

A operação artística

Filosofia, desenho, fotografia e processos de criação

Fábio Gatti

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

ORGANIZADORES





A operação artística
Filosofia, desenho, fotografia
e processos de criação

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

REITOR João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR Paulo Cesar Miguez de Oliveira

ASSESSOR DO REITOR Paulo Costa Lima



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

DIRETORA Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria do Carmo Soares de Freitas

Maria Vidal de Negreiros Camargo



Fábio Gatti
Rosa Gabriella de Castro Gonçalves
ORGANIZADORES

A operação artística
Filosofia, desenho, fotografia
e processos de criação

EDUFBA
Salvador
2017

2017, autores.

Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o depósito legal.

*Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde 2009.*

PROJETO GRÁFICO

Gabriela Nascimento

REVISÃO

Alassol Queiroz

NORMALIZAÇÃO

Francimara Dias Pereira de Carvalho

Sistema de Biblioteca – SIBI UFBA

062 A operação artística : filosofia, desenho, fotografia e processos de
criação. / Fábio Gatti, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves (Org.).–
Salvador: EDUFBA, 2017.

210 p. il.

ISBN 978-85-232-1604-7

1. Arte e filosofia. 2. Estética. 3. Criação Artística. 4. Fotografia
5. Pareyson, Luigi, 1918-1991. 6. Johnson, Philip, 1906-2005. I. Gatti, Fábio.
II. Gonçalves, Rosa Gabriella de Castro. III. Título.

CDU - 7.01:111.852

Editora filiada à:



EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina
Salvador - Bahia CEP 40170-115 Tel.: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Agradecimentos

Ao Programa Nacional de Pós-Doutoramento (PNPD) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes); ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (PPGAV-EBA-UFBA); à Aurea Madeira; à Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA); à Flávia Rosa; ao Fernando Cury de Tacca; aos autores que aceitaram gentilmente participar deste projeto; aos artistas: Priscilla Burh, Karina Rampazzo, Nino Cais, Mauro Restiffe, Breno Rotatori e Alexandre Sequeira; e ao Estate of Francesca Woodman George & Betty Woodman .

Sumário

Introdução	9
O <i>spunto</i> pareysoniano: reflexões sobre sua acepção e sua presença no fazer artístico	17
<i>Fábio Gatti</i>	
O processo artístico a partir da Teoria da Fomatividade	47
<i>Francesco Napoli</i>	
Desenhar-Escrever	65
<i>Lygia Arcuri Eluf</i>	
Fragmentos, vazios e presença: Nino Cais e a síntese da fotografia contemporânea	81
<i>Paula Cabral</i>	
A representação do trágico no autorretrato: ficção, sonho ou realidade?	127
<i>Rosa Gabriella de Castro Gonçalves</i>	
A fotografia além do instante, a performance além do efêmero	151
<i>Ronaldo Entler</i>	
Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo	177
<i>Agnaldo Farias</i>	
Sobre os autores	207

Introdução

Reunimos, nesta coletânea, autores que se propuseram a compreender a criação artística a partir de perspectivas ainda pouco exploradas, mesmo sabendo dos riscos ao enveredar por este vasto tema. Na tentativa por entender o fazer artístico buscou-se por alguns argumentos que, na atualidade, ocupam espaços ainda carentes de investigações. A eleição dos autores se deu em decorrência das afinidades entre as pesquisas desenvolvidas e, portanto, as diversas abordagens adotadas convergem na discussão de teorias, processos e/ou experiências artísticas relacionadas ao fazer criativo.

A tentativa em compreender o fazer artístico é recorrente ao longo dos séculos. Algumas áreas da teoria se ocuparam mais dessa atividade com o intuito de esclarecê-la ou torná-la dizível. A experiência artística – ou melhor dizendo, o fazer propriamente dito – no entanto, nos mostra que, ao longo da história, não foi possível estabelecer um caminho único para esta empreitada e, a própria teoria foi se reinventando ao visitar outros lugares para tratar do mesmo tema.

É necessário sublinhar que a Teoria da Formatividade do italiano Luigi Pareyson (1918-1991) é a responsável por esta empresa. Ao lançar outros caminhos para o entendimento sobre a criação artística, Pareyson nos oferece uma argamassa nova: olhar a produção da arte pelo fazer. Este verbo, no seu infinitivo, nos move em uma direção

diversa daquela outrora oferecida pela História, pela própria Filosofia e pelos argumentos críticos mais fundamentados, mas que esteve sempre presente no discurso dos artistas, sejam eles do campo das artes visuais, da literatura, do cinema. Isso não significa que o autor desmereça estes aspectos e escolas; pelo contrário, eles são a base para que suas formulações pudessem florescer e chegar ao termo desejado. Contudo, devemos esclarecer que não se trata de uma publicação cujo foco (que já está explanado no parágrafo acima) recai sobre os conceitos e fundamentos pareysonianos, mas sim que o tomam como partido provocativo.

A ideia deste livro nasce dessa fonte, mas isso não implica o uso dessa filosofia por todos os autores aqui reunidos. Apresentamos o ponto central de nossa inquietação e deixamo-los livres para operar e dialogar entre teóricos e artistas, objetivando, sim, uma concentração acerca da compreensão sobre este fazer artístico tão presente no ato criativo dos artistas. Essa liberdade é, a nosso ver, a força deste terreno movediço da criação. Esse conjunto de textos não pretende dar conta da Teoria da Formatividade ou de qualquer outra teoria existente, assim como não se debruça exclusivamente sobre um único teórico. É justamente a diferença o elemento que abraçamos ao receber os textos finalizados e é nela onde acreditamos residir a maior riqueza dos assuntos aqui contidos.

Os sete artigos que integram essa publicação oferecem uma discussão centrada nos aspectos relativos aos processos de criação, seja por meio de uma teoria específica (como no caso dos autores que abordam a filosofia pareysoniana), de um campo artístico particular (o caso dos autores que trabalham com as conceituações teóricas e práticas do campo da fotografia) ou e de um relato poético sobre a experiência do fazer arte (o caso do texto que aborda a criação em desenho). Apesar dos conteúdos textuais serem de responsabilidade única

de seus autores, a nossa responsabilidade se debruça sobre torna-los fluidos dentro deste modelo de apresentação chamada “livro”.

Fábio Gatti se debruça sobre o conceito pareysoniano de *spunto*, propondo a manutenção deste termo em italiano com o objetivo de alcançar uma melhor compreensão das propostas do filósofo, em detrimento de sua única tradução para o português presentificada no termo “insight”. Seu texto oferece uma visão sobre a capacidade operativa desse termo, o que é bastante caro em nossos dias atuais, do mesmo modo que expõe a potência conceitual do termo *spunto* para tratar das possibilidades operativas no processo artístico. Esse recorte argumentativo se encerra nas reflexões sobre a acepção do termo e sua compreensão na intenção de uma adequação de seus usos e aplicações. Comungando da mesma necessidade em manter o termo em italiano, Francesco Napoli envereda por uma discussão filosófica sobre o caráter operativo da Teoria da Formatividade e expõe um de seus pontos importantes que é a compreensão do processo de criação artística; utilizando-se da explanação sobre alguns binômios bastante requeridos por Pareyson como a dialética da forma-formante e forma-formada, a reciprocidade de execução e invenção, a relação simbiótica entre a tentativa e o êxito, a apresentação da noção de seu caráter interpretativo; tudo isso sem deixar para trás as noções de organismo e da inexauribilidade da forma, bem com a indissociabilidade da subjectividade e objetividade.

Em “Desenhar-Escrever”, Lygia Eluf nos oferece uma densa potência reflexiva em tom confessional. Partindo de suas experiências como artista e, também, como professora, nos fornece uma leitura onde o desenho e o texto devem, ambos, serem compreendidos como fazeres processuais. Desenhar e escrever não se dissociam, porque o pensamento e a ação também não. Sua proximidade com as ideias de

Pareyson são muito eloquentes. Mesmo que a autora não o use como referência explícita, seus argumentos poéticos oferecem a possibilidade em adentrar seus pensamentos sob a perspectiva pareysoniana. “Para o artista, enquanto se faz, se pensa; e se faz novamente” nos diz Lygia, do mesmo modo como Pareyson (1993, p. 24) irá nos falar: “não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir”.¹ Longe da escrita acadêmica e mergulhada na escrita artística, suas reflexões nos movem na direção da experiência poética para desta pensarmos a imagem em seu amplo alcance, seja textual ou sínico. Lygia não esquece a fotografia – pois a realiza visualmente (usando sua visão como ferramenta) e não mecanicamente (por meio de algum aparato) –, para então trocar essa imagem pelo desenho e, nesse sentido, ocorre uma mistura entre as áreas, tanto pelo pensamento, como pelo fazer, diluindo as fronteiras da criação artística e retirando a produção do artista de um lugar específico para mostra-lo em sua amplitude processual, conceitual e fabril.

É nesta amplitude que Paula Cabral irá se debruçar para analisar o processo construtivo e o trabalho do artista Nino Cais. Ela propõe pensar a produção dele, assim como muitas das produções chamadas contemporâneas, a partir da morte de uma representação para então se fazer viver numa presença capaz de preencher os vazios nos quais a arte de hoje nos conduz. E, ao entender esse elemento, somos então capazes de depreender que as obras de arte são vivas. Se assim o são, poderíamos conectar suas preocupações teóricas, cujas reverberações se orientam pela fenomenologia de Maldiney, com as preocupações de Luigi Pareyson

¹ PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

cujo fazer artístico circunscreve-se no entendimento da obra de arte como um organismo vivo. Se a fotografia precisa ser revista em sua ontologia é isso o que Nino Cais oferece com sua obra a partir da desestabilização dos padrões, dos conceitos, da história e do que vem a ser entendido e divulgado como fotografia. Se, em seu surgimento, a fotografia se preocupava em ser uma verdade, aqui, seu objetivo é ser exclusivamente arte e, dessa forma, transformar a si mesma e a nós, simultaneamente. “A morte da imagem pode ser o reinício da vida da obra de arte”.²

No percurso da representação, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves propõe uma discussão acerca da representação do trágico no autorretrato fotográfico, adentrando em pontos que tocam a ficção, a realidade e o sonho. Sua tese recai sobre a capacidade da noção do trágico originar ou não prazer estético e, para tanto, irá se deter em analisar as articulações de Nietzsche e Arthur Danto. No primeiro estão presentes as noções de reapresentação e representação; no segundo a ideia de que o artista cria a ilusão da continuidade da vida. Realidade e ficção. Desse ponto em diante, mergulha nestas conceituações da fotografia com os trabalhos de Cindy Sherman, Francesca Woodman e Nan Goldin. Se pensarmos, como a autora indica, nestas três poéticas artísticas que, de modos diversos poderiam nos sugerir, respectivamente, uma poética da metalinguagem, uma poética do disfarce e, por fim, uma poética da crueza da vida e, de modo igualitário, uma celebração da vida em suas nuances mais diversas, seríamos então capazes de responder a pergunta que dá o título ao seu artigo: “A representação do trágico no autorretrato: ficção, sonho ou realidade?” Responder a esta questão é menos necessário face à urgência de se refletir sobre os

² Citação retirada do capítulo “Fragmentos vazios e presença” de Paula Cabral, página 95 deste livro.

verdadeiros problemas do enfrentamento com a obra pela experiência estética. Sonho, ficção e realidade, antes de serem conceitos insolúveis são locuções intelectuais poéticas para as proposições artísticas aqui analisadas e, compreendê-las pelo fazer, aliado à história, é uma das chaves possíveis para visualizar a presença do trágico e seus desdobramentos dentro da fotografia.

O que notamos é a reverberação das fotografias e sua manifestação e presença com diferentes áreas, seja do conhecimento propriamente dito ou dentro da operação artística em sua vasta gama de ação e materiais. E é esta interlocução a ponte para o estudo de Ronaldo Entler quando nos oferece uma visita para além do instante da fotografia e do efêmero da performance. Se a fotografia é instante, permanência e a performance duração, transitoriedade, seria possível entender esse encontro, histórico, nos processos de feitura dessas duas áreas e quais suas relações, consequências e saberes longe das estruturas que as especificam em lugares fixos? A resposta do autor é sim e, para isso, nos apresenta as dúvidas ontológicas dessas duas áreas e oferece-nos um terreno movediço – não em sentido perigoso, mas de movimento constante – onde constata o flagra atual de estarmos vivendo num mundo onde as coisas não são mais assimiladas como fixas. Ao visitar o trabalho de alguns artistas, escreve um caminho reflexivo à presença da performance na fotografia em duas direções: uma como testemunho da existência do corpo e outra como artifício simbólico para construir outra leitura desse mesmo corpo. Contudo, mostra-nos uma terceira e final reflexão, longe das certezas, e adepta às mudanças: “retirar o *ser* de cada linguagem de seu lugar estático para pensá-lo em estado de devir”.³

³ Citação retirada do capítulo “Fotografia além do instante, a performance além do efêmero” de Ronaldo Entler, página 170 deste livro.

Já que percebemos o trânsito entre as áreas e os fazeres, não podia ser menos necessário se elaborar um passeio sobre pintura, arquitetura e fotografia. Agnaldo Farias, em “*Reflexos da Casa de vidro*, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo”, navega pela paisagem da arquitetura, bem como pela paisagem da pintura e, também, pela paisagem da fotografia e, por fim, pela paisagem do espaço no mundo onde estão agrupadas as três primeiras. Contudo, a potência de seus argumentos não se reduz a isso, ao contrário, ele vislumbra uma quinta e múltipla paisagem construída pelos fazeres artísticos de Nicolas Poussin, Phillip Johnson e Mauro Restiffe. A fotografia, pelo olhar de Restiffe, ressignifica e reordena essas paisagens interligando-as pela fabricação dos múltiplos reflexos e existências geradas pela transparência dos meios. A paisagem não apenas assusta, como também abriga; e do medo ao aconchego continuaremos a ser reflexos mais ou menos turvos da nossa própria existência. Enxergar esses reflexos viabiliza compreender a presença das transformações ininterruptas do pensar e do agir. O vidro que deixa ver e ser visto é o mesmo capaz de camuflar.

Esperamos que possam desfrutar dos textos aqui reunidos de modo não linear, frequentando-os como bem desejarem. Longe de uma linearidade, o que propomos é um passeio por inquietações e vibrações sobre a operação artística e, para tanto, resolvemos nos unir de algumas partes como a filosofia, o desenho, a fotografia e suas relações com outros saberes e fazeres. Sem a pretensão de oferecer respostas objetivas, este livro se coloca diante de você como uma possibilidade de visitar o mundo pela paisagem que lhe for mais propícia. Aproveitem a leitura!

O *spunto* pareysoniano: reflexões sobre sua acepção e sua presença no fazer artístico¹

Fábio Gatti

O mundo era tão recente que muitas coisas
careciam de nome e para mencioná-las se
precisava apontar com o dedo.

Gabriel García Marquéz ([19--])

Em geral, a atividade artística instaura um novo mundo onde muitos elementos são inomináveis, mas assim como em Macondo,² luta-se incansavelmente para nominar as coisas e os sentimentos e, também, para tentar não esquecer suas funções. Experimenta-se, no momento surgente da atividade artística, a mesma “realidade escorregadia” vivenciada pelos habitantes desta erma aldeia e enfrenta-se o mesmo medo de que esta realidade “momentaneamente capturada pelas palavras, [...] haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita”. (MARQUÉZ, [19--], p. 38) Ironicamente, a recuperação das lembranças e, por conseguinte, dos nomes, ocorreu simultânea à experiência da fotografia, com o daguerreótipo, tornando a

¹ O presente artigo tem como foco a abordagem da conceituação do termo *spunto*. Sabe-se, de antemão, da relação deste termo com outros conceitos importantes como acaso e intuição que não serão tratados com profundidade no presente texto, visto que o objetivo é um esclarecimento sobre o conceito pareysoniano e não suas relações com esses outros pontos.

² Macondo é o nome da aldeia onde se passa o romance de Gabriel García Marquéz, *Cem anos de solidão*.

afirmação de Melquiádes³ uma possível verdade: “a ciência eliminou as distâncias. Dentro em pouco o homem poderá ver o que acontece em qualquer lugar da terra, sem sair de casa”. (MARQUÉZ, [19--], p. 8) O que era desconhecido a este cigano comerciante é que a imagem fotográfica antes de plasmar uma realidade imutável, anunciava a abertura para um novo e diverso mundo a ser explorado onde a novidade requeria uma palavra que lhe fosse específica. Somente muitos anos depois de seu descobrimento é que foi possível reconhecer na trama fotográfica a presença da ficção tão intimamente relacionada à sua ontologia, tal qual apregoava-se que o era, exclusivamente, a realidade: “a fotografia atua como o beijo de Judas: o falso afeto vendido por trinta moedas”. (FONTCUBERTA, 2009, p. 13)

Acontece que, muitas vezes, os valores da letra escrita não são esquecidos, mas modificados e, por isso mesmo, ignorados. Modificados no/ pelo tempo e história; pela tradução de uma língua em outra; ou como se diz atualmente em artes, de uma linguagem noutra. A substituição de um termo por outro, seu equivalente, pode causar uma grande descompensação na sua acepção linguística e/ou filosófica, como também pode, em alguns casos, tornar sua significação originária invisível no tempo e no espaço. Isso ocorreu com o termo fotografia; sugestão oferecida por Villem Flusser (apud FONTCUBERTA, 2009, p. 165) ao dizer que William Henry Fox-Talbot parecia não saber grego o suficiente e, por essa razão a tradução para a palavra fotografia deveria ser atualizada, pois

[...] o prefixo foto- deriva de *fōs*, que significa luz, porém teria sido mais correto soletrar ‘fāos’. Dessa forma, estaríamos mais próximos de *faiein* e *fainein*, termos que deveriam ser traduzidos como ‘aparecer’, e não como ‘brilhar’, e que originaram palavras como fantasma, fantasia ou fenômeno.

³ Personagem do mesmo romance.

Portanto, fotografia não deve ser compreendida como “escrever com a luz”, pois “essa lexicografia se relaciona, por extensão, com espetros, ilusões e aparições”. Daí seria mais correto traduzir este termo em sua literalidade de “escrita aparente”, ou para ofertar uma extensão mais adequada, “escritura das aparências”. (FONTCUBERTA, 2009, p. 165) Se esta aparência é real ou ficcional é assunto para outra discussão noutro momento. A relevância está em notar o caso fotográfico como uma demonstração do modo pelo qual a história e a crítica podem ser reeditadas e aspectos outrora descartados emergem na atualização de seus fazeres, principalmente os teóricos.

As revoluções estruturais na seara teórica são mais lentas se comparadas à velocidade dos fazeres propriamente artísticos, mas não menos reveladoras e potentes.⁴ As lucubrações sobre a ontologia fictícia da fotografia começaram a ser esboçadas teórica e criticamente a partir dos anos 1980; entretanto já havia sido anunciado por Hippolyte Bayard, em 1840, uma contestação contra o discurso sob o qual orientavam-se os adeptos desta nova tecnologia a partir da sua obra *Self-Portrait as a Drowned Man*. A atividade artística revelou, no seio da juventude fotográfica, seu avesso àquela suposta e idolatrada plasmação

⁴ Pode-se citar o caso da proposta de revisão historiográfica realizada por Thomas Kuhn para discutir o desenvolvimento da história da ciência e o modo como esta era desenhada, escrita e difundida; tomando como norte as discussões sobre a historiografia da arte, especificamente em Ernst Gombrich, Kuhn reavalia todo o sistema anteriormente em voga no seio do pensamento científico. O seu livro *The Structure of Scientific Revolutions*, de 1962, analisa e critica a postura vigente no quadro científico mundial e expõe a necessidade de uma nova visita aos fatos e descobertas do passado para reorganizar, no presente, para o futuro, esse mesmo quadro. Partindo dessa necessidade em rever os antecedentes históricos, seus aceites e descartes, a partir da teoria kuhniana, propus uma reanálise sobre a historiografia da fotografia, no artigo intitulado “Considerações sobre a história da fotografia sob uma perspectiva kuhniana”, publicado na revista eletrônica *Studium* n.º 36, visto sua proximidade com a Academia de Ciências durante sua descoberta e pelos seus discursos estarem imersos no mesmo cesto científico positivista no tempo de seu batismo. O texto está disponível no endereço: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/36/5/>>.

da realidade. A capacidade de Bayard, inscrita no seu fazer, em responder às zonas escuras de seu tempo o torna contemporâneo, pois “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”, para no presente frequentar as zonas da obscuridade descortinando-as “em relação aos outros tempos, de nele [no escuro do presente] ler de modo inédito a história”. (AGAMBEN, 2009, p. 62, 72) É este ineditismo o foco das reverberações filosóficas arrematadas na Teoria da Formatividade edificada por Luigi Pareyson.

De 1950 a 1954 Pareyson publicou uma série de artigos que, quando compilados e revisados, originaram seu livro *Estetica. Teoria della formatività*. O caráter inédito de sua obra é fundado no modo como ele se movimenta diante das reflexões realizadas no seu tempo sobre a atividade artística e sobre o modo como a estética a discutia e enxergava, escrevendo uma teoria ainda hoje contemporânea. Pareyson elabora uma grande mudança em relação à proposta croceana⁵ que era a

⁵ A intenção não é oferecer uma discussão sobre as aproximações e distâncias dos dois teóricos. Existem vários estudos que já o fizeram, sublinhando os aspectos entre Pareyson e Croce. Contudo, vale expor quatro citações que podem ajudar a compreender a obra de Pareyson e sua diferença para Croce: Renata Gabriel de Oliveira (2008, p. 10) oferece uma objetiva análise sobre a diferença entre ambos os autores: “contrapondo-se à estética neo-idealista de Benedetto Croce – que concebe a arte como ‘síntese de sentimento e imagem’, criação cuja essência se esgota na interioridade do espírito, tornando secundária a formação da matéria – Pareyson elabora um conceito de arte como forma, ‘matéria formada’, objeto físico e sensível, no qual se contraem organicamente os mais diversos elementos, como produção que tem na ‘extrinsecação física’ um momento essencial, e não uma etapa acessória.” Ou, para esclarecer o ponto de vista do próprio autor, pode-se ler em *Os problemas de estética* (1993, p. 185): “A filosofia croceana, sendo antes uma filosofia do espírito absoluto do que da pessoa singular e, portanto, do encontrar e do triunfar mais do que do procurar e do tentar, descuida inevitavelmente este aspecto, pondo a ênfase sobre as obras acabadas e desinteressando-se da complicada trajetória da sua formação.” E ainda, de acordo com um de seus discípulos “a filosofia idealista croceana, ao definir a arte como intuição do sentimento, afirmou claramente, por conseguinte, que ela não era nem moral nem conhecimento: Pareyson parte, pelo contrário, de um conceito pessoalista de unitotalidade da pessoa que, de vez em quando, orienta a sua actividade formante

principal teoria estética em voga na Itália do pós-guerra e propõe uma discussão inédita onde o fazer se torna o mote das reflexões, pois para ele “era mais que tempo, na arte, de pôr ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar”. (PAREYSON, 1993, p. 9) Sua estética da formatividade é assim intitulada porque, segundo o próprio autor, nomear esta empresa como uma estética da “forma” poderia acarretar no risco da redução do termo pelas suas aproximações com as questões referentes a matéria e ao conteúdo e, como consequência, do formalismo e do conteudismo. Para ele a forma é um organismo dotado de vida própria. E este organismo é vivo, perfazendo a necessidade em olhar para sua teoria na reciprocidade dos elementos que a configuram, nas suas relações e nas suas coincidências, pois

a criação artística se converte assim em produção de objetos dotados de uma estrutura e, portanto, de uma economia interna, ou seja, de seres autônomos, que exigem ser compreendidos e julgados em função de sua própria organização, sem referências externas.⁶ (PAREYSON, 1988, p. 89, tradução nossa)

numa direcção especulativa, prática, artística, permanecendo sempre – unitariamente – pensamento, moralidade, formatividade...” (ECO, 1972, p. 15) ou, como esclarece Francesco Napoli (2008, p. 20-21) “para Croce, a arte é *conhecimento intuitivo*, que é diferente de *conhecimento lógico*: o primeiro produz imagens e o segundo, conceitos. E, em Croce, a intuição não é apenas diferente, mas é algo totalmente independente do conhecimento lógico e não deve ser confundida com a *percepção*, que é a apreensão de acontecimentos reais. [...] ‘intuição’ e ‘expressão’ são conceitos coincidentes em Croce. A expressão surge espontaneamente da intuição e não é acrescentada extrinsecamente.”

⁶ “La creación artística se convierte así en producción de objetos dotados de una estructura y, por tanto, de una economía interna, o sea, de seres autónomos, que exigen ser comprendidos e juzgados en función de sua própria organización, sin referencias externas.”

Ao estudar a teoria pareysoniana é importante não esquecer o valor das palavras por ele escritas, pois cada vocábulo tem uma posição e uma relação específica dentro do processo de formação da obra de arte. Em Macondo, o uso das palavras deu-se pela tentativa de manter vivo seu valor semântico e tornar reconhecível, aos seus moradores, a função de cada objeto; não estavam preocupados com as traduções das palavras, as usavam com o intuito estrito de nomear as coisas e, desse modo,creditavam poder manter sua função distingível. Distantes da elasticidade proposta por uma tradução, o que era caro aos aldeões era apenas manter intacta aquela realidade que tornava-se escorregadia demais. Traduzir uma palavra não significa apenas transportá-la de um universo linguístico a outro, mas também significa interpretá-la, contextualizá-la dentro das intenções para as quais fora pensada. Talvez quem melhor faça isso sejam os poetas, para os quais a capacidade elástica dos vocábulos é a matéria prima da criação. Na teoria da formatividade, as palavras, como elementos específicos do processo de formação da obra de arte, ocupam assentos cujas fronteiras se frequentam. Elas não obedecem apenas à sua acepção linguística, pois são traduzidas de modo a se constituírem como conceitos. Cada conceito expõe a parte que lhe é específica e ao mesmo tempo o todo do qual é integrante:

as partes, assim ligadas e unidas entre si, constituem e delineiam o todo: a integridade da obra resulta da conexão das partes entre si. Mas isso acontece porque cada parte é instituída como tal pelo todo e foi este mesmo que exigiu e ordenou as partes de que resulta. Se a alteração da ordem e a substituição das partes impõem a dissolução da unidade e a desintegração do todo, isso acontece por ser o próprio todo que preside a coerência das partes entre si e as faz conspirar, todas juntas, para formar a obra na sua integridade. (PAREYSON, 1993, p. 102)

Durante o processo de formação da obra de arte o conceito de *spunto*⁷ é o elemento primigênio para a compreensão do fazer artístico, pois é com ele que a obra de arte se origina. Dentre as acepções encontradas nos dicionários italianos, as mais próximas das relações proferidas por Pareyson são aquelas que dizem: “a palavra, a frase, o motivo musical que fornece a inspiração a quem fala, escreve ou compõe, ou que permite começar a falar, a escrever ou a compor”⁸ (GRANDE..., 1990) ou ainda “primeiro toque de um fragmento musical; princípio de escrita ou discurso”.⁹ (DIZIONARIO..., 1975) Com base nestas definições e já considerando as interlocuções necessárias para o bom entendimento do conceito elaborado pelo autor expõem-se quatro aspectos sobre quais é urgente pensar: 1 – a presença de um componente que se origina em conjunto com a atividade artística; 2 – o *spunto* não é um elemento externo e sequer possui uma causa e/ou uma consequência que não seja o próprio fazer artístico; 3 – a inspiração, longe de evocar a figura do gênio romântico, se coaduna ao *spunto* para iniciar o processo da descoberta dos caminhos de elaboração da obra em questão e 4 – as reverberações decorrentes das traduções do vocabulário para o português.

Antes do advento da forma, algo existe que a anuncia e a faz pressagiar, que tende a ela e cria a expectativa em torno dela, que dirige e orienta o artista em sua produção.
Esse algo é o *spunto*¹⁰ no qual a forma, que também só

7 Essa palavra será mantida em seu original italiano e as razões sobre esta escolha serão discutidas no decorrer do texto.

8 “la parola, la frase, il motivo musicale che fornisce l’ispirazione a chi parla, scrive o compone, o che gli permette di iniziare a parlare, a scrivere o a comporre”.

9 “prima batuta di um brano musicale; principio di scritto o discorso”.

10 Na tradução para ao português do livro *Estetica. Teoria della formatività* o termo *spunto* fora substituído por insight. Por escolha conceitual e devido aos equívocos sobre sua interpretação, ao citar os trechos da tradução realizada para o por-

existirá quando o processo terminar, já atua e age guiando aquele mesmo processo de onde emergirá na sua totalidade. (PAREYSON, 1993, p. 73)

Antes de mais é proveitoso informar a inseparabilidade de produção e invenção, pois são esses aspectos o eixo central da formatividade. (PAREYSON, 1993, p. 12) É nesta inseparabilidade que se inscreve a atividade artística, pois somente durante o fazer que se descobre o modo de fazer, ou seja, não basta a aparição do *spunto* sem que ocorra também seu reconhecimento e sua adoção pelo artista: “o *spunto* nada é fora do reconhecimento que se lhe dá, e a atividade do artista em acolhê-lo e prestar-lhe atenção o constitui em sua natureza”. O *spunto* é o lugar *com o qual* se principia o processo de criação da obra artística e ele é sempre esperado, existe para responder a uma expectativa latente no artista pelo fazer:

a expectativa exige o seu *spunto*, aquele que pode surgir só ali, naquela esperança e atenção, naquela preparação e fecundidade, de sorte que esperá-lo é já evocá-lo, e chamá-lo de modo tal que, apresentando-se, se deixe ver como produzido por mim que assim o aguardava. (PAREYSON, 1993, p. 80)

Como origem, o *spunto* se apresenta como germe e se expõe, também, como um presságio da forma já anunciada, contida em si de modo que a sua resposta àquela expectativa latente se desenvolva pelo único modo possível que é, fazendo-se a si mesmo, resultando numa coincidência entre a expectativa e a intencionalidade formativa, ou seja:

tuguês será mantida a palavra em seu original italiano, no intuito de que a compreensão do termo alcance as formulações do seu autor.

é uma vontade artística que absorve em uma intencional formatividade toda a vida espiritual e se torna uma central energia, um modo de ver formando e observar construindo, que converte em *spunti*¹¹ ou intuições os menores incidentes, e entra em ato à mínima ocasião, de sorte que o artista encontra diante de si, como semente a desenvolver, aquele mesmo *spunto* que ele mesmo não apenas aguardou, mas produziu, não só evocou, mas constituiu, não apenas preparou em sua qualidade, mas chegou a instituir em sua independência. (PAREYSON, 1993, p. 81)

Nota-se nesta citação dois pontos para os quais se deve refletir. Primeiro, a proximidade do *spunto* com a intuição, mas não sua coincidência e segundo, a existência do *spunto* na produção, pelo trabalho, pela vontade artística e não fora destes, como geralmente inscrito no acaso. Intuição significa “ato de ver; pressentimento; percepção clara de verdades que, para serem apreendidas pelo espírito, não precisam de raciocínio; visão beatífica” (DICIONÁRIO..., 1991); assim como a intuição, o *spunto* é um pressentimento, um pressentimento da forma a ser executada; é uma percepção tal sobre a verdade artística – no que concerne ao valor operativo da tarefa criativa – que antes do raciocínio exige seu fazer, exige uma execução *a priori*;

é necessário notar que estes pressentimentos aos quais ela [a obra de arte] se oferece e que orientam o processo de produção não têm valor cognoscitivo, mas apenas operativo: não são nem previsões, nem intuições, nem conhecimentos, e nem ao menos projetos, mas identificam-se com a consciência da descoberta e do sucesso que o artista tem *se e quando* lhe acontece encontrar ou triunfar”. (PAREYSON, 2001, p. 189)

¹¹ Plural de *spunto*.

Após fixar o *spunto*, seu valor primitivamente operativo expande suas fronteiras oferecendo um lugar ao pensamento, pois o agir e o pensar são concomitantes, simultâneos e, em determinados estados do processo de criação da obra de arte, um se sobressairá diante do outro. No momento originário o agir é primordial, pois sem ele o raciocínio esvaziaria a semente do qual é origem, jogando-a fora; e sem o pensar, o agir gratuito se destituiria do guia necessário à sua boa execução, aniquilando o *spunto*.

Não se pode pensar sem ao mesmo tempo agir e formar, nem agir sem ao mesmo tempo pensar e formar, nem formar sem ao mesmo tempo pensar e agir. Conforme a posição que assumem dentro de uma determinada operação, as atividades humanas se fazem portanto, a cada vez, específicas ou comuns, predominantes ou subordinadas, intencionais ou construtivas. (PAREYSON, 1993, p. 24)

Depreende-se, portanto, que a ação do *spunto* se oferece como pressentimento, ao mesmo tempo em que guia e orienta a descoberta inscrita no formar, pois ele oferece ao processo de formação da obra, simultaneamente, a *forma formante* e a *forma formada*, ou seja, a obra como pressentimento e a obra acabada. Essa é uma das mais notáveis articulações acerca da teoria de processos almejada por Pareyson, sua dialética da *forma formante* e da *forma formada* nos coloca diante de uma forma que existe e não existe concomitantemente: “não existe, porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe, porque como formante já age desde que começa o processo”. (PAREYSON, 1993, p. 75) O *spunto* se faz presente desde a forma formante até a forma formada, pois pressente esta naquela. E não se pode dizer que uma é diversa da outra porque “uma vez que o valor da forma consiste precisamente em sua adequação consigo mesma, forma

formante e forma formada são exatamente a mesma coisa, identificam-se plenamente".¹² (ABDO, 1992, p. 76)

O segundo ponto trata da distância entre *spunto* e acaso, todavia a existência do primeiro ocorre especificamente na atividade do artista, pelo reconhecimento, adoção e fixação dentro dessa atividade; já o acaso não participa da atividade, ele apenas aparece e some, não é elo, nem vínculo, apenas uma epifania fugaz. Mas não é menos possível que, dentro desta fugacidade, o artista possa reconhecer um *spunto*, pois ele está banhado pela esperançosa expectativa configuradora de sua intencionalidade formativa capaz de tornar reconhecível aquela semente necessária de desenvolvimento.

Um sentimento, um ideal, um costume, uma experiência de vida e pensamento não são *spunti* artísticos, mas podem tornar-se *spunti* quando se fazem vontade de forma e solicitam a definição de sua vocação formal e reclamam uma matéria para manipular de certa maneira, e impõem problemas artísticos, propondo ao mesmo tempo solução para eles. (PAREYSON, 1993, p. 127-128)

Contudo, as principais diferenças entre ambos recaem sobre a causa/consequência e a externalidade. O acaso é uma causa geradora de uma consequência, por causa disso, desse evento, executo isso; e é também oriundo de um fator externo, de uma visão, de um acontecimento, de um sentimento decorrente de um evento, ou seja, está conectado a algo fora da pessoa e do próprio desenvolver da obra de arte. Por esses motivos algumas acepções para o termo *spunto* encontradas

¹² Em Pareyson (1993, p. 75): "Mas a forma formante não difere da forma formada, pois sua presença no processo não é como a presença do fim em uma ação que pretende atingir uma meta: se o valor dessa ação reside em sua adequação ao fim preestabelecido, ao invés o valor da forma consiste na sua adequação consigo mesma."

nos dicionários¹³ não são suficientes para demonstrar sua totalidade conceitual dentro da teoria proposta, pois o *spunto* é “completo...é um todo, embora de forma apenas germinal”. Se o *spunto* é origem porque é semente, é também fim porque é um todo. Se a semente contém o fruto, mesmo de modo liminar, é porque nela inscreve-se seu fim. “O *spunto* já contém, ao menos por sugerir-lhos ou impô-los, os elementos do processo de formação de onde há de resultar a obra: a intenção formativa e a matéria, o espírito e o estilo, o tema e a regra de formação, a reclamar-se, procurar-se e exigir-se reciprocamente”. (PAREYSON, 1993, p. 127)

A dificuldade em entender o *spunto* como algo congenial, próprio ao artista e à obra pela matéria eleita – ou seja, próprio à formação da obra de arte –, reside no fato de que para falar do processo de criação, em geral os artistas se referem às coisas, e aí o mundo exterior parece mais vivo frente à própria pessoa do artista e sua obra. E,

como a obra não é efeito externo e posterior do processo de formação, da mesma forma o *spunto* não lhe é causa externa e anterior. O *spunto* não é um estímulo *depois* do qual começa a formação, mas é um estímulo já recebido no seio de um ato que é, ele mesmo, o início do processo.

(PAREYSON, 1993, p. 119)

¹³ Alguns dicionários oferecem o entendimento como “ponto de partida”. Este vocábulo pode ser entendido como origem, princípio, causa. Contudo, trata-se aqui de um princípio ou de uma origem que não acompanham, ou melhor, não se incluem no desenvolvimento do trabalho a ser realizado e, justamente por isso, se afastam das reflexões contidas na teoria da formatividade. Como causa, distancia-se das noções escritas por Pareyson e não atende à grandeza de sua conceituação. Além disso, a causa configura uma ação *a partir da qual* se executa algo e o *spunto* configura uma ação *com a qual* algo é construído. Existe uma diferença de natureza entre suas significações, por isso, ponto de partida reduz e desconfigura o verdadeiro significado do conceito elaborado. O *spunto* é elo, conexão, convivência, enquanto a causa gera em efeito a partir de si e do qual se distancia.

É curioso como as traduções e, consequentemente, as interpretações do termo *spunto* propuseram um esquecimento sobre a sua verdadeira significação e seu papel dentro do processo de formação da obra de arte. Se para os teóricos – que em sua grande maioria abordam o conceito de *spunto* de forma rápida e insuficiente – a teoria da formatividade apresenta argumentos outros mais tônicos aos seus olhos, aos artistas o *spunto* é um conceito muito valioso porque não apenas torna possível compreender a principal etapa de formação do trabalho – que é o seu princípio formativo –, mas, do mesmo modo, sustenta uma organicidade elementar para enxergar o processo criativo da obra. E, acima de tudo, poder contar com uma palavra cuja potência extrapola o reino do mero dizível e mergulha na sensibilidade poiética de um fazer, cuja legalidade é seu próprio desenvolvimento, pode oferecer àqueles que anseiam em debruçar-se sobre sua produção uma terra mais segura onde colher suas sementes.

Então, caberia perguntar, para que não haja mais hiatos sobre o conceito utilizado, o que é o *spunto*? Pareyson (1993, p. 75) responde:

essa antecipação da forma não é propriamente um conhecimento preciso nem visão clara, pois a forma só existirá quando o processo se concluir e chegar a bom termo. Mas não é tampouco uma sombra vaga e pálida larva, que seriam como que ideias truncadas e propósitos estéreis. Trata-se, na verdade, de presságio e adivinhação, em que a forma não é encontrada e captada, mas intensamente esperada e ansiada. Mas esses pressentimentos, embora intraduzíveis em termo de conhecimento, agem na execução concreta como critérios de escolha, motivos de preferências, rejeições, substituições, impulsos a arrependimentos, correções, revisões. Ou melhor, o único modo de darse conta deles é precisamente essa sua eficácia operativa, pela qual no processo de produção o artista sem cessar jul-

ga, avalia, aprecia, sem saber de onde na verdade procede o critério de seus juízos, mas sabendo com certeza que ele, se deseja chegar a bom termo, deve agir conforme apreciações assim orientadas. E só quando acaba a obra, olhando para trás, compreenderá que essas operações eram como que dirigidas pela forma agora finalmente descoberta e consumada. A adivinhação da forma se apresenta, por isso, apenas como lei de uma execução em curso: não lei enunciável em termos de preceito, mas norma interna do operar que visa o feliz resultado: não lei única para cada produção, mas regra imanente de um processo único.

Nessa passagem textual, o autor ilumina a natureza da operação do *spunto*, donde podemos avaliar, longe de qualquer dúvida, que a tradução proposta por Ephraim Ferreira Alves do termo italiano como *insight*, não atende à verdadeira noção do seu aspecto como desenhado por Pareyson. É claro que o trabalho de um verdadeiro tradutor não se restringe à substituição de um termo por outro e, não existem suspeitas de que Ephraim elegeu o termo do qual fazemos empréstimo à língua inglesa por simples gosto. Em português, não há um vocábulo capaz de abarcar a noção conceitual existente na elaboração feita pelo autor, por esse motivo, o mais próximo que se pôde chegar para satisfazer uma necessidade de tornar inteligível sua conceituação, fora adotar o vocábulo *insight*, cuja significação linguística carrega sim alguma similitude com a palavra *spunto*, mas carrega em maior quantidade contradições.

Insight significa “visão súbita, iluminação, intuição, que permite, por exemplo, ao animal, resolver imediatamente um problema” (LALANDE, 1999); “visão mental ou penetração pelo entendimento em”¹⁴ (OXFORD..., 1996); “instante de apreensão da verdadeira na-

¹⁴ Tradução livre: “mental vision or perception; penetration by the understanding into”.

tureza de algo, especialmente através do entendimento intuitivo; visão mental penetrante ou discernimento; faculdade de ver o aspecto interior ou verdade subjacente”.¹⁵ (RANDOM..., 1999) Pode-se ainda verificar as correlações dessa palavra com suas acepções adotadas no campo da psicologia,¹⁶ “compreensão das relações que iluminam ou ajudam a resolver um problema. O reconhecimento das fontes de dificuldade emocional. Compreensão das forças motivacionais por detrás das ações, pensamentos ou comportamento de alguém; autoconhecimento”.¹⁷ (RANDOM..., 1999) Com estas definições ao alcance pode-se refletir melhor sobre as características desse termo em relação ao *spunto*.

Como já demonstrado pelo próprio Pareyson, *spunto* não é intuição apesar de se aproximar dela no sentido de ser um pressentimento e, muito provavelmente, a eleição da palavra inglesa como substituta à italiana é oriunda deste ponto. *Spunto* tampouco poderia ser uma visão súbita, pois ele já é esperado e ansiado e, mesmo quando aparece como que em uma surpresa, “mesmo quando o *spunto* me sobrevém de súbito, e me surpreende apesar de esperá-lo, assim que o capto comprehendo que é justamente o que esperava, que é *meu spunto, minha* intuição, que só a mim poderia ocorrer e que não poderá deixar de me ocorrer”. (PAREYSON, 1993, p. 80) Não pode ser uma penetração pelo entendimento, nem uma apreensão da verdadeira natureza de algo, nem a faculdade de ver a verdade subjacente, nem discernimento

¹⁵ Tradução livre: “an instance of apprehending the true nature of a thing, esp. through intuitive understanding. 2. Penetrating mental vision or discernment; faculty of seeing into inner character or underlying truth”.

¹⁶ Para um aprofundamento sobre as relações do *insight* com o campo da psicanálise, ver o artigo de Abel (2003).

¹⁷ Tradução livre: “Psicol. a. an understanding of relationships that sheds light on or helps to solve a problem. b. (in psychotherapy). The recognition of sources of emotional difficulty. c. an understanding of the motivational forces behind one’s actions, thoughts, or behavior; self-knowledge”.

porque o *spunto* é antes apenas operativo e não cognoscitivo como é caracterizado o *insight* em suas acepções.

No que tange às definições oriundas do campo da psicologia, o *spunto* não se aproxima delas, pois não é uma iluminação cujo foco é solver um problema; não oferece uma solução pronta, o *spunto* necessita desenvolver-se no seio da própria operação e o *insight* sugere a solução imediata para a situação, o que separa a produção da invenção e anula o agir por tentativas, características fundamentais à teoria da formatividade, pois “para descobrir e encontrar como fazer a obra, é necessário proceder por tentativas [...] de tal sorte que, de tentativa em tentativa e de verificação em verificação se chegue a inventar a possibilidade que se desejava”. E somente assim será possível encontrar o único modo pela qual a obra poderia existir, porquanto “o formar, [...], é essencialmente um tentar” e porque sua natureza é constituída de uma inventividade que encontra, diante das múltiplas possibilidades de execução, a melhor dentre elas, cujas características são exigidas pela própria operação da formação da obra. “Sem o tentar, a descoberta não poderia jamais concluir uma busca, e o buscar jamais poderia tampouco esperar descobrir”. (PAREYSON, 1993, p. 61, 74)

O *spunto* é, portanto, uma interação e uma integração completa dos aspectos necessários à atividade artística; é a obra de arte prenunciada – não no sentido conclusivo como o *insight* sugere, mas inconclusivo como nos oferece a dialética entre a forma formante e a forma formada – e pressentida em sua germinação orgânica em constante formação, completa em sua extrinsecação e incompleta em sua anunciação. A extrinsecação¹⁸ da obra de arte é outro ponto valioso para a teoria da formatividade e ela só ocorre pela adoção de uma matéria na

¹⁸ A extrinsecação é outro ponto onde existe conflito entre a teoria croceana e a pareysoniana. Para Croce a extrinsecação física possui um caráter meramente acessório. Na verdade para Croce “a obra já está formada antes de ser comunicada, ou antes de sua extrinsecação”. (NAPOLI, 2008, p. 26)

qual possa ser fisicamente formada. “A arte é *necessariamente* extrinsecação física. A presença de um elemento físico é indispensável para a arte [...] porque só e precisamente por este seu caráter físico e sensível ela se especifica” (PAREYSON, 1988, p. 153), ou em outras palavras,

somente com a formação da matéria, a formatividade pode se especificar na arte dando lugar a uma forma que seja apenas forma, porque a forma pura, enquanto valor estético autônomo, não pode ser forma de outra coisa, mas sim objeto físico que é simplesmente forma. (OLIVEIRA, 2008, p. 48)

A extrinsecação física da obra de arte já está anunciada quando o artista adota uma matéria para desenvolver sua atividade criadora, e dessa forma poderíamos supor que o próprio *spunto* inscreve sua marca no momento de sua coexistência com a intencionalidade formativa, para a definição da matéria.

Partindo-se do ponto de que a beleza artística é uma beleza da ordem do sensível, só será possível alcançar essa beleza usando um elemento que seja, também, sensível, para então poder especificar-se como arte. Pareyson ainda explica que a atividade artística é extrinsecação porque a matéria física não possui de *per si* um valor e um significado humano, tornando possível ao artista atribuir-lhe um valor e significado que sejam apenas artísticos:

eis por que fazer arte significa, necessariamente, fazer um objeto que tem uma consistência física e uma realidade sensível; e eis por que o corpo físico da obra de arte não é apenas um cômodo memorial ou um instrumento de comunicação, útil fim que se deseja, mas não artístico de *per si*, porém é a realidade mesma da obra, a sua existência viva. (PAREYSON, 1988, p. 154)

Isto exposto resta procurar, nos discursos de duas fotógrafas contemporâneas,¹⁹ como o *spunto* aparece e o modo como cada uma fala sobre ele – mesmo sem conhecer ou saber o significado dele –, para compreender a formação da obra em questão; na tentativa de sublinhar as relações existentes entre o pensamento filosófico e a atividade prática do artista no momento de sua elaboração. Dentre tantos caminhos para falar de Pareyson e sua teoria, sempre me pareceu faltoso lançar atenção sobre o conceito de *spunto* e sua presença na fala dos artistas, porque o ponto com o qual a obra de arte se origina sempre soa inominável e, na grande maioria das vezes, faz referência a algo fora da pessoa ou até mesmo fora da própria obra. Talvez esse “estar fora” seja ainda herança do pensamento romântico em acreditar na inspiração pura, no dom, e também no sentido de que o trabalho já nasce pronto e que a sua extrinsecção seria meramente acessória.

O *spunto* pode ser extremamente fecundo para o artista no sentido em que estabelece uma clareza sobre a organicidade da formação de seu próprio trabalho e torna possível entender que as provocações são antes partes do processo que se inicia e não elementos externos que suscitam uma ação. Contudo, a fala dos entrevistados pode soar contraditória em certos momentos e até mesmo mostrar uma direção diferente da direção formativa, entretanto, na fluidez de seus pensamentos registrados durante as conversas é notória a existência de algo cujas características se aproximam grandemente dos aspectos encontrados no conceito pareysoniano. Priscilla Buhr na primeira entrevista – escrita – apontou em sua fala, segundo minha interpretação, muitas

¹⁹ Realizo entrevistas com fotógrafos contemporâneos para o meu projeto de pós-doutorado, desenvolvido no PPGAV-EBA-UFBA, com bolsa PNDP-CAPES, e a partir de seus discursos, procuro encontrar relações – seja de proximidade ou distanciamento – com a teoria da formatividade. Elegi para este artigo Priscilla Buhr e Karina Rampazzo e, por isso mesmo, expõe-se algumas imagens dos trabalhos por elas sinalizados durante suas falas.

semelhanças com o processo de formação descrito por Pareyson como o agir por tentativas, a presença – não clara – de uma dialética entre forma formante e forma formada, mas, sobretudo, para o que nos interessa aqui, disse: “o que me guia é a essência da ideia e não a ideia fechada”. (BUHR, 2014) Essa essência a qual ela faz menção poderíamos chamar de *spunto*, pois os aspectos encerrados em sua afirmação se conectam com o conceito. Em outro momento, já falando mais especificamente do Grão (Figura 1) e seu processo de criação, ela expõe pontos importantes de conexão com o *spunto* como, por exemplo, o pressentimento da forma, o reconhecimento e adoção de algo não nomeável em palavras, mas presente desde o surgimento, o caráter não cognoscitivo e sim operativo:

quando eu estava lá, principalmente em Marajó,²⁰ eu tinha um sentimento de que alguma coisa iria acontecer, fotograficamente falando. Que eu iria voltar e que aquilo iria me dar alguma coisa, mas eu não sabia o que iria receber. [...] Não veio uma ideia antes, mas veio um sentimento assim... não sei explicar direito. Eu estava fotografando sabendo que seria alguma coisa, não sabia o que era. (BUHR, 2015)

Priscilla caminha a todo o momento, durante sua atividade artística, no movediço terreno entre o visível real e o visível ficcional, ou melhor, entre o traço de uma suposta realidade e a invisibilidade da mesma. Em seu discurso é mais fácil encontrar semelhanças e coerências com o pensamento pareysoniano; a todo momento ela fala – em outras palavras – do tentar, do presságio da forma, do fazer para descobrir o

²⁰ Priscilla está falando do processo de criação do seu trabalho intitulado “Grão”, realizado em 2012 após uma viagem para Belém e para a Ilha de Marajó. Priscilla tem uma página na internet: <<https://priscillabuhr.wordpress.com>>.

modo de ser feito, da liberdade e ao mesmo tempo orientação sobre o fazer, do diálogo com a matéria e, na falta de uma palavra capaz de abranger a significação originária da obra, pois não tinha contato com a teoria da formatividade do *spunto*. Ela usa diferentes palavras para tratar desse momento primigênio como, por exemplo, evento, ponto de partida, início, origem, sentimento. Sua afirmação de que “muitas vezes o evento que determinou o ponto inicial do processo nem fica explícito quando apresento o trabalho” (BUHR, 2014) se coaduna com as características do *spunto* no sentido de que este está diluído na forma formada.

Em sua fala sobre outro trabalho, o *Ausländer*²¹ (Figura 2), verifica-se a transferência do *spunto* para um objeto ou fato, “o que me moveu a fotografar foi a perda das fotos. [...] eu fui pra casa do meu avô que é no interior, querendo fotografar. O trabalho que eu iria fazer era essa casa. E meu cartão de memória corrompeu e eu perdi tudo”. (BUHR, 2015) É como se a perda das imagens fosse a causa do trabalho, quando na verdade é com a perda delas que o processo se inicia. Ela soube reconhecer no evento o *spunto* e o adotou e, posteriormente fixou, pois “e eu comecei a fotografar a Alemanha pensando como se fosse uma substituição. Eu estava lá fotografando determinada coisa que me movia, que me emocionava, que está me provocando, sem consciência de que aquilo viria a ser algo”. (BUHR, 2015) Inscrevendo neste momento a presença do *spunto* como esta determinada coisa, emoção ou provocação, ainda sem nome, e que também era reclamada pela expectativa gerada pela ausência daquelas imagens não existentes, ela afirma que fotografou “praticamente todo o trabalho e não sabia que era um trabalho, depois que eu me dei conta”. (BUHR, 2015) É possível perceber o valor operativo do *spunto* agindo nesse momento da formação,

²¹ Palavra alemã que significa estrangeiro. Este trabalho foi vencedor na categoria Revelação do Prêmio Brasil de Fotografia em 2013.

pois como ela própria afirma, ainda não tinha consciência do que viria a ser, mas mais do que isso, não tinha consciência porque ele, em seu princípio, é predominante sobre o pensar, conforme já mencionado.

Karina Rampazzo²² anda de mãos dadas com o visível para dele extrair o não explícito, seu processo se constrói exatamente na fronteira do ser/estar e do não ser/não estar. Antes de ser um processo meramente pontual sobre questões cotidianas é mais um arquipélago sobre a diluição dos limites deste dia a dia, evocando uma contínua construção de si. Contrariamente à fala de Priscilla, Karina (2014) diz que “o resultado é outra imagem e o cenário, seu ponto de partida”, quando comenta sobre as provocações que a conduzem a fotografar. É enriquecedor verificar esta diferença, pois isto demonstra como cada artista percebe a criação de sua obra e, também, como diferentes processos requerem diferentes análises. Quando a questiono quais os motivos a provocam, ela responde que “até hoje foram os eventos do cotidiano meus pontos de partida; acredito que a ideia parte de uma imagem/texto que precisa se tornar imagem novamente”. (RAMPAZZO, 2015) Desta afirmação ecoa uma distância com o *spunto*, pois aqui ela expõe uma causa à criação e, em outro momento trata desse momento originário da obra com outra visão: “aí a gente volta a essa minha questão cotidiana, essa minha procura. Eu não fico preocupada em achar, é como se o lugar me achasse. [...] eu não forço a barra. Eu fico realmente esperando”. (RAMPAZZO, 2015)

Existe um eixo de contradição em relação ao *spunto* nas colocações de Karina Rampazzo, primeiro porque ela se refere à origem como causa, inclusive resultante de algo externo; mas aceita a existência da busca e espera. Antes de mais, todo – arrisco a generalização – processo criativo é em si contraditório, não há um meio exato para expor

²² Possui um sítio na internet cujo endereço é <http://karinarampazzo.com>.

valores exclusivamente operativos em locuções intelectivas sem que, com isso, não haja contradição; daí num momento ela acreditar no cotidiano como causa e depois, como algo esperado, inscrito na expectativa necessária ao *spunto*. Daí a artista dizer que procura sem se preocupar em achar e, portanto, espera. Espera, procura e encontra porque o *spunto* já requer isso. O uso do termo ponto de partida em sua locução deve ser lido no sentido de um despertar para a ação operativa e não como esse lugar da causa, pois suas reflexões retiram esse caráter causal. Quando pergunto sobre como é sua ação na formação da obra, quando ela considera que o trabalho está pronto, ela responde:

visualmente... é como se eu procurasse né! Ah, falei da árvore, eu achei uma árvore, mas não é só isso. Aquela imagem no final tem que ser chata, *boring*,²³ ela tem que incomodar pela ausência mesmo [...] e eu queria incomodar, queria que quando você visse uma imagem minha você falasse ‘ah, uma árvore. Ah, uma pedra.’ Isso eu vejo todos os dias, isso não tem graça. Tipo essa que está atrás de você [aponta para a fotografia do seu trabalho intitulado ‘Beco’ (Figura 3)] ah é uma rua abandonada, um beco, uma... não tem graça, isso é feio, isso eu vejo... está no lado da minha casa, isso eu vejo todos os dias, é como seu eu quisesse incomodar com o óbvio. (RAMPAZZO, 2015)

Rampazzo e eu estávamos conversando sobre as imagens hoje serem hiper-realistas, sobre como a publicidade, a propaganda, o *design*, a moda, os meios de comunicação utilizam imagens que são consideradas perfeitas; uma maçã perfeita em sua cor, textura, brilho e com isso evocar a perfeição do sabor e do aroma. Ela então trabalha no contrafluxo dessas questões, e seu processo encarna também um

²³ Palavra inglesa que pode ser traduzida como algo chato, entediante.

posicionamento oposto à tecnologia digital pela sua adoção da fotografia analógica como predominante em sua atividade como artista. Em certo momento de nosso diálogo, relata sobre seus interesses do analógico recaírem sobre a falta de controle na hora da revelação dos negativos ou positivos e aceita esta condição, incorporando-a como uma tentativa, hoje já consciente, em seu fazer; contudo não descarta o uso do digital, apenas acredita que este modo não é aberto o suficiente para corresponder às suas expectativas.

Entretanto, conta sobre o trabalho “Paisagem por dentro”²⁴ (Figura 4), iniciado analogicamente e finalizado digitalmente: “é essa tentativa de ir pro digital. [...] pegar meu material analógico e brincar com ele digitalmente. Fiz uma viagem e fotografei a cidade como documentação minha. [...] Não conhecia a cidade. Aí resolvi apagar as pessoas da cidade”. (RAMPAZZO, 2015) Nota-se que, independentemente do meio ser analógico ou digital, o que interessa e configura seu desejo pelo fazer está no campo do ordinário, do comum, do lugar ou coisa cujas texturas se tornaram invisíveis. Conversamos muito sobre a questão da paisagem e ela me relatou considerá-la como um autorretrato. Apagar as pessoas para tornar a cidade intacta se insere do mesmo modo em seu *spunto criativo* pelas características de seu processo operativo e, posteriormente, pela consciência de sua presença, adotando a matéria fotográfica para conformá-la, ao mesmo tempo em que descobre as regras de como fazê-la conformável à sua intenção formativa.

Macondo já era um pavoroso rodamoinho de poeira e escombros, centrifugado pela cólera do furacão bíblico, quando Aureliano pulou onze páginas para não perder tempo com fatos conhecidos demais e começou a deci-

²⁴ Trabalho iniciado em 2012, ainda em processo, cujos resultados parciais foram expostos em 2015.

frar o instante que estava vivendo, decifrando-o à medida que o vivia. (MARQUÉZ, [19–], p. 286)

É assim que acontece a formação da obra de arte. Como em Macondo, o artista se encerra num lugar onde o vento e a poeira são os primeiros habitantes, a incerteza faz morada e somente pelo fazer é possível conhecer, somente no ato de executar é que se decifra a obra a ser feita. Assim como Aureliano, Priscilla Buhr e Karina Rampazzo entregam-se à vida no instante mesmo que a descobrem como o lugar prenhe dos aspectos elementares ao próprio fazer. Mesmo na dificuldade de encontrar um nome capaz de figurar a amplitude do princípio da atividade criativa, elas se dedicam a pensar e formar, a agir por tentativas, a responder àquela expectativa pulsante e latente exigida pela própria obra no seio de seu nascimento. A presença do *spunto* em seus discursos vem afirmar o quanto valiosa é a contribuição de Pareyson, quando se dispõe a argumentar sobre as questões concernentes ao processo de criação em artes. Longe de querer propor sua teoria como uma tábua da salvação, a intenção é expor a inteligência de suas articulações intelectivas quando confrontadas com o fazer artístico propriamente dito. O *spunto* importa muito mais aos artistas,²⁵ carentes de um nome capaz de abraçar as significâncias embrionárias de qualquer projeto a ser formado, do que propriamente aos teóricos, cujo enfoque recai sobre a hermenêutica, a verdade, a ontologia e o personalismo pareysoniano. Ao artista, o fazer, o operar, é antes predominante sobre a faculdade do conhecimento. Formar é, ao artista, a capacidade de tornar visível uma virtualidade, ou, para usar os termos pareysonianos, a capacidade de extrinsecação física de um *spunto*.

²⁵ Os artistas conseguem reconhecer a presença do *spunto* apesar de, muitas vezes, não saberem como nominar ou até mesmo, desconhecerem a existência desse conceito e de quem o formulou.

Referências

- ABDO, S. N. *A autonomia da arte na Estética da Formatividade*. 1992. 146 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.
- ABEL, M. C. O insight na psicanálise. *Psicologia, ciência e profissão*. Brasília, DF, v. 23, n. 4, 2003. Disponível em:< <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v23n4/v23n4a05.pdf>>.
- AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BATTISTI, C.; ALESSIO, G. *Dizionario etimologico italiano*. Firenze: G. Barbèra Ed., 1975. v. 5.
- BUHR, P. Re: primeira entrevista [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <gatti_f@yahoo.com.br> em 19 maio 2014.
- BUHR, P. *Entrevista concedida à Fábio Gatti*. Recife, PE, 30 maio 2015. (áudio mp3, 1 h 37 min 44 s).
- CAMPOS, R. *Forma e formatividade em Luigi Pareyson; o processo de formação do objeto artístico contemporâneo*. 1999. 160 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.
- ECO, U. A estética da formatividade e o conceito da interpretação. In: ECO, U. *A definição da arte*. Tradução de José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1972. p.13-32.
- ENGLISH language dictionary. London: Collins, 1991.
- FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- FERNANDES, F.; LUFT, C. P.; GUIMARÃES, F. M. *Dicionário Brasileiro Globo*. 20. ed. São Paulo: Ed. Globo, 1991.
- GRANDE dizionario della lingua italiana. 4. ed. Firenze: Instituto geográfico De Agostini, 1990.

LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 3 ed. São Paulo: Martins fontes, 1999.

MARQUÉZ, G. G. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Rocord, [19--].

NAPOLI, F. *Luigi Pareyson e a estética da formatividade*: um estudo de sua aplicabilidade à poética do ready-made. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2008.

OLIVEIRA, R. G. de. *A obra de arte como um fato hermenêutico-ontológico*: a visão de Luigi Pareyson. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

OXFORD dictionary of english etymology. New York: Clarendon Press, 1996.

PAREYSON, L. *Estética. Teoria da Formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1993.

PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*. Tradução de Zósimo González. Madrid: Visor, 1988.

PAREYSON, L. *Os problemas de estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAREYSON, L. *Estetica*: teoria della formatività. 2. ed. Milano: Tascabili Bompiani, 2002.

RAMPAZZO, K. Re: primeira entrevista [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <gatti_f@yahoo.com.br>, 25 de maio de 2014.

RAMPAZZO, K. Entrevista concedida à Fábio Gatti. Londrina, PR, 14 jul. 2015. (áudio mp3. 1h21min 30s).

RANDOM house websters unabridged dictionary. 2 ed. New York: Random House, 1999.

SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte*: estética e hermenêutica em Luigi Pareyson. Pamplona: EUNSA, 1998.



Figura 1 – Grão, 2012
Priscilla Buhr.



Figura 2 – Ausländer, 2011-2012
Priscilla Buhr.



Figura 3 – O Beco, 2010
Karina Rampazzo.



Figura 4 – Paisagem por dentro, 2012
Karina Rampazzo.

O processo artístico a partir da Teoria da Formatividade

Francesco Napoli

Quando alguém afirma que uma obra já existia em sua mente antes de executá-la, ou que a obra já existia em algum lugar e bastou buscá-la numa operação interior, há aí um fato inegável, segundo Pareyson, o artista procede como se algo o guiasse. É por isso que todo artista sabe quando está no caminho certo, ou quando houve dispersão e as ideias se perderam, ou quando algo não “cabe” em determinada obra. Esse tipo de argumento é endossado por testemunhos de artistas e mesmo por doutrinas filosóficas, e de fato não se pode negar que exista este guia que faz com que o artista leve a sua obra adiante. E não há divergências entre estas afirmações e a teoria da formatividade. O ponto que Pareyson destaca é o fato de que, mesmo intuindo o que a obra será, ou o que o artista quer que a obra seja, não é possível sabê-lo antes de executar fisicamente a obra; ou seja, não é possível que haja na mente do artista uma imagem já completa, a partir da qual ele compara o que está sendo feito com o que ele tem em mente. Aqui, o argumento segundo o qual atividade e receptividade são simultâneas e que execução e invenção caminham pari passu reforça a posição pareysoniana de que, mesmo que haja um guia, este não é a obra pronta, mas sim uma imagem vaga do que o artista quer da obra, imagem esta que se transforma junto com a matéria na medida em que as soluções vão sendo utilizadas e a obra vai tomando corpo e, mesmo diante da incerteza de

suas escolhas, quando o artista chegar ao resultado bem sucedido, ele saberá reconhecer esse momento e saberá que sua obra se formou.

Assim, pode-se dizer que há algo que guia, mas esse não é garantia de nada; existe o desejo do êxito, mas, ao mesmo tempo, se lida com a possibilidade iminente do fracasso, que inclusive pode vir a fazer parte da obra. É no fazer que o artista descobre as soluções na medida em que nunca há o conhecimento prévio do modo exato pelo qual os atos devem ser realizados. Assim como qualquer atividade humana, a arte exige invenção e execução de modo simultâneo, porém na arte a finalidade dessas atividades não tem um fim extrínseco e o artista intui a finalidade na própria obra. Essa intuição se dá a partir do *spunto*¹ e é caracterizada pelo desejo do êxito. A isso Pareyson chama de “dialética entre forma formante e forma formada”. O artista possui a noção do que é o êxito de sua obra, mesmo sem ter uma imagem nítida do mesmo e, ao mesmo tempo, esta noção se transforma na medida em que a obra se forma. Quando o artista entra em processo formativo, ele sempre parte de algo. Nenhuma atividade humana se inicia do vazio. Iniciado o processo formativo, a partir do *spunto*, o artista tem a noção do êxito, que seria algo que lhe agrada em termos gerais e que ele acredita poder ser bem sucedido, mas que não necessariamente está nítido em sua mente. O artista percebe que é possível chegar a algo

¹ O tradutor brasileiro do livro, *Estética – Teoria da Formatividade*, Ephraim Ferreira Alves, utilizou o termo em inglês “insight” para traduzir “spunto”, tradução esta que foi aqui recusada por ser considerada redutora e problemática na medida em que o termo “insight” sugere uma espécie de revelação que surge do nada e é como se esta guiasse completamente o artista. O fato de o *insight* ter este aspecto de gratuidade e sugerir a ideia de funcionar como uma causa externa ao processo se aproxima da noção de gênio do senso comum, na qual a inspiração vem do nada e domina toda a operação. Por isso, preferiu-se manter o termo em italiano. No italiano coloquial, *spunto* significa a ocasião ou o motivo que gera o início de um projeto ou uma criação artística. Também significa a primeira palavra de uma sequência sugerida ao ator para que este se lembre mais facilmente de seu texto. Em português, isto é chamado de “deixa”.

satisfatório, mesmo sem saber o que é este algo, e de fato não sabe. A obra só se revela quando acabada e ela de fato não existe antes de sua execução. A noção de êxito contém o spunto, e, assim como ele, esta não é algo delineável, mas sim, nebuloso e impreciso. É uma espécie de germe que traz consigo uma promessa incerta de êxito.

O spunto e a lei interna no processo artístico

O spunto é o ponto de partida do processo de formação, um conjunto de elementos inseridos em uma determinada circunstância que se coadunam com o olhar formativo da pessoa que percebe certa verdade em uma determinada situação. O spunto é algo que inicia o processo de formação da obra ao ser assumido pela intenção formativa do artista, mas que não o domina porque depende da livre adoção por parte da pessoa. A partir do spunto, inicia-se o processo artístico no qual um fazer só pode ser considerado um formar quando não se restringe a uma simples execução mecânica de um dado objeto previamente idealizado, mas ao contrário, quando é inventado o *modus operandi* no momento em que se realiza a obra, definindo, concebendo, executando e projetando sua lei individual.

Esta lei é inventada e descoberta (simultaneamente) pela pessoa do artista, a partir de sua relação com a forma, pois esta é, antes de tudo, matéria, corpo físico, que são características inerentes tanto à forma quanto à pessoa. Estas características explicitam um aspecto crucial da filosofia pareysoniana: a coincidência de fisicidade e espiritualidade da obra de arte. Dessa maneira, pode-se afirmar que o corpo físico da obra basta a si mesmo e constitui toda a realidade da arte – ou seja, ele é a totalidade da obra, no sentido de que o aspecto espiritual não é algo que transcende o seu aspecto sensível e sua realidade física, mas que antes coincide plenamente com elas. Assim, têm-se todas as características físicas sendo consideradas de forma eminentemente

no processo artístico. Agora, acredita-se ter se aproximado do que Pareyson significa quando afirma que o conceito de formatividade envolve de modo indissolúvel e simultâneo a produção e invenção. Nas palavras do próprio autor:

somente quando a invenção do modo de fazer é simultânea ao fazer é que se dão as condições para uma formação qualquer: a formação onde inventar a própria regra no ato que, realizando e fazendo, já a aplica. Com efeito, o modo de fazer que se procura inventar é, ao mesmo tempo, o *único* modo em que o que se deve fazer pode ser feito e o modo como se *deve* fazer. (PAREYSON, 1993, p. 60, grifo do autor)

Pareyson destaca o caráter falível do artista, pois a atividade artística envolve eminentemente tentativa, fracasso e êxito. Um fazer que ao mesmo tempo invente o modo de fazer só pode se dar por tentativas que persigam o êxito. Este é o norteador das ações do artista e é indicado pelo caráter físico da obra e, simultaneamente, por toda a sua vida espiritual – ou seja, no momento de lidar com a obra, o artista inteiro, como pessoa, se debruça sobre ela e esta já dialoga com o autor na busca pelo êxito.

Forma-formante e forma-formada

Pode-se dizer que a direção que o processo artístico vai seguir está nele mesmo, já que o tentar está diretamente ligado ao presságio da obra que se deseja fazer. Sobre a dialética entre forma-formante e forma-formada, Pareyson (1993, p. 75) afirma:

e essa antecipação da forma não é propriamente um conhecimento preciso nem visão clara, pois a forma só exis-

tirá quando o processo se concluir e chegar a bom termo. Mas não é tampouco uma sombra vaga e pálida larva, que seriam como que idéias truncadas e propósitos estéreis. Trata-se, na verdade, de presságio e adivinhação, em que a forma não é encontrada e captada, mas intensamente esperada e ansiada. Mas esses pressentimentos, embora intraduzíveis em termos de conhecimento, agem na execução concreta como critérios de escolha, motivos de preferência, rejeições, substituições, impulsos e arrependimentos, correções, revisões. Ou melhor, o único modo de dar-se conta deles é precisamente sua eficácia operativa, pela qual no processo de produção o artista sem cessar julga, avalia, aprecia, sem saber de onde na verdade procede o critério de seus juízos, mas sabendo com certeza que ele, se deseja chegar a bom termo, deve agir conforme apreciações assim orientadas.

Aqui, a dialética forma-formante/forma-formada se evidencia; ou seja, a forma existe como formada e, ao mesmo tempo, age como formante no processo artístico. A obra é ativa, já dá seus sinais, mas não existe concretamente. O movimento da forma existe nela antes mesmo de ela apoiar-se em si mesma para realizar este movimento. Pareyson afirma que a forma existe e não existe ao mesmo tempo. “Não existe porque como formada só existirá quando concluir o processo e existe, porque como formante já age desde que começa o processo”. (PAREYSON, 1993, p. 75) E não há diferença entre a forma-formante e a forma-formada, pois a forma-formada não é um fim, sua presença no processo não é como a de um fim em uma ação.

Para ilustrar esses conceitos, pode-se pensar nas primeiras notas tocadas no piano por um compositor, que de algum modo apontam, sugerem os caminhos. Essas sugestões se dão a partir da vida espiritual do artista que está impregnada de sua cultura; ou seja, é natural

que os ocidentais tenham a escala diatônica² presente em seu modo de perceber a música e os sons em geral e sempre a tomem como referência para segui-la (como acontece na música tonal), ou transgredi-la, (como acontece na música atonal). Portanto, ao se dizer que é a pessoa do artista fator determinante no seu modo de formar, está se afirmando o papel preponderante que toda a vida espiritual do artista desempenha no processo de formação da obra. Esta vida espiritual é formada pelos aspectos culturais nos quais o artista está inserido e estes são o único modo pelo qual a pessoa pode perceber o mundo e a si mesma. Assim, no soar das primeiras notas, o modo cultural de se perceber os sons, o modo como as notas são subdivididas nos instrumentos ocidentais e as próprias propriedades físicas dos sons são elementos irredutíveis e necessários. Eles oferecem infinitas possibilidades, mas ao mesmo tempo delineiam os caminhos possíveis – é o tentar que envolve fisicidade e, ao mesmo tempo, é o momento único que o artista esta vivendo somado a suas predileções e a suas intenções formativas que possibilitam o processo de formação no qual fisicidade e espiritualidade são indissociáveis. Inicia-se assim, a partir de um spunto, o processo de plasmar as formas, no qual essas notas, seus timbres, o tempo de cada nota, o ritmo que determinada sequência adquiriu e todas as sugestões possíveis delineiam a ação formativa do artista em processo de diálogo entre ele e a forma. Neste diálogo, a forma responde a partir de suas limitações oriundas de seu aspecto físico. Os fatores que determinam as escolhas se dão a partir do olhar formativo da pessoa do artista que prefere e pretere, e o modo como seu juízo

² Pitágoras de Samos, no século VI a.C., concebeu a escala diatônica a partir dos sons produzidos pelas subdivisões de uma corda esticada. Assim, convencionou-se dividir-se os sons em sete notas. Toda a cultura musical ocidental tem suas raízes nessa concepção. Os orientais, por exemplo, têm outros modos de lidar com as notas devido ao fato de culturalmente terem desenvolvido outra forma de perceber os sons. No caso do ocidente, desde criança tem-se contato com a escala diatônica e seus desdobramentos ao se ouvir as canções infantis.

opera não é possível de ser explicado apenas pela razão, na medida em que este modo envolve toda a vida espiritual do artista: sentimentos, crenças, sua história e a circunstância histórica na qual ele está inserido e todo o jogo psíquico característico da pessoa. Mesmo não podendo ser explicado pela razão, isso não implica dizer que a razão não participa deste processo; a razão atua de forma constante e vigilante. Por isso, o artista, mesmo sem saber precisamente os critérios a partir dos quais julga sua nascente obra, utiliza termos que suscitam exatidão, tais como: isto está no lugar certo, ou no lugar errado. Umberto Eco, ao explicar a teoria da formatividade, discursa sobre a questão da intervenção da razão no processo artístico:

assim tal como numa atividade especulativa existe um empenhamento ético, paixão da pesquisa e uma sábia articidade que orienta o desenrolar da atividade de investigação e a forma como se dispõem os resultados, também numa operação artística intervém uma moralidade (não à maneira de uma tabu exterior de leis vinculativas, mas como compromisso que leva a sentir a arte como missão e dever, e impede totalmente que a formação siga outra lei que não seja a da própria obra a se realizar); intervém o sentimento (entendido não como um ingrediente exclusivo da arte, mas como coloração afetiva que o compromisso artístico assume e no qual se desenvolve); e intervém a inteligência, como juízo contínuo, vigilante, consciente, que preside à organização da obra, controlo crítico que não é estranho à operação estética. (ECO, 1981, p. 16)

Como outro exemplo, pode-se pensar em um escultor que tenha diante de si um material de determinada textura e que, de algum modo, indica como o artista poderá proceder, uma vez que, ao operá-lo, este

enfrenta a rigidez ou flexibilidade daquele. Em um poema, também se explicita a necessidade da extrinsecação física para a obra vir a cabo. Quando as primeiras palavras são escritas, estas já sugerem possibilidades de ritmo, significados, disposição das palavras, entre outros. É nesse jogo entre a personalidade do autor, sua vida espiritual, a unicidade de sua circunstância histórica e a lida com a fisicidade que se dá o processo artístico. Portanto, o processo artístico também é um processo interpretativo.

A interpretação da arte

Ao analisar o conceito de infinidade interpretativa faz-se necessário um diálogo com Hans-Georg Gadamer, filósofo conhecido por sua contribuição no que tange à hermenêutica. Importante ressaltar que a filosofia da interpretação de Pareyson já estava elaborada, antes mesmo de Verdade e Método de Gadamer na obra *Il Compito della filosofia oggi* publicada em 1947. Íris Fátima da Silva (2013, p. 19), em sua tese de doutorado sobre formatividade e interpretação afirma que:

a meu ver, Pareyson desenvolveu tanto a estética quanto a interpretação em consonância com a existência-pessoa enquanto tal. Lembramos, no entanto, que tudo isso ocorreu anteriormente à publicação de Verdade e Método (1960), de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), e também antes de O Conflito das Interpretações (1969), de Paul Ricoeur (1913-2005), os dois mais notáveis filósofos hermenêuticos posteriores a Martin Heidegger (1889-1976).

Posteriormente Íris Fátima da Silva (2013, p. 19) cita o comentador Marco Ravera (1989): “em primeiro lugar Pareyson e não Gadamer,

[...] isto quer dizer também (mas não somente), por razões cronológicas". E em seguida assinala que

a diferença entre os conceitos de compreender e interpretar e o predomínio do último, para Pareyson consistem no fato de que Gadamer, ainda se movimenta numa concepção moderna do conceito de compreensão. Isto é, Gadamer ainda concebe a compreensão como uma apreensão intelectual ao modo de um conhecimento objetivo. Pareyson, neste sentido, põe a ênfase na interpretação para fugir da relação sujeito-objeto, de uma relação puramente cognoscitiva, e mostrar a originária relação ontológica entre pessoa e interpretação. (SILVA, 2013, p. 30)

Para Gadamer o intérprete se apodera do ser da coisa compreendida a partir de uma concepção dicotômica que se estabelece entre sujeito e objeto, fruto de uma concepção da filosofia moderna a qual Pareyson quer ultrapassar afirmando uma solidariedade originária entre pessoa e verdade.

Para se abordar a concepção pareysoniana de interpretação da obra de arte, é necessário lembrar-se de que todo agir humano é sempre e, ao mesmo tempo, receptividade e atividade; e é sempre pessoal. O processo artístico tem, dentro da estética pareysoniana, um aspecto pessoalista: o autor cria uma forma autônoma que traz em si o seu próprio germe – que só pode existir a partir do olhar do autor – e, ao ser percebido pelo autor, este desenvolve a obra em um processo dialógico. A forma, por nascer a partir da pessoa, carrega consigo a personalidade do artista e seu próprio processo de formação. O fato de a forma nascer da pessoa do artista não significa que a obra dependa do artista para ser interpretada. A pessoa do artista está presente na obra apenas como estilo, ou seja, seu modo singular e irreproduzível de formar a partir do qual a obra se fez. É nesse sentido que a obra,

independentemente de seu autor, reevoca a personalidade deste e seu processo de formação. Estes dois aspectos da interpretação – a saber, a concomitância de receptividade e atividade e seu caráter pessoalista – são os conceitos chave para Pareyson desenvolver sua concepção de interpretação dentro da Teoria da Formatividade. Em um momento de síntese, Pareyson (1993, p. 172) relata:

se, com efeito, fosse necessário dar uma definição da interpretação, talvez eu não achasse melhor que esta: interpretar é uma forma de conhecimento em que, por um lado receptividade e atividade são indissociáveis e, por outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa. Sem dúvida, a interpretação é conhecimento – ou melhor, não há conhecimento para o homem, a não ser como interpretação [...] – pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar.

Interpretar uma obra, portanto, envolve sempre uma pessoa que observa a partir de um singular ponto de vista e uma forma que é observada. Nesse sentido, deve-se partir do princípio segundo o qual o único modo de uma forma se oferecer é aquele instante único no qual a pessoa a contempla. É neste constante vir a ser, tanto da pessoa, quanto da forma, que a obra se revela e, neste revelar – apesar de ser entendido como um momento efêmero e, portanto a partir da tradição, filosoficamente desprovido de integridade – que a obra se oferece integralmente. É a obra inteira que se oferece nesta unicidade da percepção, unicidade esta que é característica primeira do conhecimento sensível. O único modo de acesso à forma é este pelo qual ela se mostra, e este mostrar a revela de modo integral em cada particular aspecto e singular perspectiva em que ela se revela ou se impõe. Argumentando contra o relativismo, Pareyson (2005, p. 43-44, grifo do autor) afirma que:

a interpretação é, ao mesmo tempo, revelativa e histórica porque, de uma parte, a verdade só é acessível no interior de cada perspectiva singular, e esta, de outra parte, é a própria situação histórica como via de acesso à verdade, de modo que só se pode revelar a verdade determinando-a e formulando-a, coisa que acontece apenas pessoal e historicamente. [...] A interpretação nasce, portanto, como revelativa e, ao mesmo tempo, plural, sendo por isso que se subtrai a toda acusação de relativismo: a sua pluralidade deriva da natureza superabundante daquela mesma verdade que nela reside, isto é, jorra da mesma fonte da qual brota a manifestação do verdadeiro e, longe de dissipar a verdade numa série de formulações indiferentes, antes a desvela na sua riqueza inexaurível. Na sua infinitude, a verdade pode bem se oferecer às múltiplas perspectivas, por diversas que sejam, e a interpretação a mantém como única no mesmo ato em que multiplica suas formulações, do mesmo modo que uma obra de arte, longe de dissolver-se numa pluralidade de execuções arbitrárias, permanece idêntica a si mesma no próprio ato com que se consigna às sempre novas interpretações que sabem colhê-la e dá-la, identificando-se com elas. A eliminação definitiva do relativismo é possível tão logo se colha a natureza ao mesmo tempo revelativa e plural da interpretação, isto é, tão logo se compreenda inteiramente como, na interpretação, o aspecto revelativo é inseparável do aspecto histórico.

Desse modo, assim como todo agir humano, a interpretação de uma obra é um conhecimento ativo e receptivo ao mesmo tempo. Do mesmo modo que suas ações sempre são respostas a algo que também as compõe, ou seja, como dito anteriormente, o agir humano caracteriza-se pelo fato de não ser criativo – no sentido de a iniciativa humana

não poder iniciar-se por si mesma – a interpretação é sempre interpretação de algo e de alguém. As coisas se oferecem a cada interpretação em seus ritmos próprios. E o modo de colher seus elementos se dá ao mesmo tempo em que ativamente se debruça sobre eles. Quando, por exemplo, a audição de determinada obra musical está prejudicada pelos ruídos do trânsito a ponto da obra estar irreconhecível, é possível, com um esforço de atenção, a partir dos fragmentos das melodias que estão sendo parcialmente ouvidos, plasmar-se a música na mente a ponto de ouvi-la com muito mais nitidez do que antes, como se o volume tivesse sido aumentado. É claro que o conhecimento anterior da obra é necessário para que os fragmentos sugiram as veredas que o pensamento percorre para chegar à obra, fazendo com que certas melodias que de fato estão inaudíveis surjam, como em um processo de rememoração do conhecimento prévio que se tem daquela obra. Ou seja, a percepção ativamente recebe as coisas percebidas. Em outros casos, pode-se pensar em uma situação na qual de longe, ao se ver uma folha no asfalto, tem-se a certeza de se tratar de um pássaro e, depois, com maior proximidade, verifica-se que é de fato uma folha; ou, quando se vê de relance um rosto que, por lembrar determinada pessoa, este faz com que se tenha uma efêmera certeza de ser a tal pessoa, certeza essa diluída por uma atenta verificação. Os exemplos servem para se ilustrar como a percepção é um processo de recepção do objeto percebido e uma simultânea “construção” em mente do que este objeto seria. Recebe-se o objeto, ao mesmo tempo em que, ativamente, fornece-se a sua imagem, ou seja, a interpretação é também um processo de produção. Pareyson (1993, p. 172), sobre a interpretação diz: “Sua natureza ativa explica seu caráter produtivo e formativo, e sua natureza pessoal explica como é que a interpretação é movimento, intranqui-lidade, busca de sintonia, numa palavra, incessantemente figuração”.

Se toda vida humana é formativa, o conhecimento sensível também se dá por meio de formatividade. Para captar a realidade dos

objetos, o conhecimento sensível forma uma imagem em um processo de figuração. Essa imagem, fruto de um processo de formatividade, revela o que é o próprio objeto. Quando Pareyson diz que a imagem do objeto é o próprio objeto, ele significa que os objetos são a partir de uma concomitância entre o modo como eles se mostram e o modo pelo qual são percebidos. A interpretação é pessoal, pois percebe-se o mundo a partir da vida espiritual e os objetos se mostram como formas que são percebidos a partir da condição de pessoa. Esta figuração pode ser entendida a partir do que Pareyson chama de “esquemas de interpretação”. Figuram-se esquemas de interpretação e compararam-se, medem-se, equiparam-se, comensuram-se de todo modo esses esquemas gradualmente às descobertas que vão surgindo continuamente a partir do encontro de um *spunto fecundo* e um olhar atento. Há na obra algo que não está no espectador, mas este só pode perceber a obra a partir de sua pessoalidade. Assim, afirma Pareyson, esse processo de encontro entre o espectador e/ou o próprio artista com a obra envolve este esforço para encontrar um esquema adequado e finalmente chegar à imagem que revela o objeto e na qual o objeto se desvela.

Tudo isso se explica, sobretudo quando se leva em conta que o conhecimento humano em geral tem caráter interpretativo. A interpretação tem precisamente esse caráter produtivo e formativo, e por isso a um movimento em que se figuram e aos pouquinhos se vão controlando e corrigindo os esquemas interpretativos sucede finalmente o repouso do encontro, do achado, em que a imagem capta e revela a coisa. (PAREYSON, 1993, p. 171- 172)

Assim, interpretar uma obra de arte é uma atividade que tem como base a pessoa, que estabelece uma relação dialógica com a obra. Sendo a atividade humana indivisivelmente formante e interpretante e a forma, produto do processo formante e ponto de partida para

sua interpretação, podemos falar de um movimento interno a partir do qual o próprio autor se torna o primeiro intérprete de sua obra, já que esta só alcança o êxito com a aprovação deste. O autor faz a obra pessoalmente e sua vida espiritual naturalmente contém aqueles que o rodeiam e que, consequentemente, podem vir a ser espectadores. Portanto, o autor é sempre seu próprio espectador e, mesmo não se colocando intencionalmente no lugar do possível espectador, ele inevitavelmente se posiciona diante de sua própria criação como quem também vai fruir-la, depois de chegar ao êxito da forma e concluir o processo formativo. Esta invocação do intérprete é uma condição de se chegar ao êxito. A produção da obra também está marcada por atos interpretativos sem os quais não seria possível sua constituição. Nesse sentido, a forma não é somente o produto de uma atividade formadora e ponto de partida para sua interpretação, mas sim, produto de uma atividade formativa e interpretativa em um processo dialético entre produção e interpretação.

Fundamentalmente, o processo interpretativo baseia-se na inexauribilidade da forma e nos infinitos pontos de vista das personalidades interpretantes. Quanto à infinidade interpretativa, Pareyson (1997, p. 228) assinala que:

daquele determinado ponto de vista, ou com a intensidade daquele olhar, tinha-se colhido um aspecto da obra, que por sua vez tem infinitos aspectos, e se cada um deles contém a obra e por isso está em condições de revelá-la por inteiro, nenhum deles pode pretender monopolizar a própria obra, que exige manifestar-se também em outros aspectos.

Ou seja, a imagem produzida pela interpretação de uma obra de arte é a própria obra. Há uma relação de identidade entre a imagem produzida pela interpretação e o objeto interpretado. O processo

interpretativo parte de uma dualidade inicial que distingue a obra a ser interpretada e a imagem que dela se busca, para culminar em uma identidade final, na qual a obra se entrega à imagem que soube buscá-la e, portanto, conseguiu revelá-la.

A infinidade interpretativa não se deve apenas à multiplicidade de intérpretes e seus pontos de vista, mas diz respeito também e, principalmente, à própria natureza inexaurível da obra de arte. Todo novo ponto de vista é acolhido pela obra num processo que é, por natureza, interminável: “[...] pretender ter compreendido definitivamente uma obra é como pretender compreendê-la a um primeiro olhar: assim como a obra de arte só se oferece a quem conquista o seu acesso, também se fecha a quem quer monopolizar a sua posse.” (PAREYSON, 1997, p. 229) Pretender compreender definitivamente uma obra é ignorar ou desconhecer sua inexauribilidade, sua característica mais profunda e fundamental, o que resulta no fracasso do processo interpretativo. Pareyson (1997, p. 228) afirma que “cada verdadeira leitura é como um convite a reler, porque a obra de arte tem sempre alguma coisa de novo a dizer, e o seu discurso é sempre novo e renovável, a sua mensagem é inexaurível”.

A interpretação é, pois, o conhecimento de uma realidade inexaurível, que contém a possibilidade de constantes e novas revelações. O intérprete deve, então, ter a dupla consciência de que pode haver uma identidade entre a sua interpretação e a obra em questão, mas que esta jamais sossegará, exigindo interpretações sempre novas. Além disso, deve estar consciente de que cada um dos infinitos aspectos da obra a contém por inteiro, e de que, ao colher apenas um dos aspectos, estará colhendo a obra em sua totalidade, sem, contudo esgotá-la.

A forma revela-se inteira em cada um de seus múltiplos aspectos e é a pessoa inteira que dialoga com a forma. Este é o modo de se acolher a obra e o modo pelo qual ela se dá. Mas este processo necessita de uma ligação entre pessoa e forma, já que várias obras passam despercebidas

para alguns e são eminentes para outros. Isto se explica a partir da congenialidade. Afirma Sandra Abdo (1992, p. 21) que a única via de acesso à obra é a personalidade do intérprete – portanto, para superar a possibilidade de distorções ou interpretações inadequadas, a solução não é buscar uma abordagem impessoal e original e sim ser congenial com a obra; somente assim a interpretação pode atingir, ao mesmo tempo, a fidelidade e a originalidade. Nesse momento, livra-se da dicotomia entre liberdade e fidelidade, a partir da qual ora se entende que a interpretação é somente pessoal e, portanto, subjetiva; ora que a interpretação deve permanecer fiel à obra de modo objetivo. O exercício da congenialidade pressupõe, ao mesmo tempo, fidelidade ao que a obra é e à personalidade de seu autor, como também a abertura à personalidade do intérprete. É a congenialidade entre um dos múltiplos aspectos da obra e um dos pontos de vista do intérprete que gera a interpretação. Nesse processo, a personalidade do intérprete entra em sintonia com a obra e a revela, fazendo com que esta se equivalha ao seu modo de vê-la. Interpretar é revelar a obra e, ao mesmo tempo, expressar-se diante dela. Desse modo, os aspectos subjetivos e objetivos são indissociáveis.

Portanto, voltando ao conceito com o qual este texto foi iniciado, conclui-se que a obra de arte é forma, ou seja, a obra é um organismo, um conjunto de elementos organicamente dispostos de tal modo que se coadunam e se completam formando um todo, que é capaz de se revelar em qualquer uma de suas partes e, para que isso se dê, é necessário que a obra tenha uma lei interna. Esta lei, como já foi dito, é o critério que é resultado do processo formativo e que é a chave da obra, ou melhor, pode-se dizer que a lei é a própria obra. Quando o intérprete consegue refazer o caminho que a obra e seu autor perpassaram para que ela viesse a cabo, ele está entrando em contato com a lei única dessa obra e fazendo uma interpretação bem sucedida.

Referências

- ABDO, S. N. *Autonomia da arte na estética da formatividade*. 1992. 146 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.
- CIGLIA, F. P. *Ermeneutica e libertà: l'itinerario filosofico di Luigi Pareyson*. 2. ed. Roma: Bulzoni Ed., 1995.
- CROCE, B. *Breviário de estética: aesthetica in nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001.
- ECO, U. A estética da formatividade e o conceito de interpretação. In: ECO, U. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- NUNES, B. *Hermenêutica e poesia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- PAREYSON, L. Arte e Persona. *Rivista di Filosofia*, Bologna, Fase. 1-2, p. 18-37, 1946.
- PAREYSON, L. *Conversaciones de estética*. 7. ed. Madri: Visor, 1988.
- PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAREYSON, L. *Estetica: teoria della formatività*. 2. ed. Milano: Tascabili Bompiani, 2002.
- PAREYSON, L. L'interpretazione dell'opera d'arte. In: CONGRESSO INTERNAZIONALE DI ESTETICA, 3., 1956, Venezia. *Anais....* Venezia: Università di Torino, 1956.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAREYSON, L. *Problemi dell'estetica*. Milano: Mursia, 2000.
- PAREYSON, L. *Verdade e Interpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PAREYSON, L. *Verità e interpretazione*. 4. ed. Milano: Mursia, 1994.
- SARTO, P. B. *Hacer arte, interpretar el arte: estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*. Pamplona: EUNSA, 1998.

SILVA, I. F. da. *Formatividade e Interpretação*: a filosofia estética de Luigi Pareyson. 2013. 311 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Centro de ciência humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2013.

VATTIMO, G. *Pareyson dall'estetica all'ontologia*. Revista di Estética, Torino, Ano XVIII, fascículo II; maio-agosto de 1973.

Desenhar-Escrever

Lygia Arcuri Eluf

Desenhar, como qualquer outra construção humana, não é uma tarefa fácil. Exige um conhecimento específico que pressupõe a capacidade de compreender o mundo através da percepção visual e de suas estruturas (visuais) e também a capacidade, ou habilidade, em representá-lo usando os elementos da linguagem visual e seus procedimentos técnicos. Acima de tudo, exige a capacidade de criar algo que possa renovar a experiência do mundo e libertá-lo dos hábitos cotidianos e das necessidades práticas. O desenho é o modo mais imediato de registro de nosso olhar. Por meio dele compreendemos o que vemos, o que sentimos e estabelecemos nossa relação com o mundo. Por meio dele, distinguindo as coisas, aprendemos a amá-las. É onde se materializa o pensamento do artista, se organiza, se expressa e se constrói. O desenho como meio de conhecimento, de apropriação, de comunhão. Trata-se de um ato vital e necessário: ato que expressa o nascimento das formas como significação, como definição e função. É parte de um desejo inconsciente de expressar algo indizível, da manifestação sensível das ideias. É a figura do desejo.

Bruce Nauman diz que o verdadeiro artista ajuda o mundo revelando verdades míticas e Paul Klee fala em tornarmos visível o invisível. Escolho essas duas falas para estabelecer que estamos tratando de alguma coisa que transcenda a objetividade de um discurso lógico.

A segunda questão que apresentamos aqui é a necessidade de escrever. Essa ideia, geralmente circunscrita às atividades que o artista

desenvolve quando decide organizar sua produção e apresentá-la – principalmente no âmbito acadêmico – exige, em sua essência, a tal objetividade lógica. Exige outro modo de construção do pensamento. Para o artista, enquanto se faz se pensa e se faz novamente. Na escrita nos deparamos com uma espécie de transposição de linguagens.

Essa é apenas uma possível aproximação do binômio *desenhar-escrever*, mas existem inúmeras outras, diferentes maneiras de desenhar, de escrever, inúmeras funções para o desenho e para a escrita, mas entendemos que todas elas perpassam por essa compreensão do mundo. Por meio de sinais, símbolos e registros, vamos mapeando nossas vivências, observando, registrando, acompanhando e compartilhando a experiência do olhar. Com o desenho estabelecemos relações com as coisas, algumas vezes temporárias, outras estruturais e ainda aquelas nômades; mas sempre transformativas e geradoras de novas ferramentas capazes de realizar ideias e transferir sensações, emoções e reflexões (sobre elas, as coisas). O mesmo se dá com a escrita. Transitar por esses dois caminhos, estabelecer relações entre eles, torná-los vazos comunicantes: essa tem sido minha principal meta como artista na universidade. Entretanto, desenhar como pensar: essa tem sido minha obsessão. O desenho, tratado como investigação, é a construção de um pensamento, um meio de expressão único e privilegiado: cada um se apropria desse princípio e estabelece seu modo pessoal de falar de sua relação com a realidade. Assim conduzo minhas aulas,¹ assim organizo

¹ Outra difícil tarefa: tornar minha experiência e vivência no ensino algo passível de ser transmitido.

Já há muitos anos escolhi o desenho da figura humana como meio para falar do desenho. Desenvolvi algumas estratégias que se justificam pelo entendimento de desenho que os alunos têm quando chegam para minhas aulas. O desejo de encontrar o modelo ideal e perfeito, uma representação fiel da realidade visível, enfim, quase todos desejam o “bom desenho”. Desconstruir essa ideia, a menos que elas sejam estruturais no trabalho de cada um e que estejam ancoradas em vivências pessoais importantes, é um dos pontos estruturais dessa estratégia que desenvolvi. Trabalho com modelos cuja formação é na área de artes corporais,

meu trabalho relacionando dois eixos estruturais: a linguagem visual e a técnica, submetidas à minha intenção poética. Falo da representação do espaço, da construção da paisagem, dos grandes espaços vazios. Uso como desculpas o céu, o chão, a montanha e os quatro elementos: a terra, o ar, o fogo e a água. O desenho torna-se uma ferramenta poderosa para transgredir a difícil tarefa de representar.

Desde meus primeiros desenhos a questão da representação me inquieta. Para mim é difícil compreender essa espécie de tradução do mundo que na verdade nunca se parece com o mundo real. Existe ali um mistério que me fascina, me emociona e me move. Nesse contexto, o tempo e o espaço são fundamentais. Não me interessa compreendê-los filosoficamente e ainda menos buscar uma aproximação científica. Desenhando, me aproximo de algum modo dessas dimensões e consigo constituir um lugar específico que se torna estrutura para as minhas vivências. Procuro explorar o espaço com os sentidos e deixo prevalecer o desenho, a cor e o olhar. Procuro compreender os limites e minha localização a fim de marcar o território e construir meu mapa. Os caminhos são fundamentais nessa busca: o deslocamento me possibilita eleger e emoldurar um fragmento de espaço que passa a ser meu lugar no mundo (nada especial, mítico ou idealizado). É um lugar qualquer que quase deixa de existir e passa a ser um não lugar. Faço caminhadas diárias, bem cedo de manhã e às vezes no final da tarde. Enquanto caminho, vou desenhando mentalmente esse percurso e registrando tudo o que vejo na memória. Algumas vezes faço fotografias, algumas vezes recolho pequenos objetos, sementes, flores ou pedras que coloco em tigelas ou cestos sobre minha mesa de desenho.

associo música, movimentos e significados simbólicos do corpo. Apresento relações entre as matrizes corporais, linguagem visual, fenomenologia e simbologia religiosa usando os quatro elementos – terra, água, ar e fogo como coadjuvantes do processo. Construída, tal ação artística conduz os alunos para registros sensoriais, em detrimento muitas vezes, dos registros mais descritivos.

Quando começo a desenhar percebo que o desenho registra esse movimento errante, esse caminhar a esmo e, principalmente, minha percepção durante a caminhada. Trata-se de uma construção simbólica que representa a ação e que de algum modo altera a paisagem e que num primeiro momento se revelou, para mim, como um lugar *cheio de vazios* a serem preenchidos.

Volto para o ateliê e começo o trabalho. Determino as cores e começo a desenhar. Aprendi a respeitar a matéria, a submetê-la à minha imaginação e observação do mundo: possibilito o sonho e realizo meu desejo. Na organização do processo fecho a paisagem, abro o céu sobre a terra ou montanha e fixo esses dois elementos – ou formas – e neles ancoro meu corpo que se torna o coração da paisagem. Ele mantém o espetáculo visível, o anima e o alimenta formando um sistema único. Sobrevoo a montanha, imagino o céu, saboreio a terra e comemoro os sentidos aguçados pela experiência corporal. Assim construo essas paisagens que surgem da observação e da divagação. Uma vez constituídas, são a razão de todas as minhas experiências.

Cadernos de desenho

Durante mais de 30 anos as atividades de ensino, orientação e pesquisa ocupam um grande espaço em minha vida. Minha produção artística necessita, para acompanhar essa atividade, encontrar uma estratégia para se manter ininterrupta. Passo a usar os cadernos como uma extensão do ateliê. Neles organizo o pensamento, registro ideias, sensações e encontro um espaço infinito para a manifestação do desenho e meus questionamentos sobre as questões da representação. Notei que quanto mais intensa se torna minha atividade fora do ateliê, mais cresce o uso dos cadernos, chegando em algumas épocas, a concluir dois ou três em um mês. Os cadernos se tornaram uma ferramenta imprescindível: com eles passei a conduzir minhas aulas, a organizar

meu trabalho como artista e como pesquisadora. Através deles passei a relacionar a linguagem visual, os procedimentos técnicos e minhas principais referências teóricas, tudo isso submetido à intenção poética, que é seu fio condutor.²

Geralmente associados às Artes Visuais, mais especificamente relacionados com a observação e a representação, os cadernos são, na verdade, um modo de documentar uma experiência, de acompanhar e avaliar o processo. Os artistas usam os cadernos de muitas maneiras diferentes. O papel desempenhado pelos cadernos de desenho no processo de criação é fundamental: é o lugar onde se desenvolvem as ideias, um espaço para experimentação e reflexão. É um espaço para se registrar marcas, criar significados, contar histórias e acima de tudo pensar.³

² Os *sketchbooks* têm acompanhado os artistas por toda a história e reúnem aspectos pouco conhecidos de sua produção. São momentos de intimidade e cumplicidade únicos, quase nunca divulgados e muitas vezes permanecem num canto do ateliê, geralmente acessíveis somente aos olhos do próprio artista. Partindo dessas anotações, muitas vezes despretensiosas, somos capazes de registrar a essência de nosso pensamento visual. Seu uso recorrente, como bloco de anotações, carnês de viagem ou diários, apresenta a possibilidade de revelar o pensamento construtivo que norteia o processo de criação e de construção das imagens. Daí surge a ideia dessa pesquisa e através dela pretendo revelar o que está oculto, guardado na intimidade do caderno de bolso, do ateliê, da expressão primeira do artista em contato com o mundo que o cerca e privilegiar o desenho como meio de expressão artística, como registro de ideias, sensações e pensamentos, como projeto ou ainda como meio independente de realizações plásticas tornando públicos esses registros.

³ Para se estabelecer uma argumentação viável para essa produção no contexto acadêmico concebi uma proposta editorial: a Coleção Cadernos de Desenho. Pretendia criar um espaço de divulgação e reflexão do desenho que pudesse ser amplamente acessado. Queria produzir uma espécie de publicação acessível e que pudesse ser adquirida por qualquer aluno. Existia, *a priori*, a exigência de que as imagens fossem irrestritamente privilegiadas, mantendo uma extrema qualidade gráfica em reprodução *fac-símile*. Para isso, os livros deveriam ser impressos em alta qualidade e custar pouco. Imediatamente busquei a parceria entre a Editora da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e a Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, que possui um parque gráfico onde a excelência e qualidade de impressão são condizentes com o que queria.

O projeto *Coleção Cadernos de Desenho* (Editora Unicamp e Imprensa Oficial do Estado) se iniciou com a publicação de dois livros em 2008, Eliseu Visconti e

Dos pioneiros Jacopo Pontormo e Leonardo da Vinci passando por Eugene Delacroix, Paul Gauguin e Paul Klee, entre outros, os artistas têm usado os cadernos como suporte para o desenvolvimento do pensamento visual e esse tipo de organização de imagens possibilita diferentes leituras: desde uma narrativa, valorizando a relação tempo -espaço, adotada com frequência, até a que possibilitou a criação de livros-objeto, que ocupam uma parte significativa da produção artística contemporânea. Nas últimas décadas do século passado essa atividade se intensifica e se torna, nos primeiros anos do século atual, um suporte privilegiado para apresentar diferentes questões e propostas artísticas. Diário ficcional ou pacto autobiográfico: o fato é que o suporte apresenta possibilidades novas, diferentes modos de prática artística e envolvendo disciplinas fronteiriças, mídias, convenções e interesses políticos e ainda consegue operar em sintonia com seus pares de outras épocas, sem se distanciar dos discursos da cultura contemporânea como criador, crítico, teórico, professor, ativista e arquivista.⁴

Tarsila do Amaral e foi premiada na edição Premio Jabuti 2009. Em 2010 foram publicados os volumes com desenhos de dois artistas ainda vivos, mestres do desenho e da gravura brasileiras: Marcello Grasmann e Renina Katz. No ano seguinte saem os volumes de Anita Malfatti e Fayga Ostrower. Em 2013 e 14 publicamos os volumes de Iberê Camargo e Flávio de Carvalho.

Os parâmetros iniciais para a pesquisa, esboçados no projeto Cadernos de Desenho, estão organizados em três eixos: tratar o desenho como forma de construção de conhecimento, privilegiar acervos pouco divulgados de artistas brasileiros e produzir livros acessíveis, de qualidade gráfica impecável.

⁴ Essas questões ainda não se esgotaram e pretendo levar adiante cada uma delas. Entretanto desenvolvi algumas estratégias que resultaram em experiências extremamente interessantes. Uma das soluções encontrada foi a publicação independente de obras de jovens artistas, não vinculada às editoras responsáveis pela Coleção.

O livro *O Pato pergunta: a transparência tem peso?* foi a primeira delas. Depois de alguns meses de encontros e discussões organizamos uma mostra (2010, na Galeria de Arte Unicamp) e publicamos o livro (2011, Editora Medita, São Paulo, ISBN978-85-65093-02-6) apresentando parte dos resultados obtidos por cada artista. A publicação seguinte, ainda em 2011, CIAO (Editora medita, Campinas, SP ISBN978-85-65093-16-3) reuniu parte da produção dos últimos

Projeto “Para Desenhar o Chão”

Caminhar atravessar perceber observar
encontrar reconhecer medir indagar construir
perseguir descobrir inventar desenhar

Traduzo minha caminhada alimentada pela observação e descrição do espaço que me informa as diferentes qualidades do que observo. Meu campo perceptivo é preenchido por diferentes sensações, impressões, estalidos, sopros, reflexos – todos esses momentos fugazes quase sempre são dissociados ao que descrevo. O olhar é meu modo de acesso a tudo isso.

Breve descrição do processo: determino o que divide a terra e o céu (causa); marco os pontos de interesse, ora num desenho descriptivo que privilegia a representação do real, ora num desenho que se aproxima da sensação, alimentado pela memória e imaginação. Em algum momento essa linearidade é substituída por dois planos, por duas formas: o céu e a montanha (efeito). A linha é a causa a partir da observação; a escolha das cores e a definição dos planos é simultânea à definição das formas. Como estrutura, determino uma coluna sem fim para o olhar: sua articulação se dá pela relação entre céu e terra. Ressalto as

Laboratório de Desenho (disciplina do curso de Artes Visuais do Departamento de Artes do Instituto de Artes, Unicamp). No ano seguinte (2012) nova publicação *Matriz: personagem* (Editora Medita, Campinas, SP ISBA 978-85-65093-03-3) encerra a trilogia. A última ação volta-se para uma conversa com um grupo de jovens artistas londrinos e o eixo das discussões é o texto de Willian Shakespeare, *A tempestade*. As diversas etapas desse processo, que indicam um trabalho em progresso numa ação que se multiplica e se reinventa continuamente, apresentadas simultaneamente na Galeria de Arte Unicamp e no Wimbledon College, em Londres, em junho de 2013. Assim, a questão do desenho como estruturador do pensamento visual toma forma não apenas nas publicações de obras de artistas já consagrados (*Coleção Cadernos de Desenho*), mas também abrindo uma importante alternativa para a experimentação e reflexão da produção contemporânea.

duas energias: a força da gravidade e a ausência de profundidade, escondendo a verticalidade e o balanço não simétrico.

Anotações sobre a paisagem⁵

Determino que a densidade do céu é construída pela luz e pelo movimento. A cor deverá se subjugar a isso, e Brahms: sexteto em si bemol maior, segundo movimento, *andante ma moderato*. A dramaticidade da manhã aumenta com a morte de um cachorro na estrada. Procuro encontrar a medida exata entre as duas partes: o ar e a terra. Procuro utilizar o contraste cromático de claro-escuro construído por amarelos rosados e os azuis e verdes escuros e a simplificação da forma, que traduz o desenho da paisagem e seus espaços “entre”. Mantenho a matéria densa e imóvel e o céu permite o movimento através da luz e da cor. Na observação, as linhas e marcas registram as sensações físicas e tornam recorrente a paisagem na tentativa de delimitar e controlar a natureza em sua pujante profusão de fenômenos. A origem do desejo de “figurar” está no desejo de dar figura ao desejo.

A cor é uma necessidade natural, como a água e a luz; cor dinâmica ou estática, decorativa ou destrutiva, essa é minha cor. A cor precisa ser livre: tem uma ação independente da forma que a contém.

Paisagem desconcertante: é o que me vejo.

Sei que essa invenção sobre os lugares vazios de Joaquim Egídio não corresponde exatamente à realidade: é só um querer muito forte. Na verdade o que queria construir era um espaço vazio para que a mímina coisa, o menor registro de cor ou a linha pudesse estabelecer ali uma interferência tão grande que a transformação ficaria evidente. Sei também que para isso o tempo é imprescindível. É necessário que

⁵ Extraídas dos cadernos de anotações e desenhos que permeiam todo o processo de construção das imagens.

o vazio exista antes de ser congelado no tempo, e preenchido depois. Não há como prescindir do tempo se falamos de espaço. São mais de sessenta desenhos selecionados de um conjunto maior, quase duzentos. Apresento nesta série meus vazios cheios de indícios para que o observador possa construir seu próprio mapa.

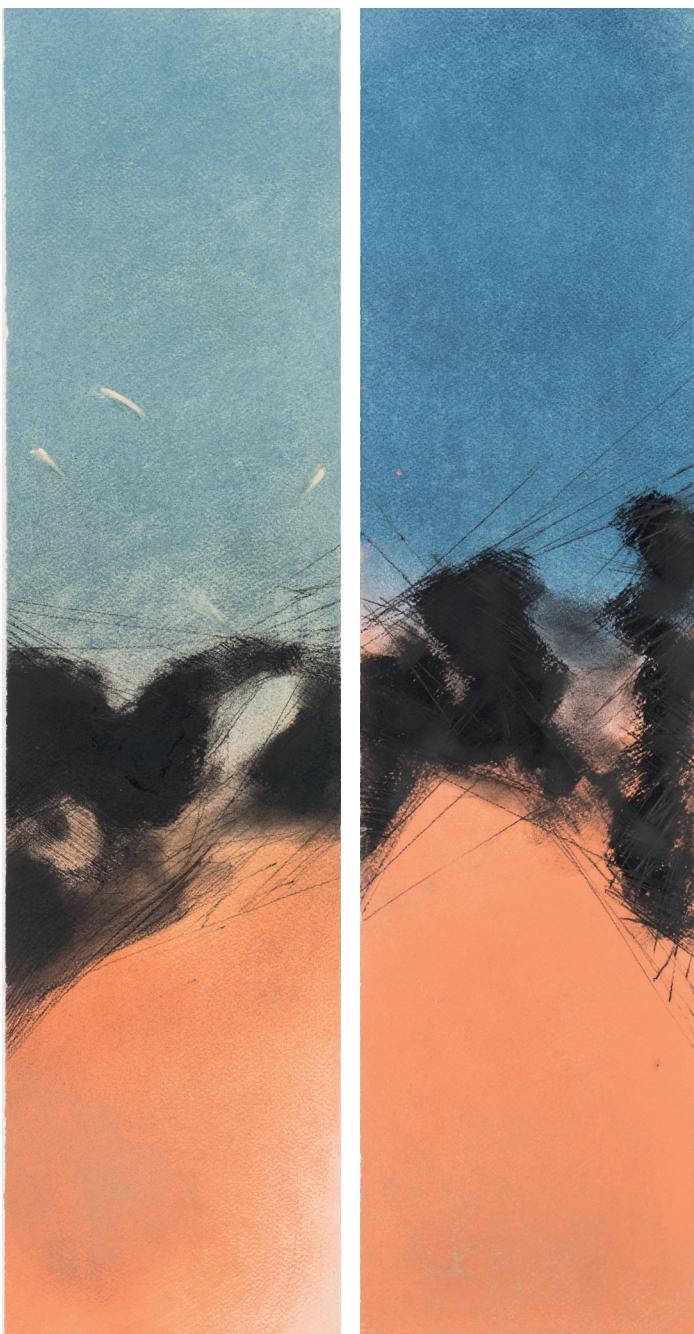
Referências

- ADAMS, L. S. *The methodologies of art: an introduction*. Boulder, CO: Westview Press.1996.
- ARNHEIM, R. *Art and visual perception: a psychology of the creative eye*. Berkeley: University of California Press, 1974.
- BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições, 1984.
- BENJAMIN, W. *The work of art in the age of mechanical reproduction*. New York: Schocken Books, 1968.
- BERGER, J. *Ways of seeing*. London: British Broadcasting Corp, 1972.
- BUTOR, M. *Les mots dans la peinture*. Paris: Éditions de Minuit, 1994.
- CASTLEMAN, D. *A century of artists books*. New York: Museum of Modern Art, 1996.
- CHOMSKY, N. *Rules and representation*. New York: Columbia University Press. 1980.
- DEAN, T.; MILLER, J. *Art works: place*. New York: Thames & Hudson. 2005.
- ECO, U. *A definição de arte*. Lisboa: Martins Fontes. 1986.
- KEPES, G. *Language of vision*. Chicago: Paul Theobald, 1944.
- KLEE, P. *Pedagogical sketchbook*. London: Faber & Faber. 1953.
- MATISSE, H. *Escritos e reflexões sobre a arte*. Lisboa: Ulisseia, 1972.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva. 1955.

ROBINSON, G.; MOUNTAIN, A.; HULSTON, D. *Think inside the sketchbook*. London: Harper Collins Publishers, 2011.

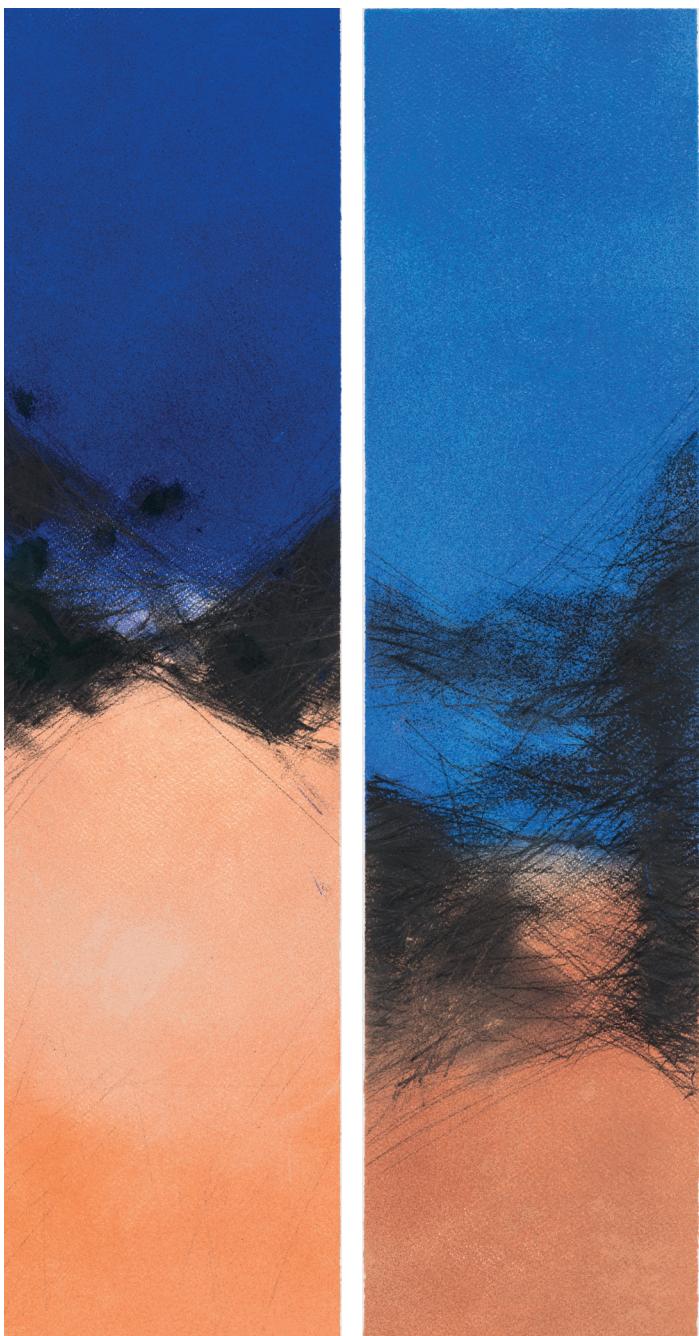
SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SULLIVAN, G. *Art practice as research: inquiry in the visual arts*. London: Sage, 2005.













Fragmentos, vazios e presença: Nino Cais e a síntese da fotografia contemporânea

Paula Cabral

O momento em que as coisas nascem,
é também o momento em que morrem.

Anaximandro

Parece-me bastante claro que a partir do final do século XIX, e muito especialmente nos séculos XX e XXI, fomos e somos profundamente marcados, em todos os campos da vida, pela impossibilidade de qualquer compreensão linear e objetiva do mundo e de nós mesmos. Somos a todo tempo abalizados por profundas perdas, rupturas, fragmentações e necessidade de reconstrução das realidades, das relações, de nossa compreensão de mundo, dos desejos que temos, das experiências com as quais nos deparamos ou criamos, e obviamente, com a necessidade de reconstrução de nossas próprias identidades: pessoais, culturais e sociais.

Ora, os nossos artistas são a todo tempo e lugar, reflexos do eu social, cultural e sensível dos sujeitos que habitam o mundo. É interessante observar e refletir, portanto, sobre os fenômenos criativos e expressivos que perpassam, emergem ou perpetuam a partir e através deles.

Assim, no campo do fotográfico, compreendido aqui de maneira ampla, alguns desses fenômenos, certamente nos dizem muito sobre quem somos hoje e sobre como nos encontramos social, cultural e pessoalmente, ou melhor, nos dizem sobre a impossibilidade de sabermos

quem somos e até mesmo sobre uma certa abulia na preocupação com a questão.

Fotomontagens contemporâneas como as da artista queniana Wangechi Mutu ou do artista suíço Thomas Hirschhorn apresentam uma humanidade imersa e escrava de guerras, preconceitos, futilidades, estereótipos e todo tipo de caos social e cultural que possamos imaginar. E até mesmo o pintor alemão, Gerhard Richter que, a partir da relação com a fotografia, a todo tempo se ocupou de pinturas hiper-realistas, já em princípios dos anos 1990 se rende a uma produção que denuncia a impossibilidade da clareza e das certezas, na vida e nas imagens, através de suas espessas pinceladas em fotografias de viagens familiares e paisagens que retratou ao longo de sua jornada pessoal.

Assim, em meio a inúmeros exemplos no cenário artístico nacional – como o do artista português radicado no Brasil, Fernando Lemos, com sua recente série *Ex-Fotos*, por exemplo, ou Vik Muniz, que em um de seus últimos trabalhos constrói paisagens a partir de fragmentos de imagens virtuais – e internacional, somos parte de uma paisagem expressiva que grita o fragmento, que nos apresenta a impossibilidade total de linearidades e aclaramentos, que nos impele e impulsiona a nos encontrarmos e reconhecermos em meio ao caótico, ao urgente, ao imediato, ao reconstruído, apropriado, transformado e ressignificado. Uma nova ordem enfim; na arte e na vida. O caos não é um contraconceito que se oponha ao conceito de cosmos.

Não se pode colocá-lo na balança, não é o contrário da ordem. Seu símbolo é o ponto cinza, que não é negro nem branco e tão negro quanto branco, que não é nem alto nem baixo e também tão alto quanto baixo. Nada entre as dimensões (as quais não existem ainda). A fixação de um ponto no caos constitui um momento cosmogenético. A ordem despertada por ele irradia em todas as dimensões. (PAUL KLEE, 1973 apud AGUILAR, [201-?])

No que tange ao nosso específico, mas nem tanto, contexto brasileiro, temos hoje nossa maior representação do que é e do que significa a arte contemporânea e a postura que a ela cabe assumir, a partir das inquietações criativas e processuais do artista paulistano Nino Cais.

Sua produção e o desenvolvimento de seu processo criativo, nas várias instâncias em que acontece, são o exato reflexo deste contemporâneo fragmentário que exige uma inteligência sensível, que seja tocada e despertada pelas nuances e sutilezas dessa nossa vida permeada por vazios e preenchida por mundos partidos e recriados dentro de uma perspectiva de ordem caótica e relações inventadas em todos os campos.

Além de atuar na produção de imagens fotográficas muito particulares, sobre as quais nos deteremos mais adiante, Nino – artista colecionador/acumulador de materiais –, se apropria de imagens foto-impressas, especialmente de livros de arte, e as liberta de um aprisionamento que segundo ele, está longe de ser o lugar da obra e de sua apresentação efetiva e verdadeira. Segundo o artista, ao ter sua imagem presa à reprodução impressa, ela já deixou há muito de ser a obra em si, aprisionada então numa representação.

Ao se apropriar da imagem, recortando-a, destacando-a do livro, e às vezes, decompondo-a, o artista a liberta e também liberta a si mesmo para a intervenção subjetiva na materialidade imagético-representativa, seja do que seja.

De acordo com suas próprias palavras, é chegado então o momento do ataque:

eu ataco a imagem. E se eu vou atacar o material ele tem que ter um mínimo de sustentação, ter uma gramatura bacana, ser poroso, ter a textura do jato. Isso acontece muito em imagens antigas, de livros mais antigos.

[...]

E não procuro nenhum tema. Eu procuro uma imagem, um papel que obviamente carrega uma imagem. Eu procuro muito esse papel com essa impressão, e essa textura que me interessa. Então, é a materialidade que me interessa. E é a materialidade que eu procuro.

Eu sempre falo muito de escultura na imagem. É isso que me interessa. E é óbvio que na materialidade está a imagem. Essas imagens apontam para discursos. Muitas vezes, eu os relaciono, muitas vezes eles são só um elemento que é, de fato, mais uma camada ali; quase como um véu. Se é figura feminina, se é figura masculina, se é animal, se é uma pedra. Não importa mais.¹

Ao atacar a imagem, Nino trabalha a evidência da passagem do artista pela materialidade perene e em geral, rústica, do papel, denotando sua própria ação; forçando o espectador a perceber o processo artístico com clareza, e a encontrar-se com a fragilidade – da matéria, dos significados e de si mesmo. Ele evidencia também, de maneira muitas vezes rasgadamente explícita, as ferramentas utilizadas para intervir na imagem: fitas, lâminas, bastões, grossas pinceladas, objetos e elementos naturais ou sintéticos, recorte, colagem, etc.

Por outro lado, a sua intervenção, seja retirando camadas ou parte da composição, ocultando ou acrescentando elementos às imagens, cria a todo tempo novos espaços de entrada: para o artista e especialmente para o espectador/interlocutor da obra. Em várias de suas séries, desenvolvidas a partir da apropriação de imagens, a retirada brutal de elementos matéricos e imagéticos do papel abre um novo espaço, uma nova porta; deixa o vazio à disposição do espectador.

¹ Entrevista realizada pela autora, em 21 set. 2015, no atelier do artista.

À disposição de uma relação que é também reconstrutiva: da obra e do ser que interage com ela.

Nesse sentido, podemos trazer dois importantes pensamentos no campo da arte e da fotografia inserida no contexto da arte. Primeiramente, podemos tentar de alguma forma colocar as produções de Nino Cais em diálogo com algumas questões apresentadas pelo fenomenólogo francês Henry Maldiney. Ora, Maldiney se dedica a todo tempo a discorrer, debater e analisar um tipo de arte que, embora algumas vezes se aproxime e adentre questões contemporâneas, como no caso das análises que faz da produção de Pierre Tal Coat, tem como foco maior outras épocas e discursos como, por exemplo, arte chinesa, arte ciclídica e arte moderna. Entretanto, ao falar da questão do espaço e do aberto como fundamental para a própria vivência da obra enquanto ser, de alguma forma, ele possibilita discutirmos a produção de Nino Cais. Segundo Maldiney (apud AGUILAR, [201-?])

é preciso, sobretudo, distinguir quando se fala em espaço – e, nesse momento, em espaço perspectivo – entre o espaço da representação e o espaço da presença. O espaço da representação é um espaço de estrutura matemática.
[...]

O espaço da presença não se exprime em termos de distância nem em medida. Exprime-se por essas palavras: no alto, na frente, atrás, à esquerda, aqui, lá, embaixo; ou ainda: perto, longe. [...]

Em consequência, os termos do espaço da presença são muito diversos daqueles do espaço da representação e experimentam estruturas inteiramente diferentes.

Ora, se nos concentrarmos nesse trecho para pensar em algumas das séries produzidas por Nino Cais e em seu próprio pensamento e movimento criativo, podemos claramente identificar as diversas

situações e produções nas quais o artista trabalha de maneira descontrutiva com o fotográfico, quando ressignifica as impressões, desvalorizando, comprometendo ou destruindo completamente a questão perspectiva e outras formalidades da imagem fotográfica, ou do pensamento tradicional sobre a fotografia.

São essas tentativas de tirar esse lugar canônico da fotografia, que está sempre em um formato caixa. [...] Parece que essa imagem se compromete a viver aí para sempre.

Eu queria que ela pudesse ganhar um outro corpo, que ela pudesse experimentar, se movimentar, se mexer. E sair desse lugar. Como se ela se revoltasse com o próprio espaço dela e falasse: ‘Olha, eu não quero mais ficar aqui’.

[...]

De repente eu liberto ela...

Quando intervém na imagem pronta, seja em papel fotográfico ou impressão de livros de arte, Cais joga com o resultado previsto e dado pelo sistema – se quisermos resgatar também o pensamento de Vilém Flusser, em sua *Filosofia da Caixa Preta* (1983). É nesse momento que ele constrói a sua obra a partir da morte de uma representação anterior: “tem uma coisa muito bonita, que é esse gesto muito simples de dobrar. Ela forma esse retângulo aqui. E cria uma janela bonita de passagem para a imagem. De dentro e fora da imagem”.

A soltura da imagem presa à sua representação no livro de arte – ganhando e habitando outros espaços, a presença dos elementos inseridos pelo artista ou, ao contrário, a retirada de camadas do papel e da imagem, os recortes, colagens e dobraduras, a inserção de pinceladas, os jogos de ocultação e aparecimento, ou de figurativo *versus* abstrato refletem processos de criação e ação que fazem morrer a representação e viver a presença: a presença artística e subjetiva de Nino,

a presença ativa dos elementos constitutivos da obra, a irrevogável presença do espectador, que é obrigado a se deter e a interagir com a obra para se aproximar dela, e a própria presença da obra no espaço que habita, seja o espaço do atelier ou das galerias e museus. Imagens vivas, que incitam e propõem experiências. É a imagem que “revela a própria natureza [...]. É como se a gente se descascasse e falasse: ‘Olha, tenho coração, tenho víscera, tenho...’”

É a imagem que preenche o espaço que ocupa, a partir de sua presença e a partir também de sua abertura e composição fragmentária. Produções que a partir de matéria impressa inanimada, ganham vida com a liberdade de ser e viver num tempo e espaço próprios, oferecidos pelo artista.

Podemos dizer que Nino se apropria de cadáveres imagéticos, se apropria de objetos, para resgatar-lhes em seu verdadeiro ser ou trazê-los à vida.

[...] um ser vivo habita o espaço transcendendo por todas as tensões motoras os limites de sua superfície. É a diferença entre um cadáver e um ser vivo. Um cadáver parece sempre diminuído, acumulado sobre si próprio, porque não habita mais, não existe mais além de seus limites, está confinado nos limites de sua pele. Está reduzido à condição de objeto, desestabilizado de sua ‘facticidade’, e parece irrisoriamente pequeno. (AGUILAR, [201-?])

As imagens de Nino Cais são invariavelmente grandes, apesar de muitas vezes serem material e formalmente pequenas. São grandes porque ocupam e preenchem de presença o lugar o qual habitam. Ao mesmo tempo em que são habitadas pelo espaço e pelos elementos que as constituem e as formam. São grandes porque tensionam e vivificam o espaço, são grandes porque seus elementos incidem entre si mutuamente, compondo o ritmo de vida da obra.

Que isto quer dizer? Um adjetivo está em incidência externa ao substantivo. É um aporte de sentido em busca de um suporte e encontra-o num substantivo; mas o substantivo é propriamente um aporte de significação que tem seu suporte em si mesmo, no mesmo lugar: dito diferentemente, neste caso o aporte exige o suporte e o antecipa. O mesmo com a forma e o espaço. É porque o espaço de uma forma é um lugar. Forma e espaço estão ligados indissoluvelmente porque o espaço é o lugar da forma. Instaura o espaço necessário à sua própria gênese. É a diferença entre uma forma estética e uma forma matemática. Uma forma matemática é perfeita em si. Uma circunferência, uma elipse ou curvas complexas não são, como se diz, belas: são perfeitas, equilibradas em si mesmas, sem ter necessidade de um fora de si espacial para se apropriar no próprio movimento genético. (AGUILAR, [201-?])

No caso de obras de arte vivas, é ingênuo pressupor que as formas e os elementos são introduzidos no espaço pelo artista, sendo então habitantes temporários desse espaço. As coisas se co-originam. E a obra nasce dessa situação co-originária. No caso da produção de Nino Cais, não é a imagem sínica e seu espaço que admitem os elementos externos. O espaço e a imagem não admitem a forma, as intervenções e os elementos; os acolhem recolhendo-se também neles.

Cais desenvolve suas produções por esse viés. Seu processo envolve uma espera profunda, e às vezes longa, pelo originar da obra, pela conjunção entre seu desejo de fazer e o querer da imagem em se fazer e renascer a partir de seu recolhimento em elementos, cores, ausências e formas que também são acolhidas pelo espaço da imagem que se oferece, e mutuamente originam a nova obra, viva, pulsante e indissociável dos elementos que constituem seu espaço e a constituem,

dependendo da ação artística até sua formação e “saindo da casa da mãe, indo morar sozinha”, tão logo quanto está pronta; segundo o próprio Nino Cais. Ou seja, após a produção, a imagem viva, ganha caminho próprio, vida pulsante e intensa, e deixa de depender do artista. Essa é a forma como Nino Cais enxerga seu trabalho e a sua relação com as obras que produz. O que lhe interessa fundamentalmente como artista é que as imagens vivam e sejam livres. Ele as liberta, dá a elas seus primeiros movimentos, seus primeiros suspiros e as mantém livres. Se quisermos pensar em Benjamim e no conceito de aura, podemos afirmar que a ação do artista é talvez a ação de resgate da aura ou de atribuição de uma aura à imagem, uma ação criativo-expressiva cujo resultado é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (BENJAMIN, 2012, p. 170) Ora, o conceito benjaminiano tem a ver com a ideia de uma unicidade viva, que apresenta mundos e vivências, instaurados pela ação artística, e pelas experiências e história da obra (ou se quisermos pensar de maneira mais benjaminiana, por sua experiência histórica), que é e existe; entretanto, desde um ponto de vista fenomenológico, distante de qualquer objetualidade.

O que é aurático e distancia essa produção do objetual é o fato de que “pela aura, abre-se na superfície do objeto uma fissura que conduz o olhar a um lugar distante: a imagem está ali, diante dos olhos, mas aquilo que nela se materializa parece pertencer a outro espaço, metafísico [...]” (ENTLER, 2014).

E há sempre o vazio. Não raro, a presença da ausência se torna essencial na obra de Nino Cais: os vazios, os abertos, que caracterizam bastante do contemporâneo, na arte e na vida, estão lá, como espaços de inquietude e acolhimento paradoxalmente.²

² François Cheng (1979, p. 67) chama esse vazio de uma distância não mensurável.

François Cheng (1979, p. 67 apud AGUILAR, [201-?]) chama esse vazio de uma “distância não mensurável”.

Não se pode medir o vazio; e é nesta não-medida que se exprime a própria essência do espaço: um espaço não métrico, não distanciado; e assim sucede com o espaço de toda obra de arte autêntica. Medir uma distância no interior de uma obra, isto é, assinalar-lhe uma métrica é reintegrá-la a um mundo onde as coisas estão contidas. Um quadro não é um container. (AGUILAR, [201-?])

O todo da obra que vive se faz a partir de fragmentos que nem sempre preenchem o vazio do ser: do artista, da própria obra, do espaço habitado por ambos e de seu interlocutor. Esses fragmentos que antes se mantinham como cadáveres objetais, se encontram então, numa tensão viva, que toma conta do espaço na relação que estabelecem entre si, e de si com o espaço e com o vazio, com o aberto da vida da obra – e não só dela. Por isso, por toda tensão entre vazio e cheio, aberto e fechado é que a obra não é mais objetal: é pulsante, vive.

Uma obra de arte origina-se no vazio que manifesta. Não há aberto de um lado e obra do outro, não há propriamente passagem de um ao outro; não há nem unidade nem disjunção. Mas é no uníssono da revelação do que é, que surge a própria origem interior ao que é, e que é o aberto. (AGUILAR, [201-?])

Georges Didi-Huberman diria que é o exato vazio que nos olha. O vazio que nos impele a fechar os olhos para ver, como ensinou Joyce através de Ulisses. Um vazio que se abre diante de nós, que nos pertence e nos forma, nos constituindo ao mesmo tempo em que se constitui através de nós. É assim que nos deparamos com as imagens que

resultam da intervenção expressiva de Nino Cais, é assim que suas obras se comportam, nos veem enquanto as olhamos, nos formam enquanto as formamos, nos constituem e por isso são transmutáveis e transformadoras.

Sobre esculturas fotográficas

Toda a escultura dá-se a partir de um fundo que nasce do contraponto das formas que se recortam. Não há segundo plano do bloco de pedra que se possa descobrir passando por trás. O fundo não tem que aparecer em si mesmo. Está dado no aparecer do todo. Tudo se dá sem ter que emergir de outra coisa, a partir de uma parede cósmica. (AGUILAR, [201-?])

Por um viés que parece oposto ao anterior, mas é na verdade complementar, se a partir dele mantivermos nosso caminho de tendência fenomenológica, cambiando a ideia de objeto por outra que é a da obra que existe enquanto ser, podemos analisar as obras de Nino Cais a partir do que o pesquisador belga Philippe Dubois chamou de “escultura fotográfica” ou “foto-escultura”.

O próprio artista utiliza o termo escultura para designar e sintetizar sua produção, em suas diversas instâncias.

Nesta definição, que a meu ver, não pretende definir categorias, mas demonstrar uma série de procedimentos que trabalham com o escultural na fotografia, Nino Cais e Dubois falam principalmente de

considerar a foto [...] não apenas como uma imagem, mas também (e às vezes sobretudo) como um *objeto*, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume. Em suma, que pode

ser encarada igualmente como uma escultura. (DUBOIS, 1990, p. 292, grifo do autor)

Nas análises de Dubois, ele se debruça especialmente sobre as questões e proposições de recepção das produções no espaço, que exigem do espectador um caminhar pelo todo da obra e um estabelecimento de jogos relacionais entre os elementos e o espaço que a compõem. “Em suma, de um modo geral, a partir do momento em que uma foto é olhada, é olhada como um objeto, por alguém, num lugar e momento determinados e, em função disso, mantém certas relações com aquele que olha”. (DUBOIS, 1990, p. 292)

E pensando na intencionalidade do artista ao pensar na apresentação da obra, o pesquisador afirma:

em presença da obra exposta numa parede de galeria ou nas páginas de uma publicação, o espectador encontra-se de certa forma, *interpelado* pelo dispositivo. Ao mesmo tempo que permanece fisicamente exterior à própria obra (ele não está integrado nela, não pode intervir materialmente, permanece um observador), está em condições de construir intelectualmente jogos de sentidos entre as fotos de acordo com balizas que lhe são fornecidas pela montagem. E às vezes, dadas as eventuais grandes dimensões da obra, essa leitura relacional exige um verdadeiro deslocamento do espectador, que descobre no decorrer do seu percurso visões variadas e articuladas da obra, exatamente como visões que se pode ter com relação a uma escultura em torno da qual se daria uma volta. (DUBOIS, 1990, p. 293)

Embora as análises de Dubois sejam feitas sob esta perspectiva da recepção, em projetos que exigem que o espectador participe

ativamente da obra e reconstrua sentidos, ressignificando-a no espaço e momento em que a olha e interage com ela, o que é válido também para as produções de Nino Cais, por outro viés podemos trazer a proposta do próprio artista de pensar em sua produção, mesmo antes da situação expositiva, como resultado de ações expressivas e artísticas que desejam e objetivam o escultórico-fotográfico, seja nas intervenções que realiza em imagens impressas, seja nas fotografias que produz.

Em suas séries *Pitoresca viagem pitoresca* (2011) e *Viajantes* (2012), por exemplo, Nino utiliza o próprio corpo, associado a objetos de certa carga afetiva:

quando eu camuflo o corpo, ele passa a ser quase uma massa escultórica menos ditada, com uma regra menos precisa do que de fato está acontecendo na cena. O rosto aponta para alguma situação, seja uma cena nostálgica, festiva, alegre, cínica ou bizarra. O rosto aponta para esses caminhos. Quando camuflo o rosto, crio uma situação de massas, de cores, de volumes e de texturas.

[...]

É com esse corpo que me sirvo para fazer e ser a coisa. Ele é quase um pedestal para esses arranjos. Se a gente ainda tivesse a base como a origem da escultura, o corpo seria a base. Depois, com a história do Brancusi, da unificação da base – e ele diz que ela também é a própria escultura –, acontece que o meu corpo também já é a coisa, não se divide. (CAIS apud ROQUE, 2012)

Esse suporte corporal “atrai como um imã” objetos específicos do entorno do artista, presentes e souvenires de viagem realizadas por amigos ou pessoas próximas, objetos de sua própria coleção, adquiridas em brechós, mercados de antiguidades, etc.

Mais uma vez, e agora a partir de seu corpo, Nino tem uma produção que se constrói a partir de pequenos fragmentos que tem existências e histórias próprias, mas que também, e a partir da ação do artista e do olhar do espectador, têm ressignificadas e transformadas suas vivências anteriores a partir desse momento em que juntos e junto à base corporal e viva oferecida pelo artista tornam-se uma única obra. Talvez sejam entidades próprias, que perpassam um mundo, que é o mundo do artista, e que são libertadas ao nos serem apresentadas.

Uma postura contemporânea

Desestabilizador. Talvez este seja o melhor adjetivo para definir as obras de Nino Cais. Em profunda consonância com as inquietações vivenciadas na vida contemporânea, suas produções nos desestabilizam em meio a fragmentos vivos e espaços vazios que tem a potência de abalar nossas estruturas cognitivas e sensíveis exigindo, nos dois aspectos, uma entrega intensa para uma verdadeira aproximação com a obra. Experiências transformadoras, que de fato nos permitem ressignificar o que compreendemos por arte e fotografia, assim como ressignificar nossa própria experiência diante da vida e das “coisas” com as quais nos relacionamos.

Trata-se mais do que tudo do resultado de uma postura artística e de um processo criativo intrinsecamente ligados às circunstâncias do mundo em que vivemos, que nos exige a todo tempo que juntemos os cacos e reestruturemos a vida e o mundo sobre os escombros e ruínas de uma utopia perdida.

Trata-se então, mais do que tudo, de uma ação humana e artística que comprehende, que define e que realoca a fotografia contemporânea em seu tempo e lugar:

[...] mais do que um procedimento, uma técnica, um tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa [do artista] de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio. Alguns recortes são esclarecedores. Podemos reconhecer nas propostas que assumem uma direção ficcionalizante, [...] uma experiência fundamental para a afirmação dessa postura. (ENTLER, 2009)

Ora, hoje e sempre, o que são as grandes obras senão jogos de tensões vivas e pulsantes que transformam o artista, o espectador e a própria obra a todo tempo?

Assim é a produção de Nino Cais: viva e vivificante, construtora de novas ordens de pensamento e de emoção; e desestabilizadoras, sempre. O processo criativo do resgate das auras, do resgate da vida e da experiência fotográfica em um mundo em que a fotografia é de mais a mais banalizada pelas ansiedades do cotidiano.

Os trabalhos de Nino apresentam uma fotografia viva, que questiona, que põe em cheque e que subverte mundos e experiências.

São produções vivas, que confirmam a todo tempo que a morte da imagem pode ser o reinício da vida da obra de arte.

Referências:

- AGUILAR, N. A. *Fenomenologia e Arte*: Maldiney no Brasil. [S.l., 201?]. Não publicado.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.
- CHENG, F. *Vide et plein le langage pictural chinois*. Paris: Seuil, 1979.

CHIARELLI, T. *Um cais para Nino: a imagem na imagem*. São Paulo: Paço da Artes, 2014. Texto curatorial da Exposição. Disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/eventos-e-acoes-de-formacao/um_cais_para_nino.aspx>. Acesso em: 8 mar. 2015.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1990.

ENTLER, R. Benjamin, Barthes: Aura, punctum. *Icônica*, São Paulo, 16 dez. 2014. Disponível em: <<http://www.iconica.com.br/site/benjamin-barthes-aura-punctum/>>. Acesso em: 4 abr. 2016.

ENTLER, R. Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea. *Ronaldo Entler: portifolio*, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso em: 7 mar. 2016.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

POIVERT, M. La Condition Expérimentale. In: POIVERT, V. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

POIVERT, M. Destin de L'Image Performée. In: POIVERT, V. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

ROQUE, P. *Nino Cais revela esculturas em fotografias*. Conteúdo Saraiva, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/47168>>. Acesso em: 6 mar. 2016.

APÊNDICE

Com o objetivo de aprofundar o contato do leitor com a obra do artista e com a fala dele próprio sobre seu processo de criação, segue a transcrição de trechos da entrevista com Nino Cais, realizada em 21 set. 2015, pela autora, no atelier do artista.

[...]

Nino Cais:

Fiz intervenção em tudo... Fotografia, impressão. Fiz em tudo. Mas em geral eu tenho trabalhado mais com livros, então são impressões velhas. Porque até esses dias... Eu fiz uma mostra agora, depois vou te mostrar uma imagem. Terminou agora na Argentina. E para uma entrevista que eu dei recentemente, perguntaram: ‘Ah, como você escolhe essas figuras femininas?’ Eu falei: ‘Eu não escolho figuras femininas, eu escolho papel e impressão’. Porque o tipo de papel me interessa, e a impressão. E eu tenho a sensação que a imagem se dá por essa complexidade também. Eu não olho uma imagem e falo: ‘Olha que legal, é uma figura feminina’. Eu olho a textura. Se o papel tem uma gramatura bacana. Como eu falo, eu ataco. Se eu vou atacar o material, então ele tem que ter um mínimo de sustentação; então eu vejo: ‘Ah, tem uma gramatura bacana, é um papel poroso’. A textura do jato era tão viva que aquilo... Isso acontece muito em imagens antigas, os livros de hoje não têm essa qualidade...

Paula Cabral: Eu vejo essa característica do antigo nas suas imagens...

Nino Cais:

Eu acabo buscando materiais mais antigos mesmo. Eu não procuro nenhum tema. Eu procuro... Uma imagem, um papel que obviamente carrega uma imagem. Eu procuro muito

esse papel com essa impressão, e essa textura. Então se trata de materialidade. Isso é engraçado que volta para o meu pensamento, eu sempre falo muito de escultura na imagem. E é a materialidade que eu procuro. Isso que me interessa. E é óbvio que nela vem a imagem. Essas imagens apontam para discursos. Muitas vezes eu os relaciono, muitas vezes eles são só um elemento que é mais uma camada ali, quase como um véu. Se é figura feminina, se é figura masculina, se é animal, se é uma pedra. Não importa mais.

Paula Cabral: Não te interessa o tema, é isso... Isso é uma coisa que eu queria saber.

[...]

Nino Cais:

Mas por incrível que pareça, eu acabo ficando envolto em algumas coisas que me interessam. [...] Tipo corpo, arquitetura...

Paula Cabral: [Sobre os trabalhos com em que Nino intervém na imagem a partir de dobraduras] Ah, esse eu vi que você está fazendo...

Nino Cais:

É, esse eu comecei. Esse eu comecei fazer. Mas não coleai ainda, está tudo solto. Mas os que eu queria te mostrar são esses aqui. Porque esses aqui abriram uma brecha bem legal pra eu pensar... Esse eu acho interessante. Vou falar desse aqui, deixa eu pegar uma imagem que ressalta mais o que eu estou falando. Esse com dobra, onde começou na verdade. Eu achei muito instigante, porque acontece a partir de um gesto muito simples, que é você tirar essa imagem da caixa em que ela vem. Ela vem nessa moladura. A partir do momento em que você abre, você rompe esse espaço da imagem. Então de um gesto muito... Você corta a imagem em X, e é bonito, pois ao mesmo tempo o X é a negação da imagem. Só que você abre a imagem e

revela de novo. O não imagem é para você pensar sobre essa imagem que agora é borda, o que estava dentro fica fora e o que estava fora fica dentro. E a partir disso fiz vários exercícios, por exemplo, esse aqui é interessante. Como tinha imagem na frente e no verso, eu dobrei dessa forma. Uma para fora e uma para dentro. E ele cria duas imagens para fora. Eu acho que essas relações de jogo me interessam. Então por isso que eu falei, não importa muito se aqui é uma paisagem, se é um campo de flores, enfim. A partir dessas eu gostei dessa série, que eu comecei a chamar de Série Diamantes. Porque o diamante é uma coisa que meio que você vai polindo, e ele vai criando essas geometrias ou triângulos. E no caso desse eu comecei a fazer esses aqui. Esse já... Tem o corte do X, só que eu transpasso ele com uma fita e vou... E aqui eu quero que ele fique no 3D, e a imagem vai ficar mais ou menos assim, por exemplo.

Paula Cabral: E ela fica assim, no original, ou sua ideia é a fotografia?

Nino Cais:

No original. Eu gosto muito de trabalhar com original. Alguns casos eu fotografo, muito raro. Quando são algumas imagens que me interessam, a imagem em si, tem algumas situações em que eu faço isso [fotografar]. Isso aqui mesmo era um teste. Ainda não aconteceu. Mas eu escaneei essa escultura e tal. Tem alguns casos... Vou te mostrar umas que me interessam. Está em uma dessas pastinhas... [...] eu fui aproximado dessas imagens aqui, que estavam na exposição na Argentina. Uma espécie do Étant donné, sabe? Aquela imagem que você olha por uma fresta? Do Duchamp? Eu acho que ele faz essa provocação do que está lá dentro...

De ser uma coisa chapado. Porque o que o Duchamp mostra, você vê aquele muro gigante, você olha pela fresta,

você não sabe se ali é uma fotografia. Ele é uma ilusão. E aí eu abro essas frestas e acabei relacionando com imagens que eu tinha, esses livros aqui de novo. Que acabou dando certo; que são imagens de ensaio de nu, alguns mais eróticos, outros mais encenados, com um certo romantismo. Mas eu queria abrir essas brechas nas imagens, através de uma imagem. É como se as imagens fossem criando ruídos como paredes velhas, você vai explorando, descascando e sempre há um discurso da outra imagem. Então acho que as imagens estão sempre apoiando nas outras imagens. E quando você vê a História da Fotografia, uma imagem, ela tem sentido quando você lê a história da fotografia, aquela imagem faz sentido com alguma coisa que passou, essas relações. Ela vai criando esse envelhecimento, como a parede velha, e ao mesmo tempo você sempre está cercado desse entorno, que é uma moldura. Porque é uma moldura, como é feito. Eu pego só os cantos da imagem, e você sobrepõe esses cantos. E à medida que eles vão se sobrepondo, eles vão assentando a imagem debaixo, em uma nova moldura, para imagem que está... Vamos dizer, ela acaba elegendo uma imagem para ser o apoio, no caso... [...]

[...]

Paula Cabral: E você expôs essa daqui, nesse formato?

Nino Cais:

É. Esses aqui, nesses formatos. Mas por acaso os que eles escolheram são menos eróticos, são mais leves. Mas tinha alguma coisa lá também. Isso foi na Argentina, em uma galeria que eu trabalho lá. A gente tinha combinado de fazer um trabalho lá. Ela veio aqui ver esse material, falou: ‘Poxa, isso aqui está superbacana’. Levou. E foi bem gostoso o trabalho [...]

Então são esses rasgos em sobreposição. E nesta exposição tem umas que são fitas de cetim, que eu coloquei todas em figuras femininas, como se fosse uma ampliação de um alça de uma peça íntima, que veda todo corpo. E ao mesmo tempo volta no corte da imagem, que remete a todas as coisas, a fita cria uma certa censura para a imagem, mas ela dá de volta essa sensualidade por causa da textura, porque a fita é a fita mesmo. Não é a foto da foto. Então ela tem uma textura, a fita, etc [...]

Ah, fiz esses testes todos que estão aqui. Que são essas tentativas de tirar esse lugar canônico da fotografia, que está sempre em um formato caixa. Queria que ela pudesse ganhar um outro corpo, que ela pudesse experimentar, se movimentar, se mexer. E sair desse lugar. Como se ela se revoltasse com o próprio espaço dela e falasse: ‘Olha, eu não quero mais ficar aqui’. E aí eu vou criando essas arestas na imagem, respeitando a página do livro. Porque eu acho que é legal ainda ver que isso... Ele nasce de um lugar muito comum, que é o da imagem. E eu chamei de ‘Diamantes’ por causa dessas sequências que vão aparecendo. Tem uma coisa muito bonita, que é esse gesto muito simples de dobrar a imagem. Ela forma esse retângulo aqui. E cria uma janela bonita de passagem para a imagem. De dentro e fora da imagem.

Paula Cabral: Essa ideia de janela me interessa bastante. Pensando na obra, esse espaço é para ser aberto mesmo, não tem nenhum suporte por baixo?

Nino Cais:

Eu não sei como eu vou colocar ele em um espaço. Porque eu gosto desse vazado, mas provavelmente, não sei... Eu não gosto... Essa parte é mais chata. Eu não gosto muito de acrílico, então não quero que fique em uma caixa de

acrílico. Mas como vai conservar? Então não sei, provavelmente vai ter um branco neutralizando só.

Paula Cabral: Mas a ideia é ideia de janela, não é? Você está abrindo um espaço.

Nino:

É, ele sai desse lugar. Porque parece que essa imagem se compromete a viver aí para sempre, de repente eu liberto ela...

Paula Cabral: E parece uma coisa muito fantástica, porque ao mesmo tempo em que você me diz que você está colocando a fotografia para se movimentar um pouco, você está também abrindo uma janela para o espectador, para quem está vendo, é uma entrada para a obra. E essa coisa do espaço aberto me interessa bastante na sua produção. Por isso que eu te perguntei isso. Como você pensa em expor... Mas estou entendendo que não é uma preocupação sua o projeto exposiográfico...

Nino Cais:

Eu acho que se está com acrílico, se tem uma chapa branca atrás, sei lá... Ainda está falando desse lugar, que era o lugar conservado para a imagem, sacralizado, conservado. Eu vou lá, eu ou a própria imagem, porque eu gosto de pensar que eles têm vida própria, o trabalho. Eu prefiro que ela esteja falando, não eu. E eu falo desse rompimento com esse lugar. Ela fala: 'Não, cansei. Vou sair da casa da minha mãe, ir morar sozinha'. E aí sai desse lugar, e talvez seja essa a dimensão. Isso eu acho bonito. Então, para mim, no meu modo de pensar... Se estiver aqui, ainda continua fora desse espaço. Eu não preciso ter isso para provar que isso é um espaço. Sei lá, Fontana, quando faz o corte [na tela], ele faz um corte e fala: 'Você pode penetrar'. Eu acho que aqui ainda faz esse sentido. O branco eu acho que ainda tem essa capacidade de neutralizar. Então penso que isso é um espaço. Essa imagem está diluída

assim. Enfim, gostei muito desses trabalhos, por esses discursos que eles vão provocando. E é o que eu falei, às vezes é um gesto muito simples... Esse é assim, na verdade. Você tem que, na verdade... O que acontece? Por que ele é assim? A imagem que está contemplada aqui, agora ela não existe mais, porque ela está aqui atrás. Então ela dá lugar ao espaço. E ela só se mostra como matéria, porque o que suporta essa imagem é essa matéria. Então ela revela: ela existe lá, mas ele serve para revelar a matéria. Você lê aqui, você vai procurar essa imagem que estava nessa janela, mas ela não está mais ai. Porque a que está aparecendo já não é ela. É outra imagem que também é aliada apenas ao suporte, que é o papel. Então ela revela a própria natureza dela. É como se a gente se descascasse e falasse: 'Olha, tenho coração, tenho víscera, tenho...' Isso eu acho bem bacana de pensar nos trabalhos. Esse aqui... Eu crio objeto também, para que eu possa perceber o todo dessa imagem. Porque algumas distraem, você não entende se aquela imagem estava lá por completo ou não. Essa você tenta ligar de novo, os pedaços. Que era uma cadeira... Tem a descrição da imagem. Algumas eu fiz com outros tipos de exercícios, porque tem essa relação muito forte com escultura. Porque a imagem de trás e frente começam a se confundir. Ah, vamos fazendo vários testes. Essa já é mais antiga. Começou aqui essa série dos rasgados.

Paula Cabral: Como chama essa série dos rasgados?

Nino Cais:

Não tem título. Geralmente eu coloco pouco título. [...]

Paula Cabral: É fantástico esse.

Nino Cais:

É uma paisagem, tem até esse prazer de poder mexer quase igual. Como os bichos de Lygia Clark?

Paula Cabral: É. Quando você falou, lembrei deles na hora...

Nino Cais:

É uma delícia. Olha que bonito. É só uma janela aberta. Essa daqui. Você abre, deixa resquícios dela, mas a imagem que está aqui já não é isso. Aí tem estas daqui... Tem umas que eu faço. Eu vou fazendo. Essa daqui, por exemplo, é aquela que eu passo bastante, coloco a fita adesiva, rasgo, e depois eu venho com essa cobertura.

Paula Cabral: Você conhece uma paquistanesa que se chama Huma Bhabha?

Nino Cais:

Ah, não sei de nome. [...] Mas manda para mim?

Paula Cabral: A intervenção dela é figurativa. O seu não está figurativo, a camada não é figurativa, a dela é sempre figurativa. Ou são pés, corpos. Mas é algo parecido... você vai adorar.

[...]

Nino Cais:

Esse aqui também não tem uma justificativa da cor. ‘Ah, então é isso... Aquilo...’ Como eu fiz algumas séries que eu só tirava, não colocava matéria nenhuma, você vai fazer e uma hora se pergunta: ‘Nossa, porque estou fazendo isso’. Aí começa a experimentar outro material. Aí eu coloquei isso quase que para dar uma ênfase nessa cor, não tem um procedimento, nem um discurso, além disso.

Paula Cabral: Isso é página de livro?

Nino:

São sempre páginas de livro. A impressão, isso que eu falo, eu escolho muito impressão, algumas são pela cor. Essas imagens são muito antigas. O livro é novo, mas as imagens são muito antigas. Então ela vem com a cor. Esse livro, por exemplo, que tem essas flores, é um livro antigo, ele vem com uma cor da época. Isso me interessa.

Porque a imagem de hoje ela não está carregada desse suporte. As imagens antigas... Eu lembro que quando eu era mais jovem, se eu ganhava um livro eu ficava muito apaixonado, porque tinha aquelas páginas todas: 'Nossa, tem muitas páginas!' Estão todas recheadas. Eu acho que hoje a imagem não tem tanto sabor. Primeiro que a gente vive em um mundo quase todo virtual. E quando você compra um livro, ele não tem mais o mesmo sabor, porque ele já está também envolto desse lugar do digital. Então onde tem um daquele, você tem mais zozu na internet. Essas não, geralmente essas que eu pego é para ela existir assim. E elas se tornam também de novo. Eu falo que eu dou uma aura para ela se tornar única de novo. Porque se você... Você pode encomendar e comprar, mas não com essa intervenção. Eu dou uma aura para ela viver de novo. Às vezes eu coloco um espírito na imagem, que estava morta. Principalmente essas antigas de sebo.

Paula Cabral: E o processo aqui? Você passa o bastão?

Nino Cais:

Eu passo uma fita...

Paula Cabral: Primeiro você tira com a fita...

Nino Cais:

Com essa preta, no caso. Eu coloco a fita, mas para ela fazer esse corte, eu dou uma passada com o estilete e puxo. E eu quero que ela rasgue no final. Por isso que ela dá umas rasgadas assim. Para que ela expulse mesmo, um pouco agressiva. E aí depois eu pego um pouquinho de tinta, não é bastão oleoso. Essa é tinta mesmo. Que é uma tinta acrílica... Aí eu aplico aqui, e venho com isso aqui. E puxo. Por isso que ela suja as laterais. Eu quero que ela contamine um pouco a imagem. A gente não está falando de um lugar... É como se ela provocasse, os dois lugares não estão muito similares. O que está no fundo, o que está

na frente. Então de novo, eu acho que eu estou falando da materialidade, não só do signo. ‘Ah, isso é uma paisagem’. Dessa materialidade, desse papel que carrega essa imagem e leva essa imagem... Enfim. Eu fiz isso. Aqui tem essas... Eu vou fazendo um monte de coisa... Eu produzo bastante.

[...]

Até que as pessoas falam: ‘Você não produz demais?’ ‘Ai meu deus, não sei’. Cada um é de um jeito, eu sou desses. Aí tem essas que eu fiz. Por acaso é um livro de imagens de guerra, que também poderia ser de outra coisa. Eu... Não tenho nenhum aqui para mostrar. Mas o que é que eu faço? É legal que você chegue aqui antes. A imagem está inteira, eu pego a régua, e retiro ela com estilete, a imagem. Como se fosse para tirar ela. E deixo só dois cantos da imagem. Quando ela está totalmente solta, o que eu faço? Eu douro ela inteira para cá, assim, depois douro inteira para o outro lado, e rasgo, essa parte é rasgada. A única parte que é rasgada. Como se essa curiosidade deixasse a memória dessa matéria contida aqui. E fica só esse resquício da imagem, mas ela é rasgadinho para ficar poroso. A ideia não é deixar um pedacinho da imagem e tal. É para falar de novo dessa porosidade, desse suporte que estava carregando essa imagem. Então você vê essa porosidade da... Eu vou deixando esses cantos, quase como um bloco que ficou ali ainda sustentando. E de novo tem essas vazões de janela, você falou que essas janelas te interessam. Agora para você completar a imagem, você vai ter que ter um esforço de compreender a própria materialidade para completar. A imagem não se dá só pelo signo, mas pela matéria dela. E isso começou a clarear muito na minha cabeça depois que eu tive esse encontro com o Tadeu [Chiarelli], quando ele falou desse

suporte e tal. Deixa eu ver se tem mais alguma coisa... Aí estou fazendo esses, são um pouco diferentes, porque esses são imagens que se repetem muito...

Paula Cabral: Aqueles que você postou no Instagram não estavam colados, só montados?

Nino Cais:

Só soltos. Eu até desmontei agora. Preciso de espaço aqui... Também são livros velhos. Esse é de yoga. São livros de aula de comportamento sexual, homem e mulher. Enfim, comportamento sexual. Tem ele em inglês, português. Esses livros, tem muitos em sebos. E eu me encantei por esses livros, pelas ilustrações dessa cara. Esqueci o nome dele. Gostei muito dessas ilustrações. Eu falava: 'Eu tinha vontade de copiar essas ilustrações'. Mas o cara fez tão bem, eu não vou copiar. Aí comprei esses livros, e ficou aqui e uma hora eu falei: 'Vou recortar'. Aí recortei todos esses livros, [...] Comecei a recortar e gostei. [...] Eu montei toda ela, acho que provavelmente vai ser um trabalho com seis molduras grandes. Então é um trabalho grande, com essas figuras todas perturbadas, soltas nesse espaço.

Paula Cabral: Interagindo umas com as outras...

Nino Cais:

É. Mas é muito bonita a ilustração... Isso me fascinou.

Paula Cabral: Mas essa daqui não é do mesmo...

Nino Cais:

É do mesmo livro. É que é colorido. São lindas essas ilustrações. Esses excessos de sobreposição...

[...]

Tem outra coisa que eu queria mostrar... Isso aqui, por exemplo, só para você ter uma ideia do que estou fazendo aqui. Aqui também eu recortei, até amassei aqui. Aqui também eu recortei, peguei um livro de História da Arte,

mais pautado para História Da Arte Americana, então peguei... Até aqui, Franz Kline, o pintor. Peguei pinturas e recortei. Não sei o que vai acontecer. Porque eu gostei muito desse jogo da forma. E tirar de novo ela dessa competência de representar alguma coisa...

Paula Cabral: Você fragmentou de acordo com a marcação da própria pintura, ou você fragmentou de acordo com o que você quis?

Nino Cais:

Não, com a marcação da pintura. E pensei como se cada espaço dele tivesse vida própria. Separada dele. E de novo, acho que a ideia de livro traz consigo a tentativa de representar o algo que é, e o algo que é, não é o que o livro representa. E aí você tenta dar algo para que ele seja alguma coisa. Porque o que o livro dá não é ele, é o que ele está tentando representar. [...] Então eu tento dar vida, dar originalidade a cada impressão, para que elas tenham vida própria. Aí eu vou recortando, está vendo? Recortei um monte. Fui colocando aqui... Mas não é nada ainda, não são nada. Mas pelo menos elas já estão...

Paula Cabral: Prontas para ser...

Nino Cais:

Mais livres. E aí fica aqui, não sei o que é. Eu tive vontade uma hora... Como minha mãe é costureira, e eu sempre trabalhei, inicialmente trabalhava com algumas roupas minhas, eu fiquei com vontade... Eu lembrei que minha mãe guardava algumas coisas como molde, pois se ela precisasse fazer outra peça, ela tinha o molde. E eu acho... Ele tenta... Eu acho que de alguma maneira a imagem tenta ser o molde de alguma coisa. Aí eu pensei em fazer essa... Mesmo as peças em tecido, como se isso fosse um molde da tentativa da coisa, que isso pudesse se reproduzir. Que é o que a imagem tenta fazer. Reproduzir. Ainda não sei, está aqui. Cortei o molde. E são bonitas, olha.

Só assim, eu já adoro elas, qualquer coisa eu deixo elas assim, soltas. Só isso já é muito inquietante, não precisa ter muito mais. [pausa] O que mais tem aqui... Eu vou mexendo em tudo. Isso aqui é um livro de moda, roupa, moda masculina. Tinha uns papéis japoneses, eu comecei a colar em cima dessas figuras. Quase como uma agenda de adolescente. Vai colando o papel de bala, o envelope, o papel de carta. E eu fui demarcando todo esse livro com a intenção de ser colorido mesmo, atraente. E tá aí. Também não é nada ainda, está só... E uma coisa que eu também gosto. Muitas vezes eu deixo o livro, os trabalhos encostados. E eu gosto que ele... Eu falo que é como se fosse bolo. Precisa ficar no forno. Aí depois ele...

Paula Cabral: Fica pronto por si mesmo.

Nino Cais:

É. Muitas vezes a gente tem que olhar muitas vezes para o trabalho. Tem que ficar aí, e ficar no forno. Aí depois ele vem e acontece... Deixa eu te mostrar uma coisa. Para você ter ideia de como acontecem muitas coisas também. Essa caixa, por exemplo, são imagens que eu vou escolhendo e eu guardo. Porque eu falo: ‘Gente, eu escolhi essa imagem, mas não sei o que fazer com ela’. Mas eu tiro a imagem e eu vou guardando. Então é uma caixa de imagens. Por exemplo, tem uma coisa fascinante aqui que eu quero mexer. São [...]

Aí eu compro o livro, jogo ali, encosto ali. Jogo dentro dessa caixa. São caixas de imagens. Eu tenho umas imagens que eu comprei, tanto na Argentina quanto em Veneza que são fotografias. Eu ainda quero fazer... Eu fiz um ensaio de foto com algumas dessas imagens, não sei se você viu. Essa que parecia uma mexerica que enfiava aqui o galhinho. Eu postei...

Paula Cabral: Não vi.

Nino Cais:

Eu vou te mostrar no Instagram, porque eu não tenho ela aqui impressa. Ah, lembrei o que eu quero te mostrar. Deixa eu ver se eu acho fácil, está no envelope. Então essas imagens ficam aqui comigo, e uma hora elas... Eu devolvo elas para o mundo de alguma maneira. E eu estou olhando para elas, não sei o que fazer. Eu tenho desde fotografias, aquelas que eu recortei lá, tem imagens de tudo. E são imagens que por alguma questão me tocam. Pela cor... Eu tenho uma espécie de coleção de imagens. Tudo... Tudo que você imaginar estou guardando aqui. Até a palavra ‘Brasil’, eu guardo... Eu arranco do livro... Isso aqui é porque minha mãe costurava e tinha essas revistas em casa.

[...]

Nino Cais:

[...] Isso aqui eu estou testando, eu ainda não sei o que é. Eu estou testando todas essas chapas de couro em cima.

Paula Cabral: Você está mexendo com o texto, e não com a imagem?

Está deixando a imagem...

Nino Cais:

Então, por enquanto ainda não tem uma questão. Isso aí de novo. Eu encontrei essas pastas com essas imagens, então é... Tem o Debret... Esses pintores viajantes. Tem o Debret, o... Acho que são quatro. Não lembro, sou pés-simo de nomes. E são lindas as ilustrações. Eu guardei, guardei, guardei. Esses dias eu não tinha o que fazer, eu mexi nelas. Eu vou colocar elas aqui, vou mexer mais. Acho que vou mexer muito ainda.

Paula Cabral: O tema dos viajantes é um tema que perpassa bastante o seu trabalho.

Nino Cais:

Eu gosto dessa ideia do... Dessa... Ah, esse é um universo que a gente tem que é pelo... Que passa um pouco pelo... Quase um exotismo do outro, da cultura mesmo, sabe? Então os trajes, as vestimentas, os costumes, as roupas. Essas figuras sempre me chamaram a atenção. É por isso que às vezes eu acabo elegendo figuras humanas para trabalhar por causa que ela vem com esse adereço. Sempre com uma vestimenta... Eu acho que é um pouco isso. Mas não tem... O envelope eu não sei onde tá... Ah, está aqui. Está em uma caixa. Agora, onde é que é... Eu acho que você vai gostar.

Paula Cabral: E aquelas fotografias de entidades? Você não está mais trabalhando, você parou com aquela série? Aquele trabalho que você falou lá no seminário.

Nino Cais:

Você chegou a ver ele quando tinha a exposição? Que tinha as roupas?

Paula Cabral: Não, a última que eu vi foi no Paço das Artes.

Nino Cais:

Essa foi a exposição mais antiga. Mas essas aqui são mais recentes. Eu gosto muito dessa série. Era um livro, também antigo de um ensaio dessa figura posando. E eu faço umas relações da imagem com esses objetos que apodrecem, é efêmero, enfim. E com essa figura que a imagem tenta atrelar a essa condição romântica que é própria de Hollywood. Esses padrões, que parece que eles são eternos. Então eu coloco essas imagens, esses corpos que apodrecem dentro dessas meias, representaria tentar cobrir esse corpo feminino. Mas no caso você olha para cima, e sabe que isso daqui apodrece. Então, tem uma relação com essa imagem... [...]

Paula Cabral: Mas você parou com essa...

Nino Cais:

Não, não. Não tem muito... Eu vou... Eu fico em um limbo.

Paula Cabral: Pode voltar a qualquer momento.

Nino Cais:

É. Eu guardo. Aquelas imagens, por exemplo, que eu falei de guardar imagem. Tem um monte de imagem que eu guardei. Elas estão aqui, está vendo? São todas desse universo. E aí daqui a pouco eu vou mexendo [...]. Acho que por isso que eu falei que não é o tema que me interessa. Porque se eu fosse falar de tema eu ia ficar muito... [...] muito limitado para mim, eu acho. Porque eu gosto do papel, dessa condição da imagem de estar no papel. Deixa eu te mostrar uma coisa que eu queria, mas que eu não estou achando...

São trabalhos antigos. Esse aqui, não é esse que quero te mostrar. Essas são imagens antigas também [...] Eu rasgava e colocava um pedaço de papel rasgado em cima da imagem e fotografava.

Paula Cabral: Não é alteração da imagem como no caso das outras, é diferente.

Nino Cais:

A alteração se dá por outra complexidade. Coloca um papel rasgado em cima do rosto e fotografa com essa Polaroid.

Paula Cabral: Isso é uma coisa que para mim perpassa bastante seu trabalho, não é? Essa ocultação do rosto...

Nino Cais:

Eu ainda não falei nada sobre isso?

Paula Cabral: Não.

Nino Cais:

A imagem é como se fosse um poro, que você penetra. Então, quando você vê uma imagem, você olha o sem-

blante. E o semelhante, ele também te dá um posicionamento de sentimento. E eu quero falar de toda a imagem, eu não quero atrelar um assunto à imagem. Eu quero falar da imagem, não quero falar da mulher chorando. Então eu tiro esses traços que por algum momento colocariam o espectador mais para as questões simbólicas da imagem do que do todo de representação dessa superfície banhada por pigmentação... Sei lá, para ser mais exato. Por isso que eu acabo vedando o rosto, porque o rosto fala muito da gente. É como se a imagem não fosse do mundo real, é como se... Se eu esconde, eu falo menos dessa sensação, desse sentimento que nós mortais é que temos, e não a imagem. Então eu tiro um pouco essa sensação das imagens. Eu acho que eu tento defendê-la dessa maneira, acho que está mais ligado a isso.

[...]

Essas eu fiz pro Clube do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Clube de Gravura do MAM. [...] Aí eu comecei a fuçar em imagens que eu tinha de gravuras antigas, aí achei essa e amei essa imagem. Da torre de Babel. [...] É uma torre que ela não consegue ficar rígida. Aí eu brinquei com isso, coloquei a palavra ‘céu’ ao contrário, e fiz isso... Mas na verdade, é mais pelo... Ah, uma coisa importante, que a torre... O céu tem a torre de ponta cabeça. Porque a ideia de ascensão, ou de chegar a esse divino, ela é equivocada, porque a gente entende que o céu está em cima, mas tudo é céu, porque o universo, ele está envolto do céu, e pode ser embaixo e a gente sempre tenta subir.

Talvez a gente devesse...

Paula Cabral: Devesse descer.

Nino Cais:

Talvez devesse descer, é mais fácil. E dizem que para descer todo santo ajuda, então... Eu fiz a torre ao contrário. Como a gente é incapacitado de olhar e pensar assim, so-

bre as coisas. Comecei a ter essa ideia. Talvez se perfurassem o solo, seria mais fácil.

[...]

Paula Cabral: Pensando nessa sua postura contemporânea, a meu ver uma postura e uma produção que sintetiza características do artista contemporâneo... Você enxerga relações entre esses processos criativos seus e sua vida pessoal. Essas duas coisas andam juntas, ou são completamente separadas uma da outra?

Nino Cais:

Olha, eu acho que se a gente fosse no pé da letra... Eu acho que são separadas. No pé da letra. Uma coisa é eu vir aqui e pensar sobre esse próprio discurso desse material, desses livros que eu encontro...

Por outro lado, as escolhas se dão através da persona. E essa persona ela tem... Ela é confeccionada por diálogos do seu cotidiano. Então, na minha casa tem coisa muito similar que eu compro para colocar em uma intervenção. Quando eu colo uma pedra. Minha casa é muito rica em objetos. Junto muita coisa também. Assim como eu junto aqui no meu atelier, eu junto na minha casa. Eu tenho muito material, bugiganga... O que você imaginar eu tenho na minha casa. E fui, por exemplo, uma vez para a Bahia e trouxe uma cela de cavalo. Porque eu gostei da cela de cavalo. Aí tem... Sei lá, tem boneca. Já comprei boneca [...].

Paula Cabral: Eu acho que ela faz parte de uma foto.

Nino Cais:

É. Esses dias eu comprei um manequins. Eu vou juntando e não sei o que fazer. Esses dias, fui tentar organizar a minha casa, comprei uma estante grande para organizar, tinha tanta coisa. Estava quase gritando. Então acho que, nesse sentido, a gente vai... Inconscientemente as coisas vão se atrelando. Vão se somando.

Paula Cabral: Essa relação com a costura e com os fragmentos...

Nino Cais:

Inclusive eu quero trazer minha máquina para cá, porque lá atrás eu fazia uns trabalhos que usava máquina para costurar papel. E eu quero trazer de volta, quero voltar a costurar papel. Porque para mim não sei, tem um... Tecnicamente é muito rico, e é prazeroso fazer. Então as coisas estão ligadas ao meu próprio discurso, eu acho que é um discurso do que eu vivi. Então, como eu me tornei artista, de onde eu vim, como foi o meu roteiro por esse caminho. Eu vim de uma família muito simples, não tinha acesso nenhum à arte contemporânea. Então, por isso que eu tento não me... Eu tento ainda criar uma pausa entre mim e propriamente o mundo da arte. Eu não leio muito sobre arte. Eu ainda quero tentar permanecer... Eu quero tentar conservar um pouco dessa ingenuidade de onde eu vim para poder produzir uma certa fluidez que seja menos enraizada em um discurso, ou em um propósito de quase um profissional, não que não seja. Então, eu tenho que dar essas imagens... Talvez tudo tenha a ver, a minha história acaba cruzando os caminhos. Quem eu sou, de quem eu gosto.

Paula: O entorno. Porque no seminário você falou muito disso. As coisas aparecem a partir do seu entorno. Por essas fotos em que você constrói as entidades, por exemplo, isso fica claro.

Nino:

Quando eu comecei a trabalhar, a estudar, minha aula primeira, inaugural, foi com Adélia Prado. Ela disse que não esperava um cometa esbarrar na poesia. Eu comecei a trabalhar com coisas que eram muito próximas, que eram da minha casa. Depois eu passei a perceber que só isso não fazia muito sentido. Pois eu estava dialogando com o mundo, não comigo mesmo. E aí eu podia ser as coisas

do mundo também. O meu entorno ficou maior, vamos dizer assim. Então eu acho que essas aproximações, elas vão estar no trabalho. A ideia de gosto, eu falo que a ideologia para o artista, ela faz muito sentido. E eu falo que eu posso não estar discriminando do meu trabalho a minha ideologia, mas quem eu sou, como eu pratico, como eu ajo em relação ao mundo, ou quando eu falo no próprio encontro que me convidam para falar do meu trabalho, eu falo quem eu sou. Em que eu acredito, e porque eu estou aqui. E o que eu quero deixar. Se é que eu quero deixar alguma coisa que faz sentido eu deixar. Esse compromisso social, para mim, faz muito sentido, mais do que falar do social no trabalho. Então quem eu sou, é muito importante. É tão importante quanto o que eu faço. Então acho que essas coisas, elas acabam se cruzando. Eu tento ter essa integridade [...]. Eu quero que ele [o trabalho] seja tão honesto e claro quanto eu sou, entendeu? E que muitas vezes é difícil, como eu falei, a gente é cercado. E a gente é cercado por essa margem que é muito próxima. Você fica na beira do mar, não adianta. Tem hora que a maré sobe. E a gente está na beira do mar. Então tem hora que você está um pouco mais firme na areia, tem hora que essa água do mar bate nas suas pernas. Então acho que tem essas aproximações. Não dá para negar. Acho que é isso. Mas é sempre um meio duvidoso. A gente... A arte é um caminho duvidoso. A gente não tem segurança nenhuma. Por isso que eu acho que a gente, de alguma maneira, deve estar seguro com nós mesmos. Porque a âncora no fundo é essa história que você foi construindo em cada célula, em cada acontecimento, é isso que sustenta. Porque eu... Eu com o meu material, dentro do meu ateliê, eu olho para isso de uma maneira. Quando eu exponho ele, é outra coisa. Ele, entre aspas, se torna produto. E aqui não, aqui ele está

sendo polido, ele está sendo revestido, ele é parte, ele é poroso, ele é parte um pouco da pele, do desejo, da vontade. Ele tem dúvidas, ele se questiona, ele erra. Ele é mais vivo, mais frágil.

E no museu não. No museu ele se consagra, ele se congeла, se instala em uma eternidade muitas vezes fracassada. Mas ele está lá, ele se instala lá. E aqui ele se mantém. Aqui ele pode ser fracasso, a dúvida, o erro. Ele pode ser só um papel rasgado. Ele pode... Isso é fascinante, quando está comigo. Que é diferente de quando está em uma instituição. Então eu acho que isso tem a ver comigo. E eu quero que seja assim. Eu... Eu senti que eu sou muito próximo do meu trabalho. Gosto que ele seja frágil também. E com... Eu gosto que ele seja frágil também, como eu sou frágil também. Mas penetrável. Eu acho que é isso.

[...]

É difícil mesmo para a gente. E todo dia a gente... Eu não sei, eu não posso falar dos outros, eu posso falar de mim. Mas eu, todo dia, eu me questiono; todos os dias, luto comigo mesmo. Posso não dormir. Porque me questiono para que serve, porque eu estou fazendo, para onde eu estou indo, do que eu estou falando. E qual sentido faz. Mas o único sentido é que eu estou aqui, e eu tenho que... Entre esse tempo que existe, que é uma escala tão grande. E a nossa é mínima, que a gente acha que é muito, mas é mínima. Eu tenho que tentar me sustentar. E esses são os alicerces que eu consigo dizer assim. Meu alicerce foi es-colher trabalhar com isso. Então eu tenho que dar conta disso para poder estar aqui. É isso.



Figura 1 – Veneza, 2015
Nino Cais.



New of Refusos [1980]
ent. no. 22 Roseira, 2016
77

Figura 2 – Roseira, 2016
Nino Cais.



Figura 3 – Sem título, Série Diamantes, 2015
Impressão offset recortada 37x35 cm
Nino Cais.



Figura 4 – Sem título, 2014
Colagem sobre impressão offset 13x15 cm
Nino Cais.



Figura 5 – Sem título, 2014
Raspagem sobre papel impresso 40x33 cm
Nino Cais.



Figura 6 – Sem título, Série Pitoresca viagem pitoresca, 2011
Impressão jato de tinta sobre papel de algodão 60x40 cm
Nino Cais.



Figura 7 – Sem título, 2009
Impressão lambda 120x80 cm
Nino Cais.

A representação do trágico no autorretrato: ficção, sonho ou realidade?

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

A obra de arte apresenta o trágico ou pode apenas representá-lo? O fato trágico real pode proporcionar uma experiência estética? Qual o tipo de prazer estético uma obra trágica proporciona, no caso de não conseguirmos detectar se ela é realidade ou ficção? Tais indagações foram suscitadas a partir da dificuldade em interpretar trabalhos de algumas fotógrafas contemporâneas como Cindy Sherman, Francesca Woodman e Nan Goldin que, de diferentes maneiras, lidam com questões que podemos chamar de trágicas – como acidentes, insinuações de suicídio ou outras situações de risco – nas quais é difícil traçar a separação entre arte e vida. Devido a sua relação historicamente estreita com o documental e pelo fato de, ao menos para o senso comum, ser considerada objetiva e realista, a fotografia é uma linguagem especialmente fértil para se refletir acerca da representação do trágico.

Diferentemente daquilo que se passa na pintura ou na escultura, por mais comprometidas que estejam com o paradigma da mímese, o ato mecânico do fotografar e o processo químico envolvidos na aparição da imagem nos levam a crer que a fotografia tem uma relação inteiramente diferente com aquilo que ela representa. Nas palavras de Rosalind Krauss (1986),

a fotografia é uma transferência ou impressão do real; ela é um traço processado quimicamente que se conecta cau-

salmente com aquilo no mundo a que ele se refere, de uma maneira análoga às impressões digitais, pegadas, ou marcas de água deixadas por um copo molhado sobre a mesa.

E, nessa medida, do ponto de vista da semiologia, as fotografias, tanto quanto as impressões digitais, pegadas, ou até o Santo Sudário, seriam índices, enquanto que pinturas, desenhos e esculturas seriam ícones. (KRAUSS, 1986, p. 110) Porém, este estatuto puramente denotante da fotografia é, claramente, mítico, como já afirmou Barthes (1980, p. 14) e é justamente a fragilidade desta promessa de objetividade o que produz uma espécie de atração por este tipo de imagem.¹

O fascínio que o trabalho de algumas artistas contemporâneas exerce, graças a uma espécie de curiosidade mórbida que faz com que o observador se sinta atraído pela imagem devido ao fato dela deixar dúvidas quanto ao fato de ser arte ou vida pode ser pensado à luz de algumas considerações de Arthur Danto sobre a tragédia. Se, ao que parece, “ser baseado em fatos reais” é um atributo que em muitos casos é mais valorizado do que a mera ficção, o que diríamos de imagens de cena reais?

Segundo Danto (2005, p. 47-48), por um lado poderíamos ser levados a crer que o “descredenciamento filosófico da arte”, que teve início já com Platão talvez tenha estimulado os artistas a buscar superar a distância entre arte e realidade, para assim galgar uma posição na escala do ser. Porém, por outro lado, se nos remetêssemos a Aristoteles

¹ Mais recentemente (2005), André Rouillé apontou os limites desta distinção entre ícone e índice empregada tanto por Barthes, como por Krauss. Segundo ele, tais noções “tiveram a enorme desvantagem de relacionar as imagens à uma preexistência de coisas, das quais essas imagens, passivamente, só registrariam o vestígio”. (ROUILLE, 2009, p. 190) A despeito de concordarmos com Rouillé quanto ao fato desta abordagem ter algo de reducionista, reteremos destes autores os pontos que permanecem relevantes para a discussão que pretendemos travar neste artigo.

poderíamos retomar a ideia de que saber, face a uma obra, que ela não é real, pode aumentar o prazer que ela nos faz experimentar. Mas para além desta discussão, o aspecto mais interessante na argumentação de Danto é a menção a distinção estabelecida por Nietzsche em *O nascimento da tragédia*, entre reapresentação e representação, associada aos rituais dionisíacos:

cabe lembrar primeiramente que os rituais dionisíacos eram celebrações orgiásticas, em que os participantes buscavam alcançar, mediante a embriaguez e práticas sexuais um estado de frenesi geralmente associado a Dionísio. A ideia era entorpecer as faculdades racionais e as inibições morais para demolir as barreiras do ego até que, no clímax, o próprio deus se fazia presente para os participantes. Havia a crença de que em todas as ocasiões o deus se fazia literalmente presente, e este é o primeiro sentido da representação: uma (re)apresentação. Mas com o correr do tempo, esse ritual foi substituído por sua reprodução simbólica na forma do teatro trágico. Os participantes, que depois se transformaram no coro, não se entregavam mais aos rituais, mas os imitavam. Há uma enorme diferença entre a aparição mística a uma espécie de alma grupal de um deus genuíno e a representação simbólica diante de uma plateia de uma pessoa que meramente imita esse deus. (DANTO, 2005, p. 56)

Ora, para Nietzsche (1974, p. 28),

a arte não é somente imitação da efetividade natural, mas precisamente um suplemento metafísico da efetividade natural, colocado ao lado desta, para sua superação e essa intenção de *transfiguração* metafísica é própria da arte em geral.

Porém, questiona: mas o que o mito trágico transfigura, quando exibe a imagem do herói sofredor? Onde está o prazer estético com que vemos passar aquelas imagens? Segundo ele, “para a explicação do mito trágico, a primeira exigência é, precisamente, procurar o prazer que lhe é próprio na esfera puramente estética, sem extrapolar para o território da compaixão, do medo, do sublime ético”. Resta saber como podem o feio e o desarmonioso, o conteúdo do mito trágico, suscitar o prazer estético. Ora, dirá Nietzsche, “somente como um fenômeno estético a existência e o mundo aparecem como legitimados”. (NIETZSCHE, 1974, p. 28)

Se Nietzsche acredita que somente como arte a tragicidade da efetividade natural pode ser suportada, Danto, por sua vez, defende a opinião segundo a qual certas realidades simplesmente não podem ser estetizadas e seria incorreto, “errado e desumano” assumir um distanciamento face a sua apresentação como arte. Para Danto (2005) há algo errado em escrever peças de teatro sobre uma injustiça ante a qual temos a obrigação de intervir, já que elas põem a plateia exatamente naquela espécie de afastamento que o conceito de distanciamento psicológico pretende descrever. No caso da fotografia, Danto (2005, p. 60) estabelece uma analogia com o trabalho de Diane Arbus: como esperar que se mantenha o distanciamento psicológico, o desinteresse, e assumir que face à arte apenas uma atitude estética é apropriada, face a retratos de anões, doentes mentais ou pessoas com deformidades físicas reais?

Nesse sentido, parece louvável aos olhos de Danto a colocação de George Dickie, para quem o distanciamento psicológico seria um mito, o que o levou a ponderar que

o que nos impede de tentar intervir nas ações que vemos num palco não se deve a nenhuma atitude misteriosa, mas ao fato de que sabemos assistir a uma peça de teatro: dominamos muito bem as convenções teatrais. Saber

que uma ação está acontecendo num teatro é suficiente para sabermos que não está acontecendo de verdade.
(DANTO, 2005, p. 60)

O perímetro convencional do teatro, as aspas, as molduras, as vitrines nas exposições: todos esses dispositivos são suficientes

para informar as pessoas familiarizadas com as convenções implicadas que elas não devem reagir ao que está delimitado como se fosse a realidade. Os artistas se valem das convenções justamente para esse fim, e se às vezes as transgridem é porque desejam provocar ilusões ou criar uma sensação de continuidade entre arte e vida.
(DANTO, 2005, p. 61)

Além do reconhecimento das convenções específicas de cada linguagem artística, diferenciamos meras coisas – ou acontecimentos reais – de obras de arte, mesmo quando esses são aparentemente indiscerníveis, quando reconhecemos, quando se trata de uma obra de arte, que ela trata de algo. Danto usa o conceito de *aboutness*, que podemos traduzir por “ser sobre algo”, para este fim. Assim, uma pá de neve é apenas uma pá de neve, mas um *ready made* de Duchamp que consiste em uma pá de neve não é uma pá de neve e uma caixa de sabão Brillo apresentada por Andy Warhol em uma galeria não é uma caixa de sabão. Daí a dificuldade colocada pela fotografia: quando vemos uma fotografia de Diane Arbus: sabemos que aquelas pessoas, com as mais variadas deformações físicas são efetivamente vítimas destes problemas e não caberia neste caso o distanciamento estético.

A questão da impossibilidade de se representar o trágico por meio da arte foi também tematizada por Danto em uma crítica sobre uma exposição de Francesca Woodman realizada vinte e três dias após a artista ter se suicidado, em 1981 aos vinte e dois anos, na qual reflete

sobre o fato de sua obra ser interpretada, por alguns, como um prenúncio desse desfecho trágico, como se sua arte revelasse algo de sua vida interior. Esse seria um tipo de juízo bastante possível de ser feito sobre sua obra, já que em suas fotografias a artista aparece quase sempre só, vestindo o tipo de roupa que ela de fato costumava usar, em espaços que ela realmente utilizava como ateliê e casa, mobiliados com seus poucos móveis e objetos pessoais.² A recorrência do espaço doméstico reforça a interpretação de suas fotografias como revelações de uma subjetividade que habitava estes espaços e corroboram para a impressão que elas seriam um registro de sua vida tal como ela realmente era.

Além disso, o fato de Woodman se fotografar insistente mente em situações nas quais parece só e vulnerável, numa atmosfera melancólica, intensificam a ideia de que seria possível prever algum desfecho trágico para aquela personagem. Os espaços nos quais ela se encontra também parecem estar prestes a se desintegrar, e muitas vezes ela parece adormecida ou desfalecida. Da velocidade lenta, sua preferida, decorre o efeito borrado, desfocado e um tanto etéreo de muitas de suas séries, que parecem por vezes representar seres inexistentes, como na série *On Being an Angel* ou em *Angel Series*. O efeito desfocado acentua ainda mais a dissolução de Woodman no espaço.

Cabe lembrar que Woodman era filha de artistas, ambos professores de artes em Boulder, onde Francesca cresceu ao lado de um irmão também artista, sendo que a família passava parte do ano na Toscana, onde os pais de Francesca adquiriram uma casa, tal seu fascínio pela arte e pela cultura italianas. Depois de concluir o colégio, Francesca estudou na Rhode Island School of Design, passou um ano como bolsista em Roma e, finalmente, mudou-se para Nova York, tendo começado

² A crítica “Darkness Visible” foi publicada no jornal *The Nation* em 15 de novembro de 2004, a propósito de uma retrospectiva da obra de Woodman na Marion Goodman Gallery em Nova York.

a fotografar bem cedo, aos 13 anos. Algum tempo depois de sua morte, Francesca passou a ser tema de inúmeras pesquisas, artigos e exposições, que a situaram como uma artista voltada para questões de gênero e de sexualidade, os temas mais em voga nos anos 1980 e 1990. Além disso, as circunstâncias de sua morte e o fato de ser tão jovem contribuíram ainda mais para que sua vida ganhasse uma aura trágica.

Outras fotógrafas de sua geração, como Cindy Sherman e Nan Golding, usaram a si mesmas como assunto, de vários modos. Assim como Woodman, Cindy Sherman usa quase que unicamente a si mesma como modelo, embora suas fotografias não sejam absolutamente autorretratos, mas retratos de diferentes pessoas que ela assume como máscaras: dona de casa, dançarina, enfermeira, secretária... O caráter ficcional é evidente. Nan Goldin, por sua vez, nunca se fotografou como outra pessoa; suas fotos mostram ela mesma e seus amigos em cenas de seu cotidiano, sem artifícios. Trata-se de um trabalho que poderia ser considerado documental, embora determinar exatamente seu estatuto seja problemático.³

Danto acredita que Woodman está mais próxima de Sherman, ou seja, que ela fotografava um personagem num espaço que se assemelha a um cenário além de, evidentemente, ambas discutirem a representação do corpo feminino. A diferença, do ponto de vista de Danto, estaria no fato de Woodman sempre se mostrar como um mesmo personagem. Sua obra teria então uma dimensão fictícia, ainda que sutil, o que leva Danto (2004) a compará-la com Marcel Proust, o escritor, e Marcel, o narrador, na *Recherche*, outro caso de um personagem que é uma metáfora de seu autor.

³ “Em 1986, Nan Goldin publica *The Ballad of Sexual Dependency*, uma crônica de sua vida privada, extraída de um vasto diaporama de setecentos diapositivos, realizados em Nova York e Boston entre 1971 e 1985. Nunca uma artista, ainda mais uma mulher, havia colocado a fotografia tão perto de sua vida amorosa e sexual”. (ROUILLÉ, 2009, p. 359)

Esta comparação de Woodman com Sherman causa um certo es- tranhamento, já que no caso desta última as fotografias são explicitamente encenadas. Ao longo do projeto *Untitled Film Stills* (1977-1980), por exemplo, Sherman desenvolveu o projeto de fotografar a si mesma encenando diversos personagens extraídos de imagens de comunicação de massa (cinema, revistas, televisão), com o máximo de artifício. Cada foto parece um fragmento, ao passo que as fotos de Woodman estão mais ligadas à duração e a uma narrativa contínua. Segundo Rosalind Krauss (2013, p. 48),

Sherman não explorou estes personagens como reproduções de identidades reais, mas como efeitos produzidos por significantes visuais como enquadramento, iluminação, foco e ângulo da câmera. Desse modo ela chamou atenção para o processo material da formação da identidade que tem lugar nas imagens femininas culturalmente codificadas.

As imagens de Sherman ao mesmo tempo evocam e frustram a busca do observador por uma verdade interna e oculta de um personagem no qual ele deve penetrar, mas que não está lá, como cópias sem um original, ou citações nas quais o verdadeiro autor desaparece.

Enquanto cada uma das fotografias de Sherman leva à expectativa de que ela revelará uma identidade interna coerente, nenhuma delas pode ser efetivamente a Cindy Sherman real, precisamente porque todos prometem sê-la. Assim, o observador foca sua atenção na busca em si, no desejo por uma profundidade, uma coerência e uma presença inteiros no retrato, por algum objeto que possa assegurá-lo da sua própria identidade. (DEUTSCHE, 1996) Além das personagens de Sherman serem estereótipos, sua ação como fotógrafa também é estereotipada. Segundo Krauss (2013, p. 224), é fundamental que seja

assim, que ela seja a fotógrafa e a fotografada, sujeito e objeto, “porque o jogo de estereótipos na sua obra é uma revelação da própria artista enquanto estereótipo”. Em seus retratos, a subjetividade da fotógrafa é tão opaca quanto a da modelo. Ainda na série *Untitled Film Stills*, ela desaparece por trás das atrizes que encarna (Monica Vitti, Sophia Loren, etc.), dos personagens que encena (dona de casa, amante, secretária), dos diretores que está parodiando (Hitchcock, Douglas Sirk), bem como dos gêneros que simula (filme *Noir*, suspense, drama).

Fazendo de seu trabalho uma crítica da fotografia, Sherman instaura uma metalinguagem. E podemos pensar que isso também se passa com Woodman: ao fotografar sempre a si mesma ela pode não estar revelando algo acerca da sua interioridade ou subjetividade, mas sim, deslocando sua imagem desta interioridade, esvaziando esta imagem ao repeti-la tantas vezes. Nessa medida, a obra de ambas as artistas pode ser pensada segundo a lógica do pós-modernismo, tal como este é descrito por Craig Owens (1994, p. 85), como um período no qual se tornou cada vez mais difícil manter a ficção:

o pós-modernismo não destrói nem suspende o referente e, sim, problematiza a atividade do referente. Quando a obra pós-moderna fala de si, não o faz para proclamar a sua autonomia, sua autossuficiência, sua transcendência; antes disso, ela o faz para narrar a sua própria contingência, sua insuficiência, sua falta de transcendência.

As obras de Sherman, Woodman e Goldin parecem lidar com a re-presentação do trágico em diferentes graus: no caso da primeira, temos consciência de que se trata de um personagem. No caso da última, o caráter documental chega a ser perturbador quando, por exemplo, vemos a imagem da magreza de um amigo internado vítima da AIDS,⁴

⁴ Síndrome da Imunodeficiência Adquirida.

ou um autorretrato no qual o rosto de Goldin aparece coberto por hematomas após apanhar do namorado, fazendo com que a exigência de separação entre arte e vida proposta por Danto pareça pertinente. O trabalho de Nan Goldin remete ao conceito de arte扰urbatória, cunhado por Danto, na medida em que dilui as fronteiras entre arte e vida, mas não coincide inteiramente com ele uma vez que o público não participa efetivamente das situações fotografadas, apenas tem consciência de que elas não foram encenadas: o amigo de fato morreu de AIDS, a artista está coberta por hematomas porque de fato apanhou, e assim por diante.⁵

São artes扰urbatórias, para Danto (2014, p. 157), aquelas que parecem recuperar um momento que precederia a autonomia da arte e, nesse sentido, artes que parecem querer “retroceder” a um momento no qual não haveria limites entre arte e vida, artes que procuram “obter, produzir um espasmo existencial por meio da intervenção das imagens da vida.”

Parte do seu paradoxo reside no fato de que ela compartilha, em seus impulsos, das sofisticações conceituais que marcam a arte moderna como um movimento, mas ela almeja algo muito mais primitivo: ela almeja reconectar a arte com aqueles impulsos sombrios a partir dos quais se acredita que a arte se originou e que a arte veio sufocar cada vez mais; essa é uma postura regressiva, que supõe a recuperação de um estágio da arte em que ela própria era quase como mágica – como a mágica profunda, que torna reais possibilidades obscuras. (DANTO, 2014, p. 164)

⁵ O conceito de arte扰urbatória, exposto por Danto (2014) em seu artigo “Arte e扰urbação” diz respeito, mais propriamente à performance e práticas que envolvam a participação direta do público, chegando a colocá-lo em perigo.

Ainda que as fotografias de Goldin apresentem pessoas reais extremamente debilitadas em situações decadentes, muitas vezes devido ao uso de heroína, quando expostas na galeria ou no museu as convenções, ou “bordas”, criam um distanciamento psicológico, ainda que frágil. Mas ao vê-las, temos consciência de que não são representações e, nessa medida, elas podem ser consideradas扰urbatórias, pois registram uma realidade que é, nela mesma, perturbadora: “obscenidade, nudez frontal, sangue, excremento, mutilação, perigo real, dor verdadeira, morte possível” (DANTO, 2014, p. 164), são componentes da arte扰urbatória que encontramos das fotografias de Goldin.

Rouillé aloca as fotografias de Goldin, bem como as de Larry Clark, sob uma outra noção – a noção de intimidade. Esses artistas apresentam a sua própria intimidade como arte. Tal procedimento é considerado arriscado por Rouillé na medida em que o olhar de Goldin e de Clark “se situa entre o público e o privado, entre o interior e o exterior das cenas, porque ao mesmo tempo eles estão implicados e distantes, nunca indiscretos, tampouco voyeurs”. Seriam obras, contudo, que a despeito de seu caráter íntimo, adquirem uma dimensão política (ROUILLÉ, 2009, p. 418): aquelas cenas não são ilusórias, elas aconteceram. Porém, são expostas em ambientes nada ameaçadores, preservando o conforto físico do público.

É igualmente possível detectar um período扰urbatório na série imagens de desastres, feita por Sherman, bem como em parte da série das releituras da história da arte, nas quais o corpo aparece coberto por cicatrizes e furúnculos, num processo que Rosalind Krauss denominou “dessublimação”. Hal Foster por sua vez aplica, a esta fase de Sherman, na qual identifica uma virada para o grotesco, em que aberrações e deformações do corpo são exibidas de modo ostensivo, à categoria de abjeto, desenvolvida por Julia Kristeva. Os corpos fotografados nestas cenas de desastre estão repletos de sangue, fezes, vômito,

entre outros significantes de decadência e de morte. Algumas imagens são tão extremas que Foster julga que elas ultrapassam o abjeto e poderiam ser melhor interpretadas a partir do informe.⁶

Seriam obras abjetas aquelas que provocam estranhamento pela distorção de objetos do cotidiano normalmente relacionados ao corpo e à infância transfigurados em objetos patéticos, melancólicos ou monstruosos, os quais adquirem uma tonalidade surrealista, bem como aquelas nas quais o próprio corpo é violado ou agredido. Foster acredita que a as fotografias de Nan Goldin recaem neste segundo tipo de abjeção, e as denomina “realismo codificado”. (FOSTER, 2014, p. 145)

A relação entre arte e vida no caso de Woodman não é tão fácil de detectar, sendo esta ambiguidade talvez um dos fatores que o tornam especialmente instigante. Ao menos a primeira vista, seu trabalho parece, realmente, autobiográfico, mas não há dúvidas de que ela problematiza o gênero autorretrato, escondendo e revelando seu corpo e sua identidade alternadamente. E afinal, o que é o autorretrato? Acerca das classificações impostas à fotografia, já ponderou Barthes (1980, p. 16):

as classificações a que ela é submetida são, efetivamente, ou empíricas (profissionais/ amadoras), ou retóricas (Paisagens, Objetos, Retratos), mas sempre exteriores ao objeto, sem qualquer relação com a sua essência, que só pode ser (se é que existe) o Novo que ela constitui a cada acontecimento.

A despeito da aparente identificação entre arte e vida na obra de Woodman, contemporaneamente muitas interpretações vêm sendo feitas com o intuito de evitar o caráter biográfico e psicológico e

⁶ “Condição descrita por Bataille em que a forma significante se dissolve porque perdeu-se a distinção fundamental entre figura e fundo, o eu e o outro, mas também na direção do obsceno”. (FOSTER, 2014, p. 143)

a colocando em diálogo com um amplo leque de precedentes históricos, sobretudo com a fotografia surrealista e com o modernismo, se pensarmos em fotógrafos como Alfred Stieglitz e Paul Strand. No sentido de apresentar um olhar mais contemporâneo sobre a obra de Woodman, sem recair no tipo de interpretação que busca, em suas fotografias indícios de melancolia, alguns autores priorizam a análise de suas obras e procuram desvendar os sofisticados diálogos que esta artista, tão jovem, mantinha com a história da arte, com a literatura e com a representação do feminino em geral. Bastante significativa, neste sentido, é a análise que Ana Bernstein faz do primeiro autorretrato de Woodman, aos 13 anos (Figura 1). Se o título *Autorretrato aos 13 anos* reforça a ideia de autobiografia, outros elementos da composição, como o cabo do controle remoto que se deixa perceber, problematiza a ideia de neutralidade da fotografia. Este jogo entre uma personalidade que se revela e se esconde simultaneamente viria a ser uma característica da obra de Woodman ao longo de todo o seu período produtivo:

o sujeito da fotografia, seja ele Woodman ou alguma de suas várias amigas e modelos comumente confundidas com a artista, é frequentemente elusivo, indeterminado, instável, um sujeito que se nega ao conhecimento. Situa-se muitas vezes no limiar da foto, tensionando os limites interiores e exteriores, por vezes parcial ou totalmente dissolvido pela técnica de longa exposição.
(BERNSTEIN, 2014)

Bernstein (2014) enfatiza a posição de Woodman como artista que assume o controle dos meios e da linguagem fotográfica, em um diálogo cerrado com a história da arte e a cultura:

frequentemente, ela estabelece um diálogo com os ideais clássicos de beleza e com a fetichização do corpo femi-

nino na arte, citando-os repetidamente. Tais citações, entretanto, não são simples emulações, mas são rearticuladas criticamente, com diferença. São uma apropriação.

A fusão de seu corpo com o ambiente doméstico e os vínculos com a feminilidade já foram vinculados à poética de Louise Bourgeois, na medida em que ambas parecem explorar o corpo e o espaço a partir de desejos e fantasias; enquanto os trabalhos nos quais seu corpo parece se metamorfosear em arquitetura ou natureza permitem traçar aproximações com Ana Mendieta. Além destas associações, o planejamento cuidadoso da disposição de seu corpo no espaço e a escolha nada arbitrária do figurino e dos objetos ao seu redor nos levam a acreditar que a obra de Woodman estaria localizada em uma tradição do autor-retrato teatral e performático.

De acordo com Barthes (1980), a interpretação desses elementos refere-se àquele que seria o segundo sentido: o estilo. O estilo seria uma mensagem suplementar, “cujo significante é um certo tratamento da imagem sob ação de seu criador e cujo significado – estético ou ideológico – remete a uma certa cultura da sociedade que recebe a imagem”. (BARTHES, 1980, p. 13) Segundo o autor, todas as artes imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem denotada que é próprio *analogon* e uma mensagem conotada. Essa dualidade de mensagens é evidente em todas as reproduções não fotográficas: não há desenho, por mais “exato” que seja cuja exatidão não represente, ela própria, um estilo; não há cena filmada cuja objetividade não seja lida como o próprio signo da objetividade...

A fotografia, porém, graças à facilidade com que pode ser associada ao documental, costuma correr o risco de ser interpretada exclusivamente como uma mensagem denotada, “que esgotaria totalmente o seu ser”: “O paradoxo fotográfico consistiria, então, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a

outra codificada (o que seria a arte, ou o tratamento, ou a escritura, ou a retórica da fotografia)”. (BARTHES, 1980, p. 14) Nessa medida, sua mensagem precisa ser decifrada, pois ela comporta tanto um plano de expressão, como um plano de conteúdo.

Quando pensamos no estilo de Woodman e nas suas referências à história da arte, podemos afirmar que sua obra se conecta com o surrealismo, graças à indistinção entre imaginação e realidade, narcisismo, compulsão pela repetição,⁷ com poéticas fotográficas modernistas e, também, com práticas mais contemporâneas de serialidade e repetição, além da performance. A repetição, aliás, enfatiza a intenção deliberada do ato de representar (RUS, 2014, p. 4), o que reforça seu papel de criadora assumindo o controle dos meios. Podemos perceber a atmosfera surreal nas representações em que seu corpo se desmaterializa ao se confundir com o papel de parede ou desaparecer em armários, como que se fundindo com o espaço, ou quando seu corpo é representado fragmentado – sem rosto, por exemplo (Figura 2).

Talvez mais do que uma obra que privilegia o autorretrato, sua trajetória possa ser pensada como uma poética do disfarce. Em algumas séries, seu corpo aparece comprimido contra vidros, desfigurado, apertado por pregadores de roupa ou anéis apertados de fita adesiva, como que num ato de autoagressão ou uma espécie de masoquismo exibicionista que poderia ser pensado sob o conceito de arte disturbatória (Figura 3). O uso recorrente de espelhos também afirma a dualidade de Woodman como modelo ou fotógrafa, observadora e objeto, corpo e signo. (RUS, 2014, p. 6) Woodman realizou uma série intitulada *Self-deceit* na qual parece estabelecer um jogo de esconde-esconde com um grande espelho, mas na qual seu corpo mais se esconde do que é revelado (Figura 4); outra série se chama *A Woman/ A Mirror/*

⁷ Tenho aqui em mente a compreensão da fotografia surrealista elaborada por Rosalind Krauss em *O fotográfico* (2013).

A Woman is a Mirror for a Man; em outras ainda fotografa amigas muito parecidas com ela e vestidas da mesma maneira.

Por transformar seu corpo em objeto estético, às vezes ironicamente, às vezes problematizando questões de gênero, a obra de Woodman também costuma ser associada ao feminismo,

dado que as representações da mulher feitas por mulheres nos anos 1970 eram mitigadas pela consciência da mulher como objeto, elas geralmente continham uma certa autoconsciência da construção social do feminino. Mediante o próprio ato de se representarem como sujeitos, as narrativas auto-representacionais de mulheres nos anos 1970 reivindicam o direito a autoria e ao agenciamento no mundo. (RUS, 2014, p.3)

Porém, está claro que Woodman não estava engajada numa agenda feminista, mas muito mais envolvida numa relação com a linguagem fotográfica e sua história. “Estou interessada no modo como as pessoas se relacionam com o espaço”, escreveu ela em seu diário. E acreditava que a melhor maneira de fazer isso seria representando suas interações com os limites destes espaços. Começou fazendo isso com imagens fantasmagóricas de pessoas desaparecendo em um plano, tornando-se a parede por trás do papel de parede, apagando