel onde estão guardados suspiros, gritos, anúncios e renúncias feitas entre 2012 e 2020, especialmente o período de distanciamento social necessário devido à pandemia de COVID-19. As notas expressam o cotidiano e, por muito tempo, a necessidade de externalizar em ambiente privado o que sentia ao me deparar com minha própria complexidade, inocência, entusiasmo ao aprender algo novo, mesmo que por meios confusos.

Notas de pensamentos vagos é um trabalho de cunho pessoal cujo processo de criação foi lento e cada detalhe recebeu toda a atenção necessária para que, ao fim, estivesse ligado a mim não apenas pelas palavras escritas mas pela materialidade da obra: uma desordem organizada. Uma contradição. Um amontoado de ambivalências. Enquanto artista, verso sobre a cidade e a palavra, passando pelas diversas formas de -***grafia***: escrita, desenho, cartografia e fotografia. Sobretudo, penso a palavra dada como denotadora de sentido das coisas, das sensibilidades, das representações, das imagens, e da própria escrita. Se a palavra é uma forma de qualificar o mundo, criando outras realidades e organizando nossa percepção de mundo (Pesavento, 2001, p. 99) e, ainda assim, só nos permite dizer o que permite dizer (Barthes, 2013, p. 15), então soltá-las, desobrigá-las de uma narrativa sequencial, confundi-las, juntar anotações que não se complementam e, inclusive, se contradizem, é uma forma de dar outros sentidos às coisas.

E que sentidos são estes? Denotativos ou conotativos? A linguagem pode usar a palavra em seu sentido literal, duro, imposto, ou seja: o significado límpido da palavra, conforme dado nos dicionários da língua. Ou então em um sentido figurado, que constrói uma nova definição ao denotativo, ao imposto. O sentido conotativo é aquele que abre os caminhos para uma expressão mais verdadeira, onde as palavras, anotações, textos, escritos, ganham outros significados e ampliam as camadas perceptivas tanto de quem escreve quanto de quem lê. As ***Notas de pensamentos vagos***, de certo modo, recusam a palavra opressora e a estrutura textual que busca linearidade e sentido dado. Ao contrário, são caóticas. Não em seus significados, mas em sua matéria: o papel

vegetal onde as imprimo faz com que elas se confundam quando ordenadas e se tornem mais legíveis espalhadas, bagunçadas, ou então lidas uma a uma. Quando vistas individualmente, em mãos e olhando de perto, é possível encontrar um sentido para as palavras.

Contexto de criação

A publicação ***Notas de pensamentos vagos*** surgiu enquanto trabalho durante os primeiros meses de 2020. Concomitante ao isolamento social e aos intermináveis dias dentro de casa, me encontrava na reta final da escrita da dissertação de mestrado, buscando me adaptar à nova vida em minha cidade natal e iniciando outra graduação. A escrita se apresentava como uma urgência: precisava colocar em palavras aquilo que já não poderia ficar dentro de mim. Com frequência esquecia o que lia, o que pensava, o que conversava e, então, intensifiquei as anotações que fazia nos cadernos, na agenda, no ***Twitter***, no ***Tumblr*** e no ***Google Keep***. Entre frases, pensamentos, poesias e devaneios, fui percebendo a formação de uma poética que discorria mais sobre meu processo de criação do que, especificamente, escrever academicamente sobre este processo.

Desde a adolescência, no início dos anos 2000, utilizo diversos meios de registro dos meus pensamentos: cadernos compartilhados com amigas, ***blogs*** e redes sociais diversas. Em 2012, saí da esfera das anotações meramente pessoais e comecei a anotar conceitos, pensamentos que surgiam das leituras que fazia, tópicos de conversas que despertaram interesse mais profundo. Destes registros surgiram outros trabalhos, realizados antes de que eu tivesse consciência de que estas notas poderiam existir como obra. Em 2020 o volume de anotações aumentou

consideravelmente. Morando sozinha, isolada em meio a uma pandemia e passando por inconstâncias emocionais ímpares, o ato de escrever ganhou tons intensos que se davam entre os mais dolorosos e os que apresentavam a euforia da descoberta de algo até então não percebido.

A solidão, no entanto, não foi um disparador para sentimentos que podem ser considerados negativos. Antes mesmo do distanciamento social, a solidão já era algo presente em minha vida como um espaço de internalização, compreensão e potência de cura. O psicanalista Cristian Dunker diz que a solidão benéfica é a "solidão reconhecida", onde o "cultivo da solidão é cultivo do Outro que nos habita" (Dunker, 2017, p. 31, grifo do autor). Entendo que isto significa que ao escrever para mim, em minha solidão, escrevo para o outro e o coloco em mim. A solidão, então, seria uma espécie de espaço de cultivo da empatia, de conexão com o que difere de mim, e se traduz na possibilidade de uma abertura para diálogos que não seriam possíveis sem que houvesse o tempo de reconhecimento da diferença. A solidão imposta com a chegada da COVID-19, e aqui friso que afasto a pandemia de qualquer conotação positiva, consentiu que a imersão no ***eu*** permitisse, talvez, entender quem é o ***Outro***.

Cruzando os dados sobre o ***eu***, o ***Outro*** e a palavra escrita, percebi a necessidade de fazer surgir ***outra cidade*** e ***outras palavras***, ou expressões, que se diferenciassem das existentes, denotadoras de significados, organizadoras de percepções (Pesavento, 2001, p. 99). Outra cidade, pois esta é tema recorrente em meus trabalhos, uma vez que minha formação me fez uma profissional mais dada ao urbanismo que à arquitetura. A cidade, assim como a palavra, se apresenta de forma vertical e só nos permite viver aquilo que ela

propicia enquanto experiência política, assim como disse Roland Barthes ao afirmar que a língua é fascista (Barthes, 2013, p. 15). A solidão permitiu que eu percebesse poesia em um cotidiano quase estéril: os mesmos ambientes, os mesmos trajetos, a mesma paisagem, comunicação e presença virtual. Um recorte urbano e arquitetônico imposto pela cidade pré-existente e pelas janelas que me permitem ver o exterior. Nelson Brissac Peixoto, filósofo que discute as relações entre arte e urbanismo no livro ***Paisagens urbanas***, diz que "a poesia então nasceria da compreensão da incapacidade de as palavras darem conta da paisagem" (Peixoto, 2004, p. 37), tornando possível a "escrita da descrição impossível" (Peixoto, 2004, p. 37) por meio dos diferentes tons que ela viabiliza para algo que já está dado. Neste ponto, pensando a escrita como uma descrição do impossível, composta por um desejo de realidade, penso que ela pode ser considerada, e construída em, utopia.

O psicanalista Edson Sousa diz que "um pensamento sobre a função da utopia vem, portanto, provocar a imaginação a abrir outros caminhos possíveis ao pensamento para que não fiquemos paralisados na obscuridade do instante" (Sousa, 2007, p. 14), em um sentido de que a utopia pode representar "uma certa ruína dos saberes instituídos" (Sousa, 2007, p. 29) e se apresenta como aquilo que surge em torno de um "território de crise" (Sousa, 2007, p. 32). No caso da linguagem escrita, entendo que o saber instituído é a palavra que determina como e quando seremos capazes de exprimir um pensamento. Roland Barthes (2013) diz que a prática da escrita, por ele entendida como literatura, escritura ou texto, é o que permite que se combata o poder limitador da língua que nos impõe a forma como as coisas são ditas. Diz o teórico:

"através da escritura, o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático" (Barthes, 2013, p. 20) e que "ela acredita sensato o desejo do impossível" (Barthes, 2013, p. 24). Penso, então, que a escrita poética possibilita a descrição impossível (Peixoto, 2004, p. 37) de um "território de crise" (Sousa, 2007, p. 32), ou ***em*** crise, por apresentar-se em sua "função utópica" (Barthes, 2013, p. 24) que, por meio do pensamento poético, permite que sejam construídos outros caminhos.

Acredito verdadeira a possibilidade de as palavras possuírem potencial curativo. Não que sejam capazes de prevenir enfermidades mas, ao externalizarmos dores e anseios, aliviar nossos males. O pensamento e a escrita poética se tornaram meios de resistência e consciência sobre a importância da palavra, dando a ver um mapeamento daquilo que me atravessa, da emergência de cada momento, dos territórios internos e externos, e das estratégias que crio para percorrer cada caminho por meio da imprevisibilidade cotidiana. Diz a psicanalista Suely Rolnik que "o pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando" (Rolnik, 1993, p. 244). O volume de setenta e duas ***Notas de pensamentos vagos*** desenha alguns dos modos de existência que fizeram parte da minha construção enquanto artista e pesquisadora, fazendo assim uma linha do tempo desconstruída, sem início, meio ou fim, que conta a história de algo que ainda está em desenvolvimento.

Quando Suely Rolnik (1993) fala das marcas ela se refere aquilo que nos atravessa e deixa rastros, sejam eles físicos ou psicológicos. Diz o artista visual André Amaral em seu ***Manifesto pela escritura poética*** que "a poesia é capaz de curar" (Amaral, 2018, p. 12), principalmente em tempos nebulosos. Em ***Notas de pensamentos vagos***, apresento alguns dos pensamentos que me marcaram e se tornaram potência curativa nos momentos em que precisava lançar palavras ao outro, adiante, ao impossível. Esta, talvez, seja a função utópica das palavras neste trabalho: tratar as feridas abertas em meio a um território ***em*** crise, fazendo poesia para dar conta de uma paisagem construída em solidão.

Notas de pensamentos vagos

O título do trabalho surgiu antes mesmo da possibilidade de entendê-lo como poética. Surgiu de uma conversa informal com a artista e professora Helene Sacco, em 2019, em um período em que eu escrevia um texto onde outro o atravessava, interrompendo o fluxo da leitura e trazendo ideias que por vezes contradiziam o que estava escrevendo poucas linhas antes. Helene sugeriu que eu indicasse estas interrupções como ***notas de pensamentos***, anotações de uma pessoa de outro tempo que não o do texto principal, ainda que também fossem de minha autoria. Complementei dizendo que, então, seriam ***pensamentos vagos***, pois eram soltos, sem necessariamente estarem em acordo com o texto principal ou qualquer outro que se pudesse imaginar naquele momento. Muitos destes pensamentos são anotações que fazem parte de ***Notas de pensamentos vagos*** cujo título é uma das setenta e duas notas.



Figura 1. "Fernanda Fedrizzi. *Notas de pensamentos vagos,* 2020. Publicação. 7x7cm. Porto Alegre/RS. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

O processo de criação de ***Notas de pensamentos vagos*** (Figura 1) enquanto trabalho materializado em uma publicação se deu, inicialmente, pela escolha da forma de cada página: de formato quadrado, com textos escritos em dois tamanhos de fonte, em estilo máquina de escrever, e impressos em tinta preta em folhas de papel vegetal formato A4. Naquele momento ainda não sabia como selecionaria e organizaria as anotações para que se tornassem uma publicação, então iniciei o processo revisando meus cadernos físicos e as plataformas ***online***. Optei por utilizar somente as notas digitais, pois registrei diversos dos escritos manuais também digitalmente. Selecionei aproximadamente noventa anotações para serem revisadas. Enquanto as formatava, organizando o conteúdo nas páginas, decidi não corrigir quaisquer erros relacionados à

língua portuguesa. As ***Notas de pensamentos vagos*** são sinceras e admitem falhas, incoerências, falta de concordância ou sentido. Algumas das notas eram imagens, e estas foram excluídas pois optei por manter apenas escrituras. Outras foram deixadas de lado por serem extensas demais.

Sabia que gostaria de realizar um trabalho com uma ***atmosfera intimista*** e por isso o idealizei em um pequeno formato. Realizei testes de impressão em tamanhos diversos, pensando em um bom aproveitamento da folha de papel vegetal e em dimensões pequenas o suficiente para que o trabalho fosse compacto e, ao mesmo tempo, legível. Após inúmeros testes, o formato final das páginas foi definido em 6,5x6,5cm, o que possibilita a impressão de nove notas por folha formato A4 de papel vegetal 75g/m². Para reunir as notas criei um invólucro: na primeira versão do trabalho, em papel mini fibra branco com gramatura de 180g/m²; em um segundo momento, para a versão final, em papel reciclado, de aparência semelhante e mesma gramatura do utilizando anteriormente. A caixa idealizada como invólucro possui 7x7cm e 0,5cm de profundidade (Figura 2). As informações sobre o trabalho, autoria e dados editoriais estão inseridas por meio de papel sulfite adesivo branco com texto impresso em cor preta. Na primeira versão, realizada para inserção na dissertação de mestrado, utilizei fontes e formatação dos adesivos diferentes da versão final. O processo de concepção, projeto gráfico, produção editorial, impressão digital, montagem e publicação é realizado por meio do projeto editorial independente ***editora Certerrada*** idealizado para que eu me autopublicasse.

O papel vegetal, que possui certa transparência (Figura 3), confunde os escritos e exige uma leitura próxima aos olhos. Um

manusear que liberta os escritos de um conteúdo lógico e faz com que seja necessário separar uma página da outra para que as palavras se explicitem. A confusão, a sobreposição das notas, diz respeito a um pensamento caótico, digno do território ***em*** crise (Figura 4). O espaço da depressão e da euforia. Da solidão. Das palavras que não dão conta da complexidade do momento e que podem ser interpretadas de diversos modos, de acordo com quem lê. Do cultivo do ***eu*** no ***outro*** e do ***outro*** em ***mim***.

Como artista que concebe e executa todas as etapas de construção dos impressos e publicações, penso em cada um deles a partir da seguinte questão: se eu visse este trabalho em alguma



Figura 2. "Fernanda Fedrizzi. *Notas de pensamentos vagos,* 2020. Publicação. 7x7cm. Porto Alegre/RS. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

loja, feira, livraria, exposição ou qualquer outro meio de propagação da arte, teria desejo de tê-lo em casa? Me sentiria tentada a adquiri-lo? Desejaria ter criado este trabalho? A resposta deve ser afirmativa para todas as perguntas. Para compreender o que me leva a realizar os questionamentos anteriores precisava refletir sobre o que me atrai nas publicações de outros artistas e quais as características que despertam o meu desejo. Neste processo descobri que meus anseios são motivados pela solução formal do trabalho somado à curiosidade sobre o conteúdo e é neste sentido que oriento as escolhas que faço enquanto artista.



Figura 3. "Fernanda Fedrizzi. *Notas de pensamentos vagos,* 2020. Publicação. 7x7cm. Porto Alegre/RS. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

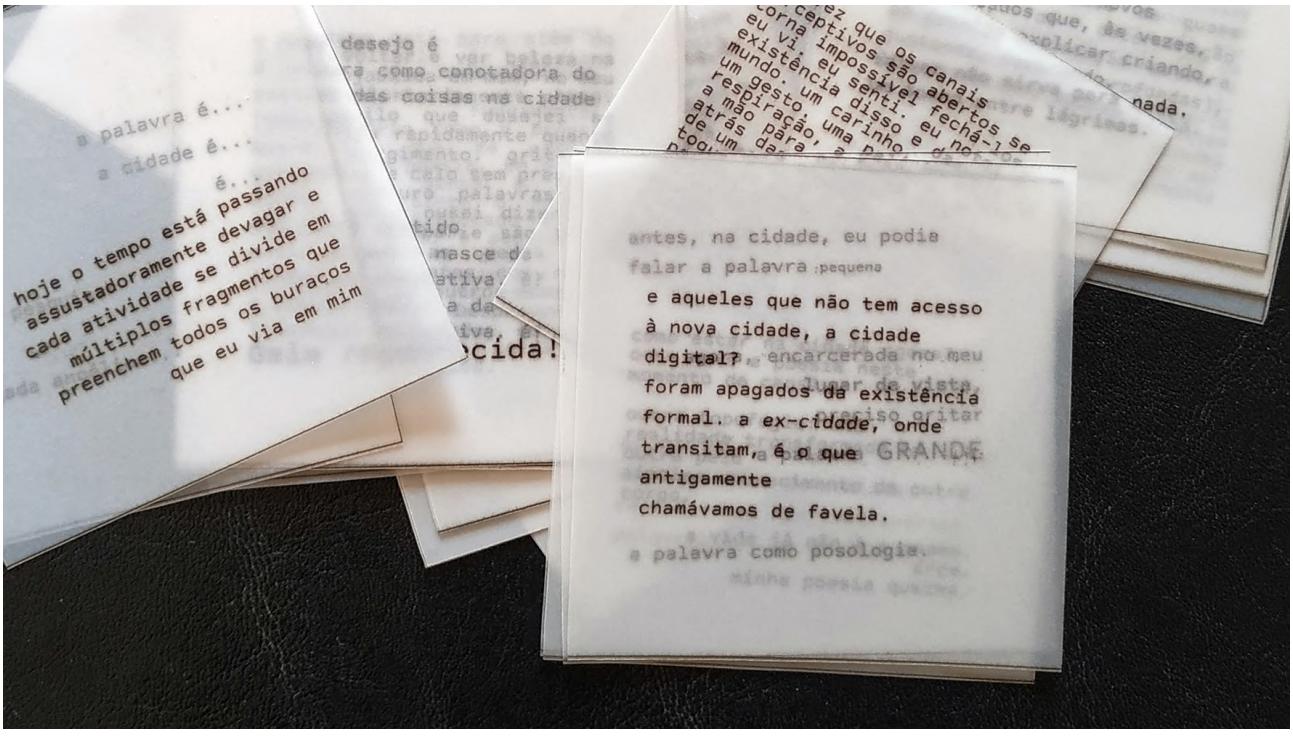


Figura 4. "Fernanda Fedrizzi. *Notas de pensamentos vagos,* 2020. Publicação. 7x7cm. Porto Alegre/RS. Fonte: Fernanda Fedrizzi.

O papel vegetal desperta a vontade de descobrir o que se encontra nas camadas que estão por vir, pois a veladura acorda a curiosidade e permite a existência do prazer que emerge com a descoberta do conteúdo. Roland Barthes (2015) fala do poder erótico da intermitência, que em ***Notas de pensamentos vagos*** é dada na transparência do papel escolhido, construindo uma relação com a psicanálise:

> O lugar mais erótico de um corpo não é ***lá onde o vestuário se entreabre?*** Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há "zonas erógenas" (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (Barthes, 2015, p. 15-16, grifo do autor).

O invólucro também trabalha para que este processo sedutor se construa, uma vez que as camadas de papel vão se abrindo e com isso vão se revelando informações sobre o trabalho e o conteúdo das ***Notas de pensamentos vagos***. A solução adotada faz com que a publicação seja revelada aos poucos: a caixa que abriga o conteúdo é sóbria e rígida, formal, sem dar indícios do conteúdo a ser encontrado. Por traz da casca dura há um corpo sensível. As notas são ***ébrias*** e maleáveis, vacilantes e informais, e talvez seja aí que mora o despertar do desejo.

Da palavra e das publicações

Sinto que ***Notas de pensamentos vagos*** teve influência de ***O prazer do texto*** (2015), de Roland Barthes, mesmo antes que eu tomasse conhecimento sobre a existência do livro, pois vejo semelhanças na brevidade da escrita, nas reflexões que são ruminadas e na aparente independência entre um escrito e o outro. As ***Pieces*** e a publicação ***Grapefruit*** (1964), de Yoko Ono, cujo formato final das notas foi uma singela homenagem, foram motivo de inúmeras tardes de reflexão acerca do interesse que me causavam. O livro de artista ***Em uma dada situação*** (2010) de Francis Alÿs fez parte do processo de compreensão do que é uma publicação cujo conteúdo é o processo criativo do artista. Fiona Banner também é uma artista que se destaca enquanto influência, principalmente se tratando dos seus trabalhos que envolvem a descrição de cenas por meio da escrita, como ***THE NAM*** (1997), e os diversos trabalhos que ela intitula com números de ISBN[1]. Contudo, as maiores referências quanto à solução formal que eu adotaria em

1 *International Standard Book Number*, o sistema internacional de identificação de livros.o exemplos disso.

Notas de pensamentos vagos, assim como em outros trabalhos, vieram do contato com as publicações de artistas brasileiros.

Além dos materiais referenciais encontrados na internet, acredito que para criar publicações interessantes é preciso manusear, sentir, experenciar outros impressos. Minha principal fonte de acesso aos impressos e livros de artista foi o projeto de ensino *Espaço Dobra: ateliê de publicações artísticas*, que tem como objetivo o estudo e produção de publicações artísticas, e o grupo de pesquisa *Lugares-Livro: dimensões materiais e poéticas*, que estabelece reflexões sobre livros e impressos de artista, instaurando debates e promovendo trocas entre pesquisas. Ambos os projetos coordenados pela Profa. Dra. Helene Gomes Sacco e vinculados ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (CA-UFPEL). *Espaço Dobra* também é o nome do espaço físico onde é possível acessar o acervo de publicações, que conta com trabalhos de artistas de diversas partes do mundo, sobretudo do Brasil.

Nas relações construídas na UFPEL, conheci os trabalhos do artista visual Fabio Morais, que foi uma referência importante para que eu compreendesse os formatos de escrita e materialização que me despertam interesse. Seus trabalhos *Eu[1] não[2] valho[3] nada[4] mas[5] eu[6] gosto[7] de[8] você[9]* (2018) e *Sabão* (2018) estiveram presentes em meu processo de entendimento da importância da publicação e do quão política é a decisão de publicar. *Escala de cor das coisas* (2009), da artista visual Letícia Lampert, faz parte do meu acervo pessoal desde antes do meu despertar enquanto alguém que trabalha com escritos e impressos, pois este trabalho está dentro da lógica de catalogação e do cotidiano, duas esferas que muito me interessam e estão presentes nos meus trabalhos.

Sabendo da importância de construir um repertório sobre o tema, é imprescindível salientar o papel da universidade neste processo de me reconhecer enquanto artista que realiza autopublicação. Por meio do ambiente acadêmico conheci impressos e publicações de colegas de mestrado, artistas ainda em formação e outros tantos de fora da universidade mas cujos trabalhos estavam inclusos no acervo dos projetos de ensino e pesquisa das quais fiz parte. A proximidade com Helene Sacco, e seus trabalhos para além da pesquisa, também foi de grande importância no processo de compreensão da minha poética e para que fosse possível adquirir conhecimento específico sobre o universo dos impressos e publicações. Sem o convívio na universidade ***Notas de pensamentos vagos*** não seria possível. Antes da inserção neste meio, possivelmente, não saberia do potencial poético da escrita quando posto em um lugar diferente daquele que já está dado. A escrita realizada por artistas permite que a palavra vire poesia em um sentido para além do pré-estabelecido, a libertando, inclusive, dos meios tradicionais de fazer literatura e de publicar. Se, como já dito anteriormente, as palavras organizam a percepção do mundo (Pesavento, 2001, p. 99), as publicações de artista ajudam a materializar uma organização outra da escrita por meio de um pensamento poético. Diz o psicanalista Edson Sousa:

> Precisamos cada vez mais de um pensamento poético que, uma vez instaurado, produza efetivamente um fazer político no sentido pleno da palavra. A produção poética revigora a língua, toca com coragem no limite do dizível, contorna com determinação as fronteiras do informe. Produz, portanto, um pensar contra. Assim busca esburacar o véu de cegueira que a racionalização e o tecnicismo contemporâneo nos impõem. (Sousa, 2007, p. 35)

Na publicação "*Eu[1] não[2] valho[3] nada[4] mas[5] eu[6] gosto[7] de[8] você[9]*" (2018) Fabio Morais escreve, com ironia e bom humor, sobre a condição do artista que imprime e publica em um país que não valoriza a leitura e os livros. Fala da publicação de artista como um meio de fazer com que a troca de subjetividades seja simplificada, uma vez que, principalmente por meio da autopublicação, há maior facilidade na circulação da obra por diferentes circuitos, inclusive rompendo as barreiras dos sistemas da arte. Escreve também sobre os livros como meio de sobrevivência em tempos de crise, e da palavra como aquilo que sustenta o corpo, que é a forma física publicada e enraizada no cotidiano. Esta publicação produz o ***pensar contra*** ao romper com as estruturas e sentidos pré-estabelecidos, uma vez que as publicações de artista propiciam o intercâmbio de subjetividades, ou seja, das relações entre o ***eu*** e o ***outro***.

A publicação, então, se apresenta como um meio de proliferação dos sentidos amplificados da palavra, da alteridade e da arte. É, como diz a artista e professora Regina Melim, "uma exposição itinerante. E por ser portátil, o seu deslocamento é muito mais acentuado. Pode dispersar-se pelo mundo, até perder de vista" (Melim, 2010, p. 9). Esta também é uma das razões que me faz imprimir e publicar: marcar as sensibilidades no tempo, deixar a palavra correr e criar sentidos outros, fazer o pensamento que surge em movimento de desejo ocupar o mundo e assim apresentar seu potencial de cura. A publicação, por seu caráter inerentemente político em um cenário nacional de desvalorização dos livros, dos escritos e da leitura, é um dos meios possíveis para darmos outros sentidos às palavras. A publicação de artista rompe, também, a necessidade da inserção formal no universo das exposições e invade espaços onde os meios tradicionais não

chegam. “Expandir a noção de espaço expositivo e de exposição é a possibilidade que temos de fundar outros circuitos, outros lugares para experimentações e ganhar outros territórios” (Melim, 2010, p. 9), sejam estes territórios de crise, ***em*** crise ou indizíveis.

Considerações *em* processo

Um pensamento vago, não ocupado ou solto. Uma escrita sem lugar, utópica. Livre das amarras de uma narrativa, da linguagem ou de um conhecimento específico. O pensamento e a escrita poética não são opressores como a linguagem e a língua. Neles, a palavra é livre para ser conotativa e, inclusive, denotativa quando assim se deseja. O desejo é ouvido e o impossível descrito, mesmo quando confuso. Na publicação, resultante do pensar e escrever poético, a solidão ganha sentidos outros e a palavra expande, invadindo outros espaços e corpos. Construindo lugar para atravessamentos, trocas de subjetividades e construção da alteridade.

Cada uma das setenta e duas páginas de ***Notas de pensamentos vagos*** é um relato de um instante do percurso que fiz enquanto buscava entender o que me interessa, o que sou, como lido com cada descoberta e como realizo a descrição impossível do território ***em*** crise. Apresentar pensamentos as vezes sem sentido, admitir as incertezas e algumas descobertas, me libertou do medo de permitir que o ***outro*** acesse minhas sensibilidades, pois é justamente isso que me desperta curiosidade sobre as publicações de outros artistas. Foram as incoerências, as marcas, a solidão e a introspecção que me permitiram dar leveza ao que um dia era certeza. ***Notas de pensamentos vagos*** apresenta o processo de criação e pesquisa como poética e potência de cura em tempos

sombrios, permitindo que sejam criados outros sentidos às palavras desgastadas pelos discursos de tempos rígidos e, assim, perceber e entender melhor aquilo que nos atravessa.

Fernanda Fedrizzi é arquiteta urbanista e artista visual, mestra em processos de criação e poéticas do cotidiano (PPGAVI/UFPel), especialista em design estratégico (UNISINOS) e bacharelanda em história da arte (UFRGS). Participa do projeto de pesquisa Lugares-livro: dimensões poéticas e materiais e Poéticas NO Espaço: investigações, proposições de formas de presença (CA/PPGAVI/UFPEL), coordenados pela Profa. Dra. Helene Gomes Sacco. Dedica a prática e pesquisa poética à palavra e à cidade, refletindo sobre linguagem e materializando pensamentos por meio de impressos e publicações através da Editora Certerrada, um projeto editorial independente. www.fernandafedrizzi.com.

Referências

ALYS, Francis. **Numa dada situação**: Francis Alÿs. Título em inglês: In a given situation. Tradução: Vários tradutores. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

AMARAL, André Pereira do. **Manifesto pela escritura poética** / André Pereira do Amaral. São Paulo, 2018.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977 / Roland Barthes; tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto** / Roland Barthes; tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DUNKER, Cristian. **Reinvenção da intimidade**: Politicas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

LIMA, Fernanda Fedrizzi L. de. **Notas de pensamentos vagos**. Porto Alegre: Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima, 2020.

MELIM, Regina. Exposições Portáteis. In: SARI, Marcos; MARX, Daniele (Org.). **Meio**. Tradução: Nick Rands. Porto Alegre: Ed. Panorama Crítico, 2010. pp. 7-9.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Era uma vez o beco: origens de um mau lugar. In: **Palavras da Cidade** / organizado por Maria Stella Bresciani. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001. pp. 97-119.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: **Cadernos de Subjetividade**, v.1, n.2: pp. 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993.

SOUSA, Edson Luis André de. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

O QUE É SER UMA ESTRANGEIRA? ANTWORTE E A EXPERIÊNCIA PERFORMATIVA DE UM CORPO IMIGRANTE

Andressa Cantergiani Fagundes de Oliveira

Resumo: O presente artigo analisa o processo da performance *Antworte*, que consiste em uma ação-instalação realizada em Berlin e Hannover. Através da pergunta " O que é ser uma estrangeira?" o público é convidado a escrever uma palavra em meu corpo nu. Sem ver a palavra, apenas sentindo o traço da caneta em meu corpo tento reproduzir a palavra em tempo real. Novas palavras são criadas formando um desenho no espaço gerando uma instalação em *site specific*. Criada em trânsito no período do doutorado sanduíche na Alemanha através da Bolsa CAPES PRINT/2019 parto da minha vivência enquanto mulher artista latino-americana imigrante num contexto europeu para investigar os movimentos de incomunicabilidade, e da tradução enquanto transcriação como desdobramentos da relação com o ser estrangeiro, intruso e estranho para o outro e para si mesmo.

PALAVRAS-CHAVE: Estrangeiro. Doutorado-sanduíche. Performance. Transcriação. Imigrante.

WHAT IS A FOREIGNER: ANTWORTE AND THE PERFORMATIVE EXPERIENCE OF A IMIGRANT BODY

Abstract: This article analyzes the Antworte performance process, wich consists of action-installation carried out in Berlin and Hannover. Through the question "What does it be a foreigner?" the public is inveted to write a word in my naked body. Without seeing the word, just feeling the stroke of the pen on my body I try to reproduce the word in real time. New words are created forming a drawing in the space generating an installation on siteespecific. Created in transit during the PhD sandwich period in Germany through the CAPESPRINT/2019 scholarship I start from my experience as a Latin American immigrant artist woman in s European context to investigate the incommunicability and translation like a transcreation movements as unfoldings of the relationship with the foreigner, intruder and strange to the other and to yourself.

Keywords: Foreigner. PhD sandwich. Performance. Transcriation. Immigrant.

O que é ser uma estrangeira?

"O estrangeiro, que foi o inimigo nas sociedades primitivas, pode desaparecer nas sociedades modernas?" nos indaga Kristeva (1994). Ao questionar a nossa capacidade de aceitação à novas formas de alteridade, a autora lembra que em alguns momentos da história ocidental o estrangeiro foi 'pensado, acolhido ou rejeitado', porém a possibilidade de uma sociedade sem estrangeiros pôde ser cogitada no horizonte de uma religião ou de uma moral. A questão já não tão inédita, mas ainda utópica, de uma possível integração econômica e política na escala do planeta para que se possa viver "subjetivamente, com os outros, viver os ***outros,*** sem ostracismo,

mas também sem nivelamento? A modificação da condição dos estrangeiros, que atualmente se impõe, leva a refletir sobre a nossa capacidade de aceitar novas formas de alteridade." (KRISTEVA, 1994).

Antworte na língua alemã significa: Responda! Verbo de ação no imperativo. Modo verbal utilizado para exprimir uma atitude de ordem, conselho, convite ou solicitação. Este trabalho, uma performance-instalação em sítios específicos, é uma provocação, um convite a partir de uma experiência de trânsito e imigração. Sobretudo um desejo e necessidade de troca e comunicação com o outro.



Figura 1. *Antworte*, Temporary Gallery Hochschule Hannover, Hanover, GE.

O trabalho consiste em uma ação-instalação realizada em Berlin, Hannover e Porto Alegre onde através da pergunta "O que é ser uma estrangeira?" o público é convidado a escrever uma palavra em meu corpo. Sem ver a palavra, apenas sentindo o traço da caneta em meu corpo tento reproduzir a palavra em tempo real. Novas palavras são criadas formando um desenho no espaço-instalação. O material utilizado são: duas canetas pretas a base água e paredes em branco. No presente artigo falarei em específico da experiência em Berlin.

Este projeto nasce a partir da minha experiência no Doutorado Sanduíche na Alemanha, na Universidade of Applied Arts and Sciences-Hochschule Hannover. Essa experiência que ultrapassa o intercâmbio acadêmico, não só na existência do meu corpo em outro contexto, mas também em outra forma de vida, hábitos, costumes e relações com este novo entorno. Um dos principais atravessamentos neste processo, em primeira instância foi a comunicação, como ela acontece, por onde ela passa, como ela traz pertencimento a este ambiente desconhecido para o corpo. O ambiente não é apenas o lugar, mas um sistema vivo. Assim como o corpo.

Christine Greiner em "O corpo Pistas para estudos indisciplinados" (2005) nos conduz a múltiplas reflexões acerca do organismo e o ambiente, que ambos não são desconectados. Assim como, não há mais como separamos a natureza da cultura. O ambiente não é uma estrutura imposta do exterior aos seres vivos, mas, de fato, uma criação co-evolutiva com eles. "O ambiente não é um processo autônomo, mas uma reflexão da biologia das espécies. Assim não há organismo sem ambiente, e dificilmente há ambiente sem organismo." (GREINER, 2005). A relação do meu

corpo, que também é um sistema complexo, com este outro sistema complexo que é o ambiente, foram a pólvora para a qualidade de sensação que fui entender depois como parte do trabalho artístico.

O processo do trabalho e pesquisa da performance *Antworte*, na realidade começa enquanto documento inicial na própria proposta de sair para uma vivência em outro país no intercâmbio acadêmico. O transcurso de escrita do projeto, as fases de seleção do edital, o resultado, a preparação, a viagem, a chegada, a moradia, a solidão, o deixar-se ir sozinha, com a vida reduzida em uma mala, uma câmera e um computador.

O período e decurso do doutorado ***fora*** ou no ***exterior,*** do inglês ***abroad***, seria o ponto de partida de um processo que se estende até o agora, de entendimento dos processos e procedimentos da língua, da linguagem, da palavra e suas transmissões transformadas em gramática poética, estética e conceitual do projeto ***Antworte*** em um trabalho de performance-ação-instalação, do conceito operacional e hipótese do rastro performativo. O que seria este ***fora***, esse ***exterior***? Que caminhos e movimentos é preciso fazer e reconhecer de dentro para fora e vice-versa? O fora não existe sem o dentro, e assim sucessivamente.

Como ressalta Greiner (2005) "Ideias são objetos, expressões linguísticas são como recipientes de conceitos e a comunicação é a ação de enviar, de transportar". E ainda sobre traduzir e "transportar a comunicação pela sua própria natureza de operar como uma espécie de 'Transportadora' já cria novas metáforas organizando o trânsito entre a ação e palavra, entre dentro e fora do corpo e assim por diante." (IDEM).

A relação entre o dentro e fora, todos os processos e fluxos cognitivos do meu corpo estariam em jogo, colocando este sistema em um novo ambiente. Esse seria o começo do desenvolvimento desta nova obra, onde eu tampouco imaginara que o processo da nova performance já estaria acontecendo no dentro/fora de mim e que uma longa caminhada à respeito da metáfora, da tradução, da ***transcriação***, dos jogos dialéticos da linguagem, da relação entre público e privado, relação do meu corpo com o corpo do outro, da fronteira entre a minha pele e a caneta que me escreve e a mão do outro, estariam em jogo na minha prática artística e vida.

A Alemanha, além da peculiaridade cultural, que passa pelas micro e macro experiências, por entre guerras mundiais, nazismo, antissemitismo, xenofobia, entre outros, encarnadas no corpo, no rosto, no olhar do seu povo. O popular distanciamento emocional de fato existe, além disso, os alemães como "bons europeus", possuem desconfiança ao que lhes é estranho, com o que é de fora, nos percebendo como um corpo exótico, esquisito, intruso, estrangeiro, imigrantes ou refugiados. Ainda que, cada um desses termos possuem graduações e definições bem distintas, o que os afasta, repele ou aproxima acaba sendo uma grande nuvem que nos intersecciona como um corpo abjeto.

Grada Kilomba em entrevista para a Pinacoteca de São Paulo em sua individual *Desobediências Poéticas* diz que a política do colonialismo é a política do medo. É criar o 'outro', criar corpos desviantes e dizer que eles são assustadores e terríveis e que nós temos que defender-nos deles como barreiras como passaportes e fronteiras.

Chegar na Alemanha para viver é se deparar com diversos processos de transmissão e tradução, não só ao que diz respeito

a língua, mas ao que diz respeito a instabilidade e crise do corpo que se sente estranho. Um choque cultural que provoca respostas físicas, psíquicas a curto, médio e longo prazo. Onde gradações e esferas são afetadas. Desde a gastronomia, o humor, o clima, a forma de exteriorizar sentimentos e emoções, o mapa da cidade, o tráfego, as ruas, o urbanismo, o paisagismo, a arquitetura, os mercados, feiras de rua, bares, restaurantes, museus, galerias, espaços de artistas, interiores das casas, as divisões onde entre o lado comunista e o lado capitalista, uma dualidade que ainda marca algumas presenças nas cidades, enfim, diversos elementos que compõem este ambiente complexo que torna uma cultura ser o que é. Nesse caso estamos falando de uma potência, a Alemanha e os alemães em relação a um corpo latino-americano, de mulher brasileira e imigrante. Essa relação, em nós, corpo colonizado, ocasiona no primeiro instante uma sensação de incapacidade de comunicação.

Greiner em "O Corpo - Pistas para estudos indisciplinares" traz o conceito de Haroldo de Campos, que dizia que todo tradutor é sempre um transcriador. Neste contexto, nada é literal nem absoluto. "Aquilo que parece indizível para a linguagem sempre pode ser traduzido como um querer-dizer. Há uma fala secreta no silêncio que torna a tradução próxima da criação, além de lidar necessariamente com algum tipo de alteridade." (GREINER, 2005).

Ao contrário do que pensamos, nem todas as pessoas falam inglês, ainda mais em bairros mais conservadores. A sensação de ir à um supermercado e não conseguir comprar o alimento correto, não conseguir pedir informação sobre transporte público, entre outras falhas comunicativas sempre acompanhadas por olhares de desaprovação e alguns comentários afirmando seu estrangeirismo

ou o seu não pertencimento à determinada origem despertaram meu interesse de certa forma pois havia algo muito forte acontecendo, parecia que meu corpo estava sempre performando, num sentido de estado de alerta e observação constante.

Essas pequenas e aparentemente mínimas situações, começaram a acontecer cotidianamente e me levavam ao final de cada dia a refletir sobre o que era ser uma estrangeira, uma estranha, uma intrusa. Estaria eu vivendo na pele e entendendo alguns fenômenos, tais como a xenofobia estrutural? "

Na obra "Estrangeiros para nós mesmos", de Júlia Kristeva. Kristeva (1994) debruça-se sobre o status do estrangeiro, enfocando-o de modo fragmentário, através da reunião e justaposição de pequenos textos, inspirados, como ela mesma define, nas tocatas e fugas de Bach. Nessas saídas a reflexão se dá entre a reflexão estrutural, de um nacionalismo que segrega ao particularista, no qual superfície pode o considerar unido e integrado, mas que ao se revelar também frágil vulnerável, incoerente abre para suas próprias estranhezas "que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser" (KRISTEVA, 1994). O estrangeiro, Kristeva define, "começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades" (IDEM).

Sim, estava eu vivendo a pressão que a maioria dos imigrantes sofre: ser uma imigrante. Ainda que universitária e branca, esse fenômeno estava acontecendo e recorrente ao me expressar verbalmente em outra língua que não a esperada, a normatizada por aquele contexto local. Ainda que exprimida pela

estrutura, algo profundo vinha com a reflexão de Kristeva ecoando em mim: sentir-se estrangeiro em um lugar, é descobrir o quanto também somos estrangeiros a nós mesmos.

Como parte da pesquisa de uma nova performance que eu não sabia exatamente qual era, me matriculei numa escola de alemão. Consegui vaga na ***Babylonia-Verwaltung*** uma escola de integração para imigrantes. Nesta escola conheci muitas pessoas, inclusive em situação mais vulneráveis tais como refugiados sírios, libaneses ***lgbtqi+*** perseguidos, entre muitos latinos da Colômbia, todos com problemas de visto, desemprego e moradia. Eu estava numa condição social confortável sendo universitária e bolsista, tendo meu sustento organizado para os 6 meses, mas ainda assim compartilhamos a incomunicabilidade e sensação de ser o estranho. O que seria este estranho?

É fundamental dizer que olhar para a dor do outro, no contato diário, como no caso dos meus colegas imigrantes, me fizeram entender que a profundidade do problema da imigração era mais turvo e ameaçador para muitas pessoas e famílias, provocando ainda mais vontade de falar sobre o assunto naquele contexto. Entender que o problema do outro também é meu de alguma forma enquanto responsabilidade social e de classe. Estar diante da dor do outro não a transforma em minha dor, mas me faz ter uma empatia radical por ela.

Susan Sontag na obra "Diante da dor dos Outros" (2012) discute as relações entre notícia, arte e compreensão na representação dos horrores da guerra, da dor e da catástrofe. Como imagens do horror podem inspirar discórdia, fomentar a violência ou criar apatia, a autora evoca a longa história da representação da dor dos outros - desde as desgraças da guerra, de Francisco

de Goya (1746-1828), até fotos da Guerra Civil Americana, da Primeira Guerra Mundial, da Guerra Civil Espanhola, dos campos nazistas de extermínio durante a Segunda Guerra, além de imagens contemporâneas de Serra Leoa, Ruanda, Israel, Palestina e de Nova York no 11 de setembro de 2001. Entre esse inventário e reflexão sobre essa história ela diz que "Nenhum "nós" deveria ser aceito como algo fora de dúvida, quando se trata de olhar a dor dos outros. Quem é o "nós" que constitui o alvo dessas fotos de choque?" (SONTAG, 2012). Como olhamos e em que contexto olhamos para a dor do outro?

No confronto com a língua alemã, percebi que ela me atravessava de três formas distintas. A primeira delas na sala de aula, apredendo as regras gramaticais, seus tempos verbais e declinações. Regras acima de regras, afinal a tradicional e burocrática cultura alemã esbanja o cumprimento delas, a começar pela sua língua. A segunda a relação a língua falada nas ruas, que ressonava diferente a cada dia em que eu deixava a escola. Algumas palavras começavam a ser mais familiares, alguns sons guturais menos agressivos, assim a aspereza desse dialeto, retumbava em novos formatos. A terceira era a sua vastidão e conceitualidade. Para cada variação de uma mesma palavra, existia outra. Tudo era tão preciso, e ao mesmo tempo, estendido. Alemão é uma língua de fôlego e resistência, E assim uma singela apresentação de um novo mundo de iniciava. E eu me perguntava o porquê de não poder ter falhas, erros, não poder trocar algo em relação a outro? Entendi também o sentido da metáfora na língua alemã como base do seu aprendizado cognitivo e como esse transporte se daria entre uma cultura e outra pela língua. Alemão não é uma língua errante, mas ao mesmo tempo é cheia de possíveis metáforas estrangeiras.

Na etimologia da palavra metáfora, nascida do grego, o significado primeiro já é o de "Transferência ou Transporte". Segundo os pesquisadores Lakoff e Johnson a metáfora tem sido entendida sempre como uma questão que diz respeito a linguagem, uma matéria de palavras, ao invés de pensamento e ação. No entanto para eles metáfora não é somente isso. "Nosso sistema conceitual é metafórico por natureza: um modo de estruturar parcialmente uma em termos de outra. Quando conceituamos, hea um transporte de informações e este é sempre, e inevitavelmente, de natureza metafórica." (GREINER, 2005).

Foi então que a partir dessas experiências descritas acima, descobri a minha metáfora ou o que era encarnar a falha da linguagem e da comunicação no meu corpo. Queria falar sobre esse processo de falha, dessa sensação de eterno ***acerto e erro*** enquanto estrangeiro num país tão regrado quando Alemanha, um contraponto tão grande e desafiador para uma brasileira. Era esse o abismo, a falha, a lacuna, o erro, era sobre o vazio que eu precisava performar. Falar sobre esse lugar era uma necessidade, no qual meu corpo precisava dizer e tinha que ser com ação. Foi aí que surgiu a ação até chegar na censura da mesma.

Antworte **na Vitrine ou a nudez intrusa**

Jean Luc Nancy em seu artigo *El Intruso*, relata a experiência da estranheza de um intruso, no caso dele, um coração transplantado, que buscava adaptar-se a um novo organismo. Um outro coração de outrem iria habitar seu corpo. Uma vez que esse novo órgão está ali, ainda que por algum tempo, ele demora muito tempo a se adaptar e a naturalizar-se com tudo o que antes pudera existir. A metáfora do coração estrangeiro de Nancy cabe para a

metáfora da performance estrangeira numa vitrine num bairro em área central da cidade de Berlin.

O primeiro lugar onde apresentei a performance foi o ***Display Project Space***, espaço onde eu também usava como estúdio de trabalho. O espaço possui área expositiva e atua na cena artística Berlinense como um espaço de projetos curatoriais gerido pela curadora Maire Du Pasquier. Nesse espaço realizei uma exposição intitulada ***Dioptre*** junto com a artista brasileira residente em Berlin Roberta Vaz. Na mostra *Dioptre* mostrei trabalhos outros trabalhos, um vídeo também chamado *Dioptre* em colaboração com Vaz e a performance *Antworte*, realizada pela primeira vez.

Este espaço de projetos para práticas artísticas contemporâneas situado em área central de Berlin, na divisa do bairro Schöneberg e Kreuzberg, com diversas galerias, ateliers de artistas, espaços de artistas, instituições culturais e museus na redondeza. Há também nesta região do bairro uma ocupação expressiva de imigrantes da Turquia.

Nesta exposição ocupei o espaço da vitrine para estrear o trabalho *Antworte*, onde me propus a realizar três horas de ação por dia, durante os dois dias da mostra. A proposta de estar naquela vitrine, surgiu a partir de diálogos com a artista Roberta Vaz que dividia a exposição ***Dioptre*** comigo. Pensamos que justamente pelo espaço possuir essas duas frentes curatoriais pensando a performance e a vitrine enquanto articuladores do dentro-fora, o que também traria força a performance que justamente estava trabalhando com a temática da imigração e sobre ser um estrangeiro. A vitrine é um lugar de trânsito, de entre, que não é fora e nem dentro, o que potencializaria a ação.



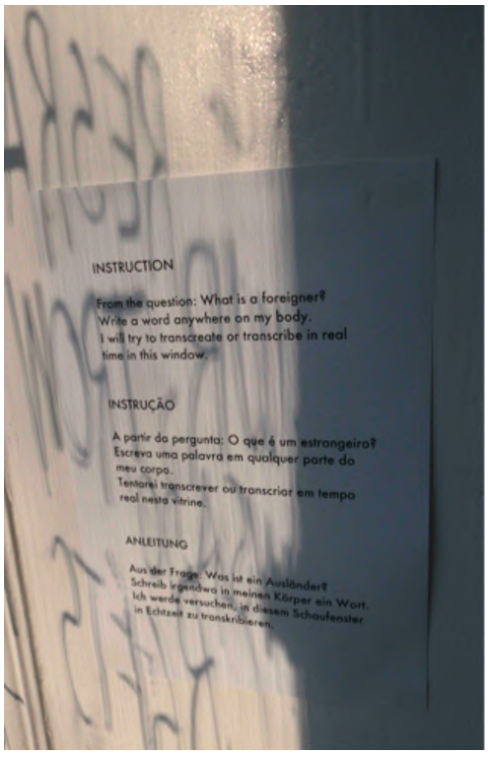




Figura 2. Vitrine vazia antes do começo da Ação.
Figura 3. Instruções ao lado da vitrine. Na parede esquerda de quem vê de fora estavam as instruções, escritas em português, inglês e alemão.
Figura 4. Vista da vitrine na rua no começo da ação *Antworte*.

Antworte acontecia num espaço privado aberto ao público com regras específicas, a performance acontecia na vitrine, no entre-lugar entre o público e o privado da galeria, todavia, outra intrusão habitava o entre nós, configurando uma segunda barreira de estrangeirismo: a nudez enquanto atentado livre ao pudor

Existia mais uma camada a ser observada ali, que era o ser estrangeira num contexto de imigração do Oriente Médio, onde a relação com o corpo feminino e com a nudez é diferente da alemã e da brasileira. Não pretendo aqui fazer uma análise de nenhum tipo de especificidade de imigração e juízo de valor, mas chamar a atenção para agenciamentos do corpo feminino na cidade de Berlim, neste bairro e rua em específico, e como isso afeta a experiência da performance *Antworte* e o seu rastro performativo.

Agambem em "A Nudez" (1994) discute que o desnudamento do corpo precede a consciência da nudez. O despertar para o pecado através da abertura do olhar para a nudez vem depois, o desnudar-se, a "corporeidade nua, só pode ser compreendida pressupõe-se que antes do pecado estava 'coberto' o que ficou agora 'descoberto', que antes estava velado e vestido o que é agora desvelado e despido (AGAMBEN,1994).

A partir desde momento a dualidade de duas situações antagônicas atravessam o estar em público no momento de minha ação: uma cultura conservadora e o *FKK Freikörperkultur* ou Cultura Livre do Corpo.

Freikörperkultur — FKK é uma expressão em alemão que significa cultura do corpo livre. A sigla é internacionalmente reconhecida entre os adeptos do naturismo, e frequentemente utilizada para identificar locais ou associações naturistas mesmo em países onde não é falada a língua alemã.

A cultura livre do corpo surgiu nos anos 90 e veio para alemanha da Escandinávia no intuito de deserotizar o corpo. A historiadora da cultura Maren Möhring em entrevista para o Goethe Institut sobre a imagem do corpo na Alemanha fala que o movimento nudista da Cultura do Corpo Livre (FKK) na Alemanha se deu ao trabalho de "deserotizar" o corpo. Segundo os nudistas, o corpo não é, em si, capaz de excitar sexualmente. Para eles, é o olhar que voltamos para o corpo que está carregado de erotismo.

Nesse contexto a performance em Berlim acabou sendo completamente diferente dos outros lugares onde foi apresentada. É neste antagonismo de tensões que o instante presente entra em negociação com o que já era então estranho. Meu corpo está em camadas de ambientes estranhos sendo duplamente um intruso. Como coloca Nancy em seu ensaio poético "*El intruso se introduce a la fuerza, por sorpresa o por engaño, en todo caso sin derecho y sin haber estado previamente admitido. Es necesario que haya intruso en el extraño, sin lo cual éste pierde su extrañeza*" (NANCY, 2006, p. 147).

A performance é também uma intrusa, uma invasora, uma estrangeira que intercepta o tempo o espaço subitamente, mesmo que com hora marcada, há sempre algo inesperado e acidental em uma ação presencial. Sempre há algo que não estava previsto, ou que o artista e o público não acessam. O fato é que não se sabe como a ação se desenvolverá, ainda mais com a participação do público.

Em *Antworte*, não havia comunicação verbal com as pessoas, o que dificultou até a primeira pessoa criar coragem de escrever na minha pele. Falar da incomunicabilidade implicava não só em quebrar barreiras internas em mim, mas no outro. O corpo

nu ao mesmo tempo que facilitaria a escrita e a sensação na pele, seria um obstáculo criado propositalmente como forma de atração e repulsão. A proposta estaria lançada, agora se ela teria adesão para existir, o que seria comprovado somente através da ação.

No primeiro dia de ação, ainda que atravessada pela descrição das contradições e dos antagonismos acima, que já se configura uma composição de drama -e/ou- conflito. Palavras encarnadas na pele tais como: entre, fora, *in between*, deslocado, *land*, novo, planos, descoberta, vulnerável enchiam esse corpo estrangeiro de significados.



Figura 5. *Antworte*, Display Project Space - primeiro dia de ação.

No segundo dia, na segunda hora de ação, além de todos os paradigmas enfrentados, uma situação ainda mais inusitada aconteceu. A vitrine já estava preenchida por palavras, meu corpo também borrado, até que num dado momento a polícia invadiu a galeria, entrando e questionando o que estava acontecendo, em seguida uma série de questionamentos e comentários abusivos foram direcionados para mim, numa condição de fragilidade extrema. A polícia relatando haver uma suposta denúncia feita por vizinhos e por isso eles estariam ali solicitando que a performance fosse finalizada.

Consegui negociar quinze minutos com os policiais alemães que tentavam se comunicar comigo em alemão, pois não falavam inglês. Neste momento outra camada de incomunicabilidade: a censura. A censura também acontece numa zona em que não há negociação, não há escuta e comunicação. A censura é uma resposta extrema de incomunicabilidade.



Figura 6. *Antworte*, Display Project Space- segundo dia de ação um pouco antes da chegada da polícia.

Giorgio Agamben no ensaio "Nudez" (2015), também coloca o problema da veste sagrada, relacionando com o inexorável mito de Adão e Eva, onde esses corpos se depararam com a nudez em dois momentos muito breves, a primeira ao colocar a tanga de folhas de figueiras e a outra ao retirar a tanga para vestir a pele entregue à eles por Deus. Os corpos estão diante do olhar "divino" não se encontram nus, mas estão cobertos por um véu sagrado. A nudez aos olhos da Bíblia Sagrada sempre tem uma conotação negativa.

No início do Agamben ensaio descrevendo a performance de Vanessa Beecroft na Neue National Galerie no dia 05 de abril de 2015 em Berlim. Nesta performance cem mulheres nuas (vestiam collants transparentes, que aparentavam estar nuas) se colocam em diferentes posições na principal sala na entrada no Museu. Agamben chama atenção não só para a postura de indiferença, mas para a reação atônita, tímida e curiosa do público. Dúvida e desconforto eram sensações que aqueles cem corpos de mulheres diversas causavam na ocasião.

Agamben faz ainda um paralelo com o filme *Salò* de Pasolini, no momento em que genarcas se preparam para inspeção da vítimas que irão ser minimamente examinados, ou então na prisão de Abu Ghiraib, onde militares americanos estão diante do amontoado dos corpos nus de prisioneiros torturados. É nesse mesmo lugar de desprezo e opressão que meu corpo se encontrava naquela vitrine, um corpo duplamente censurado pela vizinhança, pelo poder do estado e pelo seu estrangeirismo.

Apesar do corte inesperado, ele acaba trazendo algo inevitável quando um corpo nu se coloca em público num espaço de trânsito e não lugar como uma vitrine: a censura. É possível a nudez sem a censura?

Considerações finais

Ainda que mutilado pela censura acredito que o trabalho desencadeia um processo coletivo de descoberta e desnudamento de si e do outro, trazendo o problema da comunicação e da transcriação consigo, é curioso perceber que a escrita na pele e sua sensação não são suficientes para o entendimento do que está sendo escrito e inevitavelmente é preciso inventar uma nova palavra. É um processo de tradução natural e incondicional da vida, pois o corpo quer se comunicar, quer dizer, e entende/comunica conforme suas negociações entre o dentro e fora. Assim, compostos em todas as nossas células e átomos, toda a informação que entra é traduzida, mesmo que em língua, gesto e afeto materno.

Acredito que este trabalho que está apenas começando carregando a hipótese de que o seu rastro é em um processo de tradução coletiva e colaborativa, onde a minha pergunta desencadeia a resposta do outro, que em mim que gera uma resposta traduzida para outro suporte seja ele parede, papel ou vidro, que gera outra pergunta em quem lê, pois dificilmente a palavra seria a mesma nesta ponte invisível e em fluxo que é a tradução e a comunicação. Como Greiner (2005) a informação se transmite em processo de contaminação.

Andressa Cantergiani Fagundes de Oliveira é Doutora em Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Graduada em Artes Cênicas pelo DAD/UFRGS. Doutorado Sanduíche University of Applied Sciences and Arts- Hoschulle Hanôver - Alemanha. Artista representada da Galeria Mamute, Porto Alegre-Brasil. Gestora da BRONZE Residência e Galeria Península em Porto Alegre.

Curadora e educadora do PPPP (Programa Público de Performance Península). Realizou residências, projetos e exposições em diversos espaços tais como Fundação Iberê Camargo/RS/BR, Brasil, MAC/RS-Museu de Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea Bispo do Rosário/RJ/BR, Residência Terra Una/MG. Residência Insurgências, Berlin/ALE. Possui obras em coleções particulares e acervos do MARGS-RS, MAC-RS e AMARP-RS.

Referências

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Rocco, Rio De Janeiro, 1994.

AGAMBEN, Giorgio. **A Nudez**. Editora Autêntica, Belo Horizonte, 2014.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo, Editora Annablume, 2005.

NANCY, Jean Luc. **El Intruso**, AMORRORTU, Espanha, 2006.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

"IMPERATRIZ DE SI MESMA" OU TRADUÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE PROCEDIMENTO ARTÍSTICO: RELATO DE PROCESSO

Gabriela Camargo
Patrícia Helena Freitag

Resumo: Este artigo busca analisar um processo de criação a partir de uma intersecção entre conceitos da prática de tradução e da prática artística em dança com bambolês, ou ***hooping***, que resultou em três fotografias em momentos distintos ao longo de um ano. Utiliza-se conceitos de tradução pela visão de Haroldo de Campos, na qual a antropofagia de Oswald de Andrade faz eco, além da visão estruturalista de Saussure para fundamentar o fazer tradutório como produtor de sentidos. A partir disso, analisa-se o resultado do processo do cruzamento das personas tradutora e artista como negociações de subjetividades que afetam o fazer artístico.

Palavras-chave: Tradução intersemiótica. Dança. Fotografia. Corpo.

"EMPRESS OF MYSELF" OR TRANSLATION AS AN STRATEGY OF ARTISTIC PROCEDURE: A PROCESS REPORT

Abstract: This article intends to analyze a creation process from the perspective of an intersection between concepts of translation and artistic practices using dance with hula-hoops, or hooping, which resulted in three photographs at different times over a year. It uses concepts of translation from the perspective of Haroldo de Campos, in which Oswald de Andrade's anthropophagy is evoked, in addition to Saussure's structuralist vision to support the translation work as a producer of meanings. The result of the process of two distinct personas, translator and artist, is analyzed, as negotiations of subjectivities that affect the artistic production.

Keywords: Intersemiotic translation. Dance. Photography. Body.

Introdução: Tradução, estrutura e corpo

Nas reflexões de Marcelo Tápia (Guimarães, 2015) a respeito do processo de transcriação de Haroldo de Campos, depreende-se que essa ação envolve conceitos como antropofagia e abandono de identidade. Como descrito por Guimarães (2015), a identidade atrelada à linguagem deve ser negociada e testada no processo de troca entre texto original e traduzido, onde o tradutor abandonaria a "zona de conforto" (Guimarães, 2015, p. 3) do idioma materno e abriria espaço para habitar a diferença, vivenciando, assim, os atritos da mediação de duas culturas. O texto escrito é a matéria, a tela ou o palco, para essa performance: o abandono de um lugar conhecido, a ocupação de um espaço intermediário em que se consome o diferente e a subsequente produção resultante desse ato antropofágico.

Essa imagem de tradução apresenta-se na forma de conceitos abstratos, de rica imagética, que fazem intersecção com o fazer artístico, como ilustrado pela conexão com a antropofagia de Oswald de Andrade. Outra maneira de abordar o mesmo tópico seria evocando uma abordagem estruturalista dos estudos linguísticos. Nesse caso, teremos uma nova imagem, composta pelo distanciamento de noções identitárias e, em vez de um movimento de trânsito, a constituição de imagens relacionadas a um processo mais objetivo de seleção e ordenamento: um jogo de decodificação de conceitos (signo, significante, significado) que é, também, à sua maneira, muito caro ao fazer tradutório, afinal, a tradução textual é permeada por um processo de seleção (de termos, de conectores, de estruturas verbais) e ordenamento (levando em conta as estruturas gramaticais dos idiomas de trabalho, português e inglês, em que, para dar um exemplo, adjetivos e substantivos são usados na ordem oposta).

Há que se considerar aqui, que Haroldo de Campos trabalha amplamente com tradução literária, ou seja, aquela que habita a linguagem transgressora e especial e, portanto, é dificilmente acomodada por conceitos balizados por restrição e ordem. Há que se lembrar também do conceito de "violência organizada", como empregado pelo autor russo Roman Jakobson (apud Eagleton, 2003), ou seja, uma abordagem peculiar da linguagem com um fim em si mesma, não como procedimento comunicativo pragmático.

Durante a atuação do tradutor no setor técnico, profissão que exerço há 7 anos, observo uma aproximação mais familiar à abordagem estruturalista, visto que se utilizam métodos tecnológicos de fixação de estruturas frasais, repetição e automatização de processos, envolvendo, assim, um movimento de

estabilidade e ordem. Como exemplificação, recorre-se a sistemas de padronização de qualidade (como a ISO 17100, de 2015, aplicada a agências de tradução) organizados a partir de uma visão de repetição estável, com produção de relatórios de erro, arbitragem de feedbacks e guias de estilo, todos com o fim de aparar qualquer aresta que fuja ao uso condizente com a expectativa do cliente. Desse modo, ainda que o conceito de tradução intersemiótica seja condizente com a prática aqui analisada de transcriação de um signo-ilustração em corpo-fotografia, ocorre um contraste entre essa ação e a experiência estruturalista, por assim dizer, do cotidiano de tradução técnica. Esses dois mecanismos se mostram complementares no fazer artístico. Como exemplo, mobilizo o processo de transcriação realizado por Souza (2014), como referência de articulação entre imagem, palavra e movimento, que aciona uma visão sobre o ciclo de reformulação entre pensamento, código e execução:

> Tentando compreender em partes (se é possível), a construção de uma frase se dá inicialmente quando pensamos em alguma coisa (o pensamento), elegemos os códigos (as letras), materializamos os códigos em formas sequenciais (escrita em superfície), estruturamos a forma (a palavra) e voltamos a pensar a coisa, mas agora com a referência/influência da estrutura (a leitura) (Souza, 2014, p. 17).

As reflexões sobre o fazer tradutório se fundamentam, muitas vezes, em abstrações, processos mentais que ocorrem sem transparecer no corpo, necessariamente, mas sim, no pensamento. É aí que podemos começar a refletir do ponto de vista da dança: como fica o corpo que opera a ação de traduzir texto?

Começo, assim, por descrever o que seria a zona de conforto desse corpo que traduz. Como tradutora técnica, o corpo que exerce

essa tarefa cotidianamente é submetido a longas horas de trabalho em posição sentada, diante de uma tela. Os olhos deslizantes de um lado A, do texto original, para um lado B, do texto traduzido se movem em linha, apenas trocando de movimento ao ler entradas de dicionário ou textos de referência, a pesquisa sendo uma parte essencial e sempre presente. Esse corpo que traduz, diariamente, é disciplinado pela imobilidade e atenção ao pequeno. A minúcia de uma vírgula fora do lugar ou de uma pontuação ausente é o que determina a postura e atitude de alerta desse corpo. Além disso, muitas vezes o tradutor é uma figura invisível. Sua ação é realizada com êxito quando não é possível detectá-la, e é lembrada quando se faz notória pelo erro. Assim, há um conflito de lugares: o invisível, da tradução, e o visível, do corpo que dança.

Diante do desejo de criar, o corpo disciplinado pela prática tradutória diária encontra barreiras, desafios e atritos. As seções a seguir documentam parte desse processo de criação de uma série de imagens de dança a partir de cartas do Tarô, batizado de Tarô bambo-onírico.

Materiais e métodos

Hooping como linguagem

O processo de transcriação envolve a escolha de linguagens e de um tema, ou foco. Minha atuação como artista ocorreu na cena de dança contemporânea, como bailarina de grupos e cias locais, como o Grupo Seele Tanz, do Rio Grande do Sul. Desse modo, a dança é a linguagem que encontra abrigo em meu corpo, ainda que em estado de hibernação, considerando que não atuo como bailarina há cerca de 10 anos. No entanto, o impulso de criar

nasceu particularmente da necessidade de dar sentido ao cotidiano do isolamento social causado pela pandemia da COVID-19. Nesse contexto, uma prática de dança que usa um objeto, o bambolê, ou arco, foi mobilizada como ferramenta de estímulo ao movimento no cotidiano doméstico.

O ***hooping***, ou ***hoopdance*** é uma prática de dança urbana que usa bambolês especiais para oferecer possibilidades de dança livre, ou com movimentos codificados, chamados de truques, semelhante aos vistos em números circenses. Apesar de o objeto existir como brinquedo desde a década de 1950 nos Estados Unidos e, ainda antes disso, ser utilizado em aulas de educação física em países como Austrália, essa forma de expressão de dança urbana se desenvolveu nos Estados em Unidos, em meados da década de 2000, a partir da fabricação e distribuição de bambolês adultos (maiores e mais pesados) durante shows da banda ***The String Cheese Incident***. Entre os espectadores do show, aqueles que entraram em contato com o objeto, rememorando experiências da infância, descobriram uma nova possibilidade de movimento livre, rítmico e transformador (Camp, 2015). Uma dessas pessoas era Anah Reichenbach, ou ***Hoopalicious***, considerada a "mãe do ***Hoopdance***", isto é, a primeira a criar uma movimentação autêntica utilizando dança e bambolês. Juntamente com um grupo de ***hoopers*** estado-unidenses, essa prática evoluiu e se espalhou pelo mundo. A jornalista e ***hooper*** Jan Camp coletou e organizou depoimentos de muitos desses praticantes pioneiros em seu livro *Hoopdance Revolution: Mindfulness in Motion*.

A partir desse registro documental, é possível ressaltar particularidades dessa forma de dança. Ela acontece em ambiente doméstico, como nas casas e pátios do praticante, sendo algo da

esfera privada, íntima. No entanto, após os primeiros fundadores trilharem um caminho de profissionalização nessa arte, por meio de performances em festivais de música eletrônica, workshops e a produção de vídeos demo, a comunidade de praticantes se desenvolveu por meio da disseminação de imagens, como vídeos no YouTube. O trecho a seguir, exemplifica isso no depoimento de uma ***hooper***: "KC aprendeu a usar o bambolê assistindo ao primeiro vídeo demo de Anah Reichenbach. Sendo esse o único vídeo que encontrou, ela foi inspirada a inovar. Ela queria saber 'O que a Hoopalicious está fazendo? Como posso entender por partes e evoluir ainda mais?'" (Camp, 2012, p. 116, tradução minha).[1]

Essa fala destaca, ainda, o caráter autodidata e individual dessa prática. Não há uma instituição que regulamente o ***hooping***. Cada um bebe da fonte que pulsa com o vocabulário desenvolvido pelos praticantes anteriores e a alimenta de novas formas. De todo modo, há um uníssono entre os praticantes: o movimento rítmico de troca entre corpo e objeto é algo que possibilita sensações transformadoras:

> O estado de espírito, ou alguns chamam de estado de alma, se torna manifesto ao praticar a dança com bambolê. Isso significa que, embora muitas vezes não seja possível fugir de seus sentimentos, quando começa a rodar o bambolê, você pode ser capaz de mudar a forma como se sente, o que às vezes é necessário para conseguir dançar. Se o bambolê não estiver caindo no chão, voando da sua mão ou batendo contra alguma parte de seu corpo, talvez você esteja perdendo uma grande revelação que estaria por vir. Anah diz: "Se você deseja chegar a um lugar de liberação energética, não

1 No original: *KC taught herself to hoop by watching Anah Reichenbach's first hooping demo. The only video she could find, it inspired her to innovate. She wanted to know, "What is Hoopalicious doing? How could I break it down and take it further?"*.

> pode se esconder do que está passando em sua cabeça e tem que estar disposto a deixar o bambolê cair para encontrar o seu limite" (Camp, 2012, p. 103, tradução minha)[2].

Esse trecho exemplifica o aspecto de transformação pela instabilidade. A prática do ***hooping*** abre um espaço de descoberta, em que não é possível antecipar o estado de corpo ou de espírito que a sessão de ***hooping***, executada em um determinado tempo, espaço e condição, vai gerar. Além disso, o confronto com o objeto em movimento cria uma oportunidade de lidar com o instável. Não se sabe se o bambolê vai se manter rodando ou realizar a trajetória esperada, e é inevitável que em algum momento ele caia ou que o movimento seja interrompido por outros fatores, se fazendo necessário tomar decisões rápidas para recuperar a estabilidade ou prosseguir para novas formas de se mover. Existem formas que preconizam ordem e estrutura, como a prática de truques, que apresentam um desenho ou trajetória no espaço específicos, mas o processo de prática até o acerto pode ser irregular. Algumas sessões são repletas de firmeza, velocidade, constância. Outras são repletas de inconstância, instabilidade e erros. No entanto, é na prática regular que se sedimenta a transformação de estados e, especialmente, do corpo aberto à experimentação. Nesse sentido, é compreensível que essa forma de dança tenha sido a escolhida

2 No original: *"The rhythmic awakening of consciousness that can happen when the hoop communicates with you—body, mind, and spirit—is like nothing else. If you are feeling unsure, the hoop will wobble even when you seem to be physically making all the right moves." State of mind, or some might say the state of your soul, becomes manifest when you hoop. This means that even though you often can't avoid how you feel, when you begin to hoop, you gain the ability to change how you feel, which sometimes you must do in order to hoopdance. If the hoop isn't falling, flying out of your hand, or banging into some part of your body, you may be missing your next revelation. Anah says, "If you want to get to a place of energetic release, you can't hide from what is in your head, and you have to be willing to let the hoop drop in order to find your edge".*

durante o isolamento da pandemia, pois lidar com a instabilidade tornou-se um recurso mediador do cotidiano.

O palco dos praticantes de ***hooping*** são as mídias que permitem compartilhamento de vídeo ou imagem. No início do movimento, na década de 2000, existia um blog dedicado a reunir notícias e eventos globais de ***hoopdance*** (chamado hooping.org, hoje, extinto e, à época administrado pelo ***hooper*** Philo Hagen), além de compartilhar fotos e vídeos de artistas, a comunidade premiava anualmente diversos artistas em diferentes categorias de vídeo, como "melhor tutorial", com um prêmio chamado ***Hoopie Awards***. A natureza da conexão digital e as trocas de aprendizagem são evidenciadas no seguinte relato: "Os ***hoopdancers*** aqui em Memphis aprendiam principalmente com os vídeos. Muitos deles se conheciam online ou por reputação, mas nunca haviam se encontrado pessoalmente" (Camp, 2012, p. 88, tradução minha).[3]

Desse modo, a linguagem que escolhi para executar o processo de transcriação é essa dança do inesperado, de interação com um objeto e alimentada por uma comunidade à distância, online, que compartilha suas descobertas diariamente por meio de vídeos caseiros. Esse ato instaurou uma nova relação de corpo, já que o coloca em movimento, ainda que em esfera privada e íntima, mas ao mesmo tempo, pública, pelo compartilhamento de processo nas redes sociais.[4] Como afirma Mello (2014), "o corpo é estudado pelas artes cênicas e pela dança não como objeto/instrumento

3 No original: *"The hoopdancers here in Memphis were mostly learning from videos. Many of them knew each other online or by reputation but had never met in person." Before the class began participants were excitedly showing each other moves and trying out each other's hoops.*

4 Os registros dessas e outras investigações encontram-se no Instagram @bambolirismos e no canal do Youtube, Bambolirismos – dança e arte, disponível em: https://www.youtube.com/channel/UC50SQz0qd1gYbiYnje6HOjA.

de arte, mas como um universo interpretativo e metafórico, uma combinação do sensorial e do intelectual" (p 3). Assim, o corpo, antes focado em funções pragmáticas de trabalho com tradução, é convidado a ser objeto e sujeito de pesquisa.

Sobre transcriação, remeto à pesquisa de Souza (2014) desenvolvida em forma de análise da relação entre imagem, palavra e corpo. No processo desenvolvido, o autor pontua que

> (...) transcriação é uma criação onde os momentos de de(s) forma e forma estão em constante ligação e, principalmente, questionando-se do porquê de ser e estar de um modo e não de outro. Um processo de criação transcriativo vislumbra a despretensão de impor ideias e a real pretensão ser uma ideia em construção (p. 70).

Baseio-me em Souza (2014) para, em meu processo, realizar uma negociação entre o estruturado e o reestruturado e que problematiza a pesquisa do fazer artístico em relação à formalidade da pesquisa acadêmica. Nas palavras do autor, seria necessário adequar a "definição de uma forma de fazer a pesquisa obedecendo às características e ações pedidas pelo próprio objeto de pesquisa (Souza, 2014, pg. 17). Portanto, a investigação se dá na formulação e reformulação de imagens, mediadas pelo corpo e seus estados em desdobramento ao longo do tempo.

O tema: A Imperatriz

Após a determinação das linguagens, dança e fotografia, era necessário um tema, um gatilho para a criação. As ilustrações do deck de tarô de Waite-Smith foram a inspiração para motivar o movimento. A ideia inicial era escolher um truque de bambolê que representasse, adequadamente, o sentido que a carta evocava.

Isso compunha uma estrutura organizacional para reger uma seleção de movimentos que seriam praticados e incorporados nas sessões diárias e conectados a ideias e conceitos imagéticos. Para isso, vê-se que a estrutura de seleção e ordem era uma estratégia presente. Esse processo também é ilustrado em outras pesquisas de transcriação envolvendo palavra e dança, que propõem como objetivo "oferecer uma possibilidade de produção, investigação e negociação de sentidos como criação artística por meio do corpo, que gera argumentos capazes de comunicar a palavra pelo não verbal" (Mello, 2015, p. 3).

No caso desta pesquisa, escolheu-se não a palavra, mas uma ilustração-signo. Entre 78 opções, a carta A Imperatriz foi a que instigou um processo de fabulação. O arcano maior tem a ilustração de Pamela-Colman Smith e traz uma figura feminina sentada em um trono, segurando um cetro e ladeada por um escudo com o símbolo de Vênus e uma coroa de estrelas na cabeça. A descrição de Waite (1999) dita:

> Uma figura majestosa, sentada com ricas vestes e um aspecto real, como a filha do céu e da terra. (...) Um milharal está amadurecendo à sua frente além dela, uma corrente de água. (...) Ela é sobretudo a fecundidade universal e a percepção do mundo exterior. (...) A carta A Imperatriz significa a porta ou passagem através da qual é obtida a entrada para esta vida, como ao Jardim de Vênus (Waite, 1999, p. 75).

Voltando ao corpo que trabalha com tradução e à ambição de mergulhar em um processo de criação, essa imagem desperta e corresponde ao objetivo que se cobiça: uma fecundidade de ideias, expressão, interação com o mundo exterior. Assim, o processo de transcriação se assemelha ao movimento de trânsito, o de habitar o personagem desconhecido, tornado presente no corpo por

meio do movimento, que é familiar. Assim, por meio da a estrutura conhecida de seleção e ordenamento, manifestou-se a saída da zona de conforto. A pergunta norteadora era quais movimentos-signos representariam esse conceito em forma de imagem com bambolê? Em novembro de 2020, comecei o processo com uma fotografia e um movimento equivalentes das cartas.[5]

Análise

Mudo de imagem em pensamento
Mas não digo
Faço
Imagina só
Qual imagem diz o que digo?
O que quero dizer?
Metaforicamente entendo
Em imagem o meu dito se faz em mim
Mas como me vejo no que não vejo?
Eu viso
Me formo em imagens que me diz
Digo... EU
Danço...Eu
Em processo me firmo em forma
Trecho do Poema Imagem MuDança (Souza, 2014, p. 1)

5 Para os fins deste artigo, somente as fotografias serão analisadas.

Corpo rígido, mente rígida, imagem rígida

A primeira fotografia da série batizada de tarô Bambo-onírico revela evidências de um corpo desconfortável com o local que almeja habitar. Como já mencionado, o trabalho de tradutora técnica envolve um aspecto de ordem, seriedade e rigidez. Esses três elementos aparecem na imagem, de um corpo sentado, com braços junto ao corpo, que está coberto até o pescoço. O bambolê representa uma moldura, limitadora do corpo inerte. Na época da produção dessa imagem, este conceito foi a transcriação possível. Via-se nessa posição uma reprodução "fiel" do desenho exibido na carta. A pose igual, sentada. O figurino que cobria o corpo inteiro e trazia uma estampa semelhante à da ilustração. A tradução, nesse momento, se fazia por esses aspectos. De um lado, a ilustração, do outro, a pose de um corpo real, brandindo um bambolê como cetro e/ou escudo.

No entanto, ao avançar na jornada de movimentação exploratória diária, comecei a perceber que as ideias que nortearam aquele resultado estavam atreladas a um estado de corpo, o corpo estoico do trabalho diário. Nesse sentido, cito as reflexões de Greiner (2017):

> As ideias são produzidas na mente e, ao mesmo tempo, a mente é produzida através delas em um continuum entre corpo e ambiente. O mesmo se passa com as imagens. Não são coisas dadas a priori, nem existem lugares/recipientes para abrigá-las. Realidades são sempre fluxos (Greiner, 2017, p. 41).

Logo, uma adaptação entre ilustração e movimento dançado passa pelo estado de corpo e está restrito ao limite do que este corpo é capaz de oferecer. O corpo que trabalha várias horas seguidas é capaz de produzir algo diferente do que aquilo que ele repete

diariamente? É possível abandonar a rigidez e seriedade e transitar entre estados? Essa percepção colocou em atrito o desejo de criar e a submissão do corpo acostumado à longa jornada de trabalho semanal. Desse modo, cada vez mais ficava claro a necessidade de ocupar-se do corpo, não necessariamente das ideias, mas do veículo que carregaria a representação dos signos. A chave para expandir os conceitos estaria na libertação das amarras do corpo e uma nova relação com o ambiente que ele ocupa.

Uma segunda tentativa, já em junho de 2021, ou seja, 7 meses depois da primeira experimentação, foi feita. Esse corpo, já acumulava muito mais horas de dança e menos de trabalho disciplinado.

A segunda imagem mostra uma variação da primeira ideia, com elementos novos: o bambolê é dourado e brilhante, evocando a realeza, a posição sentada traz uma curva da coluna, um braço relaxado, pende para fora da cadeira, ou seja, a moldura não é mais restritiva. O olhar distante, também evoca relaxamento, mas também altivez. Esses elementos que surgem na nova representação são resultado do tempo investido em novas formas de se movimentar diariamente. Além disso, observa-se os benefícios do acúmulo da troca e conexão com outros praticantes, por meio online.

Evocando o empirismo radical conforme mencionado em Greiner (2017)

> Pensar processualmente implica em pensar enquanto se está produzindo. Autores como William James e Gilbert Simodon, em lugares e épocas distintas, afirmaram que aquilo que existe não se refere a coisas feitas, mas a coisas se fazendo – sejam essas coisas corpos, indivíduos, imagens ou ideias (Greiner, 2017, p. 41).

Desse modo, o impulso do desejo criador, manifestado na equivalência de imagem ilustrada e imagem de dança é, aqui, o modo de fazer fazendo e, dado o não encerramento de sentidos da imagem produzida, há sempre um ciclo de renovação. A cada transformação do meu corpo, da minha prática de dança, um novo fluxo de produção de signos pode ser instaurado.

Assim, chega-se na terceira imagem, produzida em setembro de 2021. Quase um ano após a primeira tentativa de transcriação da imagem ilustrada do tarô e a movimentação com o bambolê como objeto norteador. Essa imagem já se apresenta mais madura em termos de desdobramentos de sentidos e transgressão. O corpo de agora é um corpo mais liberto, em contato com o procedimento de ocupar o lugar do estranho e desconhecido, e confrontar a própria instabilidade.

A antiga rigidez do corpo disciplinado pelo trabalhar, que de certa forma, se reflete também no modo de pensar o mundo, já aparece mais desfeita, desestruturada. O corpo revela partes de pele que fazem menção ao imaginário da ilustração do arquétipo do arcano: fecundidade, feminino, sensualidade. O cenário de plantas em plena floração remete ao sentido apontado por Waite (1999), e a escolha de 2 bambolês cruzados de modo a formar um recorte que lembra uma vulva, ou seja, "a porta ou passagem para a entrada nesse mundo", de cor vermelha, pode remeter ao sangue menstrual, também elemento que se relaciona à fecundidade. Todos esses signos não são acidentais, são selecionados e organizados, de forma a estruturar um processo, mas sem endurecer o corpo, ou a mente, que o executa.

Conclusão

"A cada trabalho, no fundo, você se redescobre. Um artista se constrói pela identidade dele. A identidade que ele consegue criar a partir da experiência" (Neto, José, 2016).

O corpo em movimento é capaz de articular ideias e reestruturar o pensamento e a materialização desse. O processo aqui descrito só foi possível devido à percepção do impulso criador e do reconhecimento de como a subjetividade na criação artística é afetada pela restrição do movimento do corpo no cotidiano de trabalho.

Coincidentemente, o trabalho executado pelo corpo é o de tradução (textual), ou seja, a mediação de mensagens entre dois idiomas. No entanto, cabe notar que o processo da prática de trabalho, seja ele qual for, é um elemento disciplinador do corpo, que restringe sua possibilidade de articulação de ideias e pode resultar em uma rigidez, física e de pensamento. As noções fornecidas pelo conceito de transcriação ajudam a dissolver os dois domínios, da tradução-trabalho e da tradução-experiência criativa, formando assim um cenário favorável para o corpo que deseja criar.

Observou-se que, a prática de movimento transcriador combinada à estrutura disciplinada do trabalho rotineiro possibilitaram a transformação do corpo e das ideias que este produz, encontrando saídas possíveis no procedimento antropofágico e transcriador, que promove uma negociação entre estados de alerta, atenção imóvel e estados de deleite criativo de movimento livre, coexistindo no mesmo ambiente doméstico.

O resultado em formato de três fotografias é um testemunho documental desse processo, que só pode ser detalhado e revelado

ao espectador por meio da reflexão e articulação em forma de texto. De certa forma, operando assim, mais uma atitude tradutória: a experiência não visível transformada em palavras articuladas e que compõem um registro do conhecimento gerado pelo corpo em movimento.



Figura 1. A Imperatriz - versão 1.





Acima
Figura 2. A Imperatriz - versão 2.

À esquerda
Figura 3. A Imperatriz - versão 3.

Gabriela Camargo é aluna da pós-graduação em Linguagem e Poética da Dança na Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB), com graduação (bacharelado) em Letras (ênfase em Tradução) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), é tradutora técnica e pesquisadora de dança com bambolês e temas como corpo e trabalho.

Patrícia Helena Freitag é doutoranda na linha de pesquisa de Psicolinguística pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Letras pela mesma universidade e com graduação (bacharelado) em Letras (ênfase em Tradução), é tradutora técnica e revisora e desenvolve pesquisa sobre processos cognitivos em tradutores e alunos de tradução.

Referências

CAMP, Jan, M. **Hoopdance Revolution**: Mindfulness in Motion. Arc Light Books: 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma Introdução. 5 ed. Waltencir Dutra. São Paulo. Martins Fontes. 2003. Pg 1 – 22.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. n-1 edições. São Paulo: 2017.

GUIMARÃES, G. M. S. ; LEAL, I. G. G. Tradução e antropofagia em Haroldo de Campos e Herberto Helder. In: XIV Congresso Internacional Abralic, 2016, BELÉM. **Anais - XIV Congresso Internacional Abralic**, 2015. v. 14. p. 1-15.

MELLO, Ines Saber de; COLLIN, Luci; ROCHA, Nalu; Transcriando shakespeare: palavra e/em dança. **Revista Cena. n. 16** (2014).

NETO, José Possi. **Figuras da dança** – José Possi Neto. Entrevista, 2016: São Paulo Cia de Dança. Disponível em: https://culturaemcasa.com.br/video/figuras-da-danca-i-jose-possi-neto/ Acesso em 20/09/2021

SOUZA, Ercy Araújo. **Imagem mudança**: um processo de transição em dança. Orientador: José Afonso Medeiros Souza. 2014. 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7534. Acesso em: 09/02/2021

WAITE, Arthur, Edward. **O tarô ilustrado de Waite/Arthur Edward Waite**: tradução de Cleyde Helena Monteiro Steigleder: ilustrações de Pamela Colman Smith – Porto Alegre: Kuarup, 1999.

PALAVRA, IMAGEM E ELO: A ESCRITA COMO FIO CONDUTOR ESTRUTURANTE DA OBRA DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Vanessa Magalhães Pinto

Resumo: Evidenciando a relação transgressiva existente entre palavra e imagem, este artigo busca demonstrar que a escrita presente no trabalho de Arthur Bispo do Rosário produz um vínculo entre os elementos que compõem o conjunto de sua obra em dois sentidos: a partir do que ela se refere enquanto pertencente a um código verbal e também como componente visual. Dessa forma, lança-se uma dupla perspectiva sobre a escrita na obra de Bispo do Rosário, ambas igualmente potentes para a proposição de um entendimento da estruturação do elo existente entre os itens que compõem o conjunto da obra. Por meio desta análise observa-se que a escrita consistiu em um recurso imprescindível para a realização da missão que ele compreendia estar destinado a executar.

Palavras-chave: Bispo do Rosário. Arte. Imagem. Escrita. Código verbal.

WORD, IMAGE AND LINK: THE WRITING AS A MAIN THEME THAT STRUCTURES THE WORK OF ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

Abstract: Highlighting the transgressive relationship between word and image, this article seeks to demonstrate that the writing present in the work of Arthur Bispo do Rosário produces an association between the elements of his work in two senses: from what it refers like a verbal code and also as a visual component. In this way, this article suggests a double perspective on writing in Bispo do Rosário's work, both equally powerful for proposing an understanding of the structuring of the link between the items that make up the collection. Through this analysis, it is observed that writing was an essential resource for the accomplishment of the mission that he understood to be destined to execute.

Keywords: Bispo do Rosário. Art. Image. Writing. Verbal code.

A escrita na obra de Arthur Bispo do Rosário, na dimensão em que a compreendemos como referente a um código verbal, tem intrínsecas relações com o propósito que motivou a sua concepção, pois pode ser considerada como um dos principais recursos por ele utilizados para atender a missão que ele compreendia ter sido designado a cumprir. Diante da impossibilidade de apreender a materialidade de tudo o que ele desejava registrar, o ato de escrever se tornou um recurso imprescindível uma vez que possibilita representar a ideia de todas as coisas que deveriam ser por ele ordenadas e registradas. Pode-se considerar que em sua obra a linguagem verbal tem majoritariamente como finalidade atender ao propósito da representação. A ideia de representação aqui

tratada advém da interpretação feita pelos psicanalistas Marcus Vieira e Flávia Corpas (2012, pp. 407-408), a qual se pauta em discursos proferidos por Bispo do Rosário em que ele afirma que o trabalho por ele realizado envolvia o ato de representar. Consistiria em uma representação inventiva e singular, como apontam os autores, opondo-se aos sentidos reducionistas que esta palavra pode remeter como o da imitação e da cópia. Partindo dessa interpretação, considera-se que o ato de representar realizado por Bispo se estende à ação da escrita, para além do feito de produzir e de ressignificar objetos que remetem de forma inventiva a outros.

O intuito da representação se exprime em eixos temáticos que são interligados entre si e que respondem diretamente à destinação da obra, a qual se apresenta tendo um cunho místico, direcionada ao etéreo. Entre os eixos temáticos que compõem a escrita, encontra-se a narração autobiográfica, sendo a passagem mais significativa a que remete à data 22 de dezembro de 1938. Nesse dia, Bispo do Rosário vivenciou um episódio que passou a nortear toda a sua perspectiva, sendo esse acontecimento determinante para o impulso de sua produção artística. Tal data e informações relacionadas à experiência por ele vivida naquele momento constam, por exemplo, na vestimenta ***Eu vim*** e no estandarte ***Eu preciso dessas palavras escritas***. Bispo do Rosário afirmava que o trabalho por ele realizado seria apresentado futuramente em uma determinada ocasião e, nesse sentido, a escrita autobiográfica poderia ser um mecanismo que garantiria que a apresentação de si fosse feita e serviria, então, como uma autorrepresentação.

Para Ricardo Aquino (2012, p. 45), a narrativa da experiência vivenciada na data 22 de dezembro de 1938 seria o único traço

autobiográfico relevante para Bispo, sendo que o acontecimento daquela noite demarcaria o início do seu trabalho como artista, anunciado pela expressão "EU VIM", presente na mencionada vestimenta. Embora a referida data seja realmente a mais destacada pelo artista, algumas referências de sua origem sergipana, de sua passagem pela Marinha de Guerra do Brasil e de suas experiências anteriores à entrada na instituição psiquiátrica podem ser também encontradas na escrita presente em sua obra, ainda que de maneira indireta – tendo sido inclusive utilizadas como um norteamento inicial para as primeiras pesquisas acerca de questões biográficas, ocorridas no início da década de 1990. De todo modo, há uma evidente diferença na maneira como a data 22 de dezembro de 1938 se apresenta em relação às outras referências ao seu passado. A primeira parece ter sido inserida com o intuito de se apresentar e de justificar o propósito do seu trabalho – uma autorrepresentação, como afirmamos; enquanto as demais informações autobiográficas parecem ter sido insertadas como todas as demais que foram inseridas em sua obra dentro de seu processo de representação e inventariação das coisas que deveriam ser registradas. Essa diferença faz sentido na medida em que Bispo do Rosário, após o episódio descrito, passa a elaborar outra identidade, chegando a entender-se como Jesus Cristo e, portanto, o passado que antecede o seu ***advento*** no dia 22 de dezembro de 1938 já não lhe corresponderia mais.

Outro eixo temático identificado na escrita presente no conjunto da obra de Bispo do Rosário diz respeito à representação dos objetos. Esse eixo trata de um desencadeamento do ocorrido que consta na narração autobiográfica, demonstrando, por conseguinte, o motivo da escrita poder ser compreendida como

um fio condutor estruturante da obra. Tendo assumido para si a mencionada missão de cunho místico e religioso de representar e apresentar todo o material existente na Terra, a partir da experiência relatada por meio da escrita em sua autorrepresentação, Bispo do Rosário adota um "gesto taxonômico", como analisou Maria Esther Maciel (2010, p. 33). Para tanto, lança mão da escrita também como forma de gerar listas e de registrar cada item por ele inventariado e cada nome próprio que ele considerava pertinente de ser também registrado, conforme à sua lógica e razão singular. A inserção da escrita como representação da materialidade ou da ideia que desejava representar ocorreu de diferentes formas: diretamente sobre o próprio objeto que foi por ele apropriado; sobre a representação plástica desse objeto; como uma descrição do objeto encontrada sobre a superfície da representação do mesmo; ou, ainda, a própria escrita é introduzida em outros suportes representando o objeto somente através da ideia que ela evoca por meio da palavra.

Descrições de objetos precedidas por códigos que parecem ordenar e registrar determinados itens dentro do conjunto são encontradas em algumas estruturas elaboradas por Bispo do Rosário. Segundo o crítico de arte Frederico Morais, para a organização e controle dos objetos por ele coletados e inventariados, Bispo anotava informações como as quantidades e as dimensões, primeiramente em tiras de papel e, posteriormente, bordava essas anotações em tecidos de variadas cores. Bispo do Rosário "às vezes chegava ao requinte de remeter uma ficha à outra em trabalhos distintos, como que a indicar o controle que tinha sobre seus bens" (Morais, 2013, p. 97). As mencionadas descrições, então, consistem em uma autorreferência do processo de construção da obra. Essa

autorreferência pode ser compreendida como uma metalinguagem da própria obra produzida por meio da escrita, no sentido de que ela se refere às representações produzidas por meio de apropriações de objetos pertencentes a um mesmo conjunto. Ao ser introduzida por meio da escrita bordada sobre suportes minuciosamente preparados, essa autorreferência pode ser compreendida como uma representação da representação produzida por meio dos objetos apropriados por Bispo, aos quais as descrições se referem.

Além de evocar significados por intermédio de sua função referencial, expressos por meio desses e por outros eixos temáticos, a escrita de Bispo do Rosário integra de forma expressiva a visualidade de sua obra, evidenciando a mútua transgressão entre a linguagem verbal e a imagem – relação que estabelece a própria constituição da escrita, como propõe o pensamento da pesquisadora argelina Anne-Marie Christin (2004, p. 280). Pode-se compreender que foi por intermédio da dimensão imagética que Bispo do Rosário conseguiu se exprimir verbalmente em sua obra, tendo a imagem dado suporte à expressão do código verbal, se considerarmos que a escrita se torna possível por meio da imagem, como afirma Christin (2004, p. 287). A escrita que resulta dessa relação de transgressão entre a linguagem verbal e a imagem na obra de Bispo do Rosário apresenta aspectos visuais que podem instigar a abstração dos seus referenciais enquanto elementos pertencentes a um código verbal devido ao modo com que essa foi inserida e se integrou aos demais componentes materiais. Alguns dos fatores que contribuem para essa abstração são: a presença de uma diagramação que se articula visualmente de forma expressiva com outros elementos gráficos; a apresentação da escrita em fragmentos dispersos (sílabas e letras); a adequação engenhosa

e inventiva da escrita ao formato do suporte; ou ainda o fato da escrita ser por vezes constituída por meio de repetições e por grande quantidade de informações visíveis em um mesmo plano (podendo conduzir à perda do sentido referencial absoluto de cada termo devido à saturação, sobressaindo, então, a sua imagem). Tais fatores podem conduzir a uma atenuação de seu significado verbal e ao sobressalto da sua presença gráfica.

Pensar na relação entre a escrita e a visualidade nos remete à desconstrução da oposição entre a palavra e a imagem, a qual foi impulsionada a partir dos movimentos vanguardistas do século XX, como explica o crítico de literatura argentino Gonzalo Aguilar (2005, p. 211). Tais movimentos, segundo o crítico, promoveram uma mudança de paradigma que não consistiu em alterar a ideia de superioridade de uma em relação a outra, mas em extinguir a referida oposição. A distinção entre palavra e imagem remonta à oposição entre pintura e poesia postulada pelo tópico horaciano ***ut pictura poesis***, o qual influiu nas práticas artísticas entre os séculos XVII e XIX, tendo em vista a rara presença do código verbal em imagens pictóricas deste período, como aponta Aguilar. Nos trabalhos de Arthur Bispo do Rosário, produzidos ao longo do século XX, tem-se a palavra escrita como um dos gestos substanciais do artista, consistindo, portanto, em um dos exemplares que surgem após a mudança de paradigma, sendo a linguagem verbal uma aliada à construção da obra.

O exercício de observação da escrita como uma imagem literal pode ser proporcionado pela experiência do contato com o poema concreto por esse ser concebido essencialmente por meio de uma perspectiva em que a aparência visual do signo prevalece em relação à função referencial, como explica o crítico de literatura

Gonzalo Aguilar (2005, p. 207). A palavra, então, nesse contexto, não designa nenhuma ideia mental ou real, mas se torna ela mesma uma imagem que se refere a si. O ato de escrever para Bispo do Rosário tinha um propósito determinado, tratando-se de uma ação que se constitui como uma ferramenta para a realização do registro e do endereçamento do próprio trabalho. Todavia, considera-se notável que para ele em nenhum momento foi suficiente somente realizar o ato de transcrever a ideia que julgava necessária de ser registrada sem haver uma elaboração do formato de apresentação da palavra que designaria essa ideia. A escrita por ele feita não se deu por meio de ligeiros gestos, mas com a utilização de técnicas que demonstram seu acuro no fazer e que indicam que para ele não era uma ação trivial. Dada essa distinção, torna-se pertinente lançar um olhar para a escrita em sua obra indo além do significado que as palavras possuem enquanto elementos da linguagem verbal, em uma perspectiva semelhante àquela que se tem ao lidar com o poema concreto. A partir disso, busca-se analisar também como o modo de fazer que materializa a escrita compõe um elo estruturante no conjunto da obra dada a consistência formal resultante.

Feita por meio de procedimentos manuais, a caligrafia que concebe forma às letras na obra de Bispo do Rosário consiste em um aspecto visual identitário em seu trabalho, sobretudo pela homogeneidade com que essa se apresenta em todo o conjunto da obra. O padrão caligráfico foi mantido com rigor independentemente do material que constitui o suporte onde a escrita se insere ou da técnica utilizada para a inserção. Além da absoluta predileção pelas letras maiúsculas e pelo traçado que remete à caligrafia técnica, a uniformidade do aspecto visual da escrita é conferida pela similaridade do modo de execução utilizado por Bispo do Rosário

em materiais distintos entre si, como analisou a pesquisadora Vanessa Magalhães Pinto (2017, p. 148). O procedimento para a materialização da escrita em materiais rígidos consistiu no feitio de punções em suportes como madeira, papelão e alumínio, com algumas variações nas quais a escrita se compõe somente com pinceladas de tinta. As punções foram realizadas com a utilização de um instrumento pontiagudo, o qual produziu sulcos e orifícios de pequenas dimensões nos suportes. As sequências consecutivas dessas incisões resultam, então, na composição visual das palavras. Em tecidos, a escrita foi inserida de forma predominante por meio do bordado, procedimento que parece ter consistido na técnica matriz, pois a ação de puncionar os demais materiais para constituir a escrita apresenta uma relação de similaridade com a prática do bordado: a perfuração de um tecido com uma agulha tem gestualidade semelhante com a de produzir orifícios pontuais nos demais materiais e, por conseguinte, as aplicações de tintas ligando uma punção à outra podem ser equiparadas às linhas.

Na relação entre a escrita e o suporte material em que essa se inscreve e ao qual se funde, o intervalo se constitui como um importante componente entre os elementos gráficos, o qual possibilita a existência de uma unicidade entre eles, como explica Christin (2004, p. 285). O intervalo na escrita, portanto, segundo a autora, não se constitui como algo à parte, como propõe a Gestalt em sua concepção que conduz o entendimento de que há uma divisão entre a escrita e o plano em que se inscreve. Pelo contrário, o intervalo consiste naquilo que proporciona a composição da escrita, ajusta os elementos gráficos e lhe dá coesão, sendo responsável, portanto, pela estruturação da imagem. Nas superfícies em que há a presença da escrita no conjunto da obra,

essa se apresenta cobrindo o suporte de forma expansiva. Há uma necessidade de aproveitamento do espaço oferecido pelo suporte, o qual parece ser limitado diante da volumosa quantidade de ideias e de informações que Bispo do Rosário precisava registrar e reiterar. Para tanto, ele não se restringiu quanto aos limites entre a frente, o verso ou o avesso. No ***Manto da apresentação***, por exemplo, a parte interna tem a presença da escrita em toda a superfície da vestimenta. Ao se pensar na presença do intervalo, cabe rememorar uma observação feita pelo crítico de arte Frederico Morais (2013, p. 69), a qual menciona que um dos estandartes, o ***Dicionário de nomes letra – A I***, distingue-se dos demais justamente por Bispo do Rosário ter nele concentrado a escrita em uma de suas laterais, tendo deixado um amplo espaço em aberto, sem a inserção da escrita. O crítico conjectura que isso tenha ocorrido por escassez de tempo ou de termos, afinal, para ele: "No mundo dos loucos o vazio é coisa rara" (2013, p. 69). Embora possa ter sido ocasional, o efeito produzido pelo intervalo no mencionado estandarte remete ao poema concreto, devido a precisão espacial das interrupções feitas por Bispo do Rosário em cada uma das linhas, resultando em uma forma triangular em que o afunilamento do corpo do texto acompanha a finalização da escrita.

A escrita na obra de Bispo do Rosário também se caracteriza em sua dimensão visual por ser acompanhada recorrentemente por pautas e por margens, sobretudo quando as palavras estão inseridas em suportes têxteis, sugerindo que houve uma importância dada à presença de linhas para uma possível organização mais precisa da escrita e para a orientação do olhar do observador. O completo preenchimento de superfícies têxteis com pautas junto à escrita resulta em uma espécie de padronagem

composta por palavras e por outros elementos gráficos associados entre si e que podem incorrer no sobressalto da visualidade em relação ao seu sentido referencial linguístico devido ao efeito de saturação que essa padronagem provoca. Junto às pautas, Bispo ocasionalmente inclui um desvio da linha horizontal que as constituem para o sentido vertical, demarcando visualmente uma separação entre as palavras escritas. Tais demarcações em vez de produzirem uma quebra na referida padronagem, integram-se a ela, pois são inseridas com espaçamento harmônico entre si e com aspectos visuais homogêneos, como se pode notar tanto na parte interna do *Manto da apresentação* quanto no estandarte *Dicionário de nomes letra - A I*. A escrita é também organizada sobre os suportes de alguns dos estandartes por meio de extensas margens retilíneas que se prolongam de uma extremidade a outra. Dessa forma, apesar de dentro do conjunto da obra existirem algumas exceções que ainda exemplificaremos a seguir, nota-se que há uma predileção do artista em organizar visualmente a presença da escrita com a utilização de elementos gráficos.

Embora as pautas em sentido horizontal e retilíneas sejam predominantes na obra de Bispo do Rosário, elas não obedecem somente a essa convencional orientação, sendo também norteadas pelo formato do suporte. Nos objetos recobertos por fios azuis, por exemplo, há a presença de pequenas margens bordadas que organizam a escrita e se adequam de forma orgânica à superfície. Há também aquelas que se intercalam com elementos figurativos ou que são posicionadas estabelecendo uma relação de complementação com esses elementos. Nessas ocasiões, as pautas são dispostas também em sentido diagonal e por vezes se apresentam com formato curvilíneo. Quando o posicionamento

das pautas estabelece um vínculo com demais elementos figurativos, faz com que a escrita que as acompanham também se relacionem em sua dimensão visual com esses elementos. Christin (2004, p. 285) considera que fazem parte de um mesmo conjunto significante as representações figurativas, as formas simbólicas e os demais elementos gráficos rítmicos presentes em uma mesma superfície, como no caso das pinturas parietais dos povos originários; ou seja, a autora considera que há uma coesão entre essas diferentes referências:

> O que caracteriza as figuras reunidas pelos primeiros pintores da humanidade nas superfícies que tinham eleito é sua origem compósita, até mesmo heteróclita: aí se encontram lado a lado representações figurativas, mas também formas simbólicas, ou ainda traçados de valor abstrato e rítmico. Isto nos obriga a reconhecer que uma representação parietal aparentemente 'realista' não faz sentido simplesmente a partir da realidade que ela designa, mas em sua associação com outras figuras, simbólicas ou rítmicas, que lhes são vizinhas e que participam com ela do mesmo conjunto significante (Christin, 2004, p. 285).

Essa relação entre figura, escrita e outros elementos gráficos pode ser notada na parte central do estandarte ***Eu preciso dessas palavras escritas***. As pautas, além de configurarem um alinhamento da escrita, circundam a figura humana de forma que pode conduzir ao entendimento de que as palavras advêm da figura ou que estão correlacionadas a ela. Na parte superior dessa figura humana há ainda uma escrita, a única desse conjunto que não possui pauta ou margem, que se inicia com as letras mais esparsadas entre si e que se apresentam de forma mais retilínea quanto mais próxima está da figura humana, como se houvesse uma desintegração

da palavra à medida em que ela se encontra afastada da figura. A presença dessa escrita verticalizada faz com que ela demarque uma divisão entre as escritas com pautas curvilíneas à esquerda e as escritas com pautas retilíneas e horizontais à direita, além de reforçar uma ideia de que ambos os lados emergem dessa figura ou se referem a ela, tendo em vista a dispersão das letras que estão mais distantes da figura, reforçando uma centralidade nela. A concentração das demais palavras junto à figura humana e a alternância do comprimento das outras extremidades corroboram com a percepção de que as escritas se irradiam a partir dela. Essa mesma ideia de centralidade provocada pela orientação das pautas está presente na parte interna do ***Manto da apresentação***, pois a escrita parece se propagar a partir do entorno da gola, se expandindo diametralmente em direção às bordas.

A presença de elementos figurativos junto à escrita se trata de uma recorrência no conjunto da obra. Na vestimenta ***Eu vim*** há elementos figurativos que consistem em padrões fitomórficos que se ramificam contendo representações de estrelas em suas pontas. O sentido de leitura da escrita se inicia na parte superior e tem continuidade verticalmente, sendo intercalada pelas representações estelares. Há uma organização entre a escrita e os elementos figurativos de modo que a intercalação entre ambos produz intervalos regulares de leitura. Os elementos figurativos, então, exercem uma outra função em sua articulação com a escrita, para além de uma possível função simbólica, decorativa ou ilustrativa: eles determinam um ritmo de leitura. Em seu sentido referencial como linguagem verbal, a escrita apresenta, nesse caso, dados informacionais que são emitidos de forma direta, como se fizessem um preenchimento de um formulário, remetendo

novamente à taxonomia: primeiro informa o sujeito (eu), a ação (vim), o dia (22), o mês (12), o ano (1938), e a hora (meia), (noite). Cada informação é dada a cada representação estelar, respectivamente. A articulação existente entre os elementos figurativos e a escrita faz correspondência aqui tanto à ideia de organização textual feita pelo artista por meio de diferentes recursos gráficos e que está presente em todo o conjunto da obra, quanto à noção de intervalo.

O gesto de sistematização e de organização da escrita, portanto, está presente na visualidade da obra de distintas formas como, por exemplo, quando essa está contida nos recortes de papel, de papelão e de tecido que são ordenados em grupos e em diferentes estruturas em que se apoiam. Esses recortes apresentam um formato retangular, assemelhando-se às fichas de controle de informação usadas em arquivos. A escrita contida em cada um desses recortes refere-se à uma única coisa (ideia, objeto ou pessoa) ou a um conjunto de nomes próprios que se repetem com algumas variações no sobrenome. Em vez de escrever o que desejava documentar de forma conjunta em uma única superfície, Bispo do Rosário demonstrou ser relevante que fosse feito um registro individual de cada ideia em superfícies distintas, prezando pela utilização de variações de cores nos recortes de tecido e de papel, remetendo, assim, às usais fichas catalográficas. Em alguns dos recortes há ainda a presença de tiras de plástico coloridas que funcionam como marcadores, fazendo com que alguns se diferenciem dos demais. O suporte em que a escrita foi inscrita, então, apresenta um papel fundamental em seu ordenamento. Embora esses recortes se constituam por materiais distintos e se organizem estruturalmente de diferentes maneiras, eles apresentam similaridades quanto às dimensões, formatos e

modo como a escrita se insere em cada um deles. Dessa forma, há uma ideia de unidade dada pela visualidade em todo o conjunto da obra, como se esses recortes de papel, de tecido e de papelão pertencessem a um mesmo sistema catalográfico.

Se por um lado a presença das pautas, das margens e das sistematizações da escrita seja predominante no conjunto da obra, há também exceções pontuais em que a escrita se apresenta de um modo em que as letras são desvinculadas da estrutura padrão da constituição da palavra, ou seja, não há uma ordem sequencial formando sílabas e, por conseguinte, compondo palavras. Nessas exceções não há pautas retilíneas ou curvilíneas que as organizam sobre o suporte. Em uma determinada região da parte frontal da vestimenta ***Semblantes***, no lado direito do ponto de vista do observador, há um exemplar dessa ocorrência. A escrita nela se manifesta por meio de diferentes letras que são inseridas em posições diversas, não havendo uma conformidade entre elas quanto às suas disposições e tampouco um sentido de leitura que conduziria o leitor na elaboração mental de uma palavra. As letras, então, se apresentam como elementos independentes, preponderando a dimensão visual do conjunto composto por elas. Tal ocorrência indica a possibilidade de Bispo do Rosário, nessa circunstância, ter desconstruído para si a função referencial da escrita em sua obra, tendo em vista a imprecisão de uma semântica verbal intencional e evidente. Corrobora com essa perspectiva a observação de que em algumas partes há uma sobreposição de letras e de outros sinais gráficos que parecem não corresponder a nenhum ideograma, sendo complexa a distinção entre cada um deles em suas intercalações e cruzamentos. Assim, as letras e os demais elementos gráficos resultam em uma composição profusa

que torna complexo distinguir os signos entre si, dificultando também a percepção de um possível sentido de leitura. Identifica-se nessa profusão de forma mais evidente a sequência de elementos figurativos que representam estrelas, acompanhadas por traços que se prolongam a partir delas.

Com esta análise acerca da presença da escrita no trabalho de Arthur Bispo do Rosário evidencia-se a consistência formal produzida por ela no conjunto da obra e demonstra o quão ela foi imprescindível, tendo em vista a necessidade da utilização do código verbal como ferramenta para a representação do que ele considerava necessário de ser registrado e que não seria possível de apreender em sua forma física e literal. As palavras, então, podem ser equiparadas aos objetos de uso cotidiano que foram apropriados e que ao serem incorporados à obra perdem a função de uso e se tornam também simbólicos. Equiparam-se também aos objetos recobertos por fios azuis que também consistem em representações e às demais estruturas que por ele foram elaboradas e que passaram a cumprir uma função simbólica. A análise da escrita também elucida a noção de que ela também foi utilizada como forma de organização da própria construção da obra, como quando as fichas se referem às outras fichas ou aos objetos que foram apropriados. Demonstra-se, portanto, a existência de uma correlação entre as diferentes estruturas elaboradas pelo artista, na qual a escrita se constitui como um dos elos, considerando que independentemente do modo e do suporte em que ela está contida, atende a um mesmo propósito final, advindo da experiência também registrada por meio da escrita e anunciada pela expressão "EU VIM".

Vanessa Magalhães Pinto é Doutoranda em Artes Visuais na linha de pesquisa História e crítica da arte pelo Programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

AQUINO, Ricardo. **Do Pitoresco ao Pontual**: uma Imagem-Biografia. In: Arthur Bispo do Rosário: século XX. Rio de Janeiro: Réptil Editora, p. 45-99, 2012.

CORPAS, Flávia dos Santos. **Arthur Bispo do Rosário**: do claustro infinito à instalação de um nome. Tese (doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2014, 226 p.

CORPAS, Flavia dos Santos; VIEIRA, Marcus André. Bispo do Rosario e a representação dos materiais existentes na Terra. In: **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, v. 44.2, pp. 405-422, 2012.

CHRISTIN, Anne-Marie. Da Imagem à escrita. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia. **A historiografia literária e as técnicas da escrita**: do manuscrito ao hipertexto. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa e Vieira e Lent, p. 279-292, 2004.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário**: a poética do delírio. São Paulo: Editora UNESP, 2009. 224 p.

DENIZART, Hugo. **O prisioneiro da passagem**. Rio de Janeiro,

1982. Documentário. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PjgP1LYLZOU. Acesso em: 10 abr. 2021.

MACIEL, Maria Esther. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 153 p.

MORAIS, Frederico; CORPAS, Flávia dos Santos (org.). **Arthur Bispo do Rosário**: arte além da loucura. Rio de Janeiro: NAU: Livre Galeria, 2013. 294 p.

PINTO, Vanessa Magalhães. **Do refugo à obra**: estudo dos métodos construtivos utilizados pelo artista Arthur Bispo do Rosário como ferramenta de preservação. Belo Horizonte, 2017. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais.

LEITURAS SOBRE A OBRA DE NHÔ CABOCLO

Barbara Passeau

Resumo: O presente artigo é um recorte da minha dissertação de mestrado, em que realizei um trabalho monográfico sobre a obra do escultor pernambucano Manuel Fontoura, conhecido como Nhô Caboclo. Farei leituras de parte de suas obras, que hoje estão em uma coleção particular, à luz de depoimentos encontrados na bibliografia específica. O objetivo é visibilizar o trabalho do artista, falecido em 1976, e fomentar novas discussões em diálogo com as aqui propostas. De forma mais ampla, pretendo também contribuir para as reflexões sobre o conceito de arte popular, já há muito debatido, mas em permanente revisão.

Palavras-chave: Arte popular. Arte brasileira. Escultura. Nhô Caboclo.

READINGS ON NHÔ CABOCLO'S WORK

Abstract: This article is a view over my master dissertation, in which I developed a monographic study regarding Manuel Fontoura's work, a sculptor from Pernambuco known as Nhô Caboclo. I will read part of his artistic production, that is today on a private collection, in relationship with testimonies he left on the specific bibliography. The aim is to make the artist's work visible and instigate further discussions that may dialogue with the ones proposed here. In a broader sense, I also seek to contribute for the thinking on the concept popular arts, that has already been strongly debated, but is under constant review.

Keywords: Popular Art. Brazilian Art. Sculpture. Nhô Caboclo.

Escrever sobre arte é necessariamente um exercício de tradução. Não só traduzimos uma linguagem visual para uma verbal, nós que temos esse ofício, mas também ousamos traduzir aquilo que o artista quis dizer, em uma operação que pode dizer mais de nós do que do criador. Se considerarmos ainda as relações híbridas que regem o mundo contemporâneo, segundo o conceito de Nestor Garcia Canclini, tal adaptação de linguagens fica ainda mais latente. Diz ele:

> A primeira condição para distinguir as oportunidades e os limites da hibridação é não tornar a arte e a cultura recursos para o realismo mágico da compreensão universal. Trata-se, antes, de colocá-los no campo instável conflitivo, da tradução e da 'traição'. As buscas artísticas são chave nessa tarefa, se conseguem ao mesmo tempo ser linguagem e ser vertigem (Canclini, 2001, p. 40).

Para não vivermos nesse realismo mágico, há que sempre reconhecer as distâncias estabelecidas social e culturalmente entre aqueles que escrevem e aqueles sobre os quais se fala. Explicito, portanto, a minha distância: o artista pesquisado neste artigo, parte de minha dissertação de mestrado, encontra-se no que convencionou-se chamar de "arte popular". Segundo Lélia Coelho Frota, tal categoria "abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma rede de relações viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade, bem como um universo heterogêneo de camadas" (Frota, 2005, p. 16) – camadas todas que compartilham de uma origem socioeconômica desfavorecida e que normalmente aprendem o ofício da arte de forma autodidata. Um exemplo que se tornou icônico desta classificação foi o de Mestre Vitalino (1909 – 1963), cuja obra foi celebrada na 1ª Exposição de Cerâmica Pernambucana de 1947, curada por Augusto Rodrigues, e que inspirou diversas outras mostras temáticas. Quando pensamos em

"arte popular", facilmente nos lembramos do artista e da escola que fundou na região do Alto do Moura, em que a cerâmica figurativa adquire um caráter de crônica do cotidiano. Escrevo, portanto, a partir de um outro referencial, o da academia, lugar da "arte erudita". É essa tradução e traição que orientará as análises a seguir.

Nhô Caboclo chegou a produzir com Mestre Vitalino e outros artistas da região de Caruaru, mas não há registros de obras suas em cerâmica. Segundo ele, o barro não daria às suas peças o caráter de máquina ou a movimentação que preferia imprimir (Borba Filho, 1969), como mostrarei mais adiante. Ele se aproxima e se distancia, portanto, da categoria de arte popular em diversos momentos. Escolhi para o presente artigo uma seleção de obras da coleção particular de Vilma Eid, que gentilmente cedeu o material para minha pesquisa. As leituras serão complementadas por depoimentos encontrados na bibliografia, cujo livro O Reinado da Lua (Coimbra;Martins;Duarte, 2010) mereceu especial destaque, por trazer a maior riqueza de declarações do artista – o próprio título do livro é uma homenagem a um termo de Nhô Caboclo.

Equilibristas e outros caboclos

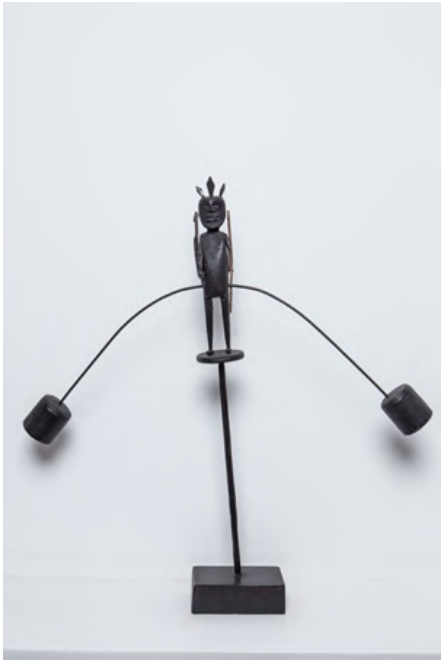
Pouco se sabe sobre a origem de Manuel Fontoura além do que o seu próprio nome já sugere: de origem negra e indígena, característica da região da Serra de Urubá, em Águas Belas, Pernambuco, ele não se identificava com nenhum dos dois marcadores. Diz ele:

> Eu não sou índio, como o pessoal aí diz, eu sou caboclinho: casco de cuia, venta chata, pele vermelha, gente que não presta nem pra morrer (Coimbra; Martins; Duarte, 2010, p. 291).

Falecido em 1976 em Recife, onde realizou boa parte da produção encontrada ainda hoje, teve como última sede a Galeria Nega Fulô de Artes e Ofícios, de Silvia Coimbra, localizada no conhecido "Quatro Cantos" de Recife, que vigorou de 1969 a 1980. Foi lá que encontrou também seus dois discípulos, Adriano Jordão de Souza, o "rapazinho que trabalhava na limpeza", segundo Lúcia Moreira, publicitária e sócia (Nhô, 2016), e José Alves, que trabalhava como contínuo (Alves, 2018). Consciente de seu lugar fora do circuito institucional, Nhô já tinha ele mesmo garantido o espaço em que gostaria de expor o seu trabalho: um museu de matuto. Diz ele:

> Não gosto de fazer peça moderna, inspirada em outra, bem caricaturada, bem copiada, que a gente fica sem saber se pode dizer que é uma escultura ou um marnequim. Peça muito caricaturada é marnequim que é pra botar em alojamento de material de pena, esses que a pessoa faz o vestido da mulher e bota ali pra demonstrar a venda. Não gosto de coisa de loja. Gosto de trabalhar peça pra museu: museu de matuto (Coimbra; Martins; Duarte, 2010, p. 293).

São esses caboclos feitos para o museu de matuto que serão icônicos em sua obra, como vemos nas figuras 1, 2 e 3.



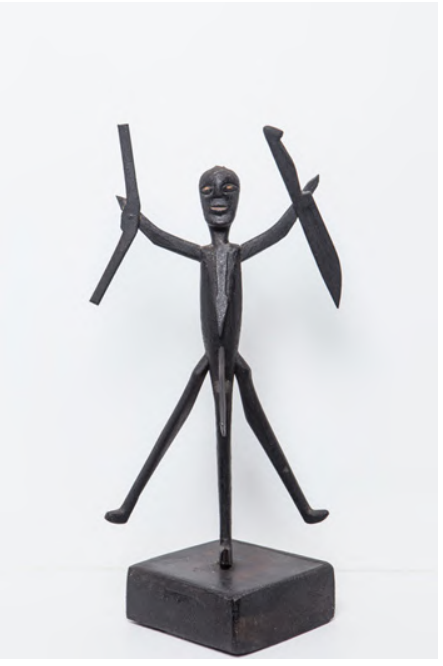




Figura 1. Nhô Caboclo: *Equilibrista*. Coleção particular de Vilma Eid. Foto: Rebeca Figueiredo.
Figura 2. Nhô Caboclo: *Equilibrista*, detalhe. Coleção particular de Vilma Eid. Foto: Rebeca Figueiredo.
Figura 3. Nhô Caboclo: *Equilibrista*, detalhe. Coleção particular de Vilma Eid. Foto: Rebeca Figueiredo.

Os equilibristas, representados pelas figuras 1 e 2, são ainda muito comumente encontrados nos acervos dos museus. A sua construção parte dos pesos de metal que sustentam a figura humana de madeira, elevada em um pedestal. A partir dos detalhes, como a indumentária e as armas, percebemos as influências indígenas e de matriz africana que serão características em todos os seus personagens, como demonstra também a Figura 3. Mais do que adereços, as armas tornam-se também extensões do corpo humano, fazendo com que estes guerreiros estejam sempre prontos para o ataque. Os caboclos de quatro braços são bastante presentes no imaginário de Nhô, para quem essa anatomia permite não só que nunca se cansem de lutar, mas que também possam andar tanto de pé como em quatro patas (Arte, 1976, p. 39). A energia evocada por esses personagens pode ser tanto a da guerra quanto a do trabalho, mas o que parece sempre presente é seu caráter de resistência. Embora hoje não seja possível associar as entrevistas de Nhô Caboclo com as imagens as quais se refere, suas declarações podem se aplicar às imagens aqui vistas, como a do "caboclo Urubu, que nunca foi dominado, do nêgo Tuim ('só tem dessa marca em Pedra do Buíque de Delmiro Gouveia'), os caciques Jabu ('são das selvas'), além de segundos tenentes e capitães" (Arte, 1976, p. 39).

Barcos e Rachos: retratos da escravidão

A tradição e a resistência são ainda narradas em outras séries de Nhô Caboclo: a dos Barcos e a dos Rachos. A primeira delas, de relação talvez mais explícita, pode ser vista nas Figuras 4 e 5. Em um exercício de inversão, o artista coloca seus personagens negros como exploradores em um barco, que comumente relacionaríamos

a um navio negreiro – nome, aliás, que algumas obras semelhantes de José Alves levam. Os submetidos e violentados pela história aparecem aqui de forma afirmativa, em linha com os guerreiros que vimos no tópico anterior. É curioso também observar que as armas são arcos e flechas, mais uma vez retomando as referências indígenas de sua construção poética.



Figura 4. Nhô Caboclo: *Barco*. Coleção particular de Vilma Eid. Foto: Rebeca Figueiredo.



Figura 5. Nhô Caboclo: *Barco*, detalhe. Coleção particular de Vilma Eid. Foto: Rebeca Figueiredo.

Os Rachos, por sua vez, podem nos despertar diversas leituras. Essas esculturas compostas por retângulos vazados preenchidos pelos personagens, como mostram as Figuras 6, 7 e 8, parecem destoar das demais narrativas que vimos até então. Os três Rachos apresentados aqui, inclusive, também são bastante diferentes entre si, mas podemos notar algumas semelhanças: os membros das figuras estão presos às molduras, estando os braços voltados para cima, e não para a lateral; e os personagens não carregam mais armas. A postura de resistência parece ceder lugar a uma aceitação, evocada pela expressão facial destes homens. É curioso notar também que a obra da Figura 6 é a única que traz cores outras além de vermelho e preto e que o artista teve o cuidado inédito de pintar roupas e, talvez mais importante, cabelos e barba brancos.







Figura 6. Nhô Caboclo: *Racho*. Coleção particular de Vilma Eid. Foto: Rebeca Figueiredo.
Figura 7. Nhô Caboclo: *Racho*. Coleção particular de Vilma Eid. Foto: Rebeca Figueiredo.
Figura 8. Nhô Caboclo: *Racho*. Coleção particular de Vilma Eid. Foto: Rebeca Figueiredo.

Sempre me senti muito intrigada por essas obras, elaborando algumas hipóteses do que a poética de Nhô Caboclo deixava escapar a partir destas imagens, Foi depois de assistir ao documentário Nhô Caboclo e o elo perdido (2006), que fiz a leitura que gostaria de compartilhar no presente artigo: segundo Adriano Jordão de Souza, Nhô Caboclo fazia as obras "como se fosse no tempo da escravidão, que ficava tudo preso com os braços assim" (Nhô, 2006). José Alves, em entrevista, complementou que "isso aqui são umas figuras mortas, umas pessoas mortas, e os pássaros servem pra quê? Pra levar as almas deles pro céu" (Alves, 2018), fazendo referência aos Rachos que também apresentam pássaros atrelados aos corpos humanos, como o da Figura 7 - outro elemento que não está presente em nenhuma outra série escultórica além desta.

A partir dessas falas, portanto, comecei a ler tais esculturas como uma homenagem aos antepassados, ancestrais e heróis negros e indígenas que sofreram os processos de dominação e dizimação na história brasileira. Mais uma vez, reforço que hoje, sem a possibilidade de ouvir o depoimento do artista sobre a sua própria obra, nos restam as traduções. As leituras aqui apresentadas, portanto, têm apenas o objetivo de contribuir para que outras discussões e traduções sejam feitas, sempre provocadas pelo contexto sociocultural no qual o artista viveu. Na leitura de Coimbra, Martins e Duarte, por exemplo, a fala de Nhô Caboclo "desafia os artifícios do poder, inventa uma linguagem própria, inacessível aos eruditos, e de forma muito especial inverte a hierarquia" (2010, p. 289). É essa inversão que, a meu ver, torna as suas obras tão ricas e nos faz questionar os próprios pré-conceitos que a "arte popular" ainda carrega. Quando julgamos que o artista popular entra

em contato direto com seu inconsciente, que é inocente ou que trabalha apenas segundo a lógica do mercado, deixamos de lado muitas outras camadas que podem expor os conflitos inerentes a uma sociedade híbrida. Quando Canclini diz que

> O que distingue, por sua vez, a arte de outros modos de transformação é que ela procura mudar a realidade – pelo menos desde as vanguardas do século XIX – em parte para participar da marcha da história, em parte, pelo simples prazer da invenção (CANCLINI, 1980, p. 33).

Ele nos convida a olhar para as invenções de forma contextual e ativa. Nhô Caboclo mudou as narrativas históricas à sua maneira e, a meu ver, acrescentou uma ironia e uma crítica afiada às relações de poder na sociedade. Traduzi-las é, portanto, um convite a também sempre redescobrirmos narrativas outras e questionarmos as nossas próprias convicções.

Barbara Passeau é Doutoranda e mestre em Abordagens Teóricas da Arte pelo Instituto de Artes da UNESP, faz parte do Laboratório de Pesquisa em Identidade e Diversidade Cultural do referido instituto e desenvolve pesquisa focada em história e crítica de arte brasileira.

Referências

ALVES, José. **Entrevista concedida a Barbara Passeau**. Olinda, 30 abr. 2018.

ARTE Popular Brasileira: 6 de julho à 22 de agosto de 1976.Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1976. 47p.

BORBA FILHO, Hermilo & RODRIGUES, Abelardo. **Cerâmica popular do nordeste**. Rio de Janeiro: MEC,Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969. p. 38-52., il.Coleção folclore brasileiro, vol 4.

BRASIS revelado: 50 anos do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. pesquisa e texto de Guacira Waldeck. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2008. 60 p. il. (principalmente color.) ; 21 cm. Catálogo de exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino; Museu do Folclore Edison Carneiro; Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, no período de 18/12/2008 a 20/03/2009.

CANCLINI, Néstor García. _____. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2015.

_____. **As Culturas Populares no Capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

COIMBRA, Silvia Rodrigues; MARTINS, Flávia; DUARTE, Maria Letícia. **O reinado da lua**: escultores populares do nordeste. Recife: Caleidoscópio, 2010.

COSTA, Janete. **Arte Popular de Pernambuco**. Curadoria Janete Costa para Instituto Cultural Bandepe. [s.l.]: [s.n.], [2001]. 136 p. il. , [principalmente color.] ; 26cm. Catálogo da exposição realizada no Espaço Cultural Bandepe em Recife de 04/10 a 02/12/2001.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros**. Brasília: Funarte, 1978.

_____. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

INSTITUTO DO IMAGINÁRIO DO POVO BRASILEIRO (org.) **Teimosia da Imaginação** - Dez Artistas Brasileiros. Textos: Maria Lucia Montes. Prefácio: Rodrigo Naves. Fotos: Germana Monte-Mór. Editora: Martins Fontes. 2012. Edição: 1. 390p.

MAGALHÃES, Gisela; ARESTIZÁBAL, Irma. **7 brasileiros e seu universo**: arte, ofícios, origens, permanências. Texas: Departamento de Documentação e Divulgação, 1974.

MASCELANI, Angela. **O Mundo da Arte Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2009.

MAURÍCIO, Ivan. **Arte popular e dominação**. (O caso de Pernambuco: 1961 – 1977). Recife: Editora Alternativa, 1978.

NHÔ Caboclo e o elo perdido. Instituto Arte na Escola: autoria de Dora Maria Dutra Bay; coordenação de Mirian Celeste Martins e Gisa Picosque. São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2016. 76 min.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás; GONZÁLEZ, Julieta. **A mão do povo brasileiro 1969/2016.** Catálogo da exposição realizada de 2 de setembro de 2016 a 22 dejaneiro de 2017 no Museu de Arte de São Paulo. São Paulo: MASP, 2016. 313p.

TORRES GARCÍA E A METAFÍSICA DA PRÉ-HISTÓRIA INDOAMERICANA

Helena Wilhelm Eilers

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo discutir a presença da cultura pré-hispânica na criação e propagação do projeto do Universalismo Construtivo, de Joaquín Torres García. Nossa abordagem se foca principalmente na época em que o artista retorna ao Uruguai, onde propõe um projeto americanista, guiado pela tradição artística das culturas pré-colombianas sul-americanas. Tendo como embasamento principal o manuscrito *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (1939), escrito por Torres García, buscamos responder questões por vezes mal compreendidas sobre a produção de uma arte que ao mesmo tempo em que é universal, exalta a cultura ameríndia e se distancia da Europa.

Palavras-chave: Universalismo Construtivo. Torres García. Arte pré-colombiana. Arte latino-americana. Platonismo.

TORRES GARCÍA AND THE METAPHYSICS OF INDOAMERICAN PRE-HISTORY

ABSTRACT: This article discuss the presence of pre-Hispanic culture in the creation and propagation of the Constructive Universalism project, by Joaquín Torres García. Our approach focuses mainly on the time when the artist returns to Uruguay, where he proposes an Americanist project,

guided by the artistic tradition of pre-Columbian South American cultures. Based on the manuscript ***Metafísica de la prehistoria indoamericana*** (1939), written by Torres García, we seek to answer questions that are sometimes misunderstood about the production of an art that, while universal, exalts Amerindian culture and distances itself from Europe.

Keywords: Constructive Universalism. Torres García. Pre-Columbian art. Latin American art. Platonism.

Introdução

Nascido em Montevidéu, Joaquín Torres García (1874-1849) é um dos maiores expoentes da arte latino-americana.[1] Com uma vivência de 43 anos na Europa (1891-1934), e uma curta passagem pelos Estados Unidos (1920-1922), o pintor travou contato com diferentes vertentes da arte moderna, vindo, por fim, a desenvolver e propagar o que chamou de Universalismo Construtivo. Durante sua trajetória, foi um dos principais nomes do Novecentismo, movimento espanhol do início do século XX, período em que desenvolveu o Mediterranismo.[2] Torres García também dialogou com o Muralismo, o Simbolismo, o Surrealismo, o Cubismo e com o movimento abstrato, especialmente o neoplasticismo.

1 Há divergências entre a grafia do sobrenome do autor, muitas vezes escrito *Torres-García*, com hífen. Optamos por utilizar tal qual o material publicado pelo Museu Torres García.

2 "O Mediterranismo origina-se em paralelo ao movimento Novecentista, liderado pelo escritor [Eugenio D'Ors], e ambos se constituem em projeto de emancipação da Catalunha, face ao centralismo do governo espanhol e da perda de parte de suas colônias na América e África" (Kern, 2007, p. 140).

Frente à longa e complexa trajetória do artista, este artigo tem como recorte o período em que Torres García volta ao Uruguai, em 1934, e passa a propagar a arte pré-colombiana como parte fundamental do Universalismo Construtivo e de seu projeto americanista. Com ele, Torres García pretende desenvolver na América do Sul uma arte total que siga os princípios de proporção, unidade e estrutura.[3] Enfatizando ideais universais de arte e propondo a reintegração dela à vida, busca, por meio de uma produção coletiva e quase anônima, reestabelecer a ordem em uma sociedade a qual considerava demasiadamente materialista e cada vez mais desconectada do espiritual. Como descreve Kern,

> O uruguaio enfoca a sua concepção de arte como totalidade cósmica, como espécie de solução para a crise da arte moderna, e justifica que na tradição pré-colombiana essa concepção se encontrava integrada à espiritualidade e à vida cotidiana. Ele pensa que a arte deveria se reintegrar às suas grandes leis e se basear no concreto e nos valores plásticos puros, como outrora (Kern, 2013, p. 91).

Como embasamento teórica deste artigo, partiremos principalmente do manuscrito ***Metafísica de la prehistoria indoamericana*** (1939), escrito por Torres García cinco anos depois do seu regresso ao Uruguai. Desde o retorno à sua terra natal, o artista já havia publicado outros textos, como o ***Escuela del Sur*** (1934), ***Manifiesto 1*** (1934) e ***Manifiesto 2 (***1937), ***Constructivo 100%*** (1937) e o ***La tradición del hombre abstracto*** (1937).[4] Naquele

3 Para um estudo mais aprofundado dos preceitos plásticos do Universalismo Construtivo, cf. Kern, 2014.

4 Os textos eram publicados, em sua maioria, na revista *Circulo y Cuadrado*, criada pelo artista e pela Associación de Arte Constructivo, em 1936. Segundo Kern (2012, p. 3), a *Circulo y Cuadrado* se constitui como a continuação da revista *Cercle et Carré*, criada por Torres García em 1930, junto a outros artistas de tendências construtivistas, como Michel Sephor, Piet Mondrian e Theo Van Desbourg.

período lança também os livros ***Estructura*** (1935) e ***Historia de mi vida*** (1939).

Apesar de sua fama enquanto artista, não é incomum perceber um certo desconhecimento da ampla produção bibliográfica que Torres García desenvolve desde o início da sua trajetória. Classificadas como uma "complexa mescla de platonismo, ocultismo, teosofia e religiosidade sem igreja" (Fló, 2004, p. 2, tradução nossa), suas dezenas de livros dialogam diretamente com sua obra plástica. Para especialistas na obra do artista, como Juan Fló (2004, 2011), ignorar a visão teórica de Torres García é um dos maiores erros cometidos atualmente. Para o autor, a visão mítica-filosófica do artista uruguaio segue sendo um "corpo estranho" para muitos, como era o próprio Torres García quando vivo.

É nesse contexto que Fló (2004, s/p, tradução nossa), vai criticar aqueles que colocam um "acento indigenista na arte de Torres García com a finalidade de latinoamericanizá-lo trivialmente" ignorando os fundamentos teóricos do seu projeto. Desta forma, considerando a afirmação de Fló, buscamos esclarecer, neste artigo, de que maneira a arte pré-hispânica passa a ser a principal base do Universalismo Construtivo na América Latina. Tal questão envolve outros pontos que inicialmente parecem contraditórios, como a proposta de Torres García de exaltar a cultura inca e pré-incaica numa escola artística uruguaia sem nenhuma influência de tais culturas. Além disso, também propaga uma arte universal, mas desligada da Europa, e sugere uma arte baseada nos povos antigos, porém evitando a mimese. Como será visto no texto, todos esses pontos estão interligados pelo seu pensamento metafísico de base platônica.

Metafísica de la pré-história indoamericana

O manuscrito *Metafísica de la prehistoria indoamericana* foi publicado a partir de seminários ministrados por Torres García na Associação de Arte Construtiva (AAC), fundada pelo artista em 1935, com o objetivo de propagar e continuar seus estudos e projeto no Uruguai. Depois de uma série de palestras a respeito da pré-história em geral, Torres García se centra principalmente no que diz respeito à pré-história da América do Sul. A finalidade desses estudos, segundo o próprio autor (1939, p. 3), não é meramente arqueológica, mas sim encontrar nas bases construtivas originais desses povos aquelas que correspondiam ao seu projeto de uma arte universal.

Ao longo das dez lições que compõem o manuscrito, Torres García descreve a geografia diversa da América do Sul, das florestas aos desertos, assim como as distintas "raças" que habitaram essa parte do continente desde o período quaternário à invasão colonial[5]. Entretanto, é na cultura pré-incaica que ele vai se deter, para então sugeri-la como base fundamental para seu projeto americanista. O autor destaca geograficamente a região do planalto boliviano, localizado no centro-oeste da América Latina, e que abrange uma parte do Peru, do Equador e do Chile. É naquela área, também conhecida como altiplano andino ou ***collao,*** em quéchua, que ele vai demostrar especial interesse, enxergando naquelas culturas as bases construtivistas universais que podem guiar rumo a uma arte total na América do Sul.

5 Optamos por manter o termo "raça", usado pelo autor ao longo dos textos.



Figura 1. García, Joaquín Torres. Capa do manuscrito **Metafísica de la prehistoria indoamericana,** 1939.

A proposta de difusão, em contexto uruguaio, de um projeto com raízes incaicas, não deixou de causar estranhamento e até uma certa descrença na sua factibilidade por parte dos conterrâneos de Torres García. Naquele período, o Uruguai, assim como outros países da América do Sul, há pouco havia completado o centenário de independência e buscava construir e afirmar sua identidade através de uma arte que destacava seus elementos nacionais e folclóricos[6]. Pintava-se os pampas, os cavalos, os ***gauchos***, o ***candomblé,*** uma Montevidéu pacata e tradicional. Porém, a aversão de Torres García a essas "tradições recentes", como denomina ao longo do texto, é compreensível quando consideramos o contexto europeu o qual o artista havia vivenciado nos seus últimos 43 anos. Enquanto na América Latina os países instauravam um modernismo ainda incipiente, que ressaltava suas particularidades locais e história em construção, na Europa as guerras entre as grandes potências eclodiam e os regimes fascistas ascendiam.

6 A independência da República Oriental do Uruguai acontece em 1828.

O nacionalismo, dessa forma, era visto com ressalva pelo artista, pois tendia a cair em projetos bélicos e perigosos. Sua busca por restaurar a ordem e resgatar o espiritual ia no caminho oposto às particularidades do "nacional", almejando a totalidade e o universal.

O escritor uruguaio Juan Carlos Onetti (1909-1994) relata como, em sua opinião, parecia ser inconcebível introduzir uma arte com raízes indígenas num país como o Uruguai. Ao narrar o seu primeiro encontro com Torres García, Onetti descreve seu pessimismo inicial frente ao projeto apresentado e cita as diversas tentativas sutis de alertar o pintor a respeito da inviabilidade do mesmo.

> Contra suas afirmações, contra suas frases categóricas e alegres, eu só pude me defender com (***levantar parapetos de)*** ideias comuns. Já estava gostando de Torres García, já tinha medo de seu possível fracasso em Montevidéu. Gentilmente, queria expulsá-lo de sua pátria e de sua ambição: "Vá para o Peru, para o México, para a Guatemala. Nesses países havia culturas que podiam ir de encontro [***emparejamrse***] com sua concepção de arte. No Uruguai nunca houve uma civilização indígena[7].[...] (Onetti, 1975, s/p., tradução nossa).

Continuando seu relato, o escritor conta que tentou persuadi-lo de diversas maneiras, mesmo sabendo que sua atitude seria inútil: "Tratei de explicar-lhe que o ambiente literário, filosófico e artístico de nossa amada pátria comum equivalia a zero. Que sua mensagem não encontraria eco." (Onetti, 1975, s/p., tradução

7 A afirmação de que o Uruguai não teve, ou que mesmo não conta mais, com uma população indígena é atualmente amplamente rejeitada e esse apagamento é tema de diversos debates. Sobre o assunto, cf.: Porzecanski, 2012 e o documentário *O País Sem índios* (2019), dos diretores Nicolás Soto e Leonardo Rodríguez.

nossa). Na ocasião, Juan Carlos Onetti, que viria a se tornar um dos grandes romancistas e contista uruguaios, não apenas não conseguiu desestimular Torres García, como mais tarde, envolvido por aquela ideia inicialmente insólita, passou a fazer parte do ***Taller Torres García***.[8]

Em ***Metafísica de la prehistoria indoamericana,*** Torres García vai esclarecer alguns pontos sobre a proposta controversa de ressaltar as culturas inca e pré-incaica em sua escola uruguaia. O artista vai explicar que o interesse na "grande tradição andina" é justamente por sua universalidade e, sendo universal, ela é passível de ser incorporada como "la pedra engular de la futura cultura del continente" (García,1939, p. 27). Para o artista, essa universalidade não está relacionada à produção artística de um povo, uma época ou lugar, mas à sua unidade. E a tradição andina, segundo ele, seria completa em diferentes âmbitos: "en lo social y religioso, y religioso en lo universalmente estruturado y completo" (idem). Sendo assim, conclui o autor,

> La cultura incaica, a nuestro modo de ver, realiza todo eso tan maravillosamente en su simple unidad, que verdaderamente, puede servir como él más acabado modelo. Por esto, podría constituir, no solo la base de nuestra unificación suramericana, sino también, la posibilidad, al fin, de poseer una verdadera cultura integral ya además autóctona (García, 1939, p. 3).[9]

Torres García (1939, p.14) se diz ciente da distância geográfica que separa os uruguaios daqueles locais em que a cultura andina tomou parte e afirma que, por infortúnio, tal influência não chegou até seu país de origem. Ao mesmo tempo,

8 Taller Torres García (TTG), também chamada de Escuela der Sul, foi fundado em 1943.
9 Optamos por deixar as citações diretas de Joaquín Torres García sempre no original.

escreve que as civilizações pré-colombianas chegaram até o extremo sul do continente e que, mesmo que diretamente o Uruguai não tenha recebido a influência dos povos andinos, deve haver algo que conecte mais uruguaios à cultura do altiplano do que a de outro ambiente, como o europeu. Desta maneira, sendo cultura andina completa em sua totalidade e anterior a qualquer contágio ocorrido na pós-colonização, ela serviria como fundamento de todo um projeto sul-americano. Torres García (1939, p. 16) reitera: "ante todo esto pues, la tradición chica, somera de nuestro país cae. Cae ante la grande, potente universal, andina".

Além disso, logo no início do manuscrito (1939, p. 3), o artista afirma que ao explorar o contexto de uma pré-história, é possível se dar conta que se qualquer cultura, fosse de hoje ou dos tempos mais remotos, se adaptaria sempre à regra base do construtivismo, que é a unidade. Para Torres García (1939, p.14), todos os povos do velho mundo estariam ligados por uma vasta tradição que se pode comparar à própria história da humanidade, porém os rio-platenses, por terem uma tradição demasiadamente nova, não deveriam levá-la em consideração: "En cuanto tradición local o propria, por lo corta que es, no vale siquiera mencionarla". Entretanto, se por um lado os uruguaios estavam faltosos de uma tradição consistente imediata, vai questionar: "porque, ¿por otro lado no podemos contar con la civilización de nuestro continente? (1939, p. 14).

A inserção do local no universal

Se inicialmente foi discutido neste artigo como a tradição andina poderia ser compartilhada por todos os países da América do Sul dentro do projeto de Torres García, buscaremos, neste tópico, explanar como essas raízes locais americanas passam a

ser bases fundamentais no Universalismo proposto pelo artista. Para esclarecer esta segunda questão, é interessante retomar um pouco da trajetória do artista junto às vanguardas e como, em 1929, ele chega ao conceito de Universalismo Construtivo.

No final dos anos de 1920, Torres García residia em Paris com sua família, onde chegou em 1926, depois de ter morado nos Estados Unidos e passado por cidades na Itália.[10] Muito bem articulado com os movimentos artísticos europeus, conseguia, pela primeira vez em sua conturbada trajetória, viver exclusivamente da sua pintura, sem outras preocupações (Díaz, 2011, p. 29).

Maria Bovísio (2008), professora especialista em arte pré-colombiana, na Universidade de Buenos Aires (UBA), indica que foi também neste período que Torres García teve acesso a exposições célebres, como ***Les Arts Ancient de l'Amérique*** (1928).[11] Além disso, naquele mesmo ano, seu filho Augusto passou a trabalhar no Museu do Trocadero, fazendo um inventário da coleção de cerâmicas de Nazca. Apesar dessa proximidade com a dita "arte primitiva" que Paris o proporcionou, tanto pelos museus quanto pelos diferentes movimentos de vanguarda que apreendiam esse "exótico", cabe pontuar que já na sua estadia nos Estados Unidos existia tal interesse. No arquivo pessoal do artista existe um catálogo dos anos 1920 da coleção ameríndia do Museu de História Natural de Nova York. Possivelmente, foi em sua curta estadia nos Estados Unidos que Torres García teve seu primeiro contato com a arte pré-hispânica (Bovísio, 2008, p. 94).

10 Sobre o período de Torres García em Nova York, ver: Gutiérrez-Guimarães, Geanine. Spirit of America: Torres García in New York. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Joaquín Torres-García*: The Arcadian Modern. Museum of Modern Art, 2015.

11 A exposição ocorreu no Museu do Louvre, em 1928. Foi montada por Alfred Metraux e Georges Henri Riviere e mostrou 1246 objetos de arte indígena de toda a América procedentes de instituições europeias, latino-americanas e privadas (Bovísio, 2008, p. 94).

É também em Paris que Torres García se aproxima dos pintores abstratos, como Piet Mondrian, Theo Van Desbourg e Michel Seuphor, com quem lança em 1930 a revista ***Circle et Carré***.[12] A publicação pretendia dar voz aos artistas de tendência construtiva e fazer oposição ao Surrealismo. A revista, assim como o grupo, durou apenas um ano, principalmente devido a divergências entre Torres García e outros artistas, como Michael Sephour, os quais estariam demasiadamente apegados ao estilo Neoplástico.[13] Nesta ocasião, o uruguaio, mais uma vez, se mostrava próximo e distante das vanguardas: por um lado, criticava o Surrealismo por sua utilização formal das ditas "artes primitivas", sem considerar as suas funções rituais, espirituais e a integração da linguagem com o universo. Por outro lado, não acreditava em uma forma pura da abstração, tal como afirmavam os membros da revista (Kern, 2014, p. 5).

Num trecho do seu manifesto, escrito para a primeira edição de ***Cerclé et Carré***, Torres García vai exaltar uma ***regra*** que vem sendo aplicada ao longo dos séculos por diversos povos, uma regra que não pertence a ninguém e que deve ser a "verdadeira via do homem sincero". Nele, deixará claro, desde de aquele período, que essa regra universal não está atrelada a determinado tempo ou lugar:

12 A revista foi fundada por Torres García e Sephour. Teve três edições e realizou uma exposição em 1930 na qual participaram artistas como Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Julio González, Férnand Léger, Walter Gropius, Georges Vantongerloo, Hans Arp, Kurt Schwitters, Le Corbusier, entre outros.

13 Apesar de compartilhar algumas afinidades teóricas com o grupo neoplástico, Torres García acreditava que, ao repudiar toda a morfologia e manter na construção da obra apenas o plano de cor e a linha geométrica, os neoplasticistas não deixam mais nenhum vestígio de emoção ou de objeto, restando apenas o problema plástico por si só. Com isso, a arte romperia quase em absoluto sua relação com o homem e a natureza, algo que para o uruguaio era incabível (García, 1939, p. 14).

> Los diseños de todos los pueblos primitivos, negros, aztecas..., egipcios, caldeos, etc., son un buen ejemplo. Ese mismo espíritu de síntesis... es el que está llamado a realizar la construcción total de un cuadro, de una escultura y a determinar las proporciones de la arquitectura... Y solo ese espíritu permite que la obra se vea en su totalidad, en un solo orden, en la unidad. Esa regla, a lo largo de los siglos, ¡qué de maravillas ha realizado! ¿Por qué se ha descuidado? (García, 1929, apud Perez-Oramas, 2016, p. 13).

Torres García refere-se assim a um conhecimento atemporal, místico, sem localização específica, que deve continuar no presente. É com essa ideia de unidade e de uma regra universal supratemporal que vai procurar propagar seu Universalismo Construtivo. E é por esse mesmo motivo, que seus estudos realizados até aquele momento, em um ambiente prioritariamente europeu, não serão contraditórios com a elaboração de um projeto americanista, muito pelo contrário, afirmará sua crença.

Ao voltar sua atenção para os povos pré-colombianos, quando retorna ao Uruguai, o artista não subverte sua pesquisa de anos, muito pelo contrário, entra em consonância com ela. Como analisa Bovísio (2008, p. 95), o que Torres García faz é reivindicar a integração das obras pré-hispânicas às grandes civilizações da antiguidade, fazendo parte, elas também, dessa grande tradição que uniria todos os povos. Segundo Bovísio:

> seja atribuindo ao pensamento platônico, pitagórico, teosófico, antroposófico, alquímico ou cabalístico o que afirma é a existência de uma essência transcendente e metafisica, identificada com a esfera do Divino Absoluto, que está implícita na estrutura do universo e que a arte expressaria na estrutura da obra (Bovísio, 2008, p. 95).

Ao encontrar, em ambiente sul-americano, o que ele considerou fazer parte dessas formas puras e sagradas, Torres García as põe em visibilidade no seu projeto. Considerando suas bases platônicas, enxerga nesses povos pré-colombianos a forma real, ou seja, a forma verdadeira que antecede à concreta, sendo assim, ela não pode se restringir a um espaço-tempo delimitado da América. É por ser verdadeira que ela é universal, o que permite que todos os povos, de todas as épocas estejam inter-relacionados por essa verdade, essa unidade. Nas palavras de Torres García:

> El hombre de todos tiempos: junto al prehistórico, junto al primitivo, junto al azteca y el inca, junto al egipcio y el griego – en la Edad Media – allí estaba. La civilización de las edades, pasando: de la caverna a la Arquitectura, de la superstición a la Filosofía, de la fuerza a la Justicia. Tradición del saber, incrusta en la piedra, oculta en el símbolo, verdad ayer y hoy, como el Sol (García, 1937, s/p).

Ao se voltar para a arte pré-colombiana, Torres García propõe uma arte que tem como objetivo ser universal, por ser uma tradição que pode ser incorporada às demais. Ao mesmo tempo, busca características próprias, anteriores à invasão colonial, permite que se crie na América do Sul um ambiente independente, de certa forma, da arte europeia. Mas até essa independência é vista com ressalvas pelo artista, já que todas as artes de todos os povos estariam de alguma maneira conectadas.

> Y si esto, por un lado, nos desvincula en cierto modo de Europa, sólo será en la medida conveniente, pues, por otro, todos somos hijos de presente y, en general, los problemas de la son los de aquí – mutatis mutando; y aun quien sabe si con lo que aquí vamos laborando, no hemos con la solución de algunos de ellos (hablo de los problemas plásticos) que, en efecto, allí están por resolver (García, 1939, p. 16-17).

O Universalismo Construtivo se coloca assim como uma arte supra geográfica e também supratemporal: "Hablemos de hoy, pero también de la creencia de hace siglos: el tiempo ha sido eliminado, porque no nos es necesario. Todo es actual y seria equivocado ver las cosas de otro modo si quiere ir a lo profundo" (García, 1939, p. 27).

O referencial pré-hispânico na obra de Torres García

Para encerrar o artigo, buscaremos analisar a influência enquanto forma da produção pré-colombiana nos trabalhos de Joaquín Torres García. Com uma forte crítica ao período naturalista da história, o uruguaio considera inferior qualquer obra de arte que se baseie na imitação da natureza. Na sua concepção, os artistas seriam homens superiores que exercem o papel de ordenar as ideias em princípios plásticos de forma e de cor. Evitando sempre a mimese, devem "criar a forma ideal adequada a cada matéria para atingir a verdade desligada da imagem aparente" (Kern, 1994, p. 59). Em *Metafísica de la prehistoria indoamericana*, vai escrever:

> Y no tengo que decir, que nuestro arte no debe de tomar, ni una sola línea, ni uno solo motivo del arte incaico, ni de otro de América del Sur. Dado la regla, tenemos que crear con materiales propios y según la propia inspiración. No repitamos lo que se está haciendo en ese sentido de reproducir aquel arte, por parte de muchos artistas del Continente (García, 1939, p. 16).

Ressaltaremos aqui alguns pontos do estudo proposto por Bovísio. Para a autora, o que acontece no caso de Torres García é uma transferência de valor da ordem neoplatônica, metafisica, abstrata e matemática, à ordem pré-hispânica. Além de indicar algumas associações feitas por Torres García, como da tríade

pitagórica com o culto de divindades, a pesquisadora compara alguns trabalhos realizados pelo uruguaio a peças concretas do período pré-colombiano.[14] As obras selecionadas por ela são aquelas que, comumente, críticos afirmam ter recebido uma influência direta da produção andina.

Entre as observações feitas por Bovísio (2008, p. 99), um aspecto fundamental é o fato de o Universalismo Construtivo ter como eixo a utilização da geometria seguindo o sistema de proporção áurea, o qual seria o princípio da ordem universal por excelência. Entretanto, tal sistema está ausente de toda a produção pré-hispânica andina. As cerâmicas de Nazca, as quais seriam referência de obras como *Forma Anímica Entrecruzada* (1933), por exemplo, se estruturam tomando como base uma simetria axial vertical que organiza tanto o corpo da peça como os desenhos pintados. Também nos mantos fúnebres de Paracas, as estruturas geométricas são diferentes daquelas propostas por Torres García.

Entretanto, o que chama a atenção de Bovísio, é que se por um lado a estrutura das obras de Torres Garcia se distingue das sul-americanas, por outro, há alguns trabalhos nos quais os motivos iconográficos inseridos são, segundo a pesquisadora, muito semelhantes ou até idênticos aos dos tecidos peruanos. As máscaras ou cabeças que aparecem na obra de Torres García, assim como as pinturas em objetos tridimensionais, apresentam similaridade com os rostos pintados em peças funerárias Chancay,

14 Apesar de compartilhar algumas afinidades teóricas com o grupo neoplástico, Torres García acreditava que, ao repudiar toda a morfologia e manter na construção da obra apenas o plano de cor e a linha geométrica, os neoplasticistas não deixam mais nenhum vestígio de emoção ou de objeto, restando apenas o problema plástico por si só. Com isso, a arte romperia quase em absoluto sua relação com o homem e a natureza, algo que para o uruguaio era incabível (García, 1939, p. 14).

comumente inscritos em triângulos ou semicírculos. Para ela, essas estratégias entram em tensão e contradição com os preceitos do artista, que propunha resgatar os fundamentos geométricos estruturais da arte pré-hispânica, o que não acontece em suas obras. Diferentemente, a relação entre elas se dá mais pelos símbolos inseridos, o que é mais uma vez intrigante, considerando que o artista se coloca contra a cópia de qualquer natureza.

A apropriação das artes pré-hispânicas, para Bovísio, pode ser entendida como um processo de transferência de valores próprios do pensamento neoplástico para a plástica ameríndia. Como conclusão, aponta que:

> A tradição construtivista sul-americana promovida por Torres não apreende a lição contida nos tecidos paracas, nas esculturas tiwanacotas, na arquitetura inca, mas os interpreta e define à luz do neoplatonismo que é subjacente a todas as correntes de arte concreta e construtivistas europeias nos primeiros 20 anos do século XX (Bovísio, 2008, p. 97, tradução nossa).

É importante ressaltar que este é um aspecto da análise de Bovísio, dentro das sempre diversas leituras das obras de Joaquín Torres García. As dezenas de textos escritos pelo autor não se lançam sobre produção plástica no que poderia ser encerrado como "a intenção do artista", muito pelo contrário. Nas diversas contradições de um artista-teórico de influências complexas, seus escritos não limitam suas obras, mas sim ampliam as possíveis margens interpretativas, abrindo a uma série de discussões e atravessamentos.

Com o desenvolvimento do Universalismo Construtivo, Torres García expressava a sua aversão ao materialismo e ao individualismo. Buscava através da ***grande tradição*** encontrada

no passado restaurar a ***ordem universal*** que poderia salvar a sociedade do caos e da falência de um projeto moderno. Pela via da metafísica platônica que o acompanhava desde o início da sua trajetória, encontra um paralelo entre as culturas pré-colombianas e as antigas civilizações. Nesse projeto utópico do emprego de uma arte total, quase anônima como referente artístico na América do Sul, desenvolve não apenas na ordem plástica seu construtivismo, como colabora para a ampliação da consciência de identidade artístico-cultural latino-americana.



Figura 2. Garcia, Joaquín Torres. *Forma anímica entrecruzada*, 1933, Têmpera sobre papel, 105 x 75 cm.





Figura 3. García, Torres. *Grafismo Mágico*, 1938, tempera sobre papel, 100 x 87cm.
Figura 4. Garcia, Joaquín Torres. *Pachamama (Representación de la Tierra)*, 1944, óleo e pregos sobre madeira, 76 x 88 cm.



Figura 5. Máscara antropomorfa Chancay conhecida como "falsa cabeza" ou "máscara funeraria" (fotografia após sua restauração), 1100 a 1470 d.C., Museo Nacional de Historia Natural do Chile. Fotografía: R. Faúndez F.

Helena Wilhelm Eilers é Doutoranda em Teoría Comparada de las Artes (UNTREF/ AR), pesquisadora CONICET /Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura IIAC – UNTREF. Mestre em Artes Visuais (EBA/UFRJ).

Referências

BOVISIO, María Alba. El referente prehispanico en la obra de Joaquín Torres García: Transferencias Simbólicas. **América:** territorio de transferências, p. 93-104, 2008.

DIAZ, Alejandro. Joaquin Torres-García Integridade da arte. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena (Orgs.). **Joaquín Torres-García:** geometria, criação, proporção**.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo Porto Alegre, 2011, p. 7-35. Catálogo de exposição, 10 set. - 20 nov. 2011.

FLÓ, Juan. Joaquín Torres García ahora**. Brecha,** 20 ago. 2004. Disponível em: http://www.torresGarcía.org.uy/te_puede_interesar/bio/textos_sobre_Torres/Joaquin-Torres-García-ahora-Juan-Flo.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

_____. Torres García em (e de) Montevidéu. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena (Orgs.). **Torres-García:** geometria, criação re proporção. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011. p. 37- 64, Catálogo de exposição, 10 set. - 20 nov. 2011.

GARCÍA, Joaquín Torres. **El hombre abstracto**. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1937.

_____. **Metafísica de la prehistoria indoamericana**. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Joaquín Torres-García: do Mediterranismo ao "Universalismo Constructivo". In: BULHÕES, Maria Amélia; KERN, Maria Lúcia Bastos. **Artes plásticas na América Latina contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994. p. 53-71.

_____. O mito da cidade moderna e a arte: Torres-García e Xul Solar. **Estudos Ibero- Americanos**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, 2004.

_____. Imagem e acontecimento: o mediterranismo de Joaquín Torres-García. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. I, n. 1, p. 137-148, nov. 2007.

_____. Joaquín Torres-García: a arte como lugar da utopia e do mito. In: DIAZ, Alejandro; PERERA, Jimena (Orgs.). **Torres-García:** geometria, criação re proporção. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011. p. 67-73. Catálogo de exposição, 10 set. - 20 nov. 2011.

_____. A Revista 'Circulo y Cuadrado e a missão doutrinária de Joaquín Torres García em Montevidéu. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, v. 9, n. 2, p. 1-19, 2012.

_____. Joaquín Torres-García: a arte como lugar da utopia e do mito. **Artelogie**, Paris, n. 6, p. 1-6, 2014. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/8438/2/Joaquin_Torres_Garcia_a_arte_como_lugar_da_utopia_e_do_mito.pdf. Acesso em: 20 set. 2021.

ONETTI, Juan Carlos. Infidencias sobre Torres García. **Mundo Hispánico**, Madrid, n. 326, maio 1975. Disponível em: http://www.torresgarcia.org.uy/te_puede_interesar/bio/textos_sobre_Torres/Infidencias-sobre-Torres-Garcia-Juan-Carlos-Onetti.pdf . Acesso em: 21 set. 2021.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. La regla anónima: Joaquín Torres-García, impulsión esquemática y modernidad arcádica. In: PÉREZ-ORAMAS, Luis. (ed.) **Joaquín Torres-García**: Un moderno en la Arcadia. Madrid: Ediciones El Viso, p. 11-38, 2016.

PORZECANSKI, Teresa. Uruguay a fines del siglo XX: Mitologias de ausencia y de presencia. In: ACHUGAR, Hugo; CAETANO; Gerardo. **Identidad uruguaya:** Mito, crisis, o afirmación?. Montevidéu: Tricile, 1992.

PARA ALÉM DO TRÁGICO: TRADUÇÕES DO SUBLIME NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Jônia Rodrigues de Lima

Resumo: Este artigo versa sobre as manifestações do sublime na arte contemporânea que não permitem limitar sua tradução apenas a partir de eventos catastróficos ou barbáries, mas partem, especialmente, das manifestações de emoções e sensações, resultantes de uma experiência subjetiva com elementos bem específicos como extrema grandeza e força magnitude, elevação, excessos, dor, pavor, constrangimento, entre outros, que ativam a imaginação e culminam no gozo e no deleite.

Palavras-chave: Sublime. Arte Contemporânea. Imaginação.

BEYOND THE TRAGIC: TRANSLATIONS OF THE SUBLIME IN CONTEMPORARY ART

Abstract: This article deals with the manifestations of the sublime in contemporary art that do not allow limiting its translation only from catastrophic or barbaric events, but depart, especially, from the manifestations of emotions and sensations, resulting from a subjective experience with very specific elements such as extreme grandeur and force, magnitude, elevation, excesses, pain, dread, embarrassment, among others, which activate the imagination and culminate in enjoyment and delight.

Keywords: Sublime. Contemporary Art. Imagination.

O sublime, a maior emoção humana, consiste fundamentalmente em um sentimento de extraordinária elevação capaz de levar o indivíduo que o sente ao êxtase. Levar o indivíduo para além de sua racionalidade, a partir de uma sensação das características de grandeza e força, que podem causar dor, medo, pavor, pequenez, fraqueza, finitude é característico do sublime, devido a impossibilidade de assimilação. Ou seja, faz alusão ao sentimento do colossal, efeito de uma projeção subjetiva de um indivíduo a algo de muita potência e grandeza. Estas características relativas ao espírito humano evidenciam um prazer estético. Assim, é entendível que o sublime, a mais elevada emoção humana, como definiu Longino, no início do século III, a sensação de deleite, teorizada por Edmund Burke (1729-1797), a sensação resultante do juízo estético, como apresentou Immanuel Kant (1724-1804) e da ideia na qual se desenvolve este texto que é do transbordamento da imaginação, manifesta-se na arte.

O sublime para Longino é a grandeza da alma, é um exagero é o "ponto mais alto do discurso", é aquilo "... contra o qual é difícil e mesmo impossível resistir, e que deixa uma lembrança forte e difícil de apagar" (LONGINO, VII-3, 1996, P.52), aqui há característica da força, potência.

Para o inglês Edmund Burke (1729 – 1797) que atentou ao texto de Longino, o sublime é um abalo de muita intensidade, que produz reações fisiológicas não apenas de prazer, mas também uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. A satisfação com o sublime resulta da sensação de perigo que culmina no que ele chama de deleite, uma sensação de prazer e gozo uma vez que "as ideias de dor são muito

mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer" (Burke, 1993, p. 48).

Kant, menos intenso nas emoções, diz que o sublime é uma complacência que agrada por si a partir de um juízo reflexionante, aquele que, a partir de fenômenos, procura um conceito por meio da reflexão. Segundo Kant, na experiência do sublime há um desacordo entre as faculdades da razão e imaginação, um contraste. O sentimento do sublime surge da relação tensa entre a imaginação e a razão, pela impossibilidade da razão adequar-se aos dados da sensibilidade, pois "De algum modo, a razão não consegue suportar a imaginação" (Tiburi, 1998, p. 240). Ou seja, o que é sublime não é nem objeto, nem a razão, mas, sim, o movimento da imaginação para apresentar as ideias da razão. O sublime kantiano sempre abarca a noção de exagero, o que é impossível de ser comparado. A grandeza e a força a partir da natureza, acima de qualquer comparação, vivenciada na estética do sublime revela, de forma avassaladora, a finitude humana.

Friedrich Schiller (1759-1805), na obra ***Do sublime***, escrita entre 1793 e 1795,é bastante objetivo ao definir o sublime, logo no início, como o momento que, diante de objeto, "nossa natureza sensível sente suas limitações, enquanto nossa natureza racional sente sua superioridade, sua liberdade de limitações [...]" (Schiller, 2011, p. 21). Portanto, Schiller determina o sublime em seus dois momentos antagônicos: no primeiro, se destaca a fragilidade dos seres humanos enquanto seres sensíveis e passíveis a sofrer com os perigos que o mundo externo oferece. No segundo momento, o ser humano enquanto ser racional, não é tão vulnerável e consegue ir além daquilo que o sensível oferece.

As ideias de Burke, Kant, e Schiller, mesmo com seus pontos distintos, seguem a ideia de Longino, do sublime como um grau muito elevado da alma. Ou seja, é o que transcende o belo, é o além do perfeito, do normal, é o inefável, é o arrebatador. A experiência sublime está particularmente ligada com a tensão entre as qualidades negativas e positivas da experiência, nas palavras de Schiller

> O sentimento sublime é um sentimento misto. Ele consiste numa junção de estado de dor, que se exprime no seu grau máximo como um horror, com um estado de alegria, que pode se intensificar até o encantamento e que, embora, não seja propriamente um prazer, é preferido por almas refinadas a todo prazer (2011, p. 60).

É notável a tradução destas teorias estéticas na arte romântica, na Alemanha, Inglaterra e França. A França inclina-se na pintura para um relaxamento da norma clássica em favor da fantasia romântica, os pintores do romantismo francês denunciaram os privilégios da aristocracia, optaram pela expressão de sentimentos fortes e autênticos: o ódio, o erotismo ou o medo são os principais componentes do romantismo francês. No campo da literatura, Chateaubriand introduz novos e excêntricos perrsonagens e ambientes destacando a introspecção e a melancolia com cores pessimistas.

Na Inglaterra o romantismo representa em suas imagens, histórias e metáforas sobre a alma e as paixões do homem, elabora seu próprio mundo, seu próprio vocabulário e caminha entre a pintura e a literatura. Na pintura de paisagem inglesa é abordada a natureza de forma apaixonada com sentimento e intimidade. A veemente relação entre pintura e natureza relaciona o artista inglês com o incomensurável, um indivíduo que sente atração pelas

forças da natureza se expressando através de pinceladas, cores e indefinição de formas.

A contribuição do romantismo alemão busca substituir a grande pintura, a pintura da história pela paisagem. Nesses trabalhos destacam-se a introspecção meditativa e a busca mística, destacando-se valores ligados à natureza como o silêncio e a solidão. Muitas obras de arte romântica alemã são dotadas de um profundo significado existencial através de temas como a meditação ou a espiritualidade ascética, são obras do olhar interior. A arte passa ser expressiva e não apenas mimética. A verdade poética não é mais obtida pela imitação da natureza, mas pela própria representação da auto-expressão, sendo ela autêntica, honesta e sincera. Quanto mais poética mais a verdade está exposta.

Mesmo um olhar pouco atento percebe que a arte contemporânea não se encontra mais nos limites dos quatro lados de uma moldura, ou nas técnicas do óleo sobre tela ou em formas esculpidas no mármore ou noutro material. Michael Archer (1954 -) diz: "Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referiria como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades" (2013, p.1). Assim como para Archer, para muitos autores a arte contemporânea se tornou uma evidência, uma presença sensorial imediata, não estando submetida a ser decifrada e, menos ainda, a ser interpretada. Ao invés de teorias bem sistematizadas, a arte promove uma experiência sensorial. Desperta e manipula as sensações humanas. Nesse contexto, a arte contemporânea convida a uma nova análise para identificar de que forma a maior emoção humana pode ser traduzida na arte.

No contexto da arte contemporânea, é possível afirmar, como afirmou Jean-Luc Nancy (1940) na abertura do seu ensaio ***L'offrande sublime*** (A oferta sublime, tradução nossa), que "O Sublime está na moda". Nancy discute neste ensaio o sublime moderno, no entanto, é uma definição aplicável ao sublime contemporâneo uma vez que vários estudos são dedicados a esta sensação.

No entanto, o sublime na arte contemporânea se manifesta mais comumente a partir das sensações provocadas pelo transbordamento da imaginação ativado pelas combinações dos seus elementos característicos, como força, grandeza, medo, pavor, mistério, finitude, entre outros, que agora compõem a própria obra, como se também fossem matéria da obra. Na contemporaneidade o sublime na arte não está atrelado exclusivamente a representação como no romantismo e nem somente aos eventos traumáticos, mas, é possível percebe-lo mais do que nunca ligado as sensações e ao uso da imaginação.

No entanto, as análises e críticas à arte contemporânea comumente continuam traduzindo o sublime apenas no âmbito da representação e do trauma. Para exemplificar esta visão da tradução do sublime na arte contemporânea, ligada quase que exclusivamente, a partir da representação, usa-se aqui como exemplo a exposição ***Terror and Sublime Art in na age of anxiety*** realizada em Cork, na Irlanda, na ***Crawford Art Gallery***entre novembro de 2009 e fevereiro de 2010. A exposição explorou o sublime nas artes desde o romantismo até o presente. O que confrontou o sublime do medo e do pavor diante das forças e grandezas da natureza dos séculos 18 e 19 com o do mundo contemporâneo que se traduz a partir das catástrofes humanas, dos horrores das guerras, do colapso econômico.

Na *Crawford Art Gallery* foram expostos desenhos de carvão do artista Robert Longo, os desenhos parecem nuvens que representam a explosão de uma bomba nuclear. Assim, evocam as imagens de jornais em preto e branco que mostram a violência e o horror de uma bomba atômica, as quais costumam-se ver nos arquivos e documentáriosdo período de guerra. O desenho de Longo pode ser considerado, sem muita dificuldade, aterrorizante e sedutor. Tem a potência para representar e ou despertar o sublime.

Na mesma exposição, foi também disponibilizada ao público a aclamada instalação *Critical Assembly* de Jim Sanborn, esta obra, ao contrário da primeira não apresenta visualmente força, potência, elementos que possam provocar medo ou pavor, ao contrário, parece à primeira vista um conjunto inócuo de equipamentos eletrônicos e móveis, mas é, na verdade, uma evocação poderosa da "banalidade do mal" pensada por Hannah Arendt (1906-1975), pois todos os seus elementos vieram do laboratório de *Los Alamos*, onde a bomba atômica foi desenvolvida em 1945. Esse é o coração da exposição e sua inspiração inicial, segundo seu curador. Essas duas obras, juntamente com outras contemporâneas expostas na *Crawford Art Gallery* abordam o sublime a partir de eventos traumáticos.

Outra reflexão sobre o sublime na arte contemporânea a partir de um evento traumático, é a do artista plástico e professor auxiliar da Secção de Pintura do Departamento de Artes Plásticas da Universidade do Porto, Domingos Loureiro, que em sua tese de doutorado *Sublime e Constrangimento* agrega aos elementos que podem provocar dor o constrangimento. Domingos afirma que

> o trauma é o resultado de uma relação social com impacto físico e psíquico, individualmente, o sujeito pode optar por recorrer a

> processos inibidores físicos e psíquicos para alcançar experiências sublimes, através de recursos que alterem o seu estado de consciência (Loureiro, 2016, p. 196).

Loureiro em seu texto "Constrangimento e Sublime: o processo racional de acesso a um território transcendental na obra de Jason Martin, seguindo as teorias clássicas do sublime, define a experiência sublime como

> um evento transformador que tem origem num processo de dor, sendo possível de o identificar como um óbvio constrangimento. A dor convoca um impulso de preservação, um sentimento assolado pela colocação em causa da existência do sujeito e é depois da sua remoção substituída por um impulso de conhecimento assente na vontade de representação do fenómeno (Loureiro, 2017. p. 129).

Neste contexto, Loureiro desloca a sensação do sublime para o processo de criação e não mais para a obra, mas mantem a ideia de constrangimento, do trauma. Loureiro diz que

> Na prática artística, destaca-se o projeto The Obejct Sublime (Tate Modern, 2007-2010) e diversos autores como Fernando Maselli, Anish Kapoor, Fred Tomaselli, Michael Najjar, Joan Foncuberta, Olafur Eliasson, que trabalham sob a égide do sublime, embora com práticas, metodologias e resultados muito distintos entre si. Apresentam alguns pontos em comum, nomeadamente, a compreensão da experiência sublime como transformadora ou revelação e, sobretudo, o uso de práticas objetivas de constrangimento para proporcionar essa experiência.(...) Neste sentido, os artistas, envolvidos com a prática, desenvolveram processos racionais de convocar a dor, ou de a impor, para originar a experiência que poderá ser sublime. (Loureiro, 2017, p.129)

A canadense Amanda Boetzkes, historiadora da arte, no artigo ***Waste and Sublime Landscape***, aborda a relação do sublime com o lixo e resíduos tóxicos na obra de Edward Burtynsky, pela

maneira como ele documenta em fotografias, montanhas de detritos mecânicos e eletrônicos e os reconstitui em topografias perturbadoras. Ou seja, remete a uma situação traumática de degradação ambiental.

Os contextos políticos, econômicos e sociais são inevitavelmente refletidos na arte de seu tempo, assim como na arte contemporânea, muitas vezes refletindo um sentimento de medo, pavor, causando traumas, constrangimento e a pequenez humana inegavelmente são elementos do sublime.No entanto, o caráter relacionado ao horror deve ser redimensionado no sublime atual, pois certamente, o que era o horror para os teóricos românticos, não o é para o espectador do século XXI, habituado com a midiatização da catástrofe e com os grandes espetáculos de barbárie.

Assim, nota-se ser um tanto reducionista pensar a manifestação do sublime contemporâneo somente a partir de barbáries e catástrofes. É fundamental resgatar no sublime nos tempos atuais os elementos do tempo, do místico, da natureza e, especialmente, da imaginação, pois o sublime transcende as sensações negativas, refere-se ao que ultrapassa o encantador, ao que provoca um instante de perdas das funções vitais diante do admirável, do magnifico e provoca o gozo, o deleite, o prazer.

A imaginação, é um elemento fundamental para a apreciação da arte contemporânea, uma vez que o artista italiano Salvatore Garau comprova isso. Em 2021, Garau "criou" uma obra que não se pode ver e nem tocar, mas é possível ser comprada. A obra ***Io Sono*** (Eu Sou) é uma escultura que não existe em forma física, mas em vez disso é feito de «ar e espírito», como afirma o artista, só existe na imaginação do vendedor e do comprador.

Da mesma forma, a imaginação é um dos elementos necessários para a sensação sublime, que requer que ela seja ultrapassada pelas ideias de grandeza, força, finitude, pavor e medo. Ou seja, o ser humano diante do mar se apavora com sua imensidão, pois é de uma grandeza que não cabe na imaginação. A grandeza é tanta, que a imaginação não alcança a dimensão do mar, assim o ser humano é tomado pelo medo, pela sensação de pequenez e finitude diante da natureza. Porém, o pavor é apaziguado pela razão que diz: "o mar é imenso, você não está em perigo, contemple-o!" É como se a razão acarinhasse o indivíduo permitindo sua entrega ao deleite, ao prazer absoluto.

A imaginação é remetida muitas vezes a um ato ou fenômeno psíquico determinado a uma "faculdade" intermediária entre a percepção sensível do individual concreto e a abstração das ideias universais. Para Aristóteles (384 a.C – 322 a.C.), sem a percepção não há imaginação e sem imaginação não há pensamento. As imagens que se originam nas sensações têm vida própria e podem combinar-se, associar-se entre elas, reaparecendo à superfície da consciência, ou seja, a imaginação ou a fantasia, como refere-se, está estreitamente unida à memória. A memória tem como base a imaginação, pois a memória não acontece sem as imagens da imaginação.[1]

Longino, considerava que as imagens da imaginação são elementos da sublimidade:

> XV.1 Para produzir a majestade, a grandeza de expressão e a veemência, meu jovem amigo, é preciso acrescentar também as aparições, como o mais próprio a fazer. Nesse sentindo, pelo

1 A imaginação aristotélica está teorizada nas Obras De Anina (Sobre a alma) e em De Somniis (Sobre os Sonhos).

> menos, é que alguns chamam "fabricantes de imagens". Pois se o nome aparição é comumente atribuído a toda espécie de pensamento que se apresenta, engendrando a palavra, agora o sentido que prevalece é esse: quando o que tu dizes sob efeito do entusiasmo e da paixão, tu crês vê-lo e tu o colocas sob os olhos do auditório (Longino, 1996, p. 67).

Joseph Addison (1672-1719), poeta e ensaísta inglês, no texto *ThePleasures of the Imagination* (Os Prazeres da Imaginação) em *The Spectator* (O Espectador), examina a imaginação a partir do sentido que lhe fornece suas ideias: a visão, único sentido capaz de perceber as cores e com capacidade mais ampla de perceber objetos. Assim, nota-se que a imaginação acontece pelos sentidos. É por intermédio da visão, segundo Addison, que a imaginação é suprida com suas ideias que, por prazeres da imaginação se originam dos objetos visuais. A imaginação é ativa e, assim como em Longino, tem a capacidade de fazer visíveis objetos em ideias e possui os poderes de reter, compor e alterar tais imagens conforme lhe for agradável sendo possível criar coisas mais estranhas ou mais belas do que aquelas vistas.

A "Imaginação, uma função cega, embora indispensável da alma" (Kant, 1980, p. 72 § 10), é a faculdade criadora que põe em movimento a razão. A imaginação kantiana é um poderoso material para criar uma segunda natureza com o material que lhe é fornecido pela natureza real. A imaginação não está restrita a existência das coisas e ao que o olho vê e a memória, mas também pode criar coisas, sendo como uma varinha mágica ou como um superpoder do ser humano. A imaginação pode tudo reter, criar, produzir e reproduzir imagens, ideias, concepções, visões de um indivíduo ou de um grupo, para expressar sua relação de alteridade com o mundo, no entanto, a imaginação não dá conta de ascender até

o sublime, pois o "sublime é violento à faculdade da imaginação". O sublime é a incapacidade da imaginação de imaginar o que a ultrapassa em força e grandeza, provocando uma falha de todos os sentidos. Os sentidos sentem, mas há desarmonia entre a faculdade da imaginação e da razão. Sublime é o que transborda a imaginação.

Ao observar a arte contemporânea é notável que a imaginação mais do que nunca se faz presente nas formas artísticas. Como já dito por Archer, as práticas agora ocorrem num espectro muito mais amplo de atividades, não estando restritas a resultarem num objeto que pode adornar um ambiente, mas ampliam-se a todo o processo de criação e execução do artista, bem como a experimentação de sensações por parte de quem a contempla. Desta forma, a atuação da imaginação relacionada ao sublime parte de seu uso ativo na experiência de contemplação, que na arte contemporânea muitas vezes requer sua capacidade de criar, recriar, ativar a memória.

Pode-se trazer aqui muitos exemplos de obras que envolvem os elementos do tempo, da natureza e da imaginação, tais como do espanhol Sergi Cadeñas, que desenvolve pinturas que possibilitam a ilusão de ótica, promovendo a representação e sensação da passagem do tempo. Também é possível citar a instalação ***Black Cloud*** (2007) do mexicano Carlos Amorales, que traz a representação demilhares de borboletas noturnas, em um ambiente amplo e branco, ou ainda, várias obras do escultor italiano Giuseppe Penone, conhecido por suas esculturas de árvores em larga escala, fazendo um elo entre o homem e o mundo natural.

No entanto, para destacar o contexto do uso da imaginação na tradução do sublime na arte contemporânea, apresentam-se as estimulantes instalações da americana Nancy Holt, que envolvem o tempo e a natureza. Exemplifica-se aqui a obra ***Sun Tunnels,*** elaborada entre 1973 e 1976 no Deserto de Great Basin, Utah. A obra de estilo ***Land Art,***de dimensões gerais de 9 pés 2-1 / 2 pol. X 86 pés x 53 pés (2,8 x 26,2 x 16,2 m); comprimento na diagonal: 86 pés (26,2 m) é visível a partir de mais de um quilômetro de distância. Quatro estruturas de concreto são dispostas em uma formação cruzada, posicionadas precisamente para enquadrar o sol conforme ele nasce e se põe durante os solstícios de verão e inverno. Cada túnel é perfurado por uma série de buracos correspondentes a estrelas em algumas constelações - Capricórnio, Columba, Draco e Perseu - de modo que as sombras lançadas pelo sol através dessas pequenas aberturas em cada tubo traçam a rotação da Terra. O trabalho concentra o interesse de Holt na percepção e envolve o foco no tempo - esculpir a luz do sol por meio da interação da terra e do céu, e as mudanças celestiais do dia para a noite, pois os túneis oferecem, desde o sol escaldante do deserto e, uma vez dentro do túnel, os buracos lançam manchas de luz solar no túnel escuro na forma de constelações e dão a ilusão de olhar para o céu noturno escuro. Ou seja, com ***Sun Tunnels,*** Holt traz o cosmos para a terra e para o campo da experiência humanatrazendo o elemento do místico, outro componente importe do sublime.

Sun Tunnels só pode ser contemplada em sua totalidade (fig. 1), só "acontece", no solstício de verão e de inverno. Quando a obra é observada ***in locu***, fora deste período é necessário a imaginação atuar para entender a sua magnitude (fig. 2). A própria ideia de visitar a obra requer a imaginação para preparar este momento.

Contemplar ***Sun Tunnels*** não é como se preparar para ir ao museu, pois no seu habitat não há banheiros, comida ou água potável. Os locais mais próximos com banheiros, água potável estão em Montello, Nevada, que fica a aproximadamente 45 minutos dos ***Sun Tunnels***. Os visitantes são aconselhados a levarem sua própria comida e água e devem estar preparados para o caso de imprevisibilidade do tempo ou acidentes automobilísticos.

Na obra de Holt, os túneis são configurados em ângulos retos para se alinhar com cada solstício e a imaginação é ativada na tentativa de unificar a dimensão da grandeza, uma vez que a obra tem enorme dimensão, com a dimensão do deserto no qual está localizada e com a dimensão do universo que é incomensurável. Junto à estas dimensões que transbordam a imaginação, é agregado o elemento do mistério da astronomia do universo, uma vez que traz para dentro do concreto quatro constelações, que são representadas pelos orifícios dispostos nos túneis. Ainda junto ao elemento imaginação e mistério. A imaginação junta estes elementos e a obra escapa da imaginação, a imaginação transborda antes da atuação da razão, pois se perde no entendimento de como cilindros de concreto, no meio da grandeza opressora do vasto deserto, podem trazer um pedacinho da imensidão e do mistério do universo para o mundo terreno da realidade humana. A própria Holt tem o entendimento sobre esta magnânima grandeza. Em 2012, em entrevista ao ***The Salt Lake Tribune***[2], Nancy Holt disse que "Quando você está em um lugar como ***Sun Tunnels***, o deserto é tão vasto, tão opressor".

2 Disponível em https://archive.sltrib.com/story.php?ref=/sltrib/entertainment2/55066007-223/holt-tunnels-art-utah.html.csp acessado em 20/08/2021.

A obra de Holt ativa a característica de criação da faculdade da imaginação colocando em movimento a razão. A imaginação, especialmente na concpeção kantiana, é um poderoso material para criar uma segunda natureza com o material que lhe é fornecido pela natureza real como faz ***Sun Tunnels*** que coloca o indivíduo a pensar, por ocasião de uma representação (o que na verdade pertence ao conceito do objeto), mais do que nela pode ser apreendido e distinguido" (KANT, 2005, p. 160).

Desta forma, ***Sun Tunnels*** pode remeter o ser humano a sensação de pequenez, finitude e constrangimento, como abordado por Loureiro, e provocar dor, assim, sendo necessário a atuação da razão que organiza tudo, a partir do entendimento, e provoca o deleite diante da grandeza da obra.

Entende-se que as características das manifestações do sublime aqui expostas, quando investigadas na arte contemporânea mostram que o sublime não pode ser reduzido a eventos catastróficos. A tradução do sublime na arte contemporânea é a manifestação de um esforço interior do indivíduo em manter suas forças vitais e superar sua pequenez diante das sensações provocadas ou representadas por uma obra. É uma sensação que rompe com o comum. O sublime continua sendo como descreveu Longino: a elevação da alma.



Figura 1. Fotografia de Sun Tunnels, durante o solstício de Verão by Mike Stucki.
Figura 2. Fotografia de Sun Tunnels, arquivo do banco de dados The Center for Land Use Interpretation.

Jônia Rodrigues de Lima é graduada em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás, pós graduada em Filosofia da Arte pelo Instituto de Filosofia e Teologia de Goiás, mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). Atualmente é doutoranda também em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV-UFRGS.

Referências

ADDISON, Joseph (2004), **The Spectator, Vol. I, II y III**, E-Book #12030, Project Gutenberg [www.gutenberg.net] N° 409, 410, 411 e 412.

ARCHER, Michael. *Arte Contenporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2ª Edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BOETZKES, Amanda. **Waste and the Sublime Landscape**.Source: RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review , 2010, Vol. 35. Disopnível em https://www.jstor.org/stable/42630816acessado em 02/05/2021.

BURKE, Edmund. **Uma Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

_____. **Appeal from the New to the Old Whigs in Consequence of Some Late Discussions in Parliament, Relative to the Reflections on the French Revolution**. Terceira Edição. Londres: Impresso por J. Doddley, Pall-Mall. M.DCC.XCI. Disponível em: https://archive.org/details/appealfromnewtoo00burkiala

COCHRANE, Tom. **The Emotional Experience of the Sublime**. Canadian

Journal of Philosophy, vol. 42, no. 2, 2012, pp. 125–148. JSTOR, www.jstor.org/stable/43297871

DUNNE, Tom. **Art in an Age of Anxiety**. Irish Arts Review, 2009. Disponível em http://www.jstor.org/stable/40421380Acessado em 24 de agosto de 2021.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

___. **Observações sobre o sentimento do belo e do Sublime***; Ensaio sobre doenças mentais*. Trad. Vinícius de Figueiredo. Campinas, SP: Papirus, 1993.

LONGINO. **Do Sublime**. Tradução Filomena Hitrata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOUREIRO, Domingos. **Sublime e Constrangimento**. (Tese de doutoramento). Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2016.

_____. **Constrangimento e Sublime***: o processo racional de acesso a um território transcendental na obra de Jason Martin*. Revista Croma, Estudos Artísticos, (10), 2017, julho-dezembro,. 126-135.

NANCY, Jean-Luc. **L´offrande Sublime**. ÉDITIONS BELIN / HUMENSIS. Disponível em https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/08/30_1984_p76_103.pdf, consultado em 28/05/2021.

OSBORNE. Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem: numa série de cartas**. Trad. Roberto Schuarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. **Do sublime ao trágico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **Fragmentos das preleções sobre estética do semestre de inverno de 1792-93**. Tradução e introdução de Ricardo Barbosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. **Kallias ou Sobre a Beleza**: a correspondência entre Schiller e Körner, janeiro-fevereiro 1793. Tradução e introdução Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

TIBURI, Márcia. **Kant, o sublime e a natureza ou o sonho da razão**. In: DUARTE, Rodrigo (org.). Belo, sublime e Kant. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 238 a 251.

WEISKEL, Thomas. ***O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*.** Prefácio de Harold Bloon; tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago Ed.,1994.

Sites:

CRAUFORD ART GALLERY. https://crawfordartgallery.ie/

http://www.nancyholt.com/holt.html

IMAGENS-ACASO

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado

Resumo: O presente artigo apresenta uma análise de três imagens. A primeira é de autoria do cineasta francês Cris Marker (1921 – 2012), presente no documentário Le fond de l'air est rouge (1977), e as outras duas, foram retiradas do filme realizado pelo cineasta alemão Harun Farocki (1944 – 2014), Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1988). Durante a leitura das imagens referidas demonstramos as similitudes das obras citadas, bem como, a contextualização histórica de cada uma delas. O objetivo é desenvolver algumas ponderações acerca do processo do resgate de possíveis significações históricas, por meio do que chamamos no artigo de imagens-acaso.

Palavras-chave: Chris Marker. Harun Farocki. Leitura de imagem. Imagem e memória. Montagem.

RANDON IMAGES

Abstract: This article presents an analysis of three images. The first is by the French filmmaker Cris Marker (1921 – 2012), present in the documentary Le fond de l'air est rouge (1977), and the other two were taken from the film directed by the German filmmaker Harun Farocki (1944 – 2014), Bilder der Welt und Inschrift des Krieges (1988). During the reading of the images mentioned, we demonstrate the similarity of the works cited and the historical contextualization of each of them. The objective is to develop some considerations about the process of rescuing possible historical meanings through random images, as we call it in the article.

Keywords: Chris Marker. Harun Farocki. Reading of the image. Image and memory. Mounting.

1 O latente da imagem

O cineasta Chris Marker (Neuilly-sur-Seine, 1921 – Paris, 2012) em seu documentário, ***Le fond de l'air est rouge*** (O fundo do ar é vermelho), apresenta uma sequência de imagens sobre a conturbada história política da segunda metade do século XX. Em meio a dois exemplos de registros históricos, e aqui utilizaremos apenas um deles, o cineasta francês afirmou que "nunca se sabe o que se filma" (MARKER, 1977), em uma referência ao abismo que separa o olho humano da algaravia imagética em que vivemos, onde as imagens não nos dão instantaneamente tudo aquilo o que elas representam, e menos ainda, o que carregam em si de carga histórica e de potência social e política. Marker, sem dúvida, coloca em discussão o estatuto ontológico das imagens, essa indagação não é nova. Inúmeros campos de pesquisa em artes visuais jamais cessaram de se interrogar sobre o que a imagem tem de mais misterioso, ou seja, a sua capacidade de revelar-se apenas parcialmente para o espectador e nunca em sua totalidade. Contudo, a assertiva de Marker pode fomentar questões importantes acerca do estatuto e do trânsito das imagens na contemporaneidade, onde o ser humano como nunca antes na história, além de estar submetido a uma quantidade sem precedentes de imagens, passou também a produzi-las em ambientes virtuais, em grande parte registros aleatórios do espaço em que ele está inserido ou de indivíduos com quem ele divide o mesmo espaço.

As imagens aqui analisadas não ambicionavam muito quando foram produzidas, mas acabaram por muito revelar. Quando inquiridas, delas emergiu um conhecimento histórico precioso, um latente da imagem que serve tanto para o historiador que utiliza os registros como uma fonte histórica privilegiada, como também

para o historiador da arte que se debruça sobre documentários: obras pensadas por seus criadores como construções encadeadas poeticamente e de grande relevância para o entendimento da própria história da arte e do cinema do século XX.

Seguindo na trilha oferecida por Chris Marker, apresentamos ainda, dois exemplos de registros de imagens que parecem estar inseridos no mesmo âmbito da discussão aqui proposta. Ambas foram retiradas do conhecido documentário ***Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*** (1988) (Imagens do mundo e inscrições da guerra) do cineasta alemão Harun Farocki (Nový Jičín, Tchéquia, 1944 – Berlim, 2014). Nomeamos as três imagens como *imagens-acaso*.

2 Como se vivesse no meio de uma nuvem

Logo nas primeiras páginas de seu romance *Estrela Distante* (1996) o escritor chileno Roberto Bolaño (Santiago, 1953 – Barcelona, 2003) apresenta Carlos Wieder, que dizia-se chamar-se Alberto Ruiz-Tagle, um poeta que frequentava um grupo de jovens poetas na Faculdade de Letras no Chile pré-Pinochet:

> Alberto Ruiz-Tagle, que segundo ele mesmo afirmou certa vez, era autodidata. Muita coisa poderia ser dita sobre ser um autodidata no Chile daqueles dias que antecederam 1973. A verdade é que ele não parecia um autodidata. Quero dizer: exterirormente, ele não parecia um autodidata. [...] Os autodidatas eram pobres. Falava como uma autodidata, isto sim. Falava como eu suponho que todos nós falamos agora, aqueles que ainda estamos vivos (falava como se vivesse no meio de uma nuvem), mas vestia bem demais para quem não tinha sequer pisado em uma universidade (BOLAÑO, p.12, 2009).

Em seus romances, Roberto Bolaño mistura memória e ficção, cria encruzilhadas onde ocorrem choques do leitor com fatos históricos. No trecho aqui destacado, o escritor trata da infiltração de agentes militares nas universidades chilenas no âmbito das vésperas do golpe militar sobre Salvador Alliende em 1973, que ele interseccionará com uma história muito bem amarrada sobre as impressões do narrador a respeito de imagens verdadeiras e falsas dos inúmeros momentos de terror de estado vivenciados na América Latina dos anos 1960/1970. O militar infiltrado falava como se "vivesse em meio a uma nuvem", ora, quem de fora mira uma nuvem, com certeza enxergará com dificuldade o que dela emana. Em ***Estrela Distante***, o escritor chileno vai intensificar ao máximo a ideia de que nos momentos chave da história política do continente, aquilo que víamos (e vemos), o que conseguíamos ver na ***superfície do fato,*** nunca foi ou é o ***fato inteiro***. Assim como Chris Marker não sabe o que está filmando, Roberto Bolaño sugere que no espaço concentrado de crises políticas e de momentos de luta aguda de classes, nós nunca sabemos o que estamos vendo. Prestamos atenção tarde demais, somente quando o terror foi consumado, quando a tortura, os desaparecimentos e os assassinatos em massa já foram há bastante tempo perpetrados. Já que precisamos contar uma história, será somente do futuro que finalmente enxergaremos em retrospecto o fato inteiro. Em suma: é sempre a muito custo que nós aprendemos a lição de Paul Valéry, para quem, "o mais profundo é a pele" (VALÉRY,1988).

Chris Marker exemplifica a sua tese, mostrando um cavaleiro que ele filmou no Chile (Figura 1), ao acaso e despretenciosamente, e que revelou-se depois, ser o general César Leonidas Mendoza Durán (Santiago, 1918 – 1996), contumaz golpista que integrou a

junta miltar que passou a governar o Chile a partir de 1973. Em 1977 em seu documentário ***O fundo do ar é vermelho,*** o cineasta francês parece não somente recontar a história de um dos golpes militares mais sangrentos que a América Latina já assistiu, mas também, oferecer ao espectador a possibilidade de finalmente ***enxergar***. É como se, uma boa montagem fílmica fosse capaz de fixar um determinado contexto histórico em uma aura, possibiltando a sua compreensão com mais riqueza de detalhes. Marker retira o general Mendoza do interior da nuvem que nos embaçava a visão.



Figura 1. Frame de *O fundo do ar é vermelho*, de Chris Marker, França, 1977, 16mm, cor e pb, 240min.

3 Cegueiras voluntárias e a dupla vertigem ética

Harun Farocki percebe que foi somente em 1970, "que o assassinato dos judeus entrou na consciência e na cultura midiática como holocausto" (ELSAESSER, p.118, 2010). Em 1977, analistas da CIA, a agência de inteligência estadunidense, em uma análise informal de imagens que foram registradas por pilotos que faziam incursões em 1944 sobre a Polônia ocupada, encontraram fotografias aéreas (Figura 2) de grandes instalações que não se encaixavam nos relatórios arquivados que foram escritos durante a Segunda Guerra Mundial. Nada nos documentos mencionava o que eles tinham sob os seus olhos. Após 33 anos, as fotografias mostravam então, com nitidez nauseante, o complexo de extermínio em massa de Auschwitz em pleno funcionamento, com as suas intermináveis filas de prisioneiros sendo conduzidos ao gaseamento, as colunas de prédios do campo e detalhes topográficos do espaço em que foram construídos.

Como passaram despercebidas imagens tão importantes, e durante tanto tempo? A resposta poderia girar em torno do fato de que os pilotos aliados no distante verão de 1944 não tinham ordens de encontrar campos de extermínio, mas sim, a planta industrial da IG-Farben, muito próxima de Auschwitz, com o objetivo de bombardeá-la. Mas não somente o acaso teria empurrado sob os olhos de funcionários da CIA, imagens que permaneceram incólumes durante décadas. Podemos supor que tamanho anuviamento de imagens tão relevantes do ponto de vista histórico, só pôde ser clarificado por funcionários que já estavam familiarizados com outras imagens similares, logo, ***as enxergaram*** quando foram a elas submetidos.

Foi somente quando a história já havia agido, é que tais imagens passaram a interagir conosco, mas somente depois que as histórias dos sobreviventes dos campos foram contadas e recontadas por Primo Levi (Turim, 1919 – 1987), somente depois que outras imagens nas quais também figurava a ***Shoah***, cenas que passaram a frequentar em horário nobre as salas de estar dos lares dos Estados Unidos nos anos 1970, é que elas puderam ser resgatadas para o lado de fora do arquivo, e é claro, entrarem novamente no fluxo da história de onde permaneceram apartadas por décadas.

Farocki irá utilizá-las em seu documentário ***Imagens do mundo e inscrições da guerra***, as jogando para o debate político, refletindo fortemente, ao que podemos inferir, não somente a respeito da desumanidade fascista daqueles que àquela altura da guerra eram bombardeados e já não dominavam mais o espaço áereo dos países ocupados, mas compreendendo o fascismo como um fenômeno bem mais amplo e complexo, com raízes que se espalharam para além da Alemanha e da Itália:

> Imagens dos campos foram tiradas sem conhecimento e só puderam ser vistas depois de décadas – o que é uma metáfora forte. Tão forte que, por muito tempo, foi difícil para mim pensar em outra coisa. O termo "antifascista incurável" ainda se aplicava a mim. Para deixar de sê-lo, era preciso contextualizar o fascismo apropriadamente. Só se pode prevenir o fascismo no futuro, ou saber ao menos combatê-lo, se você estiver familiarizado com as suas raízes (FAROCKI, p. 74, 2010).

Pensamos que o cineasta alemão parece alertar para o fato de que o fascismo pode estar presente não somente nas imagens explícitas sobre a ***Shoah***. O fascismo também migra para as cegueiras voluntárias dos olhos de quem em tese deveria enxergar muito bem.



Figura 2. Frame de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki Alemanha ocidental, 1988, 16mm, cor e pb, 44min.

Harun Farocki trabalhou com ênfase no poder de intervenção das imagens na percepção que possuímos do mundo e dos acontecimentos históricos. Logo, acabou por ampliar o seu campo de atuação, criando videoinstalações. Em Harun Farocki o terror que foi ao acaso documentado, não é passível somente de contar uma história, mas também de narrá-la por meio de uma poética, como sempre fizeram os artistas: "Perguntam-me com frequência por que abandono o cinema para adentrar o espaço da arte, e minha resposta só pode ser a de que não tenho outra escolha" (FAROCKI, p. 164, 2010). Contudo, seja no cinema ou em suas videoinstalações, o

seu trabalho possui em seu cerne a crítica da técnica e da violência midiática: "nem o olhar e nem os pensamentos são livres quando as máquinas, nas mãos da ciência e das forças armadas, determinam o objeto de investigação" (FAROCKI, ***apud*** BLÜMLINGER, p.86, 2003).

As imagens nunca foram tão íntimas do terror quanto no século XX. O historiador da arte Georges Didi-Huberman explicita a potente dimensão política da matéria prima imagética utilizada nos documentários de Farocki, que inclusive, foi um forte incentivo ao seu próprio trabalho como pesquisador: "Harun Farocki formula sempre e incansavelmente a mesma pergunta terrível (a mesma pergunta que, me atreveria a dizer, estimulou meu trabalho para "sempre"): Por que, de que maneira e como que a ***produção de imagens*** participa da ***destruição dos seres humanos***?" (DIDI-HUBERMAN, p. 28, 2020a).

Durante o processo de extermínio dos opositores ao regime nazista, a SS mantinha em Auschwitz alguns fotógrafos trabalhando em dois laboratórios. Muitos deles foram recrutados entre os deportados, eram trabalhadores especializados para atuar junto aos fichários de fotografias dos campos. "Restam hoje quarenta mil negativos dessa documentação de Auschwitz, apesar de sua destruição sistemática" (DIDI-HUBERMAN, p. 42, 2020b). O cineasta Jean-Luc Godard (Paris, 1930) "está certo de que os próprios nazistas filmaram as suas sinistras invenções, e de que os copiões ainda dormem em fundos de arquivo inexplorados." (DIDI-HUBERMAN, p. 202, 2020b) nos quais constariam os registros pormenorizados dos gaseamentos, principalmente em virtude do "hábito da SS e dos burocratas nazistas de documentar e registrar visualmente até mesmo seus crimes mais hediondos"

(ELSAESSER, p.117, 2010). Godard afirmou em 1998 que "se me metesse ao trabalho com um bom jornalista de investigação encontraria as imagens das câmeras de gás ao fim de vinte anos. Veríamos entrar os deportados e veríamos em que estado em que eles saem" (GODARD, ***apud*** DIDI-HUBERMAN, p. 202, 2020b).

Nesse contexto há em uma dessas fotografias, a imagem de uma mulher sobre a plataforma de triagem de Auschiwitz (Figura 3), olhando na direção do fotógrafo, que na abordagem de Farocki, teria sido atraído pela beleza da prisioneira que mantivera a sua dignidade, mesmo em um ambiente de extremo terror, produzindo o que o pesquisador da obra do cineasta alemão, Thomas Elsaesser, chamou de "vertigem ética no espectador" (ELSAESSER, p.119, 2010). Na montagem de Farocki temos as imagens aéreas fotografadas pelos pilotos aliados e a desestabilizadora imagem da prisioneira em terra. Um recurso que desencadeia dois pontos de vista, principalmente se imaginarmos que as imagens foram registradas no mesmo instante. Confortavelmente aqui do futuro, vislumbramos o rosto de uma mulher e a fotografia aérea de um inferno, o grau zero de iniquidade e abandono a que ela foi submetida em um campo de extermínio nazista, o que resulta em uma ***dupla vertigem ética,*** ainda mais insuportável: a primeira, derivada do descaso dos aliados pelos campos de extermínio, e a segunda, pela violência ultrajante perpetrada pelos nazistas por meio da técnica e da própria ciência. Duas imagens-acaso que carregam acontecimentos históricos incontornáveis para o entendimento daquilo que chamamos de "humano", debate que volta com força à ordem do dia no início do século XXI.

Uma aparente inocência e a premeditação política podem aparecer amálgamadas ao grão da imagem. Ao historiador caberia

"puxar o grão[1]" e operar como quem revela imagens registradas com pouca luz no momento do clique. A premissa da filósofa Marie-José Mondzain (Algiers, 1944) sobre o poder do olhar, nos lembra que "a indeterminação da imagem conduz a qualificá-la como não objeto, como um lugar frágil onde o cruzamento de olhares que partilham a visibilidade do mundo instala o campo político desta partilha" (MONDZAIN, p. 52, 2015). Por outro lado, as três imagens aqui analisadas, parecem satisfazer ao caro conceito de Figural, um sofisticado arrazoado sobre o a elasticidade histórica constante em inúmeras imagens, desenvolvido por Philipe Dubois (1952):

> O Figural parece-me um acontecimento da visualidade, algo que acontece à imagem, um acontecimento que surge, aqui agora, no presente e na presença de uma imagem, do interior desta quanto em sua superfície, alguma coisa que provoca uma ruptura (ou mancha) e que se impõe (com força e evidência) (DUBOIS, p. 109, 2012).

Talvez por isto, as imagens-acaso estejam envoltas em uma hipnotizante aura fantasmática, pois elas nos falam de distintos pontos do espaço, imagens que viajam constantemente em diversos "tempos políticos", indo e vindo de fundos de arquivo.

1 Puxar o grão consiste em uma técnica desenvolvida por fotógrafos da era pré-digital que usavam filmes P&B e que consistia basicamente em utilizar um filme, com ASA menor e expô-lo como se fosse com uma ASA maior no momento de clicar uma cena. A sub-sensibilização do filme, que foi exposto a menos luz no momento do clique é compensada por um tempo adicional na sua revelação. Com essa técnica a granulação da película fica evidente na ampliação final. A analogia aqui é com o "tempo" que trabalha a favor do historiador na ampliação de sentido sobre uma imagem do passado *ainda* com pouca luz.



Figura 3. Frame de *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki Alemanha ocidental, 1988, 16mm, cor e pb, 44min.

4 Considerações finais

Algumas imagens, mais do que outras, necessitam ser provocadas para falar, não somente quaisquer palavras serão utilizadas nessa infindável entrevista, mas as palavras dos tantos textos que foram escritos sobre elas no candente tempo da história que correu entre o registro e a futura explosão de sentido que nelas permaneceu latente. Cineastas como Jean-Luc Godard e Harun Farocki sabem que imagens distintas quando montadas

em uma obra cinematográfica conversam não somente entre si, mas também, com o entorno que as geraram. Fazer chegar aos espectadores toda essa conversa, é a rigor, uma das funções do cinema. Chris Marker afirmou que o cineasta não sabe o que está filmando, contudo, nunca será neutro a respeito daquilo que está montando, como bem lembrou Harun Farocki: "A montagem é reconhecida como montagem, mas o corte tenta passar despercebido como tal, a montagem pertence à ideia" (FAROCKI, 2020, p. 96). A montagem intervém na história.

A filóloga e filósofa francesa Bárbara Cassin (Boulogne-Billancourt -1947) argumenta em seu excepcional ***Dicionário dos Intraduzíveis***, que "o intraduzível é antes o que se não cesssa de (não) traduzir" (CASSIN, p.17, 2018), as palavras intraduzíveis não são as palavras impossíveis de transposição para outra língua, e sim, aquelas que nós nunca cessamos de traduzir. Com as imagens-acaso ocorre algo similar, delas emana um ***constante pulsar de conhecimento*** que informa ininterruptmente nuances e claros-escuros do nosso passado que foram sedimentados no efêmero presente da imagem quando registrada pela primeira vez. Mas o que chega com força até nós, sempre é o ***futuro*** da imagem-acaso que emerge em um terror insistente, e quando a esmiuçamos, desvelamos o presente do clique que é ao mesmo tempo um presente atroz. Possivelmente seja a imagem-acaso, nesse sentido, também uma imagem-abismo. Escreveu o poeta argentino Roberto Juarroz (1925 - 1995), em seu ***Poesía Vertical***: "Às vezes parece que estamos no centro da festa / No entanto no centro da festa não há ninguém / No centro da festa está o vazio / Mas no centro do vazio há outra festa" (JUARROZ, 2005). O abismal contido nas imagens aqui analisadas, e que, nunca termina de nos

atrair o olhar, provém da impossibilidade de nossa linguagem em acertar o alvo e explicar de forma satisfatória o presente da imagem. Pode ser que esse caráter vertiginoso do nosso olhar compartilhe das mesmas tentativas de encontrar uma mirada um tanto quanto mais precisa do terror que perpassa a história do século XX.

No contexto das imagens aqui apresentadas, o que elas nos dizem, não dita somente sobre a onipresença do terror em nosso mundo, mas sobre intencionalidades, avanços e recuos daquilo que depreendemos da nossa própria história. Por elas mostrarem fenômenos sociais de vértice político, é revelador que das imagens-acaso possam nascer saberes reaproveitáveis. Um conhecimento precioso em um possível futuro que porventura tenhamos força para construir.

Yuri Alexander Figueiredo Flores Machado é escritor e graduado em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e mestrando em História, Teoria e Crítica da Arte pelo PPGAV/UFRGS, desenvolvendo pesquisa sobre as intersecções entre arte e texto. Realiza as suas atividades profissionais junto ao Programa Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos, produzindo conteúdo para os materiais educativos e demais publicações da instituição. Desde 2019, passou a ser o responsável pelo Centro de Documentação e Pesquisa da FVCB e em 2020 recebeu premiação em Concurso de Ensaios, promovido pelo Departamento de Letras Orientais da FFLCH/USP.

Referências

BLÜMLINGER, Christa. *1988*. In: FAROCKI, Harun. **Crítica de la mirada: textos de Harun Farocki**. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.

BOLAÑO, Roberto. **Estrela distante.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CASSIN, Barbara. **Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cómo abrir los ojos.** In: FAROCKI, Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires: Caja Negra, 2020a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo.** São Paulo: Editora 34, 2020b.

DUBOIS, Philippe. **Plasticidade e cinema: A questão do figural.** In: HUCHET, Stéphane. (Org.). Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: Edusp, 2012.

ELSAESSER, Thomas. **Harun Farocki: cineasta, artista, teórico da mídia.** In: BORGES, Cristian. MOURÃO, Maria Dora. MOURÃO, Patrícia (Org.). Por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FAROCKI, Harun. **Trailers escritos.** In: BORGES, Cristian. MOURÃO, Maria Dora. MOURÃO, Patrícia (Org.). Por uma politização do olhar. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.

FAROCKI, Harun. **Desconfiar de las imágenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

GODARD, Jean-Luc. **La Légende du Siècle.** In: DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens apesar de tudo. São Paulo: Editora 34, 2020.

JUARROZ, Roberto. **Poesía Vertical.** Buenos Aires: Emecé Editorial S/A, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. **A imagem entre proveniência e destinação.** In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a Imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

VALÉRY, Paul. **La idea fija.** Madri: Visor, 1988.

O fundo do ar é vermelho, de Chris Marker, França, 1977, 16mm, cor e pb, 240min.

Imagens do mundo e inscrições da guerra, de Harun Farocki, Alemanha ocidental, 1988, 16mm, cor e pb, 44min.

TRADUÇÕES

An aesthetics of dis/placement:
Steve Sabella's 38 Days of Re-Collection

UMA ESTÉTICA DO DES/LOCAMENTO: OS 38 DIAS DE RECORDAÇÕES[1] DE STEVE SABELLA

Ella Shohat

Resumo: No presente artigo, a autora faz uma leitura do trabalho "38 days of re-collection", de Steve Sabella, relacionando aspectos formais do trabalho (tintas, camadas, cores, fragmentos), a questões poéticas envolvendo memória, deslocamento, sentimentos de pertencimento ao lugar, conflitos geopolíticos, desalojamento de povos e possibilidades de criação e reconstrução a partir de resquícios físicos, fotográficos.

Palavras-chave: Deslocamento. Fragmento. Camadas. Jerusalém. Memória.

O *38 Dias de Recordações* (2014) de Steve Sabella sugestivamente evoca a força da ideia de deslocamento. Como metonímia, "deslocamento" significa o movimento literal de um lugar a outro, e como metáfora se refere a atos comparáveis à movimentação de um lugar a outro. Primordialmente, o conceito

de “des/locamento” pode ser compreendido a fim de evocar um estado fora de lugar, especialmente quando, em uma ausência, a presença de um lugar é mediada através da memória, da narração ou da representação.

O material básico das ***re-collections*** de Sabella – emulsão fotográfica P & B espalhada sobre respingos de tinta colorida raspadas de paredes da Cidade Antiga de Jerusalém – é composto de fragmentos colhidos de diversas fontes e agora “alojados” em espaços de coleções de arte. A qualidade de isolamento da materialidade de cada peça, literalmente extraída de uma parede, evoca as camadas históricas palpáveis através das próprias camadas da tinta. A tinta, raspada da superfície, com seus diversos sedimentos de cor, forma um palimpsesto literal, testemunho das diversas mãos que pintaram cada um deles. O turquesa, em particular, evoca sombras esverdeadas comumente preferidas pelas comunidades originárias da região (sejam elas muçulmanas, cristãs ou judaicas) para as proteger contra espíritos malignos. A raspagem portanto se torna simultaneamente um ato de escavação de substratos enterrados de vidas esquecidas, assim como um meio para visualizar vidas outrora entremeadas.

Ao mesmo tempo as cores (o turquesa, o marrom e o bege), em conjunção com a forma áspera do fragmento, geram uma forte impressão de um mapa. Como objetos de representação visual, é premissa dos mapas que estejam em correspondência com o “real”, as terras, o mar e assim por diante. Ainda assim o formato do “mapa”, nessa instância, retrata um país que não pode ser encontrado.

Aqui o mapa se torna um significante sem referencial, um simulacro de um simulacro, um código para a impotência e

natureza arbitrária dos mapas. Em uma forma de premonição sobre a natureza avassaladora dos mapas, o fragmento raspado evoca simultaneamente origens e itinerários.

As cores parcialmente discerníveis do fragmento re(a) presentam as paredes adornadas que envolveram gerações de viventes em um módico e contínuo estado de estar-em-casa. O trabalho de Sabella habita, nesse sentido, simultaneamente o presente (o pedaço de tinta que existe aqui agora) e o passado (as camadas intergeracionais de tinta). De modo similar, a sobreposição da imagem de uma cozinha – a janela e as panelas e vasilhas penduradas, e até mesmo a figura decorativa de um gato – sobre a pintura raspada sugere uma domesticidade cotidiana. A cozinha se torna o lugar privilegiado para a preparação de alimentos, ao mesmo tempo uma necessidade digestiva e uma tradição culinária e, ainda, impregnada de delícias sensuais e rituais comunitários. Mas, em contraste com a materialidade da tinta raspada, a cozinha em preto e branco tem a imaterialidade de uma imagem sobreposta, de maneira a formar simultaneamente uma presença-ausência que inscreve a vida cotidiana assombrada por um passado fantasmagórico.

A imagem da cozinha em preto e branco nesse sentido evoca tudo que foi abandonado nas vidas daqueles deslocados, vagando através de terra e mar. A cozinha sobreposta ao "mapa" também sugestivamente transforma itinerários em uma forma de ancoragem, desde que os pratos sejam passados de mão em mão a fim de forjar um estado de estar em casa, mesmo que em trânsito. Ao mesmo tempo, o fragmento de tinta e a cozinha em preto e branco juntos inscrevem uma visão das vidas esparramadas, ao sublinhar um possível estado de exílio mesmo estando literalmente

em casa. O trabalho sugere um deslocamento de um lugar, particularmente de Jerusalém como "uma cidade exilada", nas palavras de Sabella, "de si mesma". A imagem em preto e branco, portanto, é reminiscente de imagens de arquivo – de fotos e filmes associados a Jerusalém datando do século 19. E esse arquivo, que hoje circula no espaço digital, tornou-se um testemunho visual para uma existência palestina anterior ao "estabelecimento" em uma nova ordem. O objeto-fragmento é uma remanescência e também uma lembrança do papel acolhedor e nutritivo da cozinha, aquele de preservar e transmitir a vida sensível.

Pelo literal entrelaçamento de dois espaços – tinta extraída de uma casa e a imagem de uma cozinha de outra – o trabalho de Sabella condensa e desaloja, precisamente os processos que teóricos psicanalíticos categorizam como típico do "trabalho do sonho".

Nesse sentido, o trabalho artístico manifesta o desejo de estar em casa para aqueles vivenciando alienação, fragmentação e estranhamento.

O mesmo fragmento de tinta que facilita o vir-a-ser da (memória da) cozinha é agora transposto para o espaço hospitaleiro da criatividade. Memórias "re-coletadas[relembradas]" tornam-se objetos estéticos, agora ressignificados como "arte" em seu novo lar. Tinta velha de paredes é reciclada para gerar novas formas de beleza, que expressam um desejo de escapar de uma situação claustrofóbica. O fragmento fora de lugar agora se torna um ***aide-mémoire***[2] para Jerusalém, um objeto que literalmente atravessou do Oriente Médio para a Europa e, nesse sentido, é reminiscente simultaneamente do artista deslocado e das comunidades diaspóricas em geral. Fisicamente deslocado de Jerusalém,

despido de sua beleza funcional, a tinta e cozinha fragmentadas agora reflexivamente testemunham o exílio, carregando contos não ditos do cruzamento de fronteiras.

Hoje em dia a palavra "deslocamento" traz à tona notícias da obliteração das cidades e vilarejos, com campos de refugiados transformando velhos refugiados em novos refugiados mais uma vez. Campos de concentração no Oriente Médio, campos de concentração na Europa; deslocamentos anteriores ressoam com o presente, simultaneamente prenunciando o futuro e refletindo o agora. Deslocamentos tornam-se fantasmas um do outro. A memória de uma vida projetada na parede é agora sobreposta ao fantasma do lar, à cozinha, ao cotidiano que já não existe. A série entrelaça diversas vidas, com cada fragmento de tinta tirado de um lugar diferente, e cada imagem em preto e branco representando outro fragmento de um lar – azulejos, pisos, janelas, cortinas, etc. Nesse sentido, os diversos fragmentos unidos encenam um imaginário limítrofe do encontro entre vivos e mortos, entre os que permanecem e aqueles que partiram, borrando as fronteiras entre tempos e espaços. Instável, o trabalho fotografado provoca um senso de desorientação – ou, talvez, de reorientação – no observador/leitor. Em sua dimensão metafórica, "deslocamento" é, afinal, um modo de ver, ler, ouvir e relembrar.

No contexto do trabalho de Sabella, "deslocamento" é associado de maneira mais óbvia aos palestinos cujas vidas foram remontadas a partir de uma série de fragmentos. Mas a palavra "deslocamento" também evoca outras transposições históricas que levaram à desapropriação de palestinos, em consequência tanto do antissemitismo europeu e das fronteiras traçadas pelo colonialismo. Assim como as vidas de palestinos foram

estilhaçadas e dispersas por conta da partição e estabelecimento de Israel, as vidas de judeus árabes foram rompidas, levando a seus deslocamentos, inclusive para casas que foram um dia habitadas por palestinos, seja em Jerusalem, Jaffa ou Haifa. Revoluções nacionalistas no Oriente Médio, enquanto isso, engendraram seus próprios deslocamentos demográficos simultaneamente dentro e fora de seu território, ao mesmo tempo "desalojando" sentimentos prévios de pertencimento.

A série também reverbera com algumas conotações da palavra "deslocamento". Um argumento em apoio aos palestinos deslocados, por exemplo, é respondido com o deslocamento do discurso, um engodo, uma contraproposta de má fé sobre os árabes judeus desalojados. Enquanto isso, em uma instância diferente, entre alguns pelo lado árabe, a condição dos árabes judeus é tratada com uma forma de ceticismo defensivo. Mas os fragmentos das casas nos trabalhos de Sabella são testemunhos de um espaço da antiga Jerusalém na qual muçulmanos e cristãos palestinos, assim como judeus palestinos, costumavam coabitar. Em contraste à leitura israelense que faz uma reivindicação exclusivamente judaica da Cidade Antiga, o projeto de re-lembrar de Sabella permite que o observador acesse uma memória diferente de um convívio passado. A decoração fragmentária da casa, agora reunificada lado a lado, é um testemunho de uma estética regional que foi compartilhada por vizinhos de diferentes religiões.

As noções de "diaspórico" e "deslocamento", em suma, oferecem um prisma através do qual nações-estado podem ser vistas em termos de suas próprias expulsões, repressões e negações. Em espaços colonizados ou dominados, aqueles que permanecem estão "fora de lugar". A paisagem material em

si também passa por deslocamentos-ferimentos – de casas destruídas, árvores arrancadas, terras repartidas. E o ambiente é deslocado através da linguagem, exilado por sua renomeação.

O conceito de "deslocamento", em seus muitos sentidos, sugere um método de leitura como modo de "desconcertar" a paisagem política assentada.

"Des/locamento" pode também, paradoxalmente, tornar-se um signo para múltiplos pertencimentos – uma postura que aceita o fato da partida, e o apego à memória do espaço evacuado, mas também a realidade dos apegos emocionais desarticulados entre muitos lugares. Várias formas de estar fora de lugar, portanto, podem tornar-se uma nova forma de lugar, abrindo-se para a possibilidade de reconhecimento de perspectivas múltiplas, e, com sorte, de identificações compassivas entre as comunidades.

Um passado ricamente interseccional de Jerusalém, com sua estética de casas e lares compartilhada por vizinhos pertencentes a várias comunidades étnicas e religiosas, é idealizado pelos fragmentos de Sabella. Em uma perspectiva multi cronotrópica, a série leva o observador a um retorno imaginário a um tempo e lugar que desapareceu. Mas pela junção ativa de fragmentos de diferentes casas, o trabalho realiza um remix de fragmentos antigos em novas unidades estéticas de vizinhança. Dos restos, novas possibilidades são compostas. Talvez apenas através de tais atos de lembranças vívidas de espaços/tempos, de "plurihistóricos", seja possível reescrever um convívio reimaginado.

Tradução:
Alice Porto dos Santos

Ella Shohat é professora de Estudos Culturais na New York University. Nascida no Iraque, de ascendência árabe e judaica, ela vive e trabalha nos Estados Unidos. Articula abordagens feministas e pós-coloniais em pesquisas sobre cultura e política, com especial atenção ao cinema. É autora de extensa bibliografia. Em português, publicou *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação* (2006), em parceria com Robert Stam.

Alice Porto dos Santos é artista, doutora em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio doutoral na Katholieke Universiteit Leuven, na Bélgica, e professora do curso de Artes Visuais da Universidade de Passo Fundo. Trabalha principalmente com gravura, desenho, poesia, arte feminista e publicações de artista.

Origem do artigo: "An Aesthetics of Dis/Placement: Steve Sabella's '38 Days of Re-Collection' " foi originalmente publicado em Fragments from our Beautiful Future, por Rebecca Raue e Steve Sabella [orgs]. Berlin: Kerber Verlag, 2017. pp. 62-75.

NOTAS DE FIM

1 No original, *re-collection* faz um jogo de palavras entre collection (coleção) e recollection (lembrança), para o qual não encontrei um paralelo na língua portuguesa.

2 Algo que serve para auxiliar a memória.

THE PLANTING OF A HILLSIDE GARDEN

PLANTANDO UM JARDIM DE ENCOSTA[1]

Sue Finlay

Resumo: Este artigo retoma a experiência de criação, produção e execução do projeto em jardinagem ***Little Sparta***, estabelecido em 1966 na Escócia pelos artistas Sue Finlay e Ian Hamilton Finlay. A artista reflete sobre as dinâmicas de implementação do jardim, idealizado por Ian Hamilton Finlay, quando à época era a responsável executiva por todos procedimentos em jardinagem, expondo a criação do jardim por meio de **método experimental e intuitivo**. Através de um uso brilhante do relato ensaístico, Sue Finlay aborda as dificuldades, as incertezas e as surpresas envolvidas no processo de cultivo do jardim, as escolhas estéticas e paisagísticas, as experiências quando criança com jardins, desdobrando-as em uma investigação sobre a vida imbrincada com a natureza, sobre o relato de memórias vividas, sobre a vida como arte do viver.

Palavras-chave: Little Sparta. Jardim. Processo. Plantio. Ensaio.

Abstract: This article takes up the experience of creating, producing and executing the gardening project Little Sparta, established in 1966 in Scotland by artists Sue Finlay and Ian Hamilton Finlay. The artist reflects on the dynamics of implementing the garden, idealized by Ian Hamilton Finlay, when at the time she was the executive responsible for all gardening procedures, exposing the creation of the garden through an experimental and intuitive

method. Through the use of a brilliant and essayistic writing, Sue Finlay addresses the difficulties, uncertainties and surprises involved in the garden cultivation process, the aesthetic and landscape choices, the experiences as a child with gardens, unfolding them in an investigation about life intertwined with nature, about the story of lived memories, about life as the art of living.

Keywords: Little Sparta. Garden. Process. Planting. Essay.



Figura 1. Jack Sloan, *Little Sparta* (a partir do *New Arcadian Journal* 61/62, 2007), 1984, desenho.

Quando nós chegamos à Stonypath as ovelhas pastavam na porta. Você vê as colinas das redondezas, o vale que se esparrama para baixo, o caminho pedregoso e áspero levando a pequena e isolada propriedade da fazenda, as charnecas se estendendo para atrás ao norte com a velha estrada rumando sobre elas. Esta velha estrada coberta por capim não era tão antiga quanto as cabanas da idade da pedra no meio das quais ela cruzava. Tudo o que restou delas foram círculos de relva levemente levantados com as entradas da porta se abrindo para o sudoeste, de frente para o monte Tinto cuja forma inequívoca e presença solitária certamente indica uma encosta "sagrada". As charnecas atrás, os campos verdes à frente, sem árvores nem vizinhos, um ***clima*** farto.[2]

Outubro de 1966: nevascas chegam cedo, os dias parecem tão escuros quanto as noites. Um pequeno filho para cuidar, uma nova casa para transformá-la em lar. No momento em que estou trabalhando na cozinha, olho para fora da janela e vejo figuras sombrias escavando um largo buraco lamacento onde o antigo sambaqui costumava ficar. Eu discuto com o responsável pela escavação. "Você não pode fazer um lago ali – toda a água entrará para dentro da cozinha!"

A primavera chegou [1967] e eu sou capaz de me ver cavando as margens, pedaço por pedaço lentamente [sod by slow sod], na fraca luz de março, com o bebê perto no carrinho. Não havia nenhum carrinho de mão, então eu fiz um grande monte de pedras e mato. (O monte permaneceu por muito tempo como um elemento do jardim – até que finalmente foi retirado dali. Eu não podia trabalhar muito, havia sempre alguma outra tarefa urgente – mas eu percebi que se eu continuasse simplesmente a insistir, eventualmente haveria algo para mostrar.[3] Trabalhei dessa forma

até eu estar adiantada demais na gravidez do nosso segundo bebê para conseguir me inclinar ao usar a pá. E não me ***lembro*** de fazer nenhum plantio. Lembro-me apenas da escavação interminável, contudo, as plantas devem, provavelmente as de ciclo anual, ter crescido a partir de semente e de sobras jogadas fora por amigos e parentes.

Enquanto isso, Ian fez o lago, que segundo meus olhos incrédulos, inundaria a cozinha – isso nunca chegou a acontecer! Ele já tinha cavado outro buraco no centro do jardim da frente. Nessa ocasião foi feito o jardim submerso. Lembro-me de encomendar Anêmonas rosas para revestir suas paredes para os muitos anos que viriam. Quando a encomenda com elas chegou, eu estava fora com as crianças e foi terrivelmente triste perder seu plantio, nossa primeira encomenda de plantas 'já de maior'! Nessa ocasião, plantas foram obtidas, sementes foram semeadas, mudas foram doadas, e frações e pedaços de desbastes herbáceos cruzaram nosso caminho e alguma ideia em fazer duas 'margens com ervas' se enraizou em minha mente.

Por muito tempo o jardim em Stonypath consistia apenas em uma área em frente à casa. Por muitos anos essa área foi um retalho de canteiros cultivados, caminhos aparados e lugares selvagens, não cultivados e não ainda encarados pelo garfo de jardim ou pela pá. Dificuldades – principalmente nossa pobreza relativa e minha falta de tempo. O potencial do 'solo' [ground] – o desejo de Ian de fazer trabalhos 'ao ar livre', para jardins. Nossa ignorância em jardinagem[4], sobre onde assentar esses trabalhos. O processo de aprendizado. O amor envolvido neste processo. Aquela absorção amorosa – o dia a dia cuidando dos poemas. Suas áreas dos arredores imediatos, seja pavimentadas, cobertas de grama ou



Figura 2. Jack Sloan, ***Little Sparta*** (a partir do ***New Arcadian Journal*** 61/62, 2007), 1984, desenho. Jardim da frente (em primeiro plano à esquerda) com o Jardim submerso (centro) e os Jardins romanos e pompeianos no lado direito. Piscina do templo (atrás da casa) no então sambaqui. Templo de Apolo (à esquerda da piscina, com chaminé). Templo de Fílemon e Baucis (à direita da piscina) com horta na parte de trás. Jardim do bosque (para além dos prédios). Notar gruta ***[grotto], 'ordem presente'***, cabana do pato e coluna à esquerda do pequeno lago (coluna mais tarde realocada como uma ruina); 'vela nuclear' à direita.

de plantas, sempre precisaram de bastante atenção individual no verão. Quando o relógio de sol chegou, Ian propôs dispô-lo em uma posição central.[5] Ele foi rodeado por folhas de Ruibarbo! Mais uma vez, a cética, ergueu a voz: "Você não pode pôr uma coisa dessas em um lugar como esse!" (Mas você pôs e eventualmente o lugar começou a estar à altura de ***seus*** sonhos).

Refletir sobre a infância de um jardim é como refletir sobre a própria infância. Pode tudo realmente ter sido tão pequeno e

incerto? Havia tão pouca solidez? Tanta coisa estava incorporada em um sonho de futuro? As pequenas árvores que nós plantamos tinham a intenção de formar um quebra-vento – durante todos esses anos que nós as olhávamos de cima ***a baixo***, como nós vivemos com puro potencial, tão pouco real? Em todo caso, nós plantamos, mesmo: Abetos [Spruce] e Pinheiros [Fir] para abrigo, Cerejeiras-bravas, Sicômoros, Tramazeiras para robustez contra os vendavais. Mais tarde nós investimos em Cedro-do-óregão para adicionar uma densidade perene. As primeiras plantas que plantamos tinham de ser içadas por cordas após os vendavais e amarradas à cerca para manter-se levantadas!

Quando chegamos em Stonypath havia duas fileiras de matagais de Groselha em cada lado do caminho principal bem em frente ao jardim: Pretas à direita e Vermelhas à esquerda. As Groselhas vermelhas ainda existem e dão fruto em abundância quase todos os anos. As Pretas não estavam em condição tão boa. Elas existiram por muitos anos, mas finalmente foram arrancadas e jogadas foras. Quer dizer, eu tentei jogá-las fora, mas Ian as resgatou e as plantou no jardim selvagem da encosta! Também bordeando o jardim original da frente, estavam arbustos de Lilases e Cotoneáster-das-pedras. Não podíamos suportar arrancá-los. Eles eram o sinal para 'Jardim'.

Dois marcos em nossos primeiros dias de jardim: o dia em que Stuart Mills nos visitou com um suprimento anual de velhas cópias de ***Amateur Gardening***; o dia em que Gillian Johnstone nos levou dez, sim dez, Rosas Rambler. Algumas daquelas Rosas ainda florescem. Quantas riquezas estão incorporadas naquelas Rosas. Quantos sonhos! Treliças foram feitas para elas, esterco foi recolhido para elas, tesouras de podas foram adquiridas para elas.

Devorando as páginas de ***Amateur Gardening,*** eu comecei a aprender sobre como cultivar plantas, como plantá-las, como dividir e fazer mudas, como semear, podar e alimentar. Muito desse conhecimento tinha apenas de ser trazido à superfície. As famílias de minha mãe e meu pai foram ambas famílias jardineiras e eu cresci com um grande jardim murado cercado pelo terreno do que anteriormente foi um alojamento de tiro escocês. Deram para mim um canto do jardim murado quando era criança. Mais tarde na escola no parque Duncombe nos limites das charnecas de Yorkshire, eu absorvi, por osmose, ao nível do chão, eu diria, ao nível de uma criança de dez anos, um lindo jardim clássico com seus terraços, florestas e templos.

Essas heranças agora imergiram e enquanto os bebês se tornaram crianças de colo, escavação, adubação, plantio e divisão absorviam minhas energias. Queria vegetais e frutas tanto quando um jardim de flores. Logo que fizemos duas bordas no topo, limpamos uma área para morangos e verduras. Então continuamos com o lado canhoto da trama, gradualmente limpando a turfa infestada de mato. Ian tinha estado doente e começara a fazer modelos de barco em sua pequena oficina, portanto, havia um momento quando saía para trabalhar sozinha e absorvia mais e mais a ideia de criar um jardim completo.

Por volta dessa época eu adquiri um livro chamado ***Plants for Ground Cover*** de Graham Stewart Thomas. Aprendi dele um novo modo de plantar. Devorei este livro repetidamente. Aqui estava uma maneira de usar plantas para manter um jardim, ao invés de ser obrigada a manter o jardim para as plantas. Então, voltemos às plantas: agora temos uma coluna vertebral de arbustos resistentes – Groselhas, Cotoneáster-das-pedras, Cinco-em-ramas, Buquês-

de-noiva, Silindras – todas crescendo bem e resistentes no jardim da frente. Tentamos plantar sempre-vivas, mas elas foram queimadas pelos ventos gelados e cortantes do inverno e secaram, portanto, elas não sobreviveram. Perto dos arbustos há moitas de plantas herbáceas – Barbas-de-cabra, Margaridas de Shasta, Flox, Gerânios, Tritônias – e começamos a comprar e adquirir através de amigos amostras para 'cobertura de solo', tais como Lâmias, Vincas, Ervas-bentas e as assentamos em pequenas porções divididas por entre a plantação original.

De alguma maneira, este método de plantar é uma continuação de muito o que já foi feito, mas introduz para mim o conceito de plantio de tapete em multicamadas. Lembro-me de ler naquele livro cruel, ***The English Flower Garden*** de William Robinson (cuja cópia com anotações, a mãe de Ian me deu), este tipo de texto inspirador:

> A presença de vida arborizada e arbustiva é uma grande vantagem para aqueles que sabem como usá-la. Aqui está um grupo de arbusto sobre o qual podemos jogar um delicado véu de alguma trepadeira linda que pareceria rígida e miserável em uma parede; há uma reentrância sombreada embaixo de uma árvore florida: ao invés de preencher com arbustos de uma maneira comum, cubra o chão com Aspérula odorífera que formará um lindo tapete de flores no início do ano e entre as Aspérulas odoríferas algumas Samambaias britânicas; na frente dela use apenas plantas baixas e devemos, então, conseguir uma vista bem pequena, com sombra e um descanso agradável. Depois nós vamos para uma porção descoberta na margem. Cubra-a com uma forte Carraspique sempre-viva e deixa essa formar o limite. Então permita que um grupo de Marmeleiros-do-japão cheguem bem até o limite de grama e quebre a margem; depois um grande grupo de Quebra-pedra de folhas largas, desaparecendo sob as moitas próximas e as árvores; e então continuar fazendo grupos e colônias, considerando cada ajuda de um arbusto ou árvore e nunca usar uma planta que não temos conhecimento, e disfrutar o efeito (ROBINSON, 1907).

Talvez você tenha de ver a situação do jardim e dos jardineiros para compreender a forma que foi seguida.

Descobri que se você compra uma planta, você consegue, muito frequentemente, cerca de cinco espécimes com raízes dela e essas, plantadas em uma questão de polegadas de distância (dependendo do tamanho final da planta), rapidamente se espalharão e se entremearão para formar um tapete à prova de ervas daninhas. De fato, após vários experimentos com espécies relativamente delicadas que não sobreviveriam a 1000 pés [300 metros], descobri que a maioria das plantas, quando corretamente posicionada, crescerá prodigiosamente e, portanto, poderá ser extraída e dividida para ser usada em outras partes do jardim à medida que este se expande. O investimento principal fica com as árvores e arbustos e alguns desses podem ser enraizados a partir de mudas.



Figura 3. Gary Hincks: ***Little Sparta*** casa da fazenda Stonypath (a partir do ***New Arcadian Journal*** 61/62, 2007), desenho.

Nessa época havia uma pequena piscina no fundo do jardim da frente. Contudo, a medida que o lago no fundo da casa crescia e demonstrava seu vigor – estava localizado no lugar de um antigo sambaqui – essa pequena piscina pareceu, em comparação, um tanto pequena e foi removida. Quando levantamos o forro de plástico uma vasta rede de túneis de toupeiras, lembrava-nos dos esgotos parisienses em extensão e complexidade. Essa área foi subsequentemente pavimentada e ao redor Cedros-do-óregão foram plantados para formar em seu devido tempo o ***Jardim romano***.

Subindo para o outro lado do jardim, fomos gradualmente formatando o início do que se tornaria o ***Jardim pompeiano.*** Nesta época era um simples quadrado gramado com treliças em volta, sustentando as Rosas Rambler. Uma das últimas áreas a ser 'limpa' foi a margem onde as Groselhas pretas existiam. Uma massa de Ervas-de-bispo teve de ser retirada antes de que pudéssemos plantar. Treliças eventualmente foram construídas bem no centro dessa borda e Madressilvas cresceram por cima delas para que o caminho central mantivesse uma sensação de ambiente fechado e estreito, embora o ***Jardim pompeiano*** também fosse definido por essas treliças.

Fizemos o plantio de macieiras para formar um pequeno pomar. Essas eram as mesmas macieiras comidas pelos coelhos no ano que nevou bastante. A neve estava tão alta que os coelhos se sentaram entre os galhos das árvores e roeram toda a casca. Esse era o pomar para 'Um pomar de macieiras reinetas'[6] e mais tarde para a pedra 'do meio do caminho'[7] – mas era também o pomar que ecoava todos os pomares do nosso passado e dos nossos sonhos. Não nos dávamos conta que tínhamos expectativas altas demais

para as maçãs darem certo! Por alguns anos colhemos maçãs insignificantes em quantidade e amargas em sabor!

Atrás da casa nós tínhamos, nesta fase, um lago que florescia, grama aparada de um lado e grama selvagem, urtigas e docas nos outros bancos. Plantamos Tramazeiras, Cerejeiras-bravas nessa área acidentada e agora elas estavam começando a delinear o tênue projeto de um bosque. Começamos lentamente a tarefa trabalhosa de limpeza da grama e do mato a partir da parte abaixo dessas árvores. Remover grama-das-farmácias do meio das intricadas raízes de Tramazeiras e Cerejeiras-bravas é uma iniciativa desesperada. Descobri que um composto de cobertura de solo ajudaria a soltar os tentáculos aderentes das raízes da grama-das-farmácias, mas levou anos para limpar o que sobrou delas.

As tardes de verão eram a melhor hora; obrigações domésticas finalizadas para o dia, crianças ou na cama ou brincando de me 'perseguir' quando eu trabalhava até o anoitecer. A mudança nos relógios em março era sempre um momento de grande excitação para mim! Eu indiquei o crescimento progressivo de meu próprio entusiasmo, a absorção no ***processo***. Dois parágrafos de ***Não apresse o rio (ele corre sozinho)*** de Barry Stevens parece resumir a maneira como as coisas eram então:

> Quando faço coisas ***fora*** de mim – seja um armário, um jantar, um vestido ou um jardim de pedras – com consciência, não há separação nem distância entre mim e o que estou fazendo e nenhuma inercia. Há interação. Eu estou envolvida. Eu não tenho um plano cujo passo a passo deva ser seguido. Eu me movo passo a passo e o ***design*** toma forma, sem nenhuma imagem da forma final.
>
> Como eu devo cozinhar batatas pode mudar à medida que as descasco e descubro mais sobre essas batatas e seu potencial.

> Ou, a maneira como eu as cozinho pode se alterar por causa de alguma outra mudança – o forno não está funcionando, ou alguém vem para casa jantar querendo sair de novo logo em seguida. Isso não é difícil quando eu estou livre, movendo-me com consciência. Eu fico 'incomodada' com mudanças. Elas estão incorporadas. Cooperação. Eu disfruto das mudanças, sem fazer nada com elas ou comigo e 'rotina entediante' é impossível. Este é a modo de cooperação com pessoas também – e o modo que sociedade cooperativa calorosa e vivaz que tantos de nós desejam poder acontecer (STEVENS, 1970)[8]

Talvez a relevância da citação para o jardim em Stonypath vai até o segundo parágrafo e talvez houvesse uma "imagem" de alguma espécie "de formal final", mas o ideal expressado no pensamento todo me agrada tanto que deixei tudo continuar de pé.

Tradução:
Fercho Marquéz-Elul

Revisão:
Vicente Carcuchinski



Figura 4. Gary Hincks: ***Little Sparta: "Caddis Shell"*** (a partir do ***New Arcadian Journal*** 61/62, 2007), desenho.

Sue Finlay é escritora e artista. Foi, em sua breve carreira, em contato com o campo artístico, amanuense, produtora e executadora das obras de Ian Hamilton Finlay, no Reino Unidos e outros países. A partir de 1966, juntamente com Ian Hamilton Finlay cria Little Sparta, um jardim na encosta que congrega elementos artísticos, como escultura, instalação, site specific, arte da terra e poesia visual e paisagismo, jardinagem e seu cultivo, na propriedade rural Stonypath, na zona rural da Escócia, doada pelo pai da autora. É cofundadora juntamente com Martin Lev da Action for M.E. [Ação pela Encefalomielite miálgica].

Fercho Marquéz-Elul é artista visual, pesquisador, professor e tradutor. Doutorando bolsista CNPq no PPGAV-UFRGS-PV. É mestre em Artes Visuais (2018) PPGAV-UFRGS com bolsa CAPES e licenciado em Artes Visuais pela UEL (2016) com bolsa PIBID e PROART-UEL. Atualmente é editor da Revista Valise, vinculada ao PPGAV-UFRGS e representante discente do Doutorado na Comissão de Ações Afirmativas no mesmo programa. Organiza o projeto Lapidários: uma sessão expositiva e reprodutiva das pedras, desde 2020. Empreende através de objetos tridimensionais, frequentemente em madeira e glicerina, como também em outros meios, como texto, palavra e fotografia questões sobre instauração de processos artísticos, espaço, cidade e deslocamentos, processos de reprodução no ramo da escultura e escrita fragmentária.

NOTAS DE FIM

N. B. Essas notas de fim foram compiladas em 2007 para publicação d[a] edição [do *New Arcadian Journal,* à exceção das notas de fim do tradutor]. 1 ***N. do trad.*** Este artigo foi reproduzido a partir do *New Arcadian Journal* 61/62, 2007, disponibilizado por cortesia do New Arcadian Press, bem como do The Little Sparta Trust, incumbido de preservar, conservar para acesso a obra-jardim ***Little Sparta*** de Ian Hamilton Finlay criada juntamente com Sue Finlay. Em vida, o artista doou seu título de propriedade do jardim, de sua casa e de seus bens ao The Little Sparta Trust cujo objetivo principal e

responsabilidade são os de preservar o jardim em suas características exatas. Para mais informações, doações e visitas: https://www.littlesparta.org.uk/. Para esta tradução, foi mantido o recurso da autora de grafar em maiúsculas diversos nomes comuns ou populares de plantas. Em língua inglesa, até meados da metade do século XX, ainda havia grafias de nomes de plantas grafados em maiúscula, o que não ocorre hoje, em que tais nomes seguem a regra dos demais substantivos comuns. A escolha pela manutenção da grafia original é porque tal recurso é certamente proposital, tendo em vista que nomes de algumas espécies específicas de plantas estão em maiúsculas e outros vêm em minúsculas. Essa hipótese é reforçada pela também manutenção de tal estilo ortográfico quando da publicação no ***New Arcadian Journal***, há alguns anos (2007), quando esse recurso já caíra amplamente em desuso. Pôr em maiúsculas é, a meu ver e para além das regras ortográficas, uma forma da autora indicar uma relação pessoal e íntima cultivada pelo passar dos anos com tais plantas, bem como, constitui-las personagens principais em tal relato, em que memória, experiência e cultivo se mesclam com relato, escrita e literatura tão constitutivos de ***Little Sparta***. Optar pelas maiúsculas em português é possibilitar que a mesma experiência de estranheza causada por este recurso ortográfico para uma pessoa leitora em língua inglesa seja replicada também para uma pessoa leitora do português. Gostaria de agradecer a leitura paciente e atenta feita em primeira mão de Vicente Carcuchinski, artista e pesquisador de jardins, dando-me o prazer de ser o primeiro a visitar e a percorrer essa tradução como um jardim a ser descoberto. Esta tradução faz parte de minha pesquisa de doutorado "Imagem e moldagem: acidentes, dilaceramentos e fragmentações. Prospecções e agrimensuras investigativas do objeto tridimensional", com bolsa de estudos CNPq e orientada pela Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos, no projeto de pesquisa "As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços" no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

2 ***N. do Trad.*** No original, destacado pela autora: "a great deal of ***weather***".

Esta

frase ecoa uma frase de Charles Dudley Warner datada pela primeira vez de 1884, no New York Chamber of Commerce Proceedings em que dizia (aparentemente de si mesmo, na terceira pessoal) que "sua ação me lembrou da observação de meu velho amigo e companheiro DUDLEY WARNER, a respeito do clima de New England – é um assunto sobre o qual se fala muito, mas pouco se faz" ["your action reminded me of the observation of my old friend and partner, DUDLEY WARNER, concerning New-England weather – it is a matter about which a great deal is said, but very little done"]. A primeira vez que uma versão desse adágio sobre o tempo surgiu atribuído a Mark Twain foi em 1905: "Há letras impressas em favor da ideia em jornais de cidades distantes, mas como Mark Twain disse de reclamações sobre o tempo, - 'nada foi feito'" ["There were letters printed in favor of the idea in the far away city papers, but as Mark Twain said of complaints about the weather, – "Nothing was done."]. Disponível em: https://quoteinvestigator.com/2010/04/23/everybody-talks-about-the-weather/. Acesso em 28 out 2021. Em todas versões repercute o interesse ativo no tempo, mas também uma inatividade paradoxal quanto ao que fazer com o objeto desse interesse. Nesta passagem sucinta de Sue Finlay, a frase central sobre o tempo é quantificada. A continuação do relato seria as ***possibilidades*** com que a artista e Ian Hamilton Finlay fizeram direta ou indiretamente a partir desse objeto, desse assunto. Num email de Patrick Eyres à Ann Uppington (5 de outubro de 2021), é dito: "a frase usada por Sue [Finlay], 'a great deal of weather', é uma expressão comumente usada nas planícies da Inglaterra e Escócia onde o 'clima' domina toda atividade' ["The phrase used by Sue, "a great deal of weather", is an expression commonly used in the uplands of England and Scotland where 'weather' dominates all activity."]. 3 N. do T. No original "– but I realised that by just plodding on, sod by sod, eventually there would be something to show.", a segunda aparição da expressão "sod by sod", no texto, é omitida na tradução para o português a pedido da autora. Em e-mail de Sue Finlay para mim (09 de novembro de 2021),

Finlay me explica: "Eu apenas queria dizer que é um trabalho lento cavar com as mãos – e cada pedaço de turfa, grama ou lama está marcado por seu peso e a necessidade de movê-lo – como uma mulher, provavelmente ainda mais devagar que um homem!" ["I just meant that it is slow work digging by hand - and each lump of turf or grass or mud is marked by it's weight and the need to move it - as a woman, probably even more slowly than a man!]. 4 Sue Finlay notou que Ian, autodepreciativamente, "sempre falava de si mesmo como sendo: 'Uma prímula no rio ladeia / Um narciso curvo, à ele, meneia'" ['A primrose at the river's brim / A nodding dafffy was to him']. Neste e-mail (para Patrick Eyres, 23 de maio de 2007), ela condensou sua experiência de jardinar em Little Sparta em uma sentença concisa. Além de "o lago na porta de trás, o jardim submerso, uma parte do pomar e a decoração detalhada" dos caminhos e do gramado, ela se encarregou de "toda e qualquer escavação, limpeza, plantio, cultivo, seleção, encomenda, brotamento, mudas e manutenção de plantas – incluindo seu aparo". ***N. do Trad.*** O pequeno poema "A primrose at the river's brim / A nodding dafffy was to him" poética e livremente traduzido a cima, literalmente significa: "uma prímula à margem do rio / Era para ele um maluco balançando a cabeça". A palavra ***daffy*** significa não apenas estranho, maluco, como também a planta narciso cujas traduções perdem as multiplicas camadas de significado. Patrick Eyres em e-mail à Ann Uppington (5 de outubro de 2021) esclarece que "o pequeno poema de Ian Hamilton Finlay, 'A primrose at the river's brim / A nodding daffy was to him', é uma referência a [William] Wordsworth. Ao se referir ao grande poeta da natureza e das planícies, Ian estava fazendo uma piada literária e autocrítica sobre sua inabilidade como jardineiro". [Ian Hamilton Finlay's little poem, "'A primrose at the river's brim / A nodding daffy was to him", is a reference to Wordsworth. By referring to the great poet of nature and the uplands, Ian is making a literary and self-critical joke about his inability as a gardener.]. Tal retomada poética feita por Hamilton Finlay dialoga com um trecho do

poema narrativo ***Peter Bell,*** escrito em 1798 por William Wordsworth: "Uma prímula no rio margeia / Amarela era para ele / E nada mais" ["A primrose by a river's brim / A yellow primrose was to him / And it was nothing more"].

5 Ian Hamilton Finlay, com Maxwell Allen (1968), ***The Four Seasons in Sail***; ver ilustração em Yves Abrioux, ***Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*** (London: Reaktion Books, 2nd ed. 1992), com introduções de Stephen Bann, p. 236, e Jessie Sheeler, ***Little Sparta***: ***the Garden of Ian Hamilton Finlay*** (London: Frances Lincoln, 2003), com fotografias de Andrew Lawson, pp. 52, 53.

6 Para ***An Orchard of Russets,*** ver ilustração em Sheeler (no n. 2), ***Little Sparta***, p. 58.

7 Ian Hamilton Finlay com Michael Harvey, ***Midway*** (1974); ver ilustração em Abrioux (no n. 2), ***A Visual Primer***, p. 57 e Sheeler (no n. 2), ***Little Sparta***, p. 85.

8 ***N. do Trad.*** Foi optado por traduzir a própria citação referenciada presente no artigo original de Sue Finlay. Na tradução em língua portuguesa produzida por George Schlesinger da mesma obra de Barry Stevens – escritora e terapeuta da Gestalt estadunidense –, a mesma referência é assim vista, com ligeiras distinções e destaques: "Quando faço coisas ***fora*** de mim — um escritório, um jantar, um vestido ou um jardim — tendo presente o que estou fazendo, não há separação, não há distância entre mim e o que estou fazendo, não há apatia. Há inter-ação. Eu estou ***envolvida***. Não tenho um plano a cumprir, passo a passo. Eu me movo passo a passo e o modelo toma forma, sem imagem da forma final. A forma de cozinhar as batatas pode mudar enquanto eu as descasco e descubro mais sobre estas batatas e seu potencial. Ou a forma de cozinhar pode mudar por causa de alguma outra mudança — o forno não está funcionando, ou alguém chega para jantar e precisa sair logo depois. Isso não é difícil quando estou livre, movendo-me, tendo tudo isso presente. Não fico 'perdida' com as mudanças. Elas são incorporadas. Cooperação. Gosto das mudanças, sem fazer delas e de mim uma coisa, e a "rotina chata" é impossível. Esta também é a maneira de co-operar com as pessoas — e a

maneira pela qual pode vir a existir a viva e calorosa sociedade co-operativa, que tantos (de nós) desejam." STEVENS, Barry. ***Não apresse o rio (ele corre sozinho).*** Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1978, p. 156-157.

Referências

ROBINSON, William. **The English Flower Garden and Home Grounds:** Design and Arrangement Shown by Existing Examples of Gardens in Great Britain and Ireland, Followed by a Description of the Plants, Shrubs and Trees for the Open-air Garden and Their Culture. London: John Murray, 1907.

STEVENS, Barry. **Don't Push the River.** Lafayete: Real People Press, 1970.

AIDS WORLDS: BETWEEN RESIGNATION AND HOPE

OS MUNDOS DA AIDS: ENTRE RESIGNAÇÃO E ESPERANÇA

Resumo: Os presentes textos compõem o catálogo da exposição *Os Mundos da Aids: entre resignação e esperança (Les Mondes du SIDA: Entre résignation et espoir),* mostra coletiva de arte contemporânea, realizada em Genebra, em 1998, com curadoria de Frank Wagner, organizada pela *Sida Info Doc Suisse*, em parceria com o *Centro de Arte Contemporânea de Genebr*a, a *Dialogai Association* e o *Centro de Arte Contemporânea de Ticino*. A exposição, que teve como tema a relação entre a aids e as artes visuais, aconteceu dentro da programação da *12ª Conferência Mundial de Aids*, evento que reuniu pesquisadores de diversos países para conferências que discutiram a epidemia e seus impactos no mundo. O catálogo da mostra conta com artigos escritos nas línguas alemã, inglesa e francesa, estando presentes nesta tradução apenas os textos produzidos originalmente na língua francesa, entre eles, o prefácio do catálogo, de autoria de Christa Brunswicker, então diretora do *Sida Info Doc Suisse;* o ensaio *Como? Não somos todo(a)s inocentes? Relatos midiáticos da aids na imprensa, a publicidade e o material de prevenção: ensaio em desconstrução*, da artista Martine Anderguhren, que propõe uma investigação acerca dos relatos midiáticos da imprensa, da publicidade e de materiais de prevenção sobre a aids nos anos 1990; e o texto *Os mediadores*, de Simon Njami, uma reflexão sobre a aids e as artes visuais a partir da criação artística africana contemporânea.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Aids. Sida. Corpo. Catálogo de arte.

Abstract: The present texts make up the catalog of the exhibition *Aids Worlds: between resignation and hope*, collective exhibition of contemporary art, held in Geneva in 1998, curated by Frank Wagner, organized by *Sida Info Doc Suisse*, in partnership with the *Contemporary Art Center of Geneva*, the *Dialogai Association* and the *Contemporary Art Center of Ticino*. The exhibition, which had as its theme the relationship between aids and the visual arts, took place within the schedule of the *12th World Aids Conference*, an event that brought together researchers from different countries for conferences that discussed the epidemic and its impacts on the world. The exhibition's catalog has articles written in German, English and French, being present in this translation only texts originally produced in French, including the preface to the catalog, authored by Christa Brunswicker, then director of *Sida Info Doc Suisse*; the essay *How? Aren't we all innocent? Media reports of Aids in the press, advertising and prevention material: essay in deconstruction,* by artist Martine Anderguhren, which proposes an investigation into media reports in the press, advertising and prevention materials about aids in the 1990s; and the text *The Mediators*, by Simon Njami, a reflection on aids and the visual arts based on contemporary African artistic creation.

Keywords: Contemporary Art. Aids. Aids. Body. Art catalog.

Preâmbulo[1]

por **Christa Brunswicker**

Dez anos se passaram desde a apresentação da exposição *VOLLBILD Tableaux du SIDA* em Berlim. Dois anos depois, tivemos o prazer de receber esta exposição projetada por Frank Wagner em Berna e Lausanne. Mas quando olho para o catálogo da exposição de 1990 e releio meu prefácio da época, surge uma pergunta: o que mudou desde então? Ou melhor: algo mudou?

Na época, as questões cruciais diziam respeito à discriminação e à falta de solidariedade. A aids[2] era vista como a doença dos "outros": homossexuais, viciados em drogas, populações de países do terceiro mundo. Apesar das afirmações ponderadas de que a aids afeta a todos, nada parecia mudar. Daí a pergunta: pode uma exposição de arte modificar a percepção social da doença? A organização de tal projeto é responsabilidade de um centro de informação e documentação como o nosso?

Esses problemas e questões permanecem inalterados hoje. As respostas também. Após doze anos de intenso trabalho de informação e explicação, ainda enfrentamos um clima astuto de discriminação. Um exemplo recente: na região de Berna, o diretor de uma escola achou que estava fazendo a coisa certa ao revelar aos pais e professores que um membro do corpo docente estava com aids. Isto sem que o principal interessado seja informado e a pretexto de afastar qualquer risco potencial.

Hoje como ontem, nos países industrializados, o vírus [HIV] infecta principalmente homens homossexuais ou bissexuais, viciados em drogas (seringas) e seus parceiros sexuais; globalmente, afeta as camadas sociais "marginais" e, mais particularmente, as economicamente desfavorecidas. A face da epidemia é uma coisa, as conclusões tiradas pela maioria das pessoas, outra; estigmatização e condenação moral estão no encontro com comentários do tipo: a culpa é deles!

Com esta nova exposição, queremos continuar a acreditar que a arte estimula a reflexão e promove a sensibilização. Além disso, como centro de documentação e informação especializado no domínio da aids, assumimos o papel de uma verdadeira "memória social": devemos arquivar não só documentos manuscritos ou

impressos, mas também estes fenômenos voláteis, quase elusivos, que são a atmosfera do momento, os sentimentos do outro, as relações ambivalentes da sociedade com a doença e as pessoas afetadas.

Mas esses dados não são novos. Então, o que há de novo? Por que essa nova tentativa?

Em primeiro lugar, há a ocasião da realização, em junho/julho de 1998, em Genebra, do *12º Congresso Mundial* sobre a aids.[3] Este evento de grande escala, que é realizado pela primeira vez na Suíça, beneficia uma cobertura midiática importante; no entanto, raramente é sinalizado por uma presença visível na cidade. Nesse caso, o público interessado se reunirá em um centro de congresso localizado na periferia; nas horas vagas, dificilmente se distinguirá dos veranistas, exceto pelas malas esteticamente feias, estampadas com o logotipo da conferência.

Além disso, os relatos sobre conferências na mídia muitas vezes têm um aspecto abstrato que atrai a atenção apenas de raros iniciados: o que é importante no nível científico dificilmente diz respeito ao Sr. e à Sra. Todos. Diante desse quadro, nossa ideia foi divulgar a mensagem da conferência na cidade, sob o lema: "Genebra: uma cidade que enfrenta a aids".

A exposição de 1990 foi intitulada: *VOLLBILD Tableaux du SIDA - Exposition d'Art sur la Vie et la Mort* (*VOLLBILD Quadro da AIDS – Exposição de Arte sobre a Vida e a Morte*). Na época, aids e morte eram quase sinônimos. Para os doentes, o desfecho fatal era questão de meses, de alguns anos para os "sortudos". O paciente e sua comitiva próxima viviam na certeza da morte, uma realidade cotidiana inevitável.

A exposição apresentou esse confronto permanente com a morte e a doença por pessoas, na maioria das vezes, jovens e

integrantes de uma sociedade que, ainda hoje, relega a morte e a doença a tabus, até serem eliminadas do campo social.

Os Mundos da Aids, contudo, é o reflexo de uma situação transitória, de um estado que oscila "entre resignação e esperança". Desde 1996, a situação dos soropositivos mudou sensivelmente, pelo menos para uma minoria deles. É necessário poder seguir um tratamento, com disciplina, aceitar as incertezas dos efeitos a longo prazo e, acima de tudo, viver em um país ocidental industrializado, único capaz de fornecer esses tratamentos.

Esse novo dado suscitou uma profunda agitação. Algumas pessoas sob multiterapias entrevistadas por Roger Charbonney testemunham neste catálogo.

As organizações especializadas no cuidado da aids parecem não ter respostas para essa turbulência; lutam para adaptar sua oferta e seu funcionamento, desenvolvendo reflexos de defesa que muitas vezes se manifestam por uma agressividade mais ou menos marcada. Assim, uma organização alemã brandia o espectro da ameaça com o slogan "A aids mata de novo!"; na Suíça, alguns se agarram à fantasia de uma epidemia que ameaçaria a todos indistintamente, inclusive a população heterossexual que não apresenta comportamento de risco. Ao centrar-se muito na defesa de um território, corre-se o risco de se desligar da realidade.

A arte por sua vez - e esta exposição o demonstra - pode ser comparada a um instrumento de medição tão sutil quanto sensível. A exposição reproduz o instantâneo preciso de uma situação, fora de qualquer rede de influência, de qualquer cálculo de interesse institucional. Ancorado no presente, reflete uma atmosfera mista.

Ao contrário da edição de dez anos atrás, os temas da morte e do luto não estão mais em primeiro plano: desaparecidos, as

imagens de um corpo magro em seu leito de morte, ou as de uma introspecção desesperada, em busca do estímulo da morte... Elas deram lugar a cenas de passagem, de transição, de florescimento, de céus abertos. Quase ficamos atordoados diante de tantas cores - mas essas metáforas de uma possível renovação são estilhaçadas em seus impulsos, muitas vezes dentro da mesma obra.

Se o surgimento de novas representações salta aos olhos, certos constantes permanecem; violência social, marginalização, decepção, traição, danos psicológicos e corporais... todos esses "temas" continuam a residir em certas obras. Sem falar na "busca de referência": a aids, entretanto, desenvolveu uma história própria, e que, se não é longa, teve um percurso cheio de acontecimentos muitas vezes vinculado à carreira de artistas soropositivos. A exposição é, em grande parte, baseada em uma homenagem ao grupo de artistas General Idea que, por meio de suas imagens provocativas, ilustrou os primeiros momentos da aids. Dois dos três membros originais morreram em 1994.

Outra modificação, a exposição ocupa dois locais na cidade de Genebra: o ***Centro de Arte Contemporânea*** e as instalações da ***Dialogai*** - uma organização homossexual de Genebra. Oito anos atrás, apresentamos o trabalho de organizações de assistência na exposição; hoje, vamos mais longe ao apresentar parte da mostra artística nas dependências de uma organização fortemente engajada na prevenção entre os homossexuais.

Esta parte da exposição está ligada à programação de atividades da ***Dialogai***. Ela reúne diferentes temas relacionados com a memória: a dor relacionada ao luto (poucos homossexuais não perderam um ente querido); a memória de um ser amado, de um amigo ou de um companheiro de luta. Mas também temas

que exploram a identidade homossexual, sua sexualidade e seu erotismo.

De forma geral, esta nova exposição amplia nossos horizontes geográficos e iconográficos, já que certas contribuições vêm do Leste Europeu, África e América Latina. Nos últimos dez anos, desenvolvemos o sentimento difuso de que saímos disso, mais uma vez, graças à nossa força econômica. Por isso, estamos convencidos de que a aids pode ser abordada e resolvida como qualquer outro problema, ou seja, por meio de um tratamento de ordem social, político, econômico ou médico. Enquanto isso, nos países do Leste e do Sul, desenrola-se um drama para o qual nenhuma solução está à vista.

Além da representação artística dessa lacuna na exposição e no catálogo - notadamente por meio de uma montagem de citações sobre o terceiro mundo extraídas da mídia, uma criação de Martine Anderfuhren, as contribuições no catálogo de Pushpa Bhatt, Raphael Baltes e minha prestam uma atenção especial à situação nos países em desenvolvimento. Este relatório apresenta um projeto para ajudar as "trabalhadoras do sexo" em Katmandu, projeto "gota d'água", se houver, no oceano do problema - mas o acúmulo de pequenos projetos como este pode ainda, da mesma forma, induzir uma melhoria na situação.

Se esta exposição conseguir aumentar a consciência pública sobre a noção de responsabilidade global que todos nós temos, então, teremos dado um passo importante.

Vamos aos agradecimentos. Eles não terão nada de excessivo. Nunca trabalhamos em um vazio tão grande. E isso, embora uma maioria entusiasta parecesse querer nos apoiar, no entanto, o compromisso permaneceu verbal com 190 dos

200 patrocinadores contatados. Os tempos estão mudando... A consciência do papel essencial da prevenção da aids parece ter desaparecido. Soma-se a isso a crise financeira pública que força cada vez mais as organizações a se engajarem na busca por fundos privados. Como resultado, a demanda de doadores em potencial aumentou drasticamente enquanto a aids perdia parte de seu impacto na mídia e na publicidade. Já não é uma causa prioritária principal. E se voltar à frente da cena da mídia com o *12º Congresso Mundial*, aqueles que precisam de recursos para suas próprias atividades correm o risco de cair em vão.

É por isso que estou particularmente grata a todos aqueles que tornaram possível que esta exposição *Os Mundos da Aids: entre resignação e esperança* fosse bem-sucedida apesar de tudo.

Meus agradecimentos vão: ao Concelho da fundação *Sida Info Doc Suisse*, que, apesar da situação financeira preocupante, manteve sua decisão inicial; à Secretaria Federal de Saúde Pública que acordou com o financiamento inicial, facilitando assim, a busca de novos patrocinadores; a todos os patrocinadores públicos ou privados que apoiaram esse projeto (o nome dessas pessoas estão nos créditos do catálogo); ao *Centro de Arte Contemporânea de Genebra*, à *Dialogai* e ao *Centro de Arte Contemporânea Bellinzona*, que colocaram à disposição seus espaços; aos autores deste catálogo que escreveram seus artigos sem saber se teríamos meios financeiros de publicá-los; à Frank Wagner, o curador da exposição, que não cedeu ao desânimo, assim como toda a sua equipe; à Sylvia Moser Luthiger, que se empenhou da tarefa ingrata de pesquisar fundos e que apoiou a coordenação da organização suíça; à todas as outras pessoas que demonstraram interesse, por suas proposições, seus conselhos e suas ideias, e se envolveram conosco.



Figura 1. General Idea: *AIDS (Red Cadmium Light)*, 1988. Acrílica sobre tela. 61x61cm.
Fonte: Catálogo da exposição.



Figura 2. General Idea: ***Playing Doctor***, 1992. Verniz sobre vinil. 225x150cm. Fonte: Catálogo da exposição.



Figura 3. General Idea: ***AIDS (Gold)***, 1992. Acrílica e folhas de ouro sobre tela. 76x76cm. Fonte: Catálogo da exposição.

Como? Não somos todo(a)s inocentes? Relatos midiáticos da aids na imprensa, a publicidade e o material de prevenção: ensaio em desconstrução

por **Martine Anderfuhren**

As chances políticas de diferentes grupos na sociedade - poderosos ou fracos, centrais ou marginais - são crucialmente afetadas pela forma como são representados, seja no discurso legal e parlamentar, nas práticas educacionais ou nas artes. Os meios de comunicação de massa, em particular, têm um papel crucial a desempenhar, porque são uma fonte centralizada de definições de como as pessoas são em qualquer sociedade. A forma como um determinado grupo é representado determina, em um sentido muito real, o que ele pode fazer na sociedade.

Desde o início, uma observação: nunca uma doença atraiu tanta atenção da mídia quanto a aids. Hoje, há fortes tendências na mídia e, portanto, na população em geral, de ver a infecção pelo HIV como uma doença crônica. O acesso a medicamentos (como a terapia tripla), a cuidados (não discriminatórios, não moralizantes, não estigmatizantes e não paternalistas) e o apoio social (igualdade em termos de seguro, aceitação das pessoas ao seu redor, etc.) ainda não é óbvio. Globalmente, o número de pessoas infectadas com o vírus continua a aumentar.

O material preventivo publicado (portanto, a política seguida) por determinados ministérios da saúde e órgãos do Estado ainda contém, por vezes, informações questionáveis, moralizantes ou discriminatórias, por exemplo: fidelidade como meio de prevenção, silêncio sobre a homossexualidade, culpa das pessoas afetadas

pela doença através da relação sexual, a separação dos enfermos entre vítimas inocentes ou não. A aids costuma ser usada como uma alavanca para despertar demônios, tais como os da xenofobia.

Os relatos/registros da mídia sobre a doença influenciam a forma como o dinheiro e a energia são levantados e investidos.

O exame das representações e dos relatos sobre a síndrome envolve, em primeiro lugar, a preocupação de integrar as lacunas (o que é amigável), depois, em maior medida, leva em conta o significado imediato (em primeiro grau) das mensagens transmitidas, mas também de se questionar, em profundidade, sobre as imagens evocadas. A abundância de informações tem um efeito mascarado: as coisas são ditas, porém, passam despercebidas, o acúmulo tem um efeito neutralizante, um efeito de filtro. Frequentemente, a informação é escolhida de acordo com uma visão pré-estabelecida de uma determinada população/grupo. Uma escolha que muitas vezes se opera segundo uma forte filtragem ideológica: encontramos então as populações e os grupos sobre os quais ainda vale a pena falar, quanto aos outros... Só as novidades, as informações que se enquadram na grade de preconceitos sobre a aids ainda chamam verdadeiramente a atenção. Por exemplo, as informações sobre a África quase não diferem, pouco fazem ou não fazem distinção entre os países e entre as cidades e as zonas rurais, colocando assim as campanhas nas mãos dos assinantes ausentes. Os silêncios estão carregados de significados, sua decodificação é infinitamente delicada.

Quem está representado? Quem está ausente da apresentação? Quem está na capa de *Spiegel*, *The Economist*, *Newsweek*, *Le Matin*? Quem se torna uma multidão anônima? Quando um certo número de pessoas se torna um grupo -

marginalizado? Como é possível que o continente africano seja representado como entidade homogênea? Desde quando se generaliza um fenómeno a uma região, a um continente? Hoje, como se faz a transição do que foi considerado uma doença de homossexuais e viciados em drogas para uma doença que atinge toda a população? Quem é criminalizado, considerado como potencialmente perigoso para o resto da sociedade? A imagem faz um apelo para chocar o quê/quem? Quais são os referentes/símbolos usados? Podemos afirmar que queremos disseminar mensagens universais e não discriminatórias, sem levar em consideração os públicos-alvo (que devem ser capazes de se identificar com as mensagens para que sejam eficazes)?

Frequentemente, há confusão de níveis nas imagens evocadas para representar a doença e o enfermo. Isso torna os significados ainda mais complexos e potencialmente contraditórios e/ou mensagens embaralhadas. Nisso, o retrato da aids não é muito diferente do resto do panorama visual e da mídia, mas as implicações que dele decorrem não devem ser negligenciadas.

Sentimos vagamente que por trás das mensagens de prevenção às vezes escondem-se escolhas políticas. Essas mensagens, às vezes, também são o resultado de difíceis negociações. Isso explica por que, em contextos semelhantes, as políticas implementadas e as mensagens transmitidas podem ser bastante diferentes.

A aids, uma síndrome amplamente difundida, permite veicular coisas pouco claras, para reforçar imagens preconcebidas. Mas também modificou consideravelmente a imagem de certos grupos no espaço social. Obviamente, algumas manipulações realmente não funcionaram; enquanto outras puderam se expandir

em toda a sua extensão. Isso é indicativo da relação entre a força dos grupos sociais estabelecidos e a possibilidade de controlar os efeitos mais formidáveis da informação. Que a dúvida recaia sobre as intenções e os efeitos de tal ou qual reportagem alarmante em si mesmo não discriminatória, mas que tem efeitos discriminatórios ou neutralizantes. Nesse sentido, a aids revela melhor do que qualquer coisa o limite frágil e incerto que existe entre apelo à solidariedade e estigmatização.

Minha intenção é dissecar certos fatos e coisas pouco ditas, mal ditas, ditas demais, não ditas ou ditas mal, isso com os meios à minha disposição; isto é, examinar, combinar, confrontar, colidir:

- despachos de agências de notícias;

- recortes de imprensa;

- material de prevenção de várias fontes (ministérios de saúde pública, associações como ***Deutsche AIDS Hilfe*** etc.).

Minha abordagem não é exaustiva, científica nem objetiva. Minhas contribuições estão distribuídas por todo o catálogo e podem ser "organizadas" em várias categorias:

- fatos e números que não chegam ou dificilmente chegam às manchetes;

- comentários, perguntas, representações gráficas e colagens;

- colisão de informações e imagens publicitárias.

Os mediadores

por **Simon Njami**

Três anos atrás, em dezembro de 1995, a ***Revue Noire*** deu início ao evento ***Os Artistas Africanos e a Aids (Les Artistes Africains et le Sida)***. Houve então alguns que se surpreenderam com o fato de uma revista de arte contemporânea dedicar um número especial, filmes, textos e um programa de televisão à aids. No entanto, parecia óbvio para nós: a aids diz respeito a todos nós e se olharmos para o mundo ocidental, a população mais afetada, a mais envolvida na luta, é a população artística. Porque ela estava na linha de frente, porque se tratava de sua sobrevivência. Mas, o artista continua sendo um ator social. O membro de uma comunidade humana que ultrapassa os limites de uma única criação artística. Diante do mal, fazemos sempre a mesma pergunta obsessiva: o que fazer? O que fazer com os amigos que desaparecem, as cidades dizimadas, a angústia do medo e da dor dos que ficam? Como testemunhar, como dizer ao mundo nosso envolvimento total e completo? Como podemos aliviar o sofrimento daqueles que foram atingidos e guardar a memória daqueles que já faleceram?

Claro, qualquer implicação é ambígua. Sempre podemos nos perguntar onde está nosso entusiasmo/emoção. É o desaparecimento de quem amamos, ou melhor, essa transferência que nos faz ver projetados na vida do outro, em seu lugar. A aids nos devolve a plena consciência de nossa finitude. Ela está ali à espreita e nada impede que amanhã, nós que estamos de boa saúde, sejamos as suas próximas vítimas. Agir, portanto, não se torna mais esse fenômeno de solidariedade excessivamente midiatizado às vezes. Agir torna-se o único controle que temos sobre o mundo.

A única certeza de que não esperaremos passivamente a hora fatal chegar. Agir é recusar os números inevitáveis, a realidade da impotência médica. E nesta tomada de consciência, a África não é um continente à parte. Mesmo assim, seria absurdo afirmar que o fenômeno atingiu o Norte e o Sul também. A África foi, sem dúvida, um alvo privilegiado, um lugar de expansão ideal para uma epidemia que, mais do que qualquer outra, nos remete ao social, ao econômico, ao humano. Uma praga que coloca o homem no centro de sua fúria.

Os países africanos, em muitos aspectos, embora totalmente ancorados no presente e na modernidade, ainda vivem, como países como China, Índia ou Japão em graus mais ou menos importantes, em uma era de regras, de castas, de códigos que fazem sua grandeza e sua miséria. A morte é uma presença com a qual vivemos todos os dias. Mas há mortes que são mais aceitáveis do que outras. Mortes mais adequadas que outras, porque refletem na imagem da família, na imagem de quem fica. No continente da oralidade e da escrita, o não dito permanece predominante nas atitudes. Para não falar de crenças, interpretações. Apesar de, hoje em dia, a aids ter sido midiatizada, mesmo nos cantos mais remotos do campo, campanhas de informação são organizadas, levando em consideração as culturas locais, continua estampada com o infame selo do indizível. É a marca do mal que condena uma vida mal orientada. Porque a doença ainda está associada principalmente a comportamentos vergonhosos, o que dificulta qualquer tentativa de mudança de costumes e práticas. A suspeita aumenta. Será que, por precaução, você se sentiria tentado a usar um preservativo que, de repente, levantaria uma série de perguntas por parte do parceiro: “Então você não confia em mim? Você tem

algo de que se censurar?". De tal modo que, antecipadamente, preferimos não falar sobre isso e agir como se nada tivesse acontecido.

A comunicação institucional revela seus limites aqui. Pois, para se comunicar com o outro, é preciso saber a quem se dirige. Devemos encontrar os acentos que tornem a mensagem clara e aumentem sua eficácia. Sem dúvida, isso pressupõe mais recursos do que aqueles que dispõem as organizações sanitárias. Além disso, a situação econômica da maioria dos países africanos quase os impede de construir campanhas adequadas. O estado da rede sanitária, controles e sistemas de triagem são amplamente insuficientes e minimizam os efeitos reais de qualquer comunicação de massa. Apesar de, por meio da televisão, de cartazes nas cidades, incitarem as pessoas a serem mais cuidadosas, essas mensagens desencarnadas não conseguiram mudar os comportamentos individuais. E se somarmos a isso a culpa dos africanos soropositivos, nos veremos confrontados com a magnitude da tarefa a ser cumprida e o caminho que nos resta percorrer antes de virar a maré. Na verdade, enquanto na maioria dos países europeus a evolução da doença está estagnada ou regredindo, na África, cada dia traz sua parcela de novos casos.

No filme *Une Parole, un Visage*, produzido pela *Revue Noire*, queríamos dar corpo a uma realidade muito abstrata. Mostrar ao maior número possível de pessoas que uma pessoa soropositiva não é um leproso que se deve evitar de apertar as mãos. Era extremamente difícil para as pessoas com a doença (com raras exceções) aceitarem se mostrar em plena luz do dia e serem, talvez, entregues à vingança de familiares, amigos, vizinhos. O diálogo que estabelecemos com elas nos permitiu apontar o óbvio:

enquanto a sociedade não estiver preparada para admitir pessoas soropositivas, para vê-las como seres humanos semelhantes a si mesmas, as campanhas de sensibilização terão dificuldade em alcançar seu objetivo. Enquanto os fantasmas continuarem a ser propagados, todas as mensagens serão confusas. Porque o paciente é sempre o outro. E, enquanto se está de boa saúde, não se pode imaginar um dia no lugar daqueles a quem aponta o dedo. Uma das jovens mulheres soropositivas que concordou em ser filmada e testemunhar confessou-nos que não tinha avisado ninguém. Nem sua família nem o homem com quem ela vivia, seu marido. Ela continuou a se comportar normalmente e fez sexo sem preservativo. Porque, ela confessou: "se eu contar para ele, ele vai me deixar. Todos vão me deixar e eu vou ficar sozinha". Esse medo do julgamento dos outros, da solidão e do ostracismo é fundamental para entender os comportamentos que ainda prevalecem amplamente na África.

Daí a urgência de encontrar outra coisa. Era preciso inventar outros meios que apostassem nas almas dos africanos. Já haviam sido feitas tentativas nessa direção. O cineasta Henri Duparc havia feito o filme ***Joli Coeur***, adaptando uma peça escrita por alunos do ensino médio da Costa do Marfim. Posteriormente, outros diretores foram encarregados da realização de spots ou filmes. Mas, novamente, ou caímos na caricatura de bairro Don Juan, ou encontramos uma tipologia aplicada e laboriosa de "populações em risco": prostitutas, homossexuais, sedutores, que ainda dava ao espectador a liberdade de se excluir disso que foi mostrado a ele. Sendo o nosso campo o da criação africana contemporânea, pareceu-nos lógico pelas aos artistas, combinando todas as disciplinas, envolvê-los recorrendo, seja à sua notoriedade no

continente (o disco que havíamos produzido reunia cantores como Cheb Mami, Pascal Lokua Kanza, Papa Wemba, Ray Lenia, Henri Dikongué, Bonga, para citar apenas alguns), seja baseando-se na força estética e plástica de sua produção artística. Porque, para reinterpretar as palavras de Kant, a arte é o que toca universalmente e sem conceito. O artista, homem ou mulher, que é capaz de fazer chorar e fazer rir, de perturbar o próximo com palavras, imagens, uma tela, uma melodia musical, é sem dúvida o melhor colocado para ir além do que, até então, tinha sido tentado.

A aids tem a particularidade de tocar o que há de mais precioso em nossa humanidade. Ele questiona até nossos gestos mais íntimos. E mesmo que, no humor que a ela se opôs na África (Síndrome Inventada para Desanimar os Amantes, por exemplo) encontramos vontade de lutar, de agir como se nada tivesse acontecido, permanece o fato de que a aids é bem real. E sua evolução no continente reflete essa vontade de viver apesar de tudo, de sobreviver, de ignorar o perigo. A atitude indiferente que encontramos aqui e ali é ditada, consciente ou inconscientemente, por todas as crises que a África teve de enfrentar. Entre as guerras civis, miséria, outras epidemias, condições precárias em todos os níveis de uma existência média, o que afinal representa mais um perigo? Principalmente quando esse perigo atinge a única fonte de prazer e relaxamento que permanece para alguns, aquilo que não custa nada e que podemos, ricos ou pobres, desfrutar de forma equitativa. A morte não cobre as mesmas realidades no sul do Mediterrâneo que nos países ocidentais. Portanto, não representa uma barreira suficientemente forte para ser o único argumento eficaz. A morte é definitiva. Por vezes, é vivida como uma libertação, não necessariamente como uma tortura ou fatalidade. Ou, se é

uma fatalidade, é aquela diante da qual, mais uma vez, todos são iguais. É esse o compromisso que todos nós, mais cedo ou mais tarde, devemos honrar. A África, portanto, optou por aplicar o preceito latino ***amor vincit omnia***. O amor acaba com tudo. Porque é realmente do amor que estamos falando aqui.

Tudo isso seria eminentemente poético: ***a África dizimada pelo amor*** se, infelizmente, os fatos não contradissessem esse romantismo cínico. A aids é uma doença moderna, e o amálgama que pode ser feito, no continente negro, entre tradição e realidade, entre maldições e múltiplas crenças e o jogo de esconde-esconde social mantém a ambiguidade que permite que a pandemia continue em seu curso mortal. E quando escrevo que a aids afeta a todos nós, refiro-me a toda a humanidade. Seria fácil, de fato, para o Ocidente dizer a si mesmo "afinal, este é um problema africano. Já estamos fartos". Infelizmente, ou felizmente, dependendo do caso, o mundo não está mais limitado a um conjunto de áreas geográficas independentes umas das outras. E se a invasão do Kuwait pelo Iraque foi capaz de mobilizar o mundo inteiro, a situação da África em relação à aids deveria ser uma das causas prioritárias dos organismos internacionais. Porque sempre chegará um momento em que, diante da extensão dos danos e do irreparável, o mundo clamará: "Não sabíamos". Exatamente a mesma contradição que encontramos na comunicação institucional: ao difundir mensagens eficazes e ouvidas, aliás indiscutivelmente necessárias, a instituição criou um distanciamento entre o seu destinatário e a sua finalidade. A mensagem, desencarnada, não leva em conta nenhuma realidade no terreno. Até o dia em que, uma manhã, acordamos soropositivos. E de repente o mundo muda. Encontramo-nos do outro lado do espelho. Em vez daqueles que apontamos ontem.

E lamentamos não ter prestado mais atenção aos outros, não ter amado os homens que deveríamos ter. Mas agora é tarde demais para voltar atrás. Tarde demais para reescrever a história.

A fraternidade abolida, a unidade familiar despedaçada, os parâmetros de referência desfocados. Entramos no longo corredor da solidão, cujo desfecho só então é totalmente compreendido. Mas isso não pode ser explicado com palavras que nunca se ouvem. Os avisos. É preciso ter passado por lá. Ter seguido este caminho pavimentado de dores. E mesmo assim, como a história nos ensina, falta força para testemunhar.

*Mais de 2 milhões de sul-africanos são soropositivos e ignoram isso. **

*São quase 3 milhões de sul-africanos infectados. ***

*10% deles estavam soropositivos em 1997, ou seja, 30% a mais que em 1996. ****

*A África do Sul, país onde a aids mais progride no mundo, contaminando 50.000 pessoas a cada mês*****.

**De acordo com o ministro da saúde da África do Sul em 13 de fevereiro de 1998.*

***Segundo o ministro da saúde da África do sul em 10 de março de 1998.*

****De acordo com a OMS em 13 de fevereiro de 1998.*

*****De acordo com o ministro da saúde da África do Sul em 10 de março de 1998.*

Daí a posição particular do artista. Sozinho, ele pode realizar essa jornada sem volta, mergulhar na escuridão das coisas para

sair com um brilho. Não de esperança, como um bálsamo que nos ajudaria em tempos particularmente difíceis. Não. A crueza e o imediatismo de sua experiência como demiurgo, como barqueiro. O artista é o único mediador que fala aos nossos sentidos, à nossa alma. Porque, justamente, sua obra não abarca nenhum discurso. Na carne de sua voz, no prisma de suas cores, no peso de seu gesto. Ele está inteiramente na obra que nos oferece, pois ele sabe que não é médico, não é representante de ninguém a não ser de si mesmo. Porque ele é um homem entre os homens. Quando abordamos os artistas para nosso evento/manifestação, a palavra de ordem havia sido simples. Queríamos evitar qualquer mal-entendido. Qualquer lágrima desnecessária e artificial. Não era para eles, como foi feito aqui e ali, criar por criar. Era responder a um pedido: "não estamos pedindo que falem sobre a aids, dissemos a eles. Não estamos pedindo que você crie slogans publicitários ou mude seu estilo. Viemos até você justamente pelo que sabemos sobre o seu trabalho. Conte-nos sobre morte, amor, solidão, perda. Pense em amigos, irmãos, conhecidos ou, mais simplesmente, pegue a real dimensão da doença visitando hospitais, conversando com os enfermos. Lide com nossas emoções, em vez de nossa razão". Pareceu-nos importante que os artistas tivessem um conhecimento real da doença, que se absorvem a desordem, a angústia dos enfermos. A mensagem foi transmitida. Voltando à solidão de seus ateliês, os artistas mergulharam nas profundezas de si mesmos para traduzir essa emoção que a razão não consegue expressar com tanta força e evidência.

A percepção da arte é imediata. Não requer nenhuma mediação, nenhuma tradução. A obra é dirigida diretamente a nós, sem conceito. Toca na essência de quem somos, fala a nós,

especificamente, a cada um. Somos livres para investir nela, para contribuir com nossas próprias experiências, nossas dores e sobre o mundo revelado, de escrever nossa própria história. A obra de arte nos dá a liberdade de torná-la nossa. É por isso, porque o artista não representa uma entidade abstrata, mas um ser de carne e osso, porque compartilhamos com ele a mesma humanidade, que nos preocupamos. Arte não é moral. Pelo contrário. E é neste sentido que intervém de forma complementar e necessária para todas as informações. Por não julgar, por não nos designar como culpados, ele nos obriga a ver o que ele quer nos dizer, deixando-nos o livre arbítrio de um indivíduo sem o qual é impossível determinar. Por não se dirigir a ninguém em particular, exceto ao artista que a autoriza, a obra consegue fazer vibrar o universal. E o fato de o artista ser francês, belga, camaronês ou chinês não muda o assunto. Mesmo que a *Revue Noire* tenha escolhido, prioritariamente, dirigir-se aos africanos. Porque eles eram, antes de mais nada, os primeiros a liderar o caminho.

Entre os inúmeros artistas que estiveram associados ao projeto *Os Artistas Africanos e a Aids (Les Artistes Africains et le Sida),* vamos dar uma olhada em Pascale Marthine Tayou e Bili Bidjoka. Porque seus trabalhos utilizam uma estética radicalmente diferente para traduzir a mesma desordem. Nas obras de Tayou (realizadas, convém lembrar, antes da existência do projeto), vemos os elementos deslocados de um corpo, de uma vida. Membros desarticulados, objetos descartados, caos de seres dilacerados cujo sofrimento obsceno, a exposição crua, nos atinge de frente. Não podemos deixar de olhar. Somos forçados a ver. Mesmo que, por nojo, vergonha, compaixão, sejamos tentados a desviar o olhar. Mas não há nada no trabalho que reflita qualquer desejo de miséria.

É a realidade exposta. Sem qualquer outro comentário além do olho do artista. Em Bidjoka, é aparentemente a calma civilizada de um mundo policiado. Do lado de fora, uma caixa preta cúbica, com cerca de dois metros de altura, na qual uma abertura nos convida a entrar. No interior, uma lâmpada nua pende do teto e difunde uma luz negra. Uma cadeira. A calma das horas de luto. A câmara da morte onde nos encontramos para meditar e chorar. Com, no fundo, a voz insana de Antonin Artaud que amaldiçoa o mundo culpado da provação de Van Gogh. Um silêncio turbulento que nos desestabiliza gradativamente. E no meio, sob a lâmpada, como se para recolher todas as lágrimas do mundo, uma bacia cheia de água. Não há mais nada a dizer.

Outros artistas traduziram, com sua estética própria, os momentos de tensão, de amor e de dor. As perguntas e as expectativas. As remissões (da doença). Mas, quem quer que sejam, são sem dúvida os que transmitiram com mais precisão a soma contraditória dos sentimentos que nos atravessam quando temos de enfrentar o ato sexual, a desordem romântica, a doença.

Tradução:
Fernanda Soares da Rosa
e Karoline Gonçalves Lima

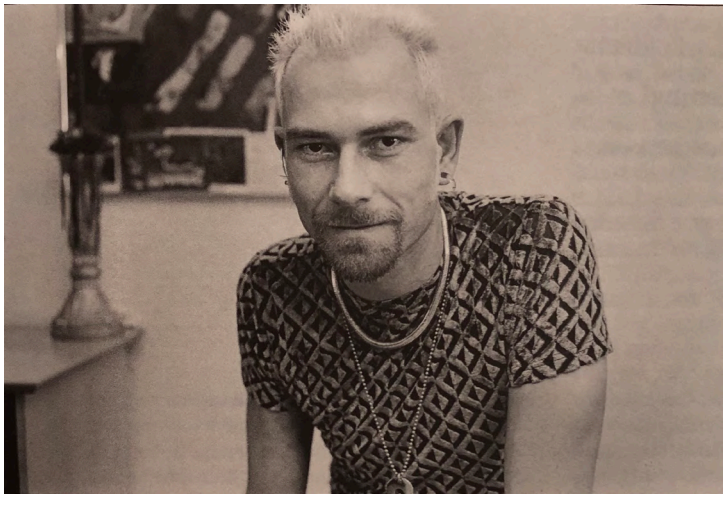


Figura 4. Ruedi Wber, *Peter Breitenmoser*, 1997. Fotografia. Fonte: Catálogo da exposição.

Christa Brunswicker é pesquisadora sobre aids. Foi diretora do AIDS Info Docu Schweiz. Seus objetos de pesquisa são a aids, saúde pública e prevenção na Europa, escrevendo no final da década de 1990 em publicações como *Être solidaire: c'est agir*.

Martine Anderfuhren (Genebra, 1964) é artista e professora de comunicação visual. Em sua poética investiga temas como inovação social, processos participativos de arte e questões de gênero. A artista participou da mostra *Os Mundos da Aids*, e seu texto encontra-se entre as páginas 24 e 25 do catálogo, dentro da sessão intitulada *Status Quo*.

Simon Njami (Lausanne, 1962) é escritor, crítico de arte e curador independente, cofundador e redator chefe da *Revue Noire*, uma revista de arte contemporânea africana. O texto de Simon Njami encontra-se entre as páginas 50 e 53 do catálogo, dentro da sessão intitulada *Status Quo. Revue Noire* pode ser acessada em https://www.revuenoire.com.

Fernanda Soares da Rosa é Doutoranda em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAV-UFRGS). Historiadora e Professora de História, formada pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (FFCH-PUCRS). Atualmente pesquisa na área de História, Teoria e Crítica de Arte, investigando a produção do artista brasileiro Claudio Goulart (Porto Alegre, 1954 - Amsterdã, 2005), tendo como enfoque os temas: corpo, sexualidade, aids e arte contemporânea. Atua no projeto de catalogação e pesquisa do acervo artístico e documental da artista Gisela Waetge (1955-2015), no espaço cultural Atelier das Pedras, e integra a equipe de produção da 13a Bienal do Mercosul.

Karoline Gonçalves Lima é Bacharela em Letras - Tradutor Português e Francês (2013-2019) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é mestranda na área de Estudos da Literatura, especialidade Teoria, Crítica e Comparatismo pela mesma universidade. Realizou durante a graduação pesquisa científica na área de Literatura

Francesa com ênfase em história, literatura, narrativa autobiográfica, memorialismo e língua francesa sob orientação da Profª. Drª. Beatriz Cerisara Gil. Atuou também como bolsista do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva, do Instituto de Letras da UFRGS, sob orientação da Profª. Drª. Denise Regina de Sales.

NOTAS DE FIM

[1] Preâmbulo do catálogo referente ***Os Mundos da Aids: Entre resignação e esperança***, mostra coletiva de arte contemporânea realizada pelo ***Sida Info Doc Suisse***, em colaboração com o ***Centro de Arte Contemporânea de Genebra, Dialogai Association*** e o ***Centro de Arte Contemporânea Ticino***, com curadoria de Frank Wagner. Em exposição entre os dias 6 de junho e 15 de outubro de 1998, no ***Centro de Arte Contemporânea*** e na sede ***do Dialogai Association*** (até 31 de agosto de 1998), em Genebra; e de 15 de novembro de 1998 a 31 de janeiro de 1999, a exposição esteve no ***Centro de Arte Contemporânea Ticino***, em Bellinzona, na Suíça. ***Os Mundos da Aids*** reuniu trabalhos dos artistas: Martine Anderfuhren, Fernando Arias, Art Orinté objet, Greg Day, Tony Feher, General Idea, Claudio Goulart, Zaqueu Guimarães, Lyle Ashton Harris e Thomas Allen Harris, Jim Hodges, Isaac Julien, Peter Knoch, Stephan Landry, Moshekwa Langa, John Lindell, Hentie van der Merwe, Donald Moffrett, Piotr Nathan, Timur Novikov, Owusu-Ankomah, Hunter Reynolds, Pipilotti Rist, Ugo Rondinone, Aura Rosenberg, Cheri Samba, Erick Schmidt, Chrysanne Stathacos, Mina Totino, Edilson Viriato, Ruedi Weber e Antione Zermatten. O texto de Christa Brunswicker, então diretora do ***Sida Info Doc Suisse***, encontra-se entre as páginas 9 e 14 do catálogo (N.T.).

[2] Optou-se por utilizar ao longo desta tradução a atual grafia da palavra aids, escrita com as letras minúsculas, pois, esta, já foi incorporada pelo vocabulário da língua portuguesa como verbete. Ainda, tendo em vista, igualmente, que

ao longo dos textos os autores utilizam a grafia da palavra sida com letras minúsculas. Vale ressaltar que a utilização da palavra com letras minúsculas tem sido uma estratégia abordada por segmentos ativistas para configurar de forma menos alarmista a escrita da sigla, buscando amenizar seu impacto. Os textos aqui trazidos utilizam a sigla sida, que sintetiza o termo "Síndrome da Imunodeficiência Adquirida", mas, para esta tradução optou-se por utilizar o termo aids, já que que no Brasil, apesar da origem e diferentemente dos demais países latinos, usa-se a sigla adotada do inglês, mesmo que gerando certo descompasso ao traduzir cada uma de suas letras ao português (N.T.).

[3] A exposição fez parte da programação da *12ª Conferência Internacional de Aids*, evento que reuniu pesquisadores de vários países e teve como intuito discutir a epidemia em uma série de conferências sobre as formas de prevenção e sobre as especificidades de tratamento da doença, até então disponíveis, entre estudos que levantaram os avanços para diminuição das cargas virais e para redução a transmissão do vírus HIV. Mais informações sobre a conferência em notícia publicada no jornal *Le Temps*, em 4 de julho de 1998, disponível em: https://www.letemps.ch/societe/bilan-positif-fin-12e-congres-mondial-sida (N.T.).

Referências

Les Mondes du SIDA : Entre résignation et espoir. Catálogo de exposição. Curadoria de Frank Wagner. Impresso por *Centre d'Art Contemporain Genève* e *Sida Info Doc Suisse*, Genebra, Suíça, 1998.

Reification as Structural Depoliticization:
The Political Ontology of György Lukács and Guy Debord

REIFICAÇÃO COMO DESPOLITIZAÇÃO ESTRUTURAL: A ONTOLOGIA POLÍTICA DE GYÖRGY LUKÁCS E GUY DEBORD

Johan Frederik Hartle

Resumo: Nesse artigo, o conceito de reificação é posto em diálogo com modelos contemporâneos da ontologia política para enfatizar os efeitos despolitizantes da reificação também no nível da teoria. O autor aborda como Lukács e Debord tratam da factualidade da realidade social não apenas através de análises sistemáticas mas também (tanto programática quanto performativamente) através de estratégias estéticas. De acordo com o artigo, a aparência socialmente necessária da vida reificada precisa ser esteticamente reencenada para se tornar acessível às lutas políticas.

Palavras-chave: Reificação. Espetáculo. Despolitização. Estratégias estéticas. Lutas políticas.

Abstract: In this paper, the concept of reification is brought into dialogue with contemporary models of political ontology to emphasize the depoliticizing effects of reification also on the level of theory. The author approaches how Lukács and Debord address the factuality of social reality not only through systematic analysis but also (both programmatically and performatively) through aesthetic strategies. The socially necessary semblance of reified life, so the paper argues, has to be aesthetically re-staged to be accessible to political struggles.

Keywords: Reification. Spectacle. Depoliticization. Aesthetic strategies. Political struggles.

O conceito lucaksiano de reificação ganhou relevância acadêmica. Ele vem sendo novamente discutido em diferentes contextos do marxismo contemporâneo – pelos representantes das últimas gerações da Escola de Frankfurt e pelos círculos informados por marxistas britânicos acadêmicos.[1] Com isso, permite-se a leitura do conceito original de Lukács – mas também sua expansão e desenvolvimento mais amplos na teoria do espetáculo de Debord – sob uma nova luz, ou, pelo menos, lançando nova luz sobre interpretações que se perderam nas conjunturas do discurso.

Um aspecto político crucial da teoria da reificação é sua análise crítica da despolitização implícita à ontologia específica da mercadoria (e, respectivamente, do espetáculo). O que Lukács enfatiza com Marx, e o que Debord discute em termos ainda mais amplos (incluindo a cultura visual do capitalismo de consumo), é uma conceitualização das implicações da prática mercantilizada

[*commodified*] que obscurece a prática política contundente.[2] É esse aspecto da reificação, em especial, que vem sendo radicalmente negado pelas reconstruções contemporâneas, meramente éticas, do conceito.[3]

Ao deixar os indivíduos em posição de isolamento, em uma postura meramente "contemplativa", passiva, conforme Lukács (e com ele Debord)[4] afirma, a capacidade de uma negociação radical e a reestruturação potencial dos princípios fundamentais da organização social já não podem ser considerados. A condição social geral da reificação, a transformação da vida social em uma realidade objetificada e quantificável deixa os indivíduos sociais em uma postura contemplativa e, portanto, separa-os do mundo objetivo (Lukács, 1971, p. 89). A vida política, portanto, de acordo com o argumento, é objetificada em fatos sociais (ou em outros termos: *institucionais*) que tendem a esconder suas próprias precondições na prática social. Assim, a despolitização, a perda das capacidades políticas contundentes, coincide com a apatia política na concepção de reificação.

Esse foco na despolitização faz com que "reificação" seja um conceito politicamente influente no contexto dos debates contemporâneos que concernem a "ontologia política" e "o político". No pensamento contemporâneo, uma variedade de referências a várias ontologias (de Spinoza, Schiller, Cantor, Heidegger, Lacan etc; cf. Hartle, 2009) foram introduzidas para enfatizar e repensar as fontes ontológicas da política – a materialidade da política em tensão com sua representação política – e as dimensões políticas da ontologia – a afirmação de que a estrutura do pensamento filosófico seja (pelo menos) de relevância política indireta.[5] Apesar de não estar claramente no centro desses desenvolvimentos, o

trabalho posterior de Lukács aborda essa questão explicitamente em termos de ontologia (ver Lukács 1978a, 1978b, 1980). Mas, já em suas considerações sobre ***Gegenstandsform*** (forma de objetividade) no capitalismo desenvolvido contidas em ***História e Consciência de Classe***, ele coloca essas questões e pode portanto ser produtivamente discutido como uma ontologia política em si mesma.

A questão da despolitização não trata apenas de uma queixa frequente nas (e às vezes contra) democracias liberais. Ela também marca a própria situação do desenvolvimento original do marxismo ocidental, já classicamente descrito como uma "alteração profunda [...] que se deslocou para a filosofia"[NT1] e como um interesse materialista na questão da ideologia (arte, cultura, consciência social) como elemento central da luta política em tempos de derrota (Jacoby, 1981).

O momento histórico do marxismo ocidental ecoou o fracasso das revoluções socialistas e a ascensão dos regimes autoritários no período entreguerras, tentando responder à questão de como e porque o regime capitalista persistiu em tempos de contradições sociais manifestas. ***História e Consciência de Classe,*** de Georgy Lukács, é geralmente visto como ***o*** texto original do marxismo ocidental (cf. i.e.: Merleau-Ponty, 1973, pp. 31–58). A teoria da ideologia de Lukács está, obviamente, longe de não apresentar problemas. Ela permanece comprometida com a ideia leninista de partido de vanguarda, que favorece o conhecimento político de intelectuais (do partido), e sua ideia de uma subjetividade (ou: "ponto de vista") autenticamente proletária (isto é, democrática radical) é bastante desdenhosa de qualquer consciência empírica das lutas reais das classes trabalhadoras (Larrain, 1988).

Se o marxismo ocidental, entretanto, havia, em alguns casos, sido introduzido como uma teoria crítica de capacidades políticas distorcidas (dos tipos direitistas e autoritários), ou de linhas de conflito mal interpretadas ou fora de lugar, a relevância específica de Lukács consiste, precisamente, em sua contribuição para o entendimento da ausência do político em termos estruturais, sem recair em uma atitude de culpa ética individual (ver também Henning, 2012, p. 244, p. 257; Selk, 2015). Isto é, a meu ver, uma das forças da concepção original de reificação.

A seguir, eu delinearei brevemente essa interpretação ontológica da reificação nos próprios termos de Lukács e nos termos das abordagens contemporâneas aos fatos sociais (e institucionais) (1). Posteriormente, delinearei algumas continuidades desse projeto filosófico na teoria do espetáculo de Debord (2), cujo próprio pensamento é (sistematicamente) ***derivativo*** em relação ao projeto ***original*** de Lukács. Concluirei enfatizando a forma como a teoria da reificação ainda contribui para uma ontologia política que vai além da ingenuidade de uma identidade filosófica idealista (classicamente atribuída a Lukács) – também e em particular através da ênfase na dinâmica da disrupção estética e construção política (3). Aqui afirmo Lukács como (esteticamente) ***derivativo*** (em relação ao realismo do século XIX), enquanto Debord contribui com uma compreensão ***original*** de intervenção estética e, portanto, contribui de modo substantivo às formas de uma crítica da reificação.

1. Má interpretação do social: fetichismo e fatos sociais

Lukács apresenta a reificação (*Verdinglichung*) de modo muito alinhado à teoria do fetichismo de Marx, como uma forma de objetividade (*Gegenstandsform*) que necessariamente emerge dentro de uma estrutura geral de troca de mercadorias.[6] Marx havia argumentado que o valor de troca das mercadorias não só é praticamente subestimado, mas também continuamente reproduzido e confirmado no processo de troca social. Com o dinheiro, o valor se torna finalmente objetificado e parece ser da realidade material, como-coisa. O valor, portanto, aparece como uma qualidade objetificada de uma mercadoria em si, apesar de não estar de modo algum implicado na realidade física do respectivo objeto. Assim como massa, cor etc., o valor parece ser uma qualidade objetiva da mercadoria, enquanto é meramente uma forma congelada de trabalho social (incluindo as relações sociais que o organizam) que funciona como uma forma de mediação social (Postone, 1996, pp. 148–157). A existência do valor, poderíamos dizer, é, entretanto, um compromisso ontológico implícito na prática de troca, através do qual praticamente se aceita e confirma sua realidade "objetiva".

As mercadorias são, portanto, como explica Marx, não apenas objetos concretos de consumo com qualidades sensíveis, portadores de valor de uso, mas também seres sociais, já que são portadores de valor de troca. O valor de troca contém uma relação de cada mercadoria com todas as outras e uma relação com o estado atual da produtividade econômica.

Através do valor, em última instância determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário, a comensurabilidade e, portanto, a comparabilidade são possíveis. Cada uma das

mercadorias, assim, contém a referência ao todo da sociedade e, portanto, também às formas de organização social, que precedem a existência de cada mercadoria. Desse modo, o valor contém, implicitamente, a relacionalidade de todas as mercadorias e os processos de sua produção (incluindo até as lutas sociais sobre as condições de produção e o tempo de trabalho). É justamente isso que se torna fetichizado com a falácia ontológica que Marx geralmente caracteriza como fetichismo da mercadoria.

Assim, o argumento do fetichismo de Marx pode ser reconstruído da seguinte maneira: através da realidade aparente, mas efetiva, do processo de troca, desenvolve-se uma relação entre coisas – na qual as relações sociais inerentes ao processo de produção estão indiretamente presentes (de forma ***cristalizada*** ou ***congelada***, como Marx diria) – que esconde a relação entre os produtores sociais, apresentando-os em forma de coisa (cristalizada em mercadorias).

De acordo com o argumento, se troco mercadorias, aceito implicitamente as circunstâncias incorporadas à estrutura do valor (o todo das relações de produção) implicadas nessas mercadorias. Essa aceitação primordial e tácita é vital em todas as formas de troca de mercadorias, independentemente da ideologia subjetiva com a qual eu possa concordar. "Eles não sabem disso, mas o fazem"[NT2], diz a famosa frase de Marx. Essa ***má interpretação prática*** (uma má interpretação que é um efeito estrutural de relações práticas em vez de uma falha intelectual) do verdadeiro status dos objetos sociais – mercadorias em particular – é tanto socialmente necessária quanto forma de aparência; sua compreensão implícita da realidade é tanto aparente quanto efetiva: a realidade social se

constitui dessa maneira. Ainda assim, é construída como uma objetividade inalterável e como se não estivesse historicamente enraizada na prática social.

O fato, entretanto, de que a realidade do processo de troca realiza uma mediação entre os produtores sociais também implica a instalação de uma realidade social de tipo próprio. As mediações (práticas sociais relacionadas umas às outras como trabalho abstrato) do capitalismo são ***reais***, apesar do fato de serem, fundamentalmente, abstrações que, em primeiro lugar, também escondem as relações sociais das quais são produto. A célebre frase de Marx: As "relações sociais entre seus [dos produtores] trabalhos privados"[NT3] (falando de modo mais geral: as mediações sociais resultantes do trabalho abstrato) "aparecem como aquilo que elas são"[NT4] (Marx, 1990, p. 166), como uma realidade social efetiva. A realidade da mercadoria é ao mesmo tempo ilusória, e aparece como o que ela realmente é.

O fetichismo significa que essa forma de coisa das relações sociais é tomada como uma realidade absoluta e, portanto, é dotada da capacidade de estruturar a realidade social e fazer com que as estruturas historicamente contigentes da vida social pareçam necessárias, independentes da intervenção humana, um tipo de "segunda natureza", com sua própria validade (Lukács, 1971, p. 128). Nesse sentido, o fetichismo é tanto a negação metodológica quanto o reconhecimento não sabido dessas relações sociais implícitas em fatos sociais.[7] Essas relações sociais são implicitamente reconhecidas porque seu papel constitutivo na determinação da "segunda natureza" dos fatos sociais é negado. O fetichismo da mercadoria subestima objetos e, assim, transforma os processos sociais em relações entre coisas. Indiretamente,

ele também dota essas coisas de agência, à medida em que elas parecem ter tomado decisões que deveriam, na verdade, ser da alçada de práticas democráticas constitutivas. Os agentes humanos se tornam passivos enquanto as coisas parecem estar imbuídas de um estranho tipo de agência.

Dada a interpretação do fetichismo da mercadoria como um princípio ontológico da prática social que também implica uma vasta gama de comprometimentos ideológicos, não é de se estranhar que Lukács coloque tanta ênfase ***política*** na questão do método, de um tipo que enfatize o conceito de totalidade e, como também veremos a seguir, em questões da organização política. Por boas razões, ***História e Consciência de Classe*** é chamado de ***Estudos sobre a Dialética Marxista***. E se houver qualquer forma de marxismo ortodoxo que mereça justificativa, Lukács afirma, então sua justificativa é a do marxismo como método. "Por outro lado, em oposição a esses fatos e sistemas parciais isolados e isolantes, a dialética [...] [insiste] na unidade concreta do todo [...]".[NT5]

Lukács foi um dos primeiros teóricos a levar o argumento do fetichismo de Marx a sério de modo sistemático e dar a ele posição central em sua interpretação do marxismo (cf. Jappe, 1999, p. 4). Mas Marx e Lukács não foram os únicos a teorizar as precondições dinâmicas e práticas dos fatos sociais. Para separar o argumento da teoria específica de valor, pressuposta pelo argumento marxista do fetichismo, e também esclarecer a relação entre objetos que operam no âmbito da primeira natureza e objetos que operam no âmbito da segunda (objetos que têm uma realidade social) e, portanto, tornam-se fatos sociais, também é possível a referência a outros paradigmas teóricos. Partindo de um conjunto de premissas filosóficas consideravelmente diferentes, o entendimento de John

Searle, por exemplo, da realidade social (e da factualidade social em particular), parece desenvolver um argumento bastante similar. Essa generalização ontológica de uma estrutura que também marca o fetichismo da mercadoria (algo que Searle não aponta – ainda que posicione sua contribuição direcionada à economia) também introduz uma linguagem que ajuda a distinguir mais facilmente entre factualidade fetichista e suas precondições sociais.

Searle enfatiza a ontologia específica dos fatos sociais que não devem ser confundidos com fatos puros (fatos que são válidos independentemente da intervenção humana direta). O status ontológico particular dos fatos sociais é, portanto, de acordo com Searle, que eles são ***fatos institucionais***, fatos que são instituídos em práticas sociais.

De acordo com a definição de Searle, os fatos institucionais têm a forma geral de: um objeto específico X, que conta como Y sob condições de C (Searle, 2005, p. 7).[8] O objeto ganha um status que constitui sua segunda realidade, uma realidade social. A função do status de valor de troca atribuída, por exemplo, a um objeto específico também é dependente de condições institucionais (ou melhor: sociais). O status de um dado objeto ao qual uma função do status (valor) é atribuída, muda sua significação social apenas sob certas condições sociais. Em outras palavras: um objeto material X aparece como uma mercadoria Y sob a condição institucional C. Embora a aparência física do objeto possa não ter mudado (a não ser que tenha recebido uma etiqueta de preço tenha afixada nele), sua factualidade social muda significativamente.

O ponto principal, tanto para Searle quanto para a tradição marxista, é não confundir uma dessas duas camadas de realidade (na terminologia de Lukács poderíamos dizer: a ***primeira natureza***

do objeto ganha uma ***segunda natureza***) com a outra, e não negar as circunstâncias sociais implicadas. Pois o status ontológico dos fatos sociais é, portanto, totalmente dependente das circunstâncias institucionais ou sociais contra o pano de fundo no qual a atribuição desse status particular não pode senão fazer sentido. Ele é, em outras palavras, totalmente contingente na prática social da troca de mercadorias nas e através das quais os produtos do trabalho humano são transformados em mercadorias. Esses tipos de fatos não são, portanto, independentes do observador (como o tamanho da lua, um fato físico independente da prática humana), mas sempre fazem parte de uma realidade social da qual agentes humanos fazem parte – inclusive aqueles que descrevem essa realidade social particular.

Apesar desses paralelos, a explicação marxista do fetichismo complica essa abordagem metodologicamente em três sentidos. A visão do status institucional dos fatos que depende do ator não implica apenas (1) uma variedade de relações complexas (recíprocas, mutuamente condicionantes) entre a teoria e o objeto de seu estudo. Muitas das reservas de Lukács em relação à metodologia das ciências naturais (e sua relevância para as ciências sociais) têm a ver com essa interrelacionalidade pressuposta entre o sujeito e o objeto de estudo no campo da cultura e da sociedade, deixando a desejar na orientação objetivista das ciências naturais baseada na física.[9]

Além disso, de um ponto de vista marxista (ou: do ponto de vista de uma ontologia política de constituição) é (2) importante enfatizar que as circunstâncias sociais que criam uma segunda camada de realidade e, potencialmente, uma "segunda natureza", também são instituídas. Nesse sentido, a espiral de processos

instituintes se curva-se de modo cada vez mais profundo na história, que parece estar no cerne de qualquer crítica marxista de reificação política.[10]

O argumento de Searle também implica (apesar desse ponto não ser mencionado) um aspecto que está no próprio cerne da crítica do fetichismo de que (3) a relação entre fatos sociais e suas circunstâncias sociais poder ser recíproca. Se, em outras palavras, aceito fatos sociais como fatos, como faço na prática, também aceito as circunstâncias ***pressupostas por*** elas e ***nelas incorporadas***. Se eu, por exemplo, no caso de um jogo de futebol, aceito que a bola cruza uma linha que seja o gol (se comemoro e volto para meu lado do campo), então também reconheço, sem saber, toda uma série de regras e condições que definem o jogo de futebol. Em algumas esferas da prática social isso pode não ser um grande problema. As relações sociais negadas na explicação marxista do fetichismo, entretanto, estão longe de ser inocentes. Elas incluem, de acordo com o marxismo, a reprodução de estruturas de exploração e dominação.

2. Fetichismo da mercadoria, Reificação, Espetáculo

De acordo com a concepção de Marx do fetichismo da mercadoria, a implicação ideológica da troca de mercadorias consiste em uma falácia ontológica (uma forma de compromisso ontológico implicado na prática de uma troca de mercadoria que confunde "devir" histórico com "ser" natural), implícita a uma forma de prática específica: aquela que toma fatos sociais incorporados às práticas sociais como simples fatos de forma a aceitar implicitamente, portanto, suas precondições sociais, também deixando suas precondições estruturais e genéticas despercebidas, portanto, fora do alcance de práticas democráticas constitutivas.

Nesse sentido, a crítica da reificação está enraizada em uma ***ontologia política*** que é, em última instância, uma ontologia relacional de base processual, o reconhecimento de que "[...] os objetos sociais não são coisas, mas relações entre os homens".[NT6] Conforme sugerido anteriormente, essa ontologia pode (também nos termos da discussão contemporânea) ser chamada de ontologia ***política*** em pelo menos dois sentidos: ela enfatiza a importância política de compromissos ontológicos (e, portanto, o fato de que ontologias são políticas) e enfatiza as precondições materiais e práticas (isto é, ontológicas) – as "condições institucionais" de Searle – de qualquer corpo político estruturado. A ontologia política da crítica da reificação é uma ontologia de processos e relações sociais, que enfatiza a primazia das relações e processos sobre os objetos dados. A sugestão específica da ontologia política do eixo Lukács-Debord é a transição de uma ontologia de fatos isolados para uma ontologia de mediação e de processos constitutivos e, também, em particular, os processos ***constitutivos*** ou "instituintes" do trabalho social.[11]

Na objetividade aparente mas efetiva dos fatos sociais, as relações sociais aparecem como uma ***segunda natureza*** ao passo, na verdade, nelas, não há nada de natural, de essencial, nem de eterno. Essa "segunda natureza" faz com que a possibilidade de prática contundente desapareça em uma objetividade como-coisa, uma realidade social que parece se constituir de coisas. O que também leva a um encerramento [***closure***] do âmbito da política: cercados por fatos sociais subestimados, os seres humanos encontram-se em um mundo que parece estar além do alcance da intervenção democrática e dos processos de formação política consciente, em uma situação de passividade e apatia, efetivada

pela falácia ontológica implícita à lógica da mercantilização. As pessoas, portanto, de acordo com a terminologia de Lukács (posteriormente adotada por Debord), são deixados em uma posição "contemplativa", passiva.[12] A apatia e a contemplação relacionam os agentes sociais a seu ambiente social como se este fosse uma forma pura de objetividade além do alcance da intervenção direta, além do alcance de práticas constitutivas, como se essa realidade fosse independente em si.

Nesse sentido, e até esse ponto, a análise de Marx do "fetichismo da mercadoria" contém o principal argumento e a estrutura fundamental do problema da "reificação" e também da teoria do espetáculo. Fundadora para todos os argumentos específicos, e para a tradição cumulativa da crítica da reificação, entretanto, é a pressuposição de que uma forma específica de prática social (a troca de mercadorias) produz uma forma de objetividade que esconde os poderes instituintes dos produtores sociais. Assim, esses poderes instituintes aparecem para os produtores sociais como poderes externos [***alien powers***].

Além disso, uma dimensão historicamente diagnóstica fica implícita no desenvolvimento histórico da crítica da reificação de Marx a Debord. Lukács desenvolve a explicação mais restrita do fetichismo em uma teoria geral de práticas institucionais que abarca toda a amplitude de fenômenos historicamente específicos, desde o pensamento neokantiano, passando pela taylorização, até chegar à estrutura geral da racionalidade burocrática, já que trata da realidade objetificada previsível e calculada (ver Lukács, 1971, pp. 95–97). Com ***História e Consciência de Classe*** de Lukács, a crítica original do fetichismo da mercadoria, enraizada na análise do alto capitalismo [***high capitalism***] transforma-se em uma crítica geral

da cultura fetichista que identifica a lógica da emergente regulação fordista.

Uma grande parte do que Guy Debord desenvolve em uma teoria do regime visual e espacial do espetáculo, sob as condições do capitalismo (difuso) do consumo midiatizado, das economias de comando (concentradas), e do capitalismo tardio (integrado), é o desdobramento e diferenciação do argumento original em uma teoria crítica da cultura visual. O espetáculo, escreve Debord, "é o mundo da mercadoria dominando tudo que é vivido".[NT7] Anselm Jappe apontou isso do modo mais claro: "A imagem e o espetáculo de que fala Debord devem ser entendidos como um desenvolvimento posterior da forma-mercadoria".[NT8] A teoria de Guy Debord do espetáculo é, em outras palavras, uma continuação de modo bastante direto da crítica marxista e lukacsiana do fetichismo e não uma teoria original, em termos ***sistemáticos***.

Sua antropologia política do contemplativo *Homo Spectator* (Debord, 1995, p. 9) foi antecipada pelo argumento do fetichismo de Marx e sua interpretação lukácsiana. O fetichismo é um ato de despolitização nas e através das práticas que constituem a ilusão (socialmente necessária) de objetividade onde, de fato, relações sociais fluidas e dinâmicas estão no cerne das coisas. A concepção interna de "espetáculo" não vai muito além desse argumento.

O que faz da explicação de Debord do espetáculo uma teoria original é a ***expansão*** do ***alcance*** do argumento clássico, e também uma tentativa de entender o "socialismo anteriormente existente" através dessa lente. De acordo com Debord, a prática visual, o mundo das imagens, é uma mediação objetificada de relações sociais já objetificadas. Abarcando, portanto, na explicação de Debord, tanto

o âmbito glamuroso das práticas artísticas autônomas, abstraídas do cotidiano através de barreiras institucionais, quanto o mundo reluzente das imagens de mercadorias da moda, da publicidade, e da cultura comercial, isto é, a esfera da indústria cultural.

A estrutura do argumento, entretanto, permanece enraizada na crítica da reificação: a representação visual espetacular é apenas outra camada do tipo de objetividade que foi produzida pela troca de mercadorias em primeiro lugar – pela falácia ontológica de se abstrair objetos de seus processos constitutivos, "ser" naturalizado, de "devir" histórico. Em outras palavras: o espetáculo é uma imagem – uma reprodução visual estática e uma confirmação – daquilo com que o mundo das mercadorias ontologicamente nos deixou. Esse seria o mundo das coisas.

Essa ***reificação do mundo objetivo*** em um mundo estático de coisas singulares também tem seus efeitos correspondentes na prática de autoentendimento dos ***sujeitos sociais***. Muito de acordo entre si mesmos, Marx, Lukács e Debord descrevem os efeitos de separação das lógicas de troca da mercadoria, da reificação, e do espetáculo junto da subjetividade política.

A primeira parte do ***Capital***, ***Volume I***, "Mercadoria e Dinheiro", antes de entrar na esfera da produção, que leva, conforme a célebre frase de Marx, a uma mudança da "***personae dramatis***" (que introduz as figuras do trabalhador e do capitalista; Marx, 1990, p. 280)[13], trata apenas de possuidores individuais de mercadorias, relacionados uns aos outros por relações contratuais. Lukács descreve essa mesma "atomização" dos produtores sociais em possuidores individuais de mercadorias como uma "ilusão necessária" que segue não tanto uma explicação cientificamente redutora da complexidade das práticas econômicas como são, mas como um

efeito direto das lógicas da troca da mercadoria (Lukács, 1971, p. 92).

Tal separação está no próprio cerne da teoria do espetáculo de Debord, e também aí ele pode contribuir substancialmente à explicação original da reificação.[14] A "separação generalizada"[NT9] é o modo como o espetáculo opera, deixando sujeitos individuais no estado de pura contemplação, separados das condições de suas próprias práticas e da relação com a coletividade: o espetáculo introduz uma autopercepção baseada em uma realidade objetificada e individuada, e não em uma ***autoconstituição coletiva***. O tipo de capitalismo espetacular específico que Debord tem em mente inclui, portanto, a celebração de um self consumista nessa forma separada, atomística. O que, obviamente, inclui a ênfase mercantilizada geral no estilo de vida e no vocabulário da distinção social, tanto quanto inclui uma autossatisfação mais específica nas técnicas de autopromoção.[15]

A separação é descrita como "parte da unidade do mundo"[NT10] (p. 13), o "alfa e o ômega do espetáculo"[NT11] e, ao mesmo tempo, faz parte de uma ideologia que reforça o processo de "proletarização do mundo"[NT12]. A razão reside na lógica das mercadorias elas mesmas, ou, como se poderia concluir, na lógica das relações sociais entre possuidores de mercadorias: "Cada mercadoria determinada luta para si própria"[NT13], escreve Debord, enquanto a luta proletária "no movimento dissolve toda a separação".[NT14]

Em todas as suas diferentes formulações, a reificação dissolve, portanto, os processos constitutivos em partículas separadas e esmaga potenciais políticos, transformando-os em fatos isolados. Se a vida social se reifica em fatos sociais, isto é, se relações e processos são transformados em formas de

segunda natureza – como, de acordo com Marx, implica a troca de mercadoria –, sua incorporação social, suas origens sociais e precondições estruturais e, portanto, sua causalidade social se tornam invisíveis. Se a realidade social aparece como um mundo de objetos (e não de práticas constitutivas), então, os agentes sociais são reduzidos a executores de uma realidade já dada (de, por exemplo, relações mercantilizadas) dentro da estrutura em que a prática social tem apenas a aparência de possível. A consciência reificada é, do mesmo modo, a incapacidade de enraizar fatos sociais na prática social, e de se relacionar com os semelhantes como co-produtores da realidade social. Um outro nome para esse fenômeno geral da reificação é, conforme afirmo, despolitização.

3. Intervenções Estético-Políticas, ou, Como Superar a Reificação?

A crítica da reificação, entretanto, encontra-se em uma espiral negativa que não pode ser facilmente quebrada: ela requer formas de prática que, pela própria lógica do deve ser criticado, serão prejudicadas, bloqueadas, ocultadas. Superar a reificação, portanto, depende de uma quebra ontológica das estruturas objetificadas que a reificação instala. Enquanto a reificação bloqueia o entendimento da estrutura e da mediação, Lukács de modo (pouco) célebre [***(in)famously***] chama-a de ***totalidade***, de ação coletiva e solidariedade de classe – exatamente o que é necessário para quebrar seu feitiço. O que, então, deve ser feito?

Em termos de um programa puramente político, muito poderia ser dito sobre as interpretações específicas de Lukács e Debord sobre o proletariado, a luta de classes e a possibilidade da prática revolucionária (Jappe, 1999, p. 37–39). Suas filosofias

são fortemente influenciadas por considerações estratégicas e comentam a respeito dos desenvolvimentos históricos do movimento socialista.[16] Ambas depositam suas esperanças nos conselhos de trabalhadores enquanto apaixonadamente discordam sobre o legado leninista e o papel do partido.[17] Os conselhos de trabalhadores são vistos como os meios de organização que permitem a autogestão [*self-rule*] direta e a transparência política, de modo espontâneo e disruptivo. Muito da esperança projetada sobre os conselhos de trabalhadores também reflete os objetivos principais com que tanto Lukács quanto Debord acabaram se confrontando: o sonho de uma coletividade autotransparente anterior à alienação política em suas formas institucionais, a concepção idealista da identidade do sujeito e do objeto.[18]

Seja qual for a última palavra a ser dita sobre essa problemática, um aspecto fundamental dos projetos teórico-políticos de Lukács e Debord que ainda merece atenção para além dos debates mais concretos sobre estratégia e organização política, entretanto, é a questão que concerne as implicações filosoficamente programáticas de suas ontologias políticas. Ambos sugerem uma transição de uma ontologia de fatos, de objetos e mercadorias, para uma ontologia do trabalho social e da constituição política. Como posição ontológica, a crítica da reificação apresenta, portanto, consequências para o entendimento da filosofia como tal e para a ordem implícita de suas respectivas subdisciplinas.

O fato de que ambos, tanto Lucáks quanto Debord, referem-se fortemente a estratégias ***estéticas*** – a estratégias de incorporação da narrativa, no caso de Lukács, e de ***détournement*** [desvio], no caso de Debord – poderia ser lido como um exagero romântico dos

potenciais da arte e, portanto, como uma declaração implícita de derrota.[19] Em uma cumplicidade[20] de certa forma surpreendente com uma estética da política rancieriana, entretanto, poder-se-ia, de modo igualmente fácil, argumentar que a crítica da reificação, como qualquer forma de política séria exige a reorganização das condições estéticas (ou, em um mundo diferente, a reorganização da aparência das coisas, que também poderiam ser vistas como uma interferência nas confusões [***misunderstandings***] ontológicas), sob as quais a realidade social aparece. "Pois a política é coisa estética, questão de aparência"[NT15], de acordo com Rancière. A negociação das condições da perceptibilidade sempre é – para recapitular o argumento de Rancière em uma linguagem ligeiramente diferente – fundamental para a emergência de situações políticas radicais. A forma de aparência que está em jogo no tipo de política burguesa e pós-burguesa que Lukács e Debord abordam, é a aparência socialmente necessária de uma factualidade que é, de fato, o mero resultado de uma variedade de práticas sociais. Tal renegociação da forma da realidade é uma condição fundamental para a política radical.[21]

A revalorização [***revaluation***] geral das intervenções estéticas para quebrar o feitiço da objetividade fetichista caminha lado a lado com a desvalorização [***devaluation***] (um entendimento individualista) da ética.[22] A ênfase na mediação, na incorporação estrutural, e em um horizonte já determinado (e reificado) da agência social possível desaloja a primazia da ética individualista como parte, ela mesma, da lógica de reificação. E um dos efeitos despotilizantes fundamentais da reificação havia sido precisamente descrito como uma situação em que o sujeito se vê com uma massa acachapante de fenômenos isolados que não podem

mais ser estruturalmente articulados e, portanto, confrontados.[23] Desse modo, a crítica da reificação não trata primordialmente dos ***problemas éticos*** dispersos com os quais o indivíduo se encontra confrontado. Em vez disso, ela trata da unidade estrutural e da linha geral de crises e conflitos sociais.

Para Lucáks, a repolitização significa, portanto, (e assim o é consistentemente ao longo de todo seu desenvolvimento teórico) a renarrativização de fatos sociais dispersos. A literatura (incluindo literatura filosófica, como se poderia dizer tendo o próprio estilo filosófico de Lukács em mente) narrativiza e contextualiza o que parece ser imediato, atemporal e disperso. Ela incorpora o indivíduo histórico e, mais geralmente, o que é historicamente específico em seu contexto sócio-histórico. A narrativa, essencialmente, envolve o tempo (tempo objetivo, como Lukács argumenta), a mudança, e a transição e, portanto, abre espaço para agência.

Com referência ao realismo do século XIX, Lukács oferece uma explicação dos processos ao invés de uma dos objetos, o que permite que ele contraponha a ontologia da mercantilização. Apesar de sua originalidade sistemática, seu programa estético, entretanto, já frequentemente criticado, permanece derivativo das formas clássicas da literatura, cujo ponto alto havia se dado no século anterior.[24]

Debord enfatiza estratégias que quebram o feitiço da pura factualidade e da pura espetacularidade pela reapropriação desses fatos sociais através do ***détournement***. O que também é verdadeiro para seu próprio estilo, que se reapropria da crítica transformadora [***transformative***] de Feuerbach e da ideologia crítica do jovem Marx.[25] Nas abordagens de ambos, encontramos um ***détournement***, ***avant la lettre***, que, também através de meios estilísticos de

frases quiasmáticas, revertem as relações distorcidas de sujeitos (despontecializados) e objetos (fetichizados). Debord apresenta esse meio estilístico como uma "fluidez redencontrada"[NT16], "uma linguagem fluida da anti-ideologia"[NT17]: (p. 146). O ***détournement*** nesse sentido traz o significado social escondido das coisas para o primeiro plano e revela a conectividade estrutural de objetos aparentemente isolados. Como Anselm Jappe (1999, p. 48) enfatiza, é uma "[...] uma espécie de ***colagem*** que reaproveita elementos já existentes para novas criações"[NT18] – uma reconexão de elementos únicos. A criação experimental de momentos de prática alternativa, ou literalmente, a ***criação de situações*** (como estava programaticamente inscrito no nome da Internacional Situacionista), é nada menos que uma tentativa de permitir diferentes perspectivas na mediação social. Debord portanto apresenta a arte como prática de diálogo e como uma intervenção no cotidiano (Jappe, 1999, p. 71) que permite a criação de relações sociais que vão além das formas espetaculares de autopreservação (através da distinção social e do estilo de vida). Por boas razões, práticas neovanguardistas do tipo permanecem influentes até o presente, informando a crítica institucional e as práticas políticas interventoras ainda hoje.[26]

Tanto os programas estéticos de Lukács quanto os de Debord, em todas as suas diferenças, sugerem a mudança de uma perspectiva ontológica, alinhada com a crítica mais explicitamente política da reificação através da luta de classe. A transição estética acompanha e prepara a transição de um compromisso ontológico de troca de mercadoria para uma prática política, à luz da qual a conectividade estrutural das coisas se torna visível. A ontologia atomizada de fatos singulares é gradualmente substituída pela

ontologia constitutiva da incorporação social e da mediação, e como se pode dizer com alguma cautela, da totalidade. Tal perspectiva da totalidade, de acordo com Lukács, é apenas um ponto de vista, e não uma realidade objetiva. É uma perspectiva, entretanto, que permite apenas a prática política contundentemente transformadora: "Somente desse ponto de vista a história torna-se realmente a história dos homens"[NT19], argumenta Lukács. A prova dos nove da unidade reside, como sempre, em sua realização mas, mais precisamente, também no sucesso das respectivas estratégias teóricas para a mudança política.

A história da recepção e da crítica de Lukács, entretanto, deixou cada vez mais claro que a criação de uma compreensão viável da conectividade de práticas sociais aparentemente isoladas não pode contar com uma rede de segurança epistemológica. O horizonte estrutural de fatos sociais integrados não pode simplesmente ser lido como uma questão de puro reflexo – espelhando estruturas dadas, de antemão, na consciência e na análise científica, como Lukács de fato sugere (ver Lukács, 1971, p. 8; pp. 50).[27] A totalidade é menos dada do que algo a que se aspira (p. 174; p. 198). A "criação do objeto" (p. 175) para superar o falso semblante de imediatismo e desenvolver a totalidade prática do proletariado é, assim, um desafio fundamental em qualquer crítica efetiva da reificação e suas reivindicações de repolitização. "Desafio", entretanto, também significa que não está assegurada e que seus resultados não estão garantidos de antemão.

Como o tipo de conectividade e incorporação que a crítica da reificação pretende não é dado de antemão por nenhum tipo de realidade empírica acessível, a crítica da reificação pode aprender muito com as táticas disruptivas de ***détournement*** e com as

criações instantâneas de situações sociais em geografias ou lugares específicos.[28] O que a ênfase às vezes ultrapassada na narrativa realista pode aprender é também, e particularmente, um efeito alienante, um efeito que abre perspectivas práticas que não emergem simplesmente do mundo já existente de fatos e objetos. Porque a criação de uma situação revolucionária não é apenas redutível ao empírico; ela também é baseada na interrupção.

Nesse sentido, a totalidade, como Frederic Jameson não se cansou de enfatizar, não é uma categoria afirmativa mas, em vez disso, uma categoria crítica. É até experimental no sentido concreto de que tem de romper com a realidade já conhecida do conhecimento habitualizado dos fatos. A construção de um horizonte integrado de prática política precisa estar baseada na recusa dos "limites e fronteiras habituais e mesmo [de] uma desfamiliarização de nosso sentido habitual de reconhecimento e entendimento de paixões e atos humanos"[NT20], de acordo com as paráfrases de Jameson (2009, p. 206).

Dessa forma, a crítica da ontologia reificada não é apenas ontologicamente disruptiva (nos termos de sua intervenção na aparência geral, reificada, das coisas) e construtiva (nos termos da orientação em direção a um horizonte estrutural e teoricamente integrado da prática). Ela é também criativa de um modo genuinamente estético. Assim, a ontologia política também que dizer que o mundo não está apenas lá fora: o mundo como horizonte político também precisa ser criado.

Tradução:
Milena Batista Durante
Fabiana Lontra

Revisão:
Fabiana Lontra

Johan Frederik Hartle é reitor da Academy of Fine Arts de Viena, e reitor e professor de arte e teoria da mídia na Staatliche Hochschule für Gestaltung em Karlsruhe. Concluiu seu doutorado em Münster/Westphalia, obteve bolsas de pesquisa em Jerusalém e Roma até se tornar professor assistente de filosofia da arte e da cultura na Universidade de Amsterdam. Hartle é, ainda, professor associado de estética na Academia de Artes da China em Hangzhou e membro associado do Instituto de Humanidades na Simon Fraser University, em Vancouver, no Canadá. Suas publicações tratam de arte contemporânea, teorias da arte institucional, estética política e a tradição da Viena Vermelha. Atualmente está preparando uma conferência sobre o 100º aniversário de *História e Consciência de Classe* de Lukács em 2023.

Milena Batista Durante é tradutora, doutoranda em artes visuais na ECA-USP, mestre em arquitetura e urbanismo pela UFBA e bacharel em artes pela FAAP.

Fabiana Lontra é tradutora, mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharela em Letras pela mesma universidade. E-mail para contato: fablontra@gmail.com

NOTAS DE FIM

1 Ver Jaeggi e Stahl (2011), Bewes e Hall (2011), Thompson (2011), Bitterolf e Maier (2012), Plass (2015).

2 Timo Jütten (2011) segue uma direção parecida. Ele enfatiza que toda crítica da reificação é fundamentalmente uma forma de repolitização (p. 725-729).

3 No livro *Reificação* [Reification, 2008], de Axel Honneth, texto fundamental para tais leituras éticas, as implicações políticas do termo ficam obscuras. Embora Honneth esteja ávido para reconstruir a reificação das autorrelações, das relações com os outros, do pensamento e dos objetos

no âmbito de sua teoria ontológica do social, um aspecto político crucial da reificação permanece no escuro: a reificação da sociedade.

4 Este parece ser o argumento central do capítulo ligeiramente obscuro sobre despolitização em Gilman-Opalsky (2011, p. 64–77), o qual espero ser capaz de elucidar até certo ponto.

5 Para o conceito de ontologia política e as dimensões indiretamente políticas da ontologia, ver também Bourdieu (1991).

NT1 No artigo original em inglês, o excerto de Perry Anderson era o seguinte: *'basic shift [...] towards philosophy', extraído da seguinte frase: "The progressive relinquishment of economic or political structures as the central concerns of theory was accompanied by a basic shift in the whole centre of gravity of European Marxism towards philosophy"* (Anderson, 1976, p.49). De acordo com a tradução de Carlos Cruz para o português do livro *Considerações sobre o Marxismo Ocidental*, p. 21, pela Editora Boitempo, 2004, o excerto equivalente se encontra como "O abandono progressivo das estruturas económicas ou políticas como problemas centrais da teoria foi acompanhado por uma alteração profunda do centro de gravidade do marxismo europeu, que se deslocou para a filosofia."

6 É importante notar aqui que *Gegenstandsform*, na realidade, descreve a forma dos objetos, em vez da forma da objetividade como tal. Para evitar a reiteração da falsa crença em um horizonte idealista da identidade sujeito-objeto que tudo abarca, deve-se estar ciente dessa distinção.

NT2 No artigo original em inglês, a citação é: *"They do this without being aware of it"* (Marx, 1990, pp. 166–167). O excerto utilizado nessa tradução pertence ao livro *O Capital – Vol. I*, p. 184, traduzido por Rubens Enderle e publicado pela Boitempo Editorial em 2013.

NT3 Idem, p. 182.

NT4 *Ibidem.*

7 Como me refiro à factualidade concreta das mercadorias (e, posteriormente àquela de suas imagens), uso esse termo de maneira bem

diferente do uso consagrado de Durkheim. De acordo com Durkheim (2012), fatos sociais são basicamente todos os tipos de comportamento social que existem independentemente da ação individual. No meu uso do termo, "fatos sociais" são fatos empíricos nos quais estão inscritas as relações sociais e os padrões de comportamento gerais, característicos de uma sociedade específica.

NT5 Citação completa do autor no texto original: *"'In the teeth of isolated and isolating facts and partial systems, dialectics insists on the concrete unity of the whole'* (Lukács, 1971, p. 6)". O trecho equivalente encontrado em português, na edição online de 2003 de *História e consciência de classe* da Editora Martins Fontes com tradução de Rodnei Nascimento: "Por outro lado, em oposição a esses fatos e sistemas parciais isolados e isolantes, a dialética, além de insistir na unidade concreta do todo e desmascarar essa ilusão enquanto ilusão, produzida necessariamente pelo capitalismo, atua como uma simples construção".

8 E como Searle especifica em seu *Making the Social World*, esse ato só é possível pois Sujeitos (S) relacionam-se (R) performativamente com o status desses objetos (Y) por terem o poder de fazê-lo (Searle, 2010, p. 102-104). O que, no entanto, pode sugerir que estamos lidando com práticas que ainda podem ser atribuídas a indivíduos, o que não é o caso no exemplo de Marx: a mercantilização é uma prática amplamente anônima e estrutural (logo, não individual).

9 Pode-se dizer mais aqui sobre a natureza da dialética lukacsiana (e sua crítica das ciências naturais – ver, por exemplo, Lukács, 1971, p. 6) e seus efeitos no desenvolvimento posterior da teoria crítica. Eu gostaria de me referir aqui apenas às três (ou mais) publicações seguintes.

10 A referência à realidade social "instituinte" e "instituída" desempenha um papel importante na ontologia política de Cornelius Castoriadis, ainda que a terminologia de fatos institucionais não o faça. A alienação da sociedade

nela mesma é "um modo de se instituir como comportando a recusa em ver que *ela* se institui (...)" (Castoriadis, C. *A instituição imaginária da sociedade*, Paz e Terra, 2000, p 251). Castoriadis (em particular, ou o grupo *Socialisme ou Barbarie* em geral) foi um dos intermediários entre Lukács e Debord.

NT6 Citação contida artigo original em inglês: *"the knowledge that social facts are not objects but relations between men"* (Lukács, 1971, p. 180). Citação equivalente em português, do parágrafo de onde este excerto foi retirado: "Portanto, o reconhecimento de que os objetos sociais não são coisas, mas relações entre os homens, intensifica-se até o momento em que os fatos se dissolvem completamente em processos" (Op cit, p. 781).

11 A mais óbvia forma de tal ontologia na filosofia social e política contemporânea é a ontologia política de Hardt e Negri, a qual eles mesmos descrevem como uma "ontologia radical da produção do social" (Hardt e Negri, 2000, p. 28). Sua crítica do "Império" (tanto quanto a teoria de Castoriadis da alienação política, acima) pode ser lida como uma continuação da crítica da reificação política na tradição de Lukács.

12 O que na realidade sugere que os homens também perderam a compreensão prática do mundo social.

NT7 A citação no artigo original em inglês é: *"is the world of commodity ruling over all lived experience"* (Debord, 1995, p. 26). A citação equivalente em português se refere ao livro de Debord de 1967 publicado pela Editora Contraponto, p. 29.

NT8 Excerto citado no artigo original em inglês: *"Debord's use of the term spectacle should be understood as an extension of Marx's idea of the commodity form"* (Jappe, 1999, p. 19) O excerto traduzido foi extraído do livro homônimo, Guy Debord, publicado pela Editora Vozes em 1990, traduzido por Iraci D. Poleti, p. 35.

13 Samir Gandesha (2016) também interpreta essa passagem fundamental como uma "partilha do sensível" rancieriana.

14 Logo, não é por acaso que Debord nomeou seu filme de 1961 como *Critique de la séparation*.

NT9 No artigo original: *"Generalized separation"* (Debord, 1995, p. 12). A citação equivalente em português se refere ao livro de Debord de 1967 publicado pela Editora Contraponto, p. 23.

15 Ver a introdução deste livro e os capítulos de Joost de Bloois, Sudeep Dasgupta, e Noortje de Leij para mais aspectos das análises contemporâneas do espetáculo.

NT10 No artigo original em inglês, o autor cita: *"Separation is described as 'part and parcel of the unity of the world'"*(Debord, 1995, p. 13). A citação equivalente em português se refere ao livro de Debord de 1967 publicado pela Editora Contraponto, p. 26.

NT11 A citação equivalente em português se refere ao livro de Debord de 1967 publicado pela Editora Contraponto, p. 26: "A própria separação faz parte da unidade do mundo (..)".

NT12 Idem, p. 8.

NT13 Idem, p. 39.

NT14 Idem, p. 42.

16 Como já é bastante conhecido, Debord inventou até mesmo seu próprio jogo de tabuleiro estratégico: *A Game of War* [Um jogo da guerra].

17 Ver Lukács (1971, p. 80) em especial, onde elogia explicitamente os conselhos de trabalhadores. Debord interpreta a crítica da reificação de Lukács (e seu apelo por uma democracia radical de trabalhadores) como radicalmente contrária ao leninismo, e suas opiniões leninistas como um grande mal-entendido: "Quando Lukács, em 1923, apontou para essa mesma forma organizacional [do conselho de trabalhadores] como a tão procurada mediação entre teoria e prática graças à qual os proletários, ao invés de serem meros 'espectadores' dos eventos que ocorrem em sua própria organização, escolhem e experienciam conscientemente esses eventos, o que ele estava

descrevendo como verdadeiras virtudes do partido bolchevique era, na verdade, tudo o que o partido não era" (Debord, 1995, p. 81).

18 O problema de uma leitura estritamente hegeliana de Lukács (uma má interpretação pela qual o próprio Lukács não é totalmente inocente) retoma principalmente a ideia de que o proletariado deve ser entendido como o sujeito-objeto da história idêntico a si mesmo (Lukács, 1971, p. 206). Jameson (1982, p. 35–39) sugere uma leitura diferente e materialista de Lukács, que também considero mais convincente. Para uma discussão da transparência em Debord, ver também Clark (1999, p. 9).

19 Lukács admite isso de certa forma em sua autocrítica na introdução de 1967 (o ano da publicação de *A Sociedade do Espetáculo*), quando denomina seu *História e Consciência de Classe* como uma obra de anticapitalismo romântico (Lukács, 1971).

20 Surpreendente devido ao antileninismo incisivo e generalizado de Rancière, e sua crítica severa a Debord em seu *O espectador emancipado* [The Emancipated Spectator, 2009].

NT15 "O desentendimento", Editora 34, 1996.

21 Consideramos essa dimensão estético-política como fundamental para qualquer tipo de marxismo. Ver *Aesthetic Marx* (no prelo, 2017), de Samir Gandesha e Johan F. Hartle (eds.).

22 O que também sugere porque e como essa ela se mantém de modo tão incomensurável com a tentativa de sua reconstrução por Honneth (2008), como mencionado no início.

23 Uma grande parte dos esforços teóricos de Fredric Jameson se referem a esse problema. Ver Jameson (1990).

24 Ver os célebres textos de Brecht, Bloch, e Adorno em "Adorno et al". (1977).

25 Ver também Debray (1995).

NT16 A citação equivalente em português se refere ao livro de Debord de 1967 publicado pela Editora Contraponto, p. 205.

NT17 Idem, p. 208.

NT18 Excerto citado no artigo original em inglês: *"a collage-like technique whereby pre-existing elements were reassembled into new creations"* (Jappe, 1999, p. 48). O excerto traduzido foi extraído do livro homônimo, *Guy Debord*, publicado pela Editora Vozes em 1990, traduzido por Iraci D. Poleti, p. 70.

26 Ver também os capítulos de Tyrus Miller e Noortje de Leij no livro The Spell of Capital: Reification and Spectacle, Amsterdam University Press, 2016.

NT19 Lukács, *História e consciência de classe*, p. 809.

27 Jameson (1982, p. 35–39, e 2009, p. 230) rejeita essa interpretação de Lukács e a consequente identificação de sua perspectiva à filosofia de identidade hegeliana. Žižek (2000, p. 120) o acompanha nesse ponto, enfatizando as implicações imprevisíveis do ato revolucionário, que informam a concepção de totalidade: "[N]ós nunca alcançamos o nível zero de um estado de coisas puramente 'objetivo'. O ponto a chegar não é a objetividade, mas a 'totalidade' social, entendida como o processo de 'mediação' entre o aspecto subjetivo e o objetivo. Em outras palavras, o Ato nunca pode ser reduzido a um resultado de condições objetivas". Eu seguirei esse caminho em minha interpretação e em meu apelo por uma estética experimental.

28 O que se torna especialmente interessante do ponto de vista da resistência indígena ao processo de acumulação primitiva, isto é, a expropriação e o deslocamento. Ver Glen Coulthard (2014), em especial sua ideia de "normatividade fundamentada" [*grounded normativity*] que implica, como poderíamos dizer, "relações" com a terra, as pessoas e os animais sobre o "fato" da propriedade e das relações de troca.

NT20 Livro ainda não traduzido para o português. Tradução livre do seguinte excerto citado no artigo original em inglês: *"habitual limits and boundaries and even a defamiliarization of our habitual sense of the recognition and the understanding of human acts and passions"*.

Referências

ADORNO, Theodor W., et al. **Aesthetics and Politics**. London: Verso, 1977.

BEWES, Timothy; HALL, Timothy. **Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence**. London: Continuum, 2011.

BITTEROLF, Markus; MAIER, Denis, eds. **Verdinglichung, Marxismus, Geschichte. Von der Niederlage der Novemberrevolution zur kritischen Theorie**. Freiburg: Ça ira, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **The Political Ontology of Martin Heidegger**. Palo Alto, CA: Stanford University Press, 1991.

CASTORIADIS, Cornelius. **The Imaginary Institution of Society**. Cambridge: Polity Press, 1987, p. 214.

CLARK, Timothy J. 'Foreword'. In Anselm Jappe, **Guy Debord**. Berkeley: University of California Press, 1999.

COULTHARD, Glen Sean. **Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition**. Minneapolis: Minnesota University Press, 2014.

DEBORD, Guy. **The Society of the Spectacle**. New York: Zone Books, 1995.

DEBRAY, Regis. 'Remarks on the Spectacle'. **New Left Review** 1.214 (November–December 1995).

DURKHEIM, Emile. 'The Rules of Sociological Method'. In ***Social* Theory Re-Wired: New Connections to Classical and Contemporary Perspectives**, ed. Wesley Longhofer and Daniel Winchester, pp. 33–50. London: Routledge, 2012.

GANDESHA, Samir. 'Three Logics of the Aesthetic in Marx'. In **Poetry**

of the Future: Marx and the Aesthetic, ed. Samir Gandesha and Johan F. Hartle. Forthcoming, 2016.

GILMAN-OPALSKY, Richard. **Spectacular Capitalism: Guy Debord and the Practice of Radical Philosophy**. London: Minor Compositions, 2011.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Empire**. Cambridge, MA: Belknap/ Harvard University Press, 2000.

HARTLE, Johan F. 'Die Trägheit der Juno Ludovisi: Schillers politische Ontologie in der zeitgenössischen Debatte'. In **Ästhetische Regime um 1800**, ed. F. Balke and H. Maye, pp. 241–258. Munich: Fink, 2009.

HENNING, Christoph. 'Von der Kritik warenförmiger Arbeit zur Apotheose der Marktgesellschaft. Verdinglichung in Marxismus und Anerkennungstheorie'. In **Ding und Verdinglichung. Technik und Sozialphilosophie nach Heidegger und der Kritischen Theorie**, ed. Hans Friesen et al., pp. 243–272. Munich: Fink, 2012.

HONNETH, Axel. **Reification: A New Look at an Old Idea**. Oxford: Oxford University Press, 2008. Jacoby, Russell. **Dialectic of Defeat: Contours of Western Marxism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

JAEGGI, Rahel; STAHL, Titus. 'Schwerpunkt: Verdinglichung'. **Deutsche Zeitschrift für Philosophie** 59.5 (2011): 697–700.

JAMESON, Fredric. 'Cognitive Mapping'. In **Marxism and the Interpretation of Culture**, ed. C. Nelson and L. Grossberg, pp. 347–360. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

_____, **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.** Ithaca, NY: Cornell University Press, 1982.

_____, **Valences of the Dialectic**. London: Verso, 2009.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Berkeley: University of California Press, 1999.

JÜTTEN, Timo. 'Verdinglichung und Freiheit'. **Deutsche Zeitschrift für Philosophie** 59.5 (2011): 717–730.

LARRAIN, J. 'Lukács's Concept of Ideology'. In **Lukács Today**, ed. Tom Rockmore, pp. 52–68. Dordrecht: Reidel Publishing Company, 1988.

LUKÁCS, Georg. **History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics**. Cambridge, MA: MIT Press, 1971.

_____, **Ontology of Social Being, Vol. 1: Hegel**. London: Merlin Press, 1978a.

_____, **Ontology of Social Being, Vol. 2: Marx**. London: Merlin Press, 1978b.

_____, **Ontology of Social Being, Vol. 3: Labour**. London: Merlin Press, 1980.

MARX, Karl. **Capital: A Critique of Political Economy, Vol. 1**. London: Penguin, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Adventures of the Dialectic**. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1973.

PLASS, Hanno, ed. **Klasse, Geschichte, Bewusstsein: Was bleibt von Lukács' Theorie?** Berlin: Verbrecher Verlag, 2015.

PERRY, Anderson. **Considerations on Western Marxism**. London: New Left Books, 1976.

POSTONE, Moishe. **Time, Labour and Social Domination: A Reinterpretation of Marx's Critical Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **Disagreement: Politics and Philosophy.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

_____, **The Emancipated Spectator**. London: Verso, 2009.

SEARLE, John. **Making the Social World: The Structure of Human Civilization**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

_____, 'What Is an Institution?', **Journal of Institutional Economics** 1.1 (2005): 1–22. Selk, Veith. 'Demokratie und Verdinglichung'. In **Klasse, Geschichte, Bewusstsein: Was bleibt von Lukács' Theorie?**, ed. Hanno Plass, pp. 207–214. Berlin: Verbrecher Verlag, 2015.

THOMPSON, Michael J., ed. **Georg Lukács Reconsidered: Critical Essays in Politics, Philosophy, and Aesthetics**. London: Continuum, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. 'From History and Class Consciousness to the Dialectic of Enlightenment ... and Back', **New German Critique** 81 (Autumn 2000): 107–123.

Moments and Temporalities of the Avant-Garde "in, of, and from the feminine"

MOMENTOS E TEMPORALIDADES DAS VANGUARDAS "NO, DO E SOBRE O FEMININO"

Griselda Pollock

Resumo: Por que a cultura modernista foi tão incapaz de integrar imaginativamente a criatividade das mulheres em suas narrativas de radicalismo, inovação, dissidência e transgressão, quando o gênero deveria ser reconhecido como um dos pontos nevrálgicos da própria modernidade? Se a história canônica da arte introduziu gênero no modernismo apenas no negativo, apagando suas representantes mais ativas – as mulheres vanguardistas - como pode uma arqueologia retrospectiva da vanguarda, não como uma única vanguarda, mas como uma constelação de momentos contingentes históricos e auto posicionamentos radicais, vis-à-vis com a triangulação da família, do estado e da religião - típico da modernidade burguesa ocidental -, abrirem novas linhas de análise, revelar o lugar oscilante do "feminino/le féminin" em todas as vanguardas? Baseando-se na sociologia contemporânea da modernidade líquida de Zygmunt Bauman e nos pensamentos sempre férteis de Julia Kristeva sobre as temporalidades da diferença sexual, este artigo argumenta, em primeiro lugar, que em tempos líquidos o terreno relativamente sólido contra o qual operava a transgressão de vanguarda não é mais operativo, deslocando o modelo clássico da vanguarda, enquanto, em segundo lugar, a perspectiva feminista

sobre a longa duração da ordem simbólica falocêntrica coloca uma intervenção "no, do e sobre o feminino" continuamente em uma posição estratégica de dissidência histórica e transformadora. Meu argumento tece materialismo histórico, psicanálise e teorias feministas de estética e diferença sexual, contestando as rápidas mudanças na moda intelectual típica da modernidade líquida que estão se infiltrando na academia e levando ao abandono prematuro de certos projetos político-intelectuais. Apesar de todos os perigos e complexidades de pensar sobre "o feminino" em qualquer forma, e certamente agora, quando as altas teorias feministas da diferença sexual são aparentemente tão ***démodé***, mostro como este conceito problemático e preocupante ainda é historicamente significativo e teoricamente relevante para repensar a vanguarda.

Palavras Chaves: Griselda Pollock. Vanguardas Históricas. História da Arte e Feminismo. Modernidade Líquida. Julia Kristeva.

Abstract: Why was modernist culture so unable to imaginatively integrate women's creativity into its narratives of radicalism, innovation, dissent and transgression, when gender should be recognized as one of the sore points of modernity itself? If the canonical history of art introduced gender to modernism only in the negative, erasing its most active representatives – the avant-garde women – how can a retrospective archeology of the avant-garde, not as a single avant-garde, but as a constellation of contingent historical moments and radical self-positions , vis-à-vis with the triangulation of family, state and religion - typical of western bourgeois modernity -, open new lines of analysis, reveal the oscillating place of the "feminine/le feminin" in all the vanguards? Drawing on Zygmunt Bauman's contemporary sociology of liquid modernity and Julia Kristeva's ever-fertile thoughts on the temporalities of sexual difference, this article first argues that in liquid times the relatively solid ground against which the transgression of avant-garde is no longer operative, displacing the classic model of the avant-garde, while, secondly, the feminist perspective on the long duration of the phallocentric symbolic order continually places an intervention "in, of, and on the female" in a strategic position of historical dissent and transformative. My argument weaves together historical

materialism, psychoanalysis, and feminist theories of aesthetics and sexual difference, contesting the rapid shifts in intellectual fashion typical of liquid modernity that are seeping into academia and leading to the premature abandonment of certain intellectual-political projects. Despite all the dangers and complexities of thinking about "the feminine" in any form, and certainly now, when high feminist theories of sexual difference are seemingly so out of date, I show how this problematic and troubling concept is still historically significant and theoretically relevant to rethink the vanguard.

Keywords: Griselda Pollock. Historical Vanguards. History of Art and Feminism. Liquid Modernity. Julia Kristeva.

Por que a cultura modernista foi tão incapaz de imaginar a integração das mulheres em suas narrativas de radicalismo criativo, inovação, dissidência ou transgressão? As mulheres geralmente desaparecem das histórias convencionais da vanguarda. Em uma publicação de referência editada e lançada não muito tempo atrás, curadoras do MoMA e colaboradores convidados finalmente produziram um monumento às obras de design, teatro, cinema, fotografia, artes gráficas, arquitetura, pintura, escultura e mídias contemporâneas criadas por mulheres modernistas radicais, extraídas das coleções do Museu de Arte Moderna (MoMA).[1] No meu ensaio introdutório, aponto para dois paradoxos. Um deles é a institucionalização de práticas de vanguarda como cultura moderna curada através da própria musealização. O outro fala em relação a esse processo, retrógrado, sexista e totalmente antimoderno.

O "problema de gênero" – tomando emprestada a famosa frase de Judith Butler - deveria ser reconhecido como um dos sintomas centrais e ponto nevrálgico da própria modernidade. No

entanto, a institucionalização inicial do modernismo não apenas falhou em reconhecer a centralidade da questão de gênero na modernidade e em seus modernismos, como fabricou ativamente uma narrativa seletiva e monogênero da arte moderna, mesmo diante da intensa presença das mulheres que definiram seu momento de modernidade através de uma maciça participação em todas as áreas da cultura. Embora familiarizados pessoalmente com muitas dessas artistas, curadores de museus e historiadores de arte produziram uma lenda heroica e exclusivamente masculina da vanguarda, que só será retificada institucionalmente em 2010.[2]

Quero propor que, ao perder um entendimento tão finamente explorado pelo próprio Clement Greenberg em uma das análises teóricas americanas fundadoras da vanguarda, em relação a vanguarda como uma posição estrutural, se posicionando esteticamente a uma distância da própria sociedade burguesa da qual dependia economicamente, os curadores do museu moderno também não podiam entender o lugar ou o significado das mulheres, nem a radicalidade da diferença sexual nas vanguardas.[3] Em outras palavras, o destino da vanguarda e do destino das mulheres como artistas agora pode ser visto como estando intimamente conectado. Minha verdadeira questão, portanto, é estrutural: como o "feminino" está implicado na vanguarda no nível da teoria e da prática?

Neste ensaio, examinarei essa questão a partir de duas perspectivas. Desafiando a temporalidade linear associada à agência de vanguarda e à agência progressista e transgressora da cultura modernista, sugiro que houve momentos de vanguarda diversos e descontínuos em que ocorreu a colisão definitiva de radicalismos sociais e estéticos. Embora as mulheres geralmente

participassem de momentos da vanguarda canônica, também houve alguns momentos mais específicos, particularmente atentos às diferenças de gênero e sexual. Uma delas surgiu no encontro entre feminismo e arte, por volta de 1970, que deve ser entendido como um momento político distinto em uma longa história do feminismo - quando abordava a política do corpo - cruzando-se com um momento radical nas histórias modernistas da arte.

Tomo então essa reescrita de momentos de vanguarda em duas direções. Na companhia de vários sociólogos contemporâneos, Zygmunt Bauman contesta a tese avançada por Fredric Jameson e outros marxistas de que a pós-modernidade é uma nova fase do capitalismo tardio, em sucessão e deslocamento da modernidade. Argumentando, em vez disso, que a modernidade entrou em uma fase autorreflexiva, na qual suas contradições estão sendo realizadas, Bauman nomeia as condições atualmente desestabilizadas e mutáveis da cultura global de consumo contemporânea como "modernidade líquida".[4]

A modernidade líquida exibe uma lógica diferente da sólida - fase derretida e definitiva do surgimento da modernidade no século XIX, caracterizada por interrupções revolucionárias e consolidação de novos estados ou formas de governo, nos quais os modernos se opunham ao tradicional, com o objetivo de substituição orientada para o progresso. O vanguardismo foi um sintoma da fé da modernidade na engenharia social direcionada para um destino permanente, mesmo que várias etapas possam ser necessárias. Lembre-se de que a formulação originária da ideia do artista como vanguardista estava na teoria política utópica, conforme anunciada por Henri de Saint-Simon no final de sua vida.[5]

Não mais alimentada por um destino progressista (contra testado), a modernidade líquida agora se moderniza por si só, isto é, muda apenas para mudar, alimentada pela lógica bruta da mercantilização e do consumo. A modernidade liquefeita corrói a base sólida (tradição ou formas políticas ou culturais dominantes) contra a qual apenas a transgressão progressiva de vanguarda fazia sentido. Na mudança desestabilizada internamente das condições da modernidade líquida, qualquer entendimento da transgressão de vanguarda e sua política específica de gênero, representada pelo encontro deste com o feminismo, muda para um terreno incerto.

Diante desse dilema, revisito a conjunção de Julia Kristeva das teorias histórico-materialistas e semiótico-psicanalíticas da vanguarda literária. Ao unir os níveis socioeconômicos e psicossimbólicos, Kristeva argumentou que uma vanguarda surgiu pela primeira vez no final do século XIX para desafiar a articulação historicamente específica na sociedade burguesa de forças econômicas, sociais e simbólicas. Como um efeito da triangulação burguesa de estado, família e religião - ligando modos de produção, reprodução e produção simbólica - a diferença gênero / sexual emergiu como uma questão central no vanguardismo, na forma de um engajamento metafórico e psicossimbólico com "o feminino" e especificamente com o materno, como o local de uma criatividade/ generatividade (daquilo que "produz"), emancipando-se da lógica e disciplina da produção patriarcal, familiar e capitalista. Este "feminino" não é sinônimo da mulher socialmente existente e, como tal, da negatividade simbólica do "feminino" (contrapondo-se ao falocêntrico direito simbólico e patriarcal) que foi, segundo Kristeva, apropriado tanto pelos homens quanto pelas mulheres em relação a uma base para autodefinição posicional como vanguardistas.

No entanto, embora o artista masculino pudesse se distanciar da cultura burguesa na ficção da autogênese por meio da identificação histérica com apropriação do feminino-materno, que foi então desdobrado no indivíduo masculino criativo, as mulheres artistas tiveram que negociar o mítico fantasia-artista-mãe em relação a uma noção demasiadamente concreta e socialmente autorizada de mulher-mãe. Esta diferença psicoposicional entre o filho-mãe e a filha-mãe atua através da complexa política de gênero e diferença sexual na prática de vanguarda e suas identidades lúdicas (Marcel Duchamp vem à mente) e socialidades de vanguarda que eram frequentemente marcadas por contradições sexistas e misóginas (vem à mente o círculo surrealista de André Breton). O deslocamento social das mulheres na sociedade burguesa - tendo que escapar de suas novas formas de confinamento social e empobrecimento intelectual - também explica a disjunção temporal da emergência tardia de um momento de vanguarda "feminista" (anos 1920/1970).

Desafiando o feminismo americano e francês pelos direitos iguais (mulheres que buscam pertencer ao estado burguês) em 1977, Kristeva elaborou uma tese sobre "O tempo das mulheres". Ela distinguiu o tempo linear das histórias nacionais, modos de produção e política emancipatória (uma temporalidade dentro da qual podemos colocar a maioria das noções da vanguarda em geral) do tempo monumental. Este último é o tempo da diferença sexual e dos modos de reprodução (e não de produção) expressos em termos como patriarcado ou falocentrismo que, portanto, incidem na produção simbólica, na subjetividade e no que ela chama de práticas estéticas.[6]

Kristeva acrescenta um tempo cíclico associado e, muitas vezes, metaforicamente representado pelos ciclos de fertilidade

reprodutiva feminina, sem estar vinculado à sua atualidade. O tempo cíclico e repetitivo (associado ao atraso, memória, repetição), por sua vez, qualifica a ideia usual de revolução, teorizada como uma ruptura no tempo histórico linear, lembrando-nos que ele compartilha uma etimologia com a ideia de girar - de planetas e marés, padrões de vida e morte, o tempo das espécies e não do ser político. Assim, Kristeva postula um contraponto entre sequência/linguagem (linear) e repetição/corpo (monumental/cíclico) para encenar um drama cultural profundo e duradouro, com a diferença sexual e a sexualidade em seu âmago, que emergiram no significado histórico-simbólico no momento da primeira vanguarda histórica que desafiou o estado, a família e a religião na sociedade burguesa, colocando simbolicamente o gênero em sua agenda ao mesmo tempo em que a sociedade burguesa colocou obstáculos específicos no caminho das mulheres pensadoras/artistas/escritoras.

Para Kristeva, a religião funciona como o espaço socialmente permitido para o que é excessivo na produção socioeconômica, como corpo, dor e prazer. A religião tem sido - notadamente nas imagens marianas católicas que outrora dominaram a imaginação ocidental e suas culturas visuais - um dos dois locais de discurso sobre o feminino-materno; o outro é ciência. A vanguarda não apenas desafiou as ideologias burguesas que vinculam Estado, política, família e gênero; também competia com a religião por esse excesso à ordem sociossimbólica que toca a materialidade, a corporeidade e a gênese das formas simbólicas. As práticas de vanguarda, portanto, se concentram na sexualidade e brincam esteticamente com as materialidades de várias mídias. É nessa perspectiva ***kristevana*** que podemos ler o surgimento de um

momento de vanguarda feminista atrasado nos anos 1970, marcado por uma atenção conceitual, cinematográfica, literária e artística ao materno-feminino.

Não apenas o surgimento da fase líquida da modernidade privou a transgressão vanguardista de seu terreno oposto e sólido, mas outra dimensão da modernidade a desativou substancial e historicamente de uma maneira diferente e imprevisível, introduzindo ainda outra temporalidade: o tempo traumático. Refiro-me aqui à ruptura catastrófica no coração do século XX, cujos efeitos traumáticos e de longo prazo só foram registrados tardiamente na cultura[7]. Que o Holocausto seja entendido dentro da lógica da modernidade é outra das principais revisões sociológicas de Zygmunt Bauman. "Auschwitz", a face flagrante e negativa (no sentido fotográfico) da modernidade - também pode ser lida como o ataque mais conservador, homofóbico e antifeminista aos valores desconstrutivos políticos radicais da vanguarda, como Kristeva o definira. "Auschwitz" também mudou as condições das práticas estéticas, um efeito que estamos reconhecendo tardiamente. Esse atraso é a marca do trauma e explica nossa atual atenção cultural ao que podemos chamar de oxímoro do "tempo traumático". O trauma é sem o tempo, sendo não reconhecido pelo sujeito a quem assombra incansavelmente, e é tipificado por uma estrutura de atraso, retardo e retorno deslocado.[8] O trauma requer um conceito diferente de tempo, semelhante ao monumental/cíclico. No entanto, também exige responsabilidade ética que, sugerirei, questiona a ética de um certo modo masculinista de transgressão edipiana destrutiva, associada a um vanguardismo, que, diante de um trauma massivo e contemporâneo do século XX, arrisca a tornar-se meramente paródico.

Tentarei mostrar como, ao procurar maneiras de entender uma história diferenciada de uma vanguarda não-heroica "no, do e sobre o feminino", recuperamos um importante legado da releitura dos momentos das vanguardas modernistas e trazemos à visibilidade outra vez os efeitos estruturais mais profundos das vanguardas históricas em relação às "paixões da vida, morte, ética e narcisismo". Meu argumento tece materialismo histórico, psicanálise e teorias feministas de estética e diferença sexual, contestando as rápidas mudanças na moda intelectual típica da modernidade líquida que estão penetrando na academia e levando ao abandono prematuro de certos projetos sócio-políticos. Apesar de todos os perigos e complexidades de pensar sobre o "feminino" de qualquer forma, e certamente agora, quando altas teorias feministas da diferença sexual são aparentemente tão ***démodé,*** espero mostrar como esse conceito problemático ainda é historicamente significativo e teoricamente relevante para repensar a vanguarda.

Movimentos teóricos

Trabalhei pela primeira com as vanguardas históricas em 1980, em colaboração com Fred Orton, quando, como novatos historiadores sociais e da arte, adotamos as versões modernistas oficiais da história para desafiar a identificação da vanguarda com um cânone seletivo de arte moderna, um cânone exclusivo que valorizou, inclusive, como inevitável uma determinada trajetória histórica em avanço das práticas artísticas da Europa para os Estados Unidos.[9] No lugar da tese do destino cronológico crescente aplicada à história da arte moderna pelos mais importantes historiadores da época, Fred Orton e eu propusemos uma maneira

de definir a vanguarda como uma série de identificações auto diferenciadoras que formaram momentos de vanguarda:

Uma vanguarda não simplesmente emerge "pronta" do solo virgem para ser atribuída à moda. Forma-se ativamente e cumpre uma função específica. É o produto da autoconsciência por parte daqueles que se identificam como e com um agrupamento artístico e social específico dentro da ***intelligentsia*** em uma conjuntura histórica específica. Não é um processo inerente à evolução da arte nos tempos modernos: não é o motor da renovação espiritual e da inovação artística; e é mais do que um conceito ideológico, uma parte de um padrão complexo de imagens e crenças. Uma vanguarda é um fenômeno cultural concreto que se realiza em termos de práticas e representações identificáveis (embora nunca predeterminadas), através das quais se constitui em relação (e à distância), dos padrões culturais gerais de seu tempo. Além disso, sua construção e a definição de função resultam de uma formação discursiva mais ampla, que fornece os termos de referência pelos quais os artistas podem se ver nesse modo ilusório, mas eficaz da diferença, e pelos quais outros podem validar o que estão produzindo, como de alguma forma satisfatório à função de uma vanguarda.[10]

Analisando duas formações descontínuas, uma por volta de 1870 em Paris e outra depois de 1930 em Nova York, e nos recusando a vinculá-las a uma narrativa em andamento, Orton e eu teorizamos momentos de vanguarda deslocados. Um momento de vanguarda ocorre no ponto histórico em que um tipo específico de autoconsciência dentro de um grupo distinto surge, para promover a identificação automática entre os membros de um grupo ou uma coleção de grupos de referência mútua. Essas identificações

internas servem, por sua vez, para estabelecer diferenças das formações culturais oficiais. Orton e eu nos distanciamos, teoricamente e historiograficamente, das tendências dominantes na escrita histórica que tratavam arte moderna e vanguarda como sinônimos. Tal elisão tornou o último termo sem sentido. Assim, toda arte e todos os artistas canonizados pela história da arte modernista e pelo museu modernista tiveram imediatamente o papel de vanguarda: líder, inovadora e significativa. Essa tendência, em outras palavras, era circular. Não permitia falhas de momentos temporais, contradições internas ou outras, nem falhas posteriores de reconhecimento cultural (excluindo efetivamente da legitimação como vanguarda qualquer prática cultural incompatível com um relato particular, muitas vezes puramente formalista, do modernismo). Nosso projeto era voltar a pesquisar as condições sob as quais os momentos específicos da consciência de vanguarda foram formados e as práticas estéticas resultantes que foram modeladas e entendidas, criticamente ou não.

Voltei a pensar na vanguarda em 1999, quando escrevi sobre a primeira exposição completa da obra *Post-Partum Document* da artista americana Mary Kelly (1973-79), na Fundação Generali, em Viena: composto por 139 elementos, organizados em seis partes, agora conservadas em seis locais diferentes e em três continentes. Essa montagem do projeto multipartes de Kelly, montada pela primeira vez em uma única instalação, convidou-me a uma retrospectiva crítica sobre o "momento" de seu surgimento na década de 1970, a primeira grande década feminista que defini, usando a formulação de Orton-Pollock, como um momento de vanguarda. A diferença era que era um momento de vanguarda especificamente feminista, que ocorre por volta de

1970, na conjunção singular de práticas independentes de cinema e videoarte emergentes, arte conceitual, envolvimento feminista com teorias psicanalíticas contemporâneas e uma teorização renovada e politizada de ativismo em torno de gênero e sexualidade - retomando o fio quebrado de momentos vanguardistas anteriores, em Paris na década de 1920, por exemplo. Nesse momento da década de 1970, pela primeira vez na história, o feminismo finalmente se envolvia, trabalhava e intervia nas artes visuais. O projeto ***Post-Partum Document***, surgiu em parceria com o filme independente de Laura Mulvey e Peter Wollen, ***Riddles of the Sphinx*** (1976), e o texto de Julia Kristeva, ***Héréthique d'amour***, traduzido para o inglês como ***Stabat Mater*** (1977). Eu escrevi o seguinte:

> A atmosfera em meados dos anos setenta foi de experimentação, na qual práticas culturais de arte e cinema produziram um laboratório no qual os domínios social e psíquico em que somos formados como posição social e subjetividades psicologicamente constituídas pudessem ser pesquisados, não apenas para desafiar os padrões existentes e as opressões associadas, mas para produzir conhecimento sobre o que existia e o que poderia ser, o que era inimaginável e impensável nos termos existentes de representação patriarcal e linguagem falocêntrica. Quero sugerir que isso constituiu um momento de vanguarda - não em termos da apropriação banal da inovação pelo mercado de arte capitalista, mas em termos da teorização contemporânea de Julia Kristeva sobre a poética revolucionária que ela, no entanto, localizava apenas na final do século XIX, e na poesia e no trabalho dos homens. Estou sugerindo que houve uma conjunção crítica entre a poética revolucionária do cinema independente e a poética do conceitualismo que abriram um espaço estético, teórico fluido e intertextual para uma prática distintiva de vanguarda feminista: um momento de vanguarda **"no, do e sobre o feminino"**, conforme definido por uma consciência crítica feminista do inconsciente e da linguagem. Essa vanguarda procurou criar conhecimento sobre o feminino que os discursos ou práticas existentes não puderam ou não forneceram.[11]

À luz atual do domínio teórico da teoria ***queer*** pós-feminista, precisarei justificar um anacronismo que apele para o termo «feminino». Expandindo os debates sobre gênero, além da inflexão feminista inicial em relação às mulheres, a teoria queer é vital para o nosso pensamento, mas não à custa de proibir os negócios ainda inacabados de que foi um projeto teórico especificamente feminista para pesquisar - não porque o gênero seja mais importante do que outras arenas da experiência, mas porque somente o feminismo faz do gênero um objeto teórico. Minha utilização do termo "feminino" deriva das problemáticas existenciais colocadas inicialmente por Simone de Beauvoir em 1949 e modificadas pelo vocabulário da psicanálise e da teoria semiótica de Kristeva.[12]

O termo francês ***le féminin*** não é facilmente traduzido pela palavra inglesa ***feminino*** ou ***feminilidade***, que acumularam muitas conotações tipicamente negadas por feministas. ***Le féminin*** não se refere apenas a ideias prescritas do que é apropriado ao comportamento normalizado e de gênero das mulheres definidas patriarcalmente. Entendido como "o outro negado", que consolida a individualidade singular do masculino (de Beauvoir), ou como uma posição psicossimbólica na linguagem, ***le féminin*** é definido por Kristeva como "aquilo que não é". ***Le féminin*** não pode estar no sentido de definir o ser de alguém: a mulher é X. Antes, ela funciona posicionalmente como uma negatividade radical (no sentido hegeliano) que gera renovação e, às vezes, revolução no simbólico que, governado por uma lógica falocêntrica, coloca ***le féminin*** como seu exterior/excesso.

Embora eu resista à posição radical absoluta de ***le féminin*** de Kristeva como apenas uma radicalidade semiótica na lógica falocêntrica, quero propor que seja ao mesmo tempo aquilo

que ainda não se sabe (por falta de significantes na linguagem falocêntrica) quanto aquilo que inevitavelmente já foi, muitas vezes inconscientemente, inscrito na cultura precisamente por artistas e escritores de vanguarda, porque, como vanguardas autoconscientes, participaram de dissidência material, semiótica e criativa em relação ao simbólico patriarcal e burguês. No entanto, embora a experiência vanguardista permitisse o espaço ou o processo para essas "outras" inscrições, as artistas mulheres talvez não reconhecessem o que havia sido inscrito na cultura por meio de suas práticas estéticas, porque a alteridade do feminino na cultura falocêntrica permanece obscura pela falta de termos para reconhecer sua diferença, exceto como "não".

Se até agora nos faltam os termos apropriados para reconhecer *le féminin* como o excesso assustador de um falocentrismo limitador, como resultado do trabalho feminista sobre linguagem, arte, teoria e assim por diante, agora podemos desejar conhecer e enquadrar tais diferença através de termos de análise e reconhecimento desenvolvidos pela teoria feminista, uma intervenção intelectual de vanguarda: isto é, um distúrbio de significado radical para as ordens de significado existentes[13]. Nesse sentido, a atenção na teoria e prática feminista durante os anos 1970, tanto para o corpo quanto para a linguagem, e os movimentos estéticos e teóricos que compõem o momento de vanguarda feminista, elevaram necessariamente o nível de significância representacional e filosófica o "excesso" na sociedade burguesa patriarcal, que antes era administrado em nome deste último pela religião, mas que agora as mulheres conscientemente radicais - feministas - assumiram. Kristeva enfatizou que a religião era contestada pela vanguarda; mas apenas uma vez que o feminismo

articulasse as questões de gênero, sexualidade e diferença sexual, teoricamente e esteticamente, poderia todo o potencial desse concurso ser encenado. É nesse ponto que a ***materna*** (não a maternidade) surge como um problema, não por causa de protestos sociais contra a maternidade socialmente prescrita na sociedade burguesa, mas porque a ***materna*** é a imaginação e local metafórico de noções do criativo, do gerador, do devir, da diferença e da articulação entre vida e morte, desejo e ética. Penso que é a confusão entre as ideologias sociais da maternidade e a pesquisa psicossemiótica sobre o excesso e o significado do "materno-feminino" que criou uma profunda dificuldade conceitual na teoria e na prática feministas, tornando o feminismo profundamente ambivalente em relação ao materno como feminino, ao invés de profundamente interrogativo. Sendo assim, torna-se importante não considerar esse tema ultrapassado, a ponto de finalmente olhar para as representações do "materno-feminino" nas artes de vanguarda.[14]

Uma proposta dissidente

Continuo sonhando com exposições que ninguém iria ou poderia contemplar realizar. Por exemplo, eu gostaria de criar uma conversa visual entre ***Reading Figaro***, de Mary Cassatt, ***La Berceuse***, de Vincent Van Gogh - e alguns de seus desenhos de mulheres camponesas de 1885, ***Portrait of Gertrude Stein***, de Pablo Picasso e ***Woman I*** de Willem de Kooning, enquanto exibia o filme de Laura Mulvey e Peter Wollen, ***Riddles of the Sphinx***, além de ***Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*** e ***News from Home*** de Chantal Akerman, ***Measures of Distance***, de Mona Hatoum, ***Dreaming Rivers*** de Martina Attille, ***Night Cries: a Rural***

Tragedy, de Tracey Moffatt, ao lado de *Jedda*, de Charles Chauvel e instalando o máximo possível do *Post-Partum Document* de Mary Kelly, enquanto edito um filme sobre Julia Kristeva, dando suas recentes palestras sobre paixão materna e organizando leituras de seus textos selecionados sobre maternidade e sobre a mulher, a criatividade e a dissidência da 1970, em tradução francesa e inglesa.[15]

Cada uma dessas obras lida de maneira fundamental com o materno-feminino, como um local de subjetividade e de significado no encontro intersubjetivo flexionado por múltiplas dimensões de tempo, lugar, diferença social, cultural e sexual. Todos exibem uma radicalidade estética. Por exemplo, a artista palestina Mona Hatoum lembra-se de uma conversa com a mãe em Beirute através de cartas que falam de amor e exílio; Martine Attile explora a subjetividade de uma mulher caribenha no exílio vista por seus filhos em seu leito de morte. Tracey Moffat aborda o estranhamento cultural e o luto pessoal na figura de uma mulher aborígine, promovida por uma mãe branca sob a violência epistêmica do colonialismo australiano, enquanto Chantal Akerman trabalha através do silêncio, como um legado transgeracional da sobrevivência ao Holocausto.

Essa exposição se deslocaria caoticamente da década de 1870 até a década de 1970 e depois até o presente. Em termos de museu modernista, mistura incoerentemente pinturas e filmes, documentários e textos, cubismo e conceitualismo, obras de arte e teoria cultural, psicanálise ocidental, cinema pós-colonial e arte em novas mídias. Justapõe momentos de vanguarda heterogêneos: Paris da década de 1870, Paris da década de 1900, Nova York da década de 1950, Londres e Paris da década de 1970, Beirute, Sydney

e Londres, entre 1988 e 1989. Como o estudo impressionista e intimista de Mary Cassatt sobre sua mãe de meia-idade lendo um jornal, ficaria em relação à pintura de Monsieur Bertin, de Ingres e ao lado do poder dramático de Picasso no retrato de sua patrona e companheira de gênio, a escritora lésbica judia Gertrude Stein, pintada ao mesmo tempo em que ele estava pensando em começar *Demoiselles d'Avignon*? O que liga Cassatt e Van Gogh, quanto mais ambos a De Kooning, por meio de suas relações com Picasso? Quero mostrar como o encontro entre obras de arte selecionadas, como momentos de dissidência criativa, pode nos ajudar a reconhecer o engajamento que realizam com o que perturba a ordem burguesa e, mais recentemente, com o que desafia às formas étnicas, a violência racista, sexista ou homofóbica, ou a dor da migração e do exílio.

Minha proposta de obras selecionadas transgride toda a lógica da museologia que divide as categorias entre meio/formato, estilo e movimento. Conceitualmente, interrompe narrativas históricas estabelecidas e suas temporalidades segregadas. Tal exposição perturbaria até o entendimento tradicional e excludente da vanguarda, que avalia as obras de arte em busca de seu rompimento com o passado em termos de uma lógica de inovação formal progressiva, ligando o social e o artístico em nome de um princípio reconhecido da necessidade de mudança: marxismo, anarquismo, antifascismo e assim por diante. Sob esse prisma, tal exposição pode parecer simplesmente retrógrada.

Com várias exceções, essas obras são todas feitas por mulheres de diversos momentos, culturas e afiliações estéticas e, portanto, insistem na heterogeneidade das mulheres e nas

diversas singularidades do próprio feminino. No entanto, ao montar este grupo de obras significativas que desfaz qualquer senso de coletividade ou homogeneidade entre artistas que são mulheres, como devemos explicar o sintoma compartilhado: a exploração das relações entre o materno, a estética e a autoconsciência vanguardista de intervir nas linguagens representacionais dominantes e nas economias sociais da imagem?

Encontros nos Tempos Líquidos e no Tempo Monumental

Minhas sonhadas exposições são concebidas por meio de um programa que chamo de *Encontros no Museu Feminista Virtual*[16]. O *Museu Feminista Virtual* - onde a virtualidade está filosoficamente, e não ciberneticamente, ligada ao conceito de feminismo como algo que ainda está por vir - é um convite para revisitar momentos passados, mas com (a) diferença. A configuração é movida pelo que chamei em 1999, sem qualquer justificativa teórica, de desejo feminista, a fim de articular minha ambição epistemofílica do saber diferente, minha curiosidade em ver a diferença e permitir que ocorram diferentes conversas que possam realinhar nossa corrente. Pensar por meio de novas configurações, expondo relações até então suprimidas e desaparecidas por narrativas falocêntricas oficiais da história cultural, incluindo a versão autorizada do modernismo.[17]

Herdeiros de uma maneira de pensar a cultura modernista como um projeto definitivo que avança incessantemente e alimenta a inovação constante, estamos agora bloqueados pelo "neo"-ismo e pior, pelo "pós"-ismo.[18] Jeremias dos dias atuais, na qual eu me incluo, lamentamos o que parece ser a penetração total do mundo da arte pela temida indústria cultural de Adorno no mercado

global de arte mercantilizada e de artistas famosos, impulsionada pela necessidade de fabricar a última novidade, para profetizar a ideia de progresso impulsionada pela mercadoria, que facilmente confunde mera novidade com crítica genuína.[19] Tempos líquidos modernos são tempos de instabilidade e mudança, aos quais estamos respondendo com pânico, muitas vezes genuíno, já que temos tão pouco para nos guiar através de nossa nova condição sem fundamento.[20] Então, o que a arte pode ser ou fazer em tempos modernos líquidos?

Estou sugerindo que o conceito de vanguarda, em qualquer de suas muitas formulações e momentos foi, ou só poderia ter sido, uma agência de renovação necessária em uma modernidade de outra forma, sólida. O novo sólido era necessário como um terreno estável para a intervenção de vanguarda, inovação, transgressão, radicalização, oferecendo agravos políticos ou estético-políticos que buscavam efetuar mudanças reais em oposição a mudanças fugazes.

A interminável oscilação da modernidade líquida entre a moda e a obsolescência não tem um propósito orientador (economizar lucro) e não está ligada a nenhuma convicção sobre para onde estamos indo, por causa das alterações do presente. Além disso, desencantamentos pós-modernistas com a modernidade, alguns justificados, nos impediram de ousar propor uma narrativa única de melhoria em nome da igualdade (redistribuições substanciais de riqueza, nacional e globalmente, e erradicação real da pobreza) ou de qualquer outra das agora renegadas grandes narrativas da modernidade. Assim, com efeito, estamos "afundando o riacho sem um remo teórico-político" em face do capitalismo internacional globalizante irrestrito, cujas poderosas forças econômicas são

desencadeadas a partir de corretivos mínimos, mas ainda eficazes, criados pela regulamentação política local e nacional que emergiu dentro dos estados-nação, tanto por meio de movimentos sindicais quanto de pressões conservadoras mais antigas dos primeiros momentos do capitalismo nacional, típico da modernidade sólida.

Então, me perguntando por que nossos modelos para entender o que está acontecendo culturalmente falham em explicar ou compreender criticamente um negócio de arte imensamente bem-sucedido, mas constantemente diversificado e mutante em escala global, acho que, paradoxalmente, uma arqueologia excêntrica do arquivo subanalisado do moderno abre novos scripts potenciais sobre o que aconteceu. Recuperá-los não leva a uma nova tarefa vanguardista, mas a um pensamento crítico que é, talvez, o que nos resta para demonstrar nossa fidelidade ao que acalentamos nos momentos históricos do radicalismo sociocultural que leva o rótulo de vanguarda. Se perguntarmos "onde está a vanguarda agora? É uma categoria útil?" não estaríamos buscando respostas em becos sem saída ou em scripts já institucionalizados e excludentes? Mas se reexaminarmos algumas de suas dimensões invisíveis, notadamente, como estou sugerindo, por meio de maior fidelidade à sua inclusividade/transgressividade de gênero histórica, experimental e inovadora e momentos variados de envolvimento com a diferença sexual, poderia este ato de arqueologia histórica tornar a investigação do vanguardismo um pouco útil em nossa situação atual?

Modelos alternativos para pensar

A maneira mais simples de explicar os critérios básicos para minha proposta de exposição feminista virtual sobre maternidade

e a vanguarda, sobre gênero, modernidade e renovação, é uma justaposição. Em primeiro lugar, há a infame capa criada por Alfred H. Barr Jr., primeiro diretor do Museu de Arte Moderna para a exposição de Cubismo e Arte Abstrata em 1936 (fig. 1). Está ao lado de uma única tela das quarenta e nove telas pretas penduradas com uma combinação de fotografias de obras de arte e imagens visuais contemporâneas criadas pelo historiador de arte de Hamburgo Aby Warburg sob a rubrica ***Mnemosyne Bilder Atlas*** (Memory Picture Atlas) (fig. 2) feita no final da década de 1920, pouco antes de sua morte, em 1929. As junções de imagens de Warburg demonstram sua concepção singular de uma história da arte não anestesiada, mas simbólica, criada precisamente para contestar o que é codificado no fluxograma formalizador e cronológico de Barr.

O esquema de Barr forneceu o modelo conceitual e museológico, bem como a planta arquitetônica concreta, para apresentar a arte moderna como um fluxo de movimentos de arte tendendo a destinos específicos - em 1936: abstração geométrica e não-geométrica - representados de uma maneira afastada do tempo histórico e da práxis social, porque o avanço da inovação artística é impulsionado pela necessidade formal interna ou autônoma. Essa destilação da necessidade formal é, sem dúvida, um fator importante a ser considerado no estudo do modernismo, mas exclui qualquer consideração sobre o que essas formalizações possam estar respondendo na sociedade. Muito é apagado em nome da atenção isolada e autoconsciente à forma, como a única e preeminente questão para a arte, em vez de perguntar como e por que os artistas procuraram outros aspectos, não-representativos formalmente, da realidade social e das experiências vividas nas condições da modernidade.[21]

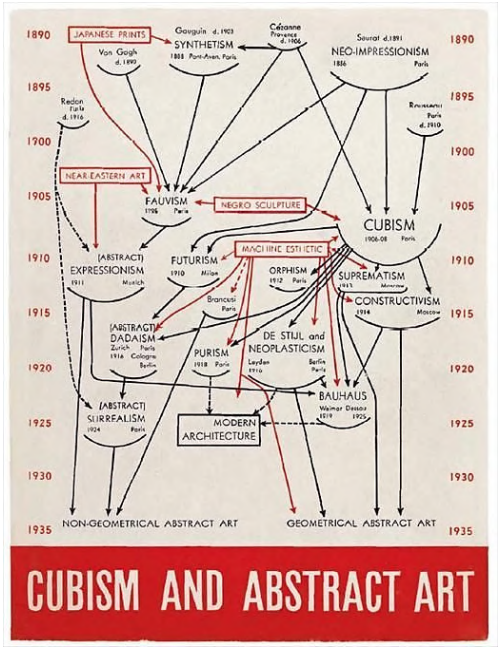




Figura 1. Barr MOMA Chart, 1936.
Figura 2. Warburg Mnemosyne Atlas.

Assim, na linha do tempo de Barr movimentos que caminham do pós-impressionismo na década de 1890 à arte abstrata em meados da década de 1930 passam cronologicamente e sem interrupção através das enormes revoltas históricas, dos horrores da primeira guerra mundial, da revolução industrial, das campanhas coloniais e imperiais, a ascensão dos fascismos, passando pela Terceira Internacional, Estalinismo, Frente Popular, intervenções científicas e grandes mudanças sociais provocadas pelo sufrágio e movimentos de massa dos trabalhadores e, é claro, das mulheres. Nada que possa pertencer a uma história de transformação de gênero, história colonial, racismo, tecnologia, filosofia ou física pode ser registrado como parte das conversas que iniciaram ou foram negociadas dentre essas rápidas mudanças artísticas. Se expandíssemos a linha do tempo de Barr até o presente, ela não registraria o Holocausto, o Apartheid, as viagens espaciais, a AIDS, o genocídio de Srebrenica (massacre de bósnios muçulmanos em 1995; N.d.T.), o 11 de setembro, a digitalização e assim por diante.

Para muitos de nós, a velocidade da mudança e a acumulação vertiginosa de intervenções artísticas neste período de sessenta anos, de 1870 a 1930, que é o momento crucial do modernismo, está registrada não como um desdobramento interno discreto, mas como um abalo, se não cataclísmico, em negociação com mudanças e práticas artísticas sem precedentes e eventos frequentemente traumáticos. Por outro lado, paradoxalmente, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg não traça tanto o novo da arte em suas respostas às condições desafiadoras da guerra industrial e da modernidade social, mas revela a persistência dentro da modernidade, em níveis profundos lembrados por imagens, entendidas como formas de registrar e repetir emoções poderosas,

ligadas à sociabilidade humana, vida e morte. Essas formas-imagem são o que Warburg chamou de ***Pathosformel,*** formulações de ***pathos*** - onde ***pathos*** é entendido como sentimento, paixão, sofrimento no registro emocional e como uma espécie de sentido (***sens***), em relação ao significado dessa palavra em francês. ***Sens*** em francês não está apenas do lado da sensação e da sensibilidade, mas também inclui significado (como no senso comum, ou dar sentido a algo), sem ser semanticamente fixo. Assim, Warburg compartilhou com Freud uma contra visão à ideia de modernidade como modernização e mudança autodirigida, argumentando que, mesmo como modernos, somos prisioneiros de temporalidades monumentais/cíclicas em ação, tanto nas psiques individuais quanto nas memórias culturais em que versões arcaicas de emoções, ansiedades e imaginações primárias persistem e retornam. Ou melhor, como Freud argumentaria de 1896 em diante por meio de sua noção de ***Nachträglichkeit,*** que o modo inicialmente ***unassimilable*** e traumático de tais experiências arcaicas busca uma forma emprestada do processo imaginário e simbólico subsequente do aparelho psíquico.[22]

Warburg foi tanto um analista de sua própria cultura visual contemporânea, nas décadas do imperialismo europeu que antecedeu a Primeira Guerra Mundial e da violência racial do antissemitismo que irrompeu na Alemanha nas décadas seguintes, como um estudioso das culturas mundiais e notavelmente do renascimento da antiguidade pagã na Europa cristã no século XV. Desde a tradução para o inglês de 1999 de seus principais escritos, Warburg emergiu das sombras dos estudos esotéricos da Renascença para ocupar seu lugar como um recurso na teoria cultural contemporânea e na prática artística, notadamente entre pensadoras e artistas feministas.[23]

Minha justaposição de Barr e Warburg como modelos para pensar o tempo na arte pode ser mal interpretada, como representando a oposição entre formalismo e iconografia. Mas esta não é a questão. O ***Pathosformel*** de Warburg interpõe-se entre a imagem, a imaginação e a forma por meio do conceito de espaço simbólico. A arte é tratada como ***Denkraum***: um espaço de pensamento que suspende a simples oposição entre emoção e razão, para sugerir a arte como espaço de oscilação e mediação.

Freud criou uma tese sobre continuidade profunda, sobrevivência e persistência na psique humana, produzindo seus escritos sobre a subjetividade frequentemente expressos arqueologicamente, no ambiente quase museológico de sua própria coleção de antiguidades pagãs de tradições religiosas e culturais diferentes da sua[24]. Enquanto Warburg e Freud foram igualmente sensíveis e teorizaram de maneiras diferentes a nova violência racial da Europa cristã antissemita que eles próprios testemunharam e suportaram naquele período moderno, cuja cultura foi indiferentemente celebrada por Barr como a ousadia progressiva autônoma de uma arte moderna liberada de toda a história e política, nem Warburg nem o próprio Freud registraram plenamente o que Barr absolutamente deixou de reconhecer: que o moderno foi também um momento de radicalização do gênero e da diferença sexual (isso não significa negar que Freud foi um teórico radical da sexualidade, que teve momentos de intenso insight e autocrítica sobre sua incapacidade de pensar seu caminho através da especificidade da subjetividade e sexualidade femininas). Para capacitar Freud e Warburg a trabalhar como parceiros na conceitualização do ***Museu Feminista Virtual***, devo recorrer a Julia Kristeva, teórica literária e psicanalista praticante-teorizadora,

que transforma o formalismo de Barr em uma dinâmica de semiótica e psicanálise que ela chama de ***semanyse***, enquanto também encontra um caminho para configurar a engenharia de vanguarda do modernismo como um momento de dissidência sexual, semiótica, teórica e social simultânea, que longe de ser "moderno", no sentido de uma simples ruptura com o passado, tem que encontrar caminhos para negociar o tempo profundo e as estruturas profundas da diferença sexual que afetam a vida, a morte e o desejo.

Julia Kristeva declara que, na virada do século XXI, a cultura ocidental está com problemas porque é a primeira cultura na história que está sem discurso sobre o materno, isto é, um discurso sobre a criatividade e a intersubjetividade humanas representadas pelo pensamento mitológico e religioso sobre o "materno-feminino". Isso não é o mesmo, é claro, que uma ideologia da maternidade socialmente prescrita. Kristeva oferece uma análise depreciativa do fenômeno Sarah Palin da "Mãe Fálica", enquanto também volta à sua ansiedade de longa data sobre o fracasso de um feminismo acrítico em entender suas próprias determinações psíquicas e inconscientes. Kristeva criticou a idealização da mãe na autoafirmação da mulher pelo movimento das mulheres ocidentais, vendo no que poderíamos chamar de feminismo cultural um potencial perigoso para uma nova religião (isto é, um espaço de fantasia sobre a Mãe idealizada em vez de a análise crítica da sexualidade, linguagem e diferença). Atualmente, ela nota tanto a rejeição da maternidade quanto a demanda por ela: a inseminação artificial e a barriga de aluguel são sintomas dessa nova situação reversa:

> Assim, quando o feminismo reverte, em uma corrida para mães substitutas, e quando o desejo desenfreado de procriar a todo custo é acompanhado pela série macabra de bebês congelados e crianças "esquecidas", "abandonadas" ou "abusadas", poderemos ver que somos a única civilização que carece de um discurso sobre a vocação materna? . . . . Nosso conhecimento científico e médico não é capaz de socorrer efetivamente o sofrimento feminino, sofrimento que pode até levar à loucura materna e que não atinge apenas as mulheres marginalizadas. A necessidade de "ter" um bebê por meio de uma "concepção imaculada" auxiliada funciona hoje como um antidepressivo como qualquer outro. E por que não? Mas somente com a condição de que seus riscos, vantagens e consequências sejam elucidados [26].

Em ***Revolution in Poetic Language***, Kristeva viu a vanguarda localizada na literatura francesa após Mallarmé não apenas como uma "nova forma de inovação artística, mas também como um sintoma de uma crise nas relações simbólicas que afetam todas as áreas da vida social, mas muito mais visível na prática artística do que em qualquer outro lugar.[27] Kristeva havia antecipado essa questão do maternal e da vanguarda porque ela está intimamente ligada às relações simbólicas da linguagem e da própria subjetividade. Ela argumentou que o estado e a família, instituições de ordem social e sexual, "mantêm juntos um certo tipo de relação entre a unidade (fixação de sentido e identidade) e processo (a semiótica, pulsões e a instabilidade radical das subjetividades em julgamento) na economia do sujeito falante, ao mesmo tempo em que se consolida a partir dessa relação.[28] O Estado administra as forças e as relações de produção; a família garante a unidade diante do processo de pulsões e prazer, associado à sexualidade e à reprodução. Daí a função do terceiro elemento deste triunvirato, a religião:

> Essa unidade, de estado e família, é alcançada ao preço de um assassinato e um sacrifício – somando a pulsão e o processo. Isso é reconhecido pela religião, que assim se arroga o privilégio de representar e falar o elemento infinito que o conjunto oprime e ainda assim exige ser falado. A religião é aqui aquele discurso que conhece, na medida do possível, o que está em jogo na relação entre a homogeneidade sóciossimbólica e a heterogeneidade das pulsões em ação dentro e sobre a homogeneidade. Cúmplice com o estado e a família na medida em que restaura o outro a eles, esse discurso religioso aparece não apenas como formas especulativas (e muitas vezes especulares) do que é irrepresentável no prazer orgástico (gozo) e do que não é capitalizável. no gasto de forças produtivas.[29]

A cumplicidade do estado, família e religião, longe de desmoronar com a chegada da modernidade, foi, segundo Kristeva, precisamente consolidada pelo triunfo da sociedade burguesa no final do século XIX. Essa é a notável novidade do argumento de Kristeva. A secularização não foi a dissolução de uma era do cristianismo; a cultura e a sociedade burguesas do século XIX foram o momento contraditório de sua sublimação social. A embaixada da religião (cristã) administra o excesso somático e psíquico que não seria permitido de outra forma na representação social nas economias capitalistas restritivas da produção e na reprodução falocêntrica - valores vitorianos, se você preferir. Essa sublimação foi, no entanto, contestada simultaneamente por uma nova formação da arte sob o disfarce da vanguarda. A arte, por assim dizer, buscava progressivamente sua independência dos próprios discursos e instituições em que se baseava.

> Essa cumplicidade do discurso da família, do estado e da religião aparece pela primeira vez na segunda metade do século XIX, após o triunfo da revolução burguesa, a consolidação do capitalismo e a realização que acompanha a religião cristã. Ao mesmo tempo,

> também aparece a função subversiva da "arte" - subversiva por causa da maneira como ela atravessa e refaz as fronteiras dos conjuntos sócio simbólicos.[30] (Ênfase da autora)

O que aconteceu na arte, na literatura e na música, bem como em muitas tendências intelectuais relacionadas, como com a psicanálise na chegada da vanguarda, constituiu uma ruptura com os conceitos fundamentais do conjunto socio simbólico monumentalmente cronometrado. A ruptura desestabilizou o nó patriarcal existente de gênero, sexualidade e diferença sexual.

Desde o Renascimento, a arte figurativa ocidental compartilhava uma intimidade fundamental com o cristianismo, que moldava não apenas seu conteúdo, mas também o caráter plástico e estético de suas ideologias e práticas representativas, sintetizadas pela primazia de sua figuração do corpo. A teologia cristã da Encarnação e a relação entre uma palavra tornada visível e uma palavra tornada carne forneceram o impulso mais profundo nas artes visuais ocidentais em direção a sua conquista particular da representação mimética, baseada na narrativa pictórica e na colocação da figura humana em composições geometricamente prospectivas. Essa arte desenvolveu gestos e poses para incitar a recepção afetiva apropriada de proposições teológicas através da identificação imaginária do espectador com a ilusão antropomórfica. A teologia da Encarnação incitou, portanto, uma trajetória particular na representação artística, que definiu o imaginário visual ocidental até meados do século XIX, quando foi interrogada e finalmente e interrompida por práticas artísticas que não eram tão antiacadêmicas ou antirrealistas (como costumamos ser ensinadas), tanto como descristianizadas, isto é, libertando o psicossomático e o psicossimbólico do imaginário religioso.

Na tensão entre a metáfora teológica e uma representação visual que funciona iconicamente por meio da representação do corpo, as sementes da revolta da vanguarda e da disputa pelo terreno imaginativo ocupado pela religião podem ser rastreadas. A religião é um discurso metafórico, falando em termos linguísticos ou representacionais que desafia o que dizemos e vemos e que só podemos imaginar dentro desse discurso - exceto, isto é, para o excesso que a prática religiosa, o ritual e a experiência esteticamente hiper-carregada permitem, mas também administra em nome da ordem sociossimbólica, ou seja, para a afetividade, intensidade, misticismo e (dis) possessão momentânea do self: gozo.

Ao desafiar a função das artes visuais como tela representacional para uma teologia da Encarnação, a vanguarda, segundo Kristeva, tenta forçar ao reconhecimento produtivo tanto a materialidade quanto a afetividade que sustenta o sistema significante, os processos psicossemióticos que a unidade significativa tenta fixar ideologicamente como significado socialmente autorizado[31]. O projeto da vanguarda é lidar com o deslocamento irreparável entre significante e referente ocasionado na modernidade capitalista burguesa, onde o referente perdeu o significado transcendente garantido pelo discurso religioso. O modernismo nos lembra infinitamente que existem apenas significantes e seus afetos subjetivantes. No entanto, mesmo em sua nudez semiótica, o jogo poético ou artístico dos significantes nos afeta; somos tocados e animados por algo além do sistema simbólico, que tenta aproveitar o excesso em prol do significado socialmente sancionado. Ao saber disso, entretanto, a arte perdeu a fé em sua capacidade e em sua necessidade de proporcionar a visualização de um sujeito encarnado, sustentado pela identificação

imaginária e pelo espaço antropomórfico. (Pode-se dizer que o cinema assumiu seu manto.)

Para Kristeva, portanto, a arte de vanguarda está, estruturalmente (se nunca ideologicamente, ateísta e potencialmente não-icônica), mais preocupada com elementos como ritmo ou sonoridade e seus equivalentes visuais, cor, gesto, pulsação. Em vez de tentar fornecer representações de Deus realizado como Corpo idealizado, buscou os meios para registrar o ***soma*** sacrificado, ou seja, as pulsões e os prazeres que revestem o sujeito humano falante, o sujeito em prova e em processo, por causa da subjetividade nunca alcançada, mas que é sempre um processo de devir desafiado, que corre o mesmo risco de se desfazer, como é o caso da melancolia ou da psicose. O ***insight*** de Kristeva inevitavelmente levaria a pesquisa de volta a outra exclusão da significação falocêntrica. Mesmo em seu modo predominantemente masculinista, a vanguarda recuperou o corpo materno perdido e seu gozo, resumido na forma do que Kristeva identificou como o feminino massacrado das pinturas ***Woman*** de De Kooning, ao invés da ***Madona*** idealizada de Giovanni Bellini, cuja obra se destaca no início da virada encarnacional na pintura ocidental.[32]

Em seu ensaio, "Um Novo Tipo de Intelectual: O Dissidente" (1977), no qual a diferença sexual está claramente posicionada em relação a várias posições de dissidência vanguardistas, Kristeva identifica quatro personagens principais: o rebelde político, o ***avant garde*** escritor, o psicanalista e, finalmente, "mulher". "Mulher", no entanto, não é como as demais, não é do tipo social ou profissional. "Mulher" significa ***le féminin*** como um complexo nó psicolinguístico e sócio-histórico ainda a ser decifrado e falado, mesmo enquanto

desempenha um papel fundamental na socialidade humana através de mulheres reais que são radicalmente mal interpretadas como mero instrumentalismo social: criar, criar filhos para o Estado. Ela escreve:

> Ainda não podemos responder à pergunta de Mallarmé: "o que há para ser dito sobre o parto?", que provavelmente é tão comovente, senão mais do que o famoso "Che Vuoi?" que Freud certa vez dirigiu a uma mulher. Depois da Virgem, o que sabemos da fala (interior) de uma mãe? (...) Por meio dos acontecimentos de sua vida, a mulher se encontra, portanto, no centro da sociabilidade - ela é, ao mesmo tempo, a garantia e a ameaça à sua estabilidade.[33]

Como garantia socialmente administrada de socialidade em seu papel de portadora de novas gerações, e como um significante de dissidência radical em relação ao sistema falocêntrico que governa a cultura burguesa (que herda diferentes paradigmas ocidentais do simbólico patriarcal), "Mulher" significa uma resistência à triangulação burguesa do Estado, da religião e da família, bem como à guerra da razão instrumental contra o pensamento crítico. Mas, pergunta Kristeva, o que dizer da criação, criatividade e pensamento femininos?

> Nessas condições, a 'criação' feminina não pode ser tomada como certa. Pode-se dizer que a criação artística sempre se alimenta de uma identificação ou rivalidade, com o que se presume ser gozo materno (o que nada tem de agradável). Por isso uma das representações mais precisas da criação, ou seja, da prática artística, é a série de pinturas de De Kooning intitulada Women: criaturas selvagens, explosivas, engraçadas e inacessíveis apesar de terem sido massacradas.[34]

A pintura ***Woman*** de De Kooning contém referências à mãe histórica do artista e vincula essa linha materna à figura emblemática da vanguarda artística do final do século XIX que é a antítese do

materno: o corpo da prostituta. Kristeva então tem que reconhecer as implicações da diferença sexual para a tese demonstrada pela pintura de De Kooning. A inveja masculina ou a identificação com a Mãe, representada pelas oscilações da monumentalização lúdica de De Kooning da Deusa-Mãe e a violência da pintura com a qual essa "ela" é criada e abusada, é radicalmente diferente dos compromissos artísticos de uma mulher artista com este tópico. Então Kristeva pergunta:

> Mas e se [tais pinturas] tivessem sido criadas por uma mulher? Obviamente ela teria que lidar com a própria mãe e, portanto, consigo mesma, o que é muito menos engraçado. Por isso, não há muito riso feminino (...). Em todo caso, longe de contrariar a criatividade, a maternidade como tal pode favorecer um certo tipo de criação feminina (...) na medida em que levanta fixações, e faz circular a paixão entre a vida e morte, eu e outro, cultura e natureza, singularidade e ética, narcisismo e abnegação. A maternidade pode então ser chamada de tapeçaria de Penélope ou rede de Leibniz, dependendo se segue a lógica dos gestos ou do pensamento, mas sempre consegue conectar locais heterogêneos.[35]

A exposição que proponho não é uma demonstração, uma reapresentação pedagógica de uma narrativa conhecida. Poderia, espero, criar um espaço de pensamento para permitir um encontro visual e pensativo com o que, de certo modo, já está lá, inscrito em obras que figuram o maternal de maneiras variadas, excessivas às ideologias burguesas da maternidade domesticada e sua antítese viciosa - a prostituta -, permitindo especificidades étnicas e culturais, bem como históricas e sexuais no campo de visão, enquanto articula intelectualidade com criatividade na "mulher" real ou virtualmente generativa. O retrato de Mary Cassatt de uma mulher adulta na meia-idade lendo compartilha uma monumentalidade e gravidade com a visão de Picasso da

poetisa lésbica Gertrude Stein, enquanto a presença desta última perturba a filiação edipiana entre o retrabalho apaixonado e feroz de De Kooning de ***Demoiselles d'Avignon*** e de outras obras de Picasso de 1907, por nos fazer pensar nas conversas ao longo de oitenta sessões entre o ainda não Picasso e uma intelectual lésbica judia que foi presciente o suficiente para ver no que ele era capaz de se tornar. Se essas pinturas ainda operam dentro e contra a personificação figurativa da posição e lugar de Picasso, sua justaposição com obras da vanguarda feminista internacional, pós-colonial e queer destaca a relação específica entre novos modos de inscrição artística possibilitados, não por abstração, mas pela mudança de Kristeva para um envolvimento não-icônico/ateísta com textualidade, visualidade e temporalidade de vanguarda, que se baseia em possibilidades cinematográficas e pós-conceituais que podem permitir inscrições de muitas formas de diferença. Assim, a exploração de Mary Kelly da produção mútua de subjetividades maternas e infantis na economia e política masculinas específica de classe e a divisão sexual do trabalho se envolve com a exploração antinarrativa cinematográfica de Mulvey e Wollen, onde surgem tensões comparáveis entre trabalho e desejo, recuperando o questionamento e a figura do desafiante de Édipo, a Esfinge.

Eu poderia concluir a exposição olhando para outra obra de Mary Kelly, ***Interim*** (1984-90), cujo interesse é aumentado ao localizar sua ressonância em relação à minha curiosa genealogia do feminismo e da vanguarda. Anti-icônico até um grau ainda mais notável do que ***Post-Partum Document***, ***Interim*** encena as contradições da feminilidade através de uma instalação em quatro partes: ***Corpus, Pecunia, Historia, Potestas*** (Corpo, Dinheiro, História, Poder). Composta de aço galvanizado dobrado em uma

forma que evoca o cartão de felicitações que marca os eventos do ciclo de vida, ***Pecunia*** encena quatro categorizações do feminino significadas na forma cultural popular pelos ritos de passagem feminina.: ***mater, conju, filia*** (mãe, esposa, filha) e a figura aberrante e insubstituível de ***soror***, irmã. Cada seção tem duas histórias, uma piada sobre como ganhar um milhão de dólares, um anúncio de uma coluna pessoal e uma declaração final de cada posição do sujeito. ***Soror*** é o canhão solto que recusa seu lugar na economia reprodutiva heteronormativa que define a filha, a esposa e a mãe. ***Soror*** defende a artista de meia-idade, a lésbica ou a mulher solteira, querendo uma vida complexa e uma criatividade além da violência da estrutura patriarcal, querendo o dinheiro e o espaço do artista: um estúdio próprio no país, querendo uma posição além da economia de troca de mulheres.

O tropo de ***Soror*** talvez seja o que mais se aproxime de Mary Cassatt, cujos ganhos consideráveis com suas pinturas e pastéis lhe permitiram comprar um castelo na França onde, em 1927, ela morreu famosa aos 83 anos. No entanto, há um vasto e historicamente significativo abismo entre a genealogia mãe-filha que Mary Cassatt poderia evocar em suas pinturas figurativas de sua mãe e irmã como um suporte para uma subjetividade artística totalmente identificada com o projeto de modernização nas instituições artísticas, prática e esquema representacional, e a obra de Mary Kelly na década de 1970, após um século de vanguarda. Kelly teve que utilizar e intervir radicalmente nos recursos críticos e não-icônicos da arte conceitual pós-minimalista, a fim de encenar uma análise teoricamente flexionada das representações dominantes do exílio feminino-materno da mulher como sujeito criativo. A complexidade das instalações de longo prazo de Kelly

em várias partes, criadas em um diálogo oblíquo, embora sempre brilhante, com a corrente principal do conceitualismo, confirma adequadamente minha convicção de que a transformação radical das condições de diferença sexual e subjetividade estruturando as vanguardas históricas do século XIX e o século vinte permanece, mesmo agora, profundamente inacabado, na verdade que está apenas beirando o ponto de séria inteligibilidade hoje. Assim, longe de ser uma conexão momentânea perdida na temporalidade disjuntiva do século das vanguardas, a atual aliança de intervenções feministas na cultura e no pensamento e uma poética de vanguarda, iniciada na década de 1970 e sustentada também por um corpo teórico em um florescimento criativo desde então, ainda tem uma tarefa importante a cumprir contra a proliferação vertiginosa da imagem erotizada e mercantilizada da mulher que oculta a mortificação mais profunda das culturas da morte.

Assim, qualquer consideração da vanguarda de uma perspectiva feminista deve inicialmente desenterrar o materno como corpo ou base para a fantasia autogenética da criatividade masculina conforme foi absorvida, substituída, fantasiada e "massacrada". Só então podemos explorar diferentes inscrições estéticas do materno nas práticas críticas, em momentos decisivos que rompem o conjunto sócio simbólico do simbólico racista, homofóbico e falocêntrico ocidental. A partir daí, podemos começar a rastrear o materno como um local para genealogias femininas (isto é, dissonantes política ou subjetivamente) das sexualidades e subjetividades, da vida e do desejo pela vida do outro. Assim, a maternidade - em oposição ao marianismo socialmente sublimado das ideologias de direita da maternidade - torna-se, quando artisticamente reconfigurada, um aparato de pensamento que levanta as mesmas questões rastreadas no *Atlas*

Mnemosyne de Warburg para o ritual pagão e suas codificações formalizadas como memória de imagem e na arqueologia do psiquismo de Freud: paixão/pensamento entre a vida e a morte, o eu e o outro, a cultura e a natureza, a singularidade e a ética, o narcisismo e a inter ou trans-subjetividade. Ao mesmo tempo generativo e fundamentalmente ético, o feminino materno, como tal aparato pensante, reexamina o significado potencial de que foi tão reprimido na cultura ocidental. E por razões históricas, em termos de tempos líquidos contemporâneos, governados pela produção de mercadorias e tecnologia que está alcançando este cadinho fundamental da subjetividade humana, o complexo criativo feminino-materno emerge agora como um local de profunda radicalidade. É aqui que a conjunção da interrogação crítica feminista de seu próprio pensamento e do lugar do feminino na cultura historicamente e atualmente encontra "Auschwitz" - o produto da masculinidade fascista totalitária que se apropriava do direito à vida e à morte, relegava as mulheres a funcionalidade social e, portanto, formaram uma vanguarda político-estética que era a antítese, o outro negativo, da vanguarda no, do e sobre o feminino que venho tentando delinear.

Conclusão

Em sua anatomia crítica do esgotamento do paradigma da transgressão de vanguarda como motor dos gestos artísticos modernos, Anthony Julius se refere a obra ***Hell,*** de Jake e Dinos Chapman (1999-2000). Esta vasta instalação criou uma suástica de vitrines interligadas nas quais uma infinidade de estatuetas de brinquedo realizavam atos de violência horripilante umas sobre as outras em um ambiente que evocava campos de concentração

e extermínio, enquanto a maioria dos brutalmente feridos eram aparentemente soldados alemães ou SS. Confundindo a estetização do fascismo e do sadomasoquismo (que agora muitas vezes toma emprestada a insígnia da SS) com o horror dos campos históricos, ***Hell*** gerou uma ansiedade considerável entre os críticos. Ao desafiar as alegações comemorativas de certos críticos de que este trabalho de terror quebra-tabu oferecia "empatia imaginativa", Julius argumenta que eventos extremos como o "Holocausto [não mais] exigem arte transgressiva":

> Ao contrário, fazer arte responsiva ao Holocausto exige uma ruptura com a estética transgressora (...). O melhor dessas obras enfrenta esses dilemas: como pode o Holocausto ser representado, quando a representação parece implicar a realização de objetos de arte que convidam à contemplação puramente estética? (...) Somente uma prática artística não transgressora, que reconheça a certeza da derrota e esteja disposta a se apagar diante de seu sujeito, sabendo que este é um sujeito impossível, pode negociar tais complexidades. Deve ser alusivo, modesto, frágil, provisório. Deve dar testemunho da inadequação das imagens e, portanto, de sua própria inadequação, para resgatar o sentido das vidas que se extinguiram (...). É uma arte que encontra seu tema nos limites da mente. Sabe que há limites para a representação que não podem ser removidos, na frase do crítico Geoffrey Hartman, "sem perigo psíquico". [36]

Gostaria de concluir endossando as visões de Julius sobre a arte que ousa explorar essa imensa questão do trauma histórico e da inscrição estética. Em sua descrição do tipo de arte que sozinha pode enfrentar tal desafio, que é definido como o oposto da noção agora parodiada de vanguardismo como transgressão heroica, encontramos de fato uma descrição do que a vanguarda "no, do, e sobre o feminino" realmente parecia. Assim, quando em sua exposição de 1996 com trinta e nove artistas internacionais,

todos mulheres que mostraram como a diferença é complexa, Catherine de Zegher propôs "uma travessia elíptica" ao longo do século XX para traçar vários grupos de práticas estéticas que transgrediam cronologicamente, categorias nacionais, étnicas e sexuais (décadas de 1930, 1960, 1990, Europa, América Latina, Ásia, culturas afro-americanas, latino-americanas etc.), ela estava identificando no trabalho das mulheres sua luta tanto com o real social da modernidade como com a modernização psicossimbólica da linguagem e da subjetividade. Ela mostrou como as diversas negociações femininas da diferença representavam o outro lado do fascismo militarizado, misógino, homofóbico, genocida e racista que, em seus crimes flagrantes contra a humanidade, acabaria por condicionar a humanidade[37]. Longe de ser um acréscimo marginal à corrente dominante da história (da arte), a investigação do feminino/materno e do genuinamente radical nas histórias da era moderna torna-se um arquivo vital para discernir, sob a instável liquidez da modernidade líquida, os desafios mais profundos e persistentes das paixões da vida e da morte, da ética e do narcisismo, que pode ser denominado como o desejo de que o outro viva ao nosso lado, conosco e em toda a glória e complexidade da pluralidade humana.

UNIVERSIDADE DE LEEDS

Tradução:
Thiane Nunes

Griselda Pollock é escritora, professora, teórica, curadora e analista e dos estudos feministas pós-coloniais nas artes visuais, conhecida por suas inovações teóricas e metodológicas. Desde 1977, Pollock é uma

influente pensadora da arte moderna, de vanguarda, pós-moderna e contemporânea, atuando também nas áreas de teoria feminista, história da arte feminista e estudos de gênero, sendo considerada uma das principais proponentes da relação entre feminismo e história da arte. Também pesquisa a relação entre a arte e a psicanálise, baseando-se no trabalho de teoristas culturais franceses. Ela é conhecida por seus trabalhos sobre os artistas Jean-François Millet, Vincent van Gogh, Mary Cassatt, Eva Hesse e Charlote Salomon.

Thiane Nunes é doutora em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisa as questões da presença e ausência na arte, bem como os diferentes regimes de representação. Desenvolve pesquisas que analisam a misoginia, o patriarcado cultural e a invisibilidade da artista feminina, com interesse pelos registros historiográficos, especialmente no período que compreende as Vanguardas Históricas e modernismos díspares. Atua numa perspectiva social e feminista da arte, apontando questões relativas ao cânone e praticando a perturbação dos discursos e narrativas feitas pela historiografia oficial. Possui livro, traduções, entrevistas e artigos publicados, no país e exterior.

Para citar esse artigo, no português, conforme autorização legal da Johns Hopkins University Press:

POLLOCK, Griselda. Momentos e Temporalidades das Vanguardas "no, do e sobre o feminino". Trad. de Thiane Nunes para ***Revista-Valise*** v. 11, no. 19, Porto Alegre, rep. de ***New Literary History*** 41, no. 4 (2010): 795-820. Johns Hopkins University Press, doi: 10.1353/nlh.2010.0030.

NOTAS DE FIM

1 Cornelia Butler e Alexandra Schwartz, orgs., ***Modern Women: Women Artists women artists at the Museum of Modern Art*** (New York: MoMA, 2010). **Nota da tradutora:** a publicação analisa, por mais de 500 páginas, o trabalho de mulheres artistas ao longo da história do MoMA, produções cuja diversidade de práticas e contribuições para os movimentos de vanguarda do século XX foram relevantes, embora muitas vezes subestimadas.

2 Para uma análise mais completa dessas questões, consulte o meu artigo "The Missing Future: MoMA and Modern Women" no volume acima citado.

3 Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch", ***Partisan Review*** (1939), em ***Art and Culture: Critical Essays*** (Boston: Beacon, 1961), pp. 3-21. O próprio Greenberg seria um notório excluidor de artistas, inclusive de suas contemporâneas Helen Frankenthaler e Lee Krasner.

4 Zygmunt Bauman***, Liquid Modernity*** (Cambridge: Polity, 2000).

5 Henri de Saint-Simon, ***Opinions littéraires, philosophiques, industrielles*** (Paris: Galerie de Bossange, 1825), 331, ni, cited in Donald D. Egbert, "The Idea of the 'Avant-Garde' in Art and Politics", ***The American Historical Review*** 73 (1967): 343.

6 Julia Kristeva, "Women's Time" ["Le temps des femmes", 1979], trad. Alice Jardine e Harry Blake, ***Signs*** 7, n. 1 (1981), 13-35, in ***The Kristeva Reader***, ed. Toril Moi (Oxford: Blackwell, 1986), 185-213.

7 Zygmunt Bauman, ***Modernity and the Holocaust*** (Cambridge: Polity, 1989).

8 Para uma discussão recente sobre os tempos do trauma, consulte Griselda Pollock, "Art / Trauma / Representation", ***parallax*** 15, n. 1 (2009): 40-55.

9 Fred Orton e Griselda Pollock, "Avant-Gardes and Partisans Reviewed", ***Art History*** 4, n. 3 (1981): 305–27, reproduzido na coleção de nossos escritos colaborativos e individuais, 1979-1995, Orton e Pollock, ***Avant-Gardes e Partisans Reviewed*** (Manchester: Manchester Univ. Press, 1996), 141-64.

10 Orton e Pollock, "Avant-Gardes e Partisans Reviewed", 305, 141.

11 Pollock, "Still Working on the Subject: Feminist Poetics and its Avant-Garde Moment," in ***Rereading Post-Partum Document: Mary Kelly***, ed. Sabine Breitwieser (Vienna: Generali Foundation, 1999), 243.

12 As teses de Kristeva sobre o feminino tiveram que negociar o legado de Beauvoir, mas ela compartilhou o conceito francófono, que é filosófico ao invés de enraizado na teoria de gênero social anglo-americana. A formulação fundadora de De Beauvoir de que "ninguém nasce, mas torna-se mulher" introduziu o conceito francês do ***le féminin***, que não tem tradução direta para o inglês, porque feminino em inglês conota mais típica e negativamente as características rejeitadas de um conceito socialmente limitado das mulheres em relação a comportamento, vestimenta, aparência ou tendências adequadas. Para dois importantes ensaios que analisam esse conceito e leituras da posição de Beauvoir por teóricas feministas americanas e francesas, veja Stella Stanford, "Feminism against 'the Feminine'," ***Radical Philosophy*** 105 (2001): 6-15 e "Contingent Ontologies: Sex, Gender e 'Woman' em Simone de Beauvoir e Judith Butler", em ***Radical Philosphy*** 97 (–1999): 18–29.

13 Veja Kristeva, "La femme-c'est n'est jamais ça" (A mulher nunca pode ser definida), ***Tel Quel*** (1974), repr. em tradução de Elaine Marks e Isabelle de Courtivron em ***New French Feminisms*** (Brighton: Harvester, 1981), 137-41; Pollock, "Inscriptions in the Feminine", em ***Inside the Visible: An Elliptical Traverse through the 20th Century in, of and from the Feminine***, ed. Catherine de Zegher (Cambridge, MA.: MIT Press, 1996), 67–88.

14 Para uma trama mais ampliada desse argumento, veja Griselda Pollock, "Femininity, Modernity and Representation: The Maternal Image, Sexual Difference and the Disjunctive Temporality of the Dissident Avant-Garde", em ***Das Jahrhundert der Avant-Garden***, ed. Cornelia Klinger e Wolfgang Müller-Funk (Munique: Wilhelm Fink Verlag, 2004), 97-120.

15 Mary Cassatt, ***Reading Figaro***, 1876. Coleção Privada, Washington; Vincent Van Gogh, ***La Berceuse***, 1889. Kröller-Müller Museum, Otterlo; Pablo

Picasso, ***Portrait of Gertrude Stein***, 1906. Metropolitan Museum of Art, New York; Willem de Kooning, ***Woman I***, 1950–52. Museum of Modern Art, New York; Laura Mulvey and Peter Wollen's film ***Riddles of the Sphinx*** (London: British Film Institute, 1977); Chantal Akerman's ***Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*** (Paradise Films, 1975); and ***News from Home*** (Paradise Films, 1976), Mona Hatoum ***Measures of Distance*** (Tate Gallery, 1988), Martina Attille, ***Dreaming Rivers*** (Sankofa Film Collective, 1988), Tracey Moffatt ***Night Cries: a Rural Tragedy*** (1989), Charles Chauvel ***Jedda*** (1955), and Mary Kelly ***Post-Partum Document*** (Canberra National Gallery of Art, London, Hayward Gallery, London Tate Gallery, Toronto, Art Gallery of Ontario, Zurich, Kunsthaus, Santa Monica e coleção privada, 1973–79).

16 Pollock, ***Encounters in the Virtual Feminist Museum; Time, Space and the Archive*** (London: Routledge, 2007).

17 Pollock, ***Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*** (London: Routledge, 1999). Sobre epistemofilia feminista, veja Laura Mulvey, "Pandora's Box: Topog-raphies of Curiosity," in ***Fetishism and Curiosity*** (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1996), 53–64.

18 Anthony Julius, ***Transgressions: The Offences of Art*** (Londres: Thames e Hudson, 2003), 7–12.

19 Como pesquisadora que trabalha também sobre cinema e estudos culturais, não sou tão ***adorniana*** a ponto de renegar a cultura popular ou a cultura de massa como sem significado ou significante. Na verdade, ensinar filmes e estudos culturais populares aos alunos é uma prática crítica de importância crescente, pois há muito o que aprender a distinguir. Em vez disso, o lamento é pela penetração do marketing no mundo da arte, mediada por curadoria orientada para o mercado e programação de museu orientada para a figura do patrimônio e presença. Ao apresentar um ilustre e apaixonado negociante que promoveu o desenho abstrato desde os anos 1960 com o trabalho de um artista americano que buscava algum apoio em uma galeria, o negociante respondeu que o

trabalho era inteligente demais para ser assumido por qualquer galeria naquela época. Cresce a disjunção entre uma espécie de fidelidade à arte mediada por marchands e galeristas que acreditam na sua importância e as condições atuais para fazer sua carreira por meio do marketing.

Nota da tradutora: Jeremias, conforme citado no original da nota, faz uma referência ao profeta bíblico, conhecido pela integridade e pelos discursos fortemente moralistas contra os pecados.

20 Zygmunt Bauman, ***Liquid Modernity*** (Cambridge: Polity, 2000) logo seguido por Liquid Love: ***The Frailty of Human Bonds*** (Cambridge: Polity, 2003), ***Liquid Life*** (Cambridge: Polity, 2005), ***Liquid Fear*** (Cambridge: Polity, 2005) e Liquid Times: ***Living in an Age of Uncertainty*** (Cambridge: Polity, 2007).

21 Veja T. J. Clark, ***The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*** (Londres: Thames e Hudson, 1984) para o argumento mais convincente de que o que tornou moderna a arte moderna não foram seus temas ou assuntos, mas a maneira específica pela qual os modernistas buscaram uma forma para o modo espetacular da modernidade.

22 Sigmund Freud, 6 de dezembro de 1896, citado em Jean Laplanche e J-B Pontalis, ***Language of Psychoanalysis*** (London: Karnac Books, 1988), 112.

23 Em 2005, Joan Jonas roteirizou uma performance ***The Shape, the Scent, the Feel of Things*** baseada em sua leitura do ensaio de Warburg sobre os rituais de serpentes do povo Pueblo do Novo México. Em 1983, Sigrid Schade usou Warburg como recurso para seu estudo feminista da perseguição de mulheres como bruxas no século XVI (***Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit*** [Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1983]). Em 1991, Margaret Iverson catalogou o valor de Warburg para o pensamento feminista na história da arte, "Retrieving Warburg's Tradition", em ***Art History*** 16, no. 4 (1993): 541-53.

24 Veja Pollock, "The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor," em ***Psychoanalysis and the Image*** (Malden, MA: Blackwell, 2006), 1–29, e

também "The Object's Gaze in the Freudian Museum," em ***Encounters in the Virtual Feminist Museum***, 67–86. Veja ainda Mary Bergstein, ***Mirrors of Memory: Freud, Photography, and the History of Art*** (Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2010).

25 "The Impenetrable Power of the Phallic Matron" (publicado em Libération, 25 de setembro de 2008), http://www.kristeva.fr/.

26 http://www.kristeva.fr/palin_en.html

27 Geoffrey Nowell-Smith, introdução à "Signifying Practice and the Mode of Production", ***Edinburgh Magazine***, n. 1 (1976), 60.

28 Kristeva, "Signifying Practice and the Mode of Production", traduzido por Geoffrey Nowell-Smith da ***La traversée des signes*** (Paris; Editions du Seuil, 1977), para à ***Edinburgh Magazine***, n. 1 (1976), 64.

29 Kristeva, "Signifying Practice and the Mode of Production", 65.

30 Kristeva, "Signifying Practice and the Mode of Production", 65.

31 As teses de Kristeva ecoam a revisão de Rosalind Krauss do modernismo greenbergiano por meio de seu envolvimento com o surrealismo e o informe. Rosalind Krauss, ***The Optical Unconscious*** (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), embora Krauss seja inflexível ao afirmar que o pensamento feminista não desempenha nenhum papel em tal revisão.

32 Ver Pollock, "Killing Men and Dying Women", em Fred Orton e Griselda Pollock, ***Avant-Gardes and Partisans Reviewed***, 291–90, sobre Jackson Pollock e a identificação histérica masculina com a criatividade materna.

33 Kristeva, "A New Type of Intellectual: the Dissident", ***Tel Quel*** (1977), 3–8, reproduzido e traduzido em ***The Kristeva Reader***, 297.

34 Kristeva, "A New Type of Intellectual", 297.

35 Kristeva, "A New Type of Intellectual", 298.

36 Anthony Julius, ***Transgressions***, 221.

37 Catherine de Zegher, ***Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine***, mostrada pela primeira vez na ACI em Boston em 1996.


PPGAV
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Instituto de Artes - Universidade Federal do Rio Grande do Sul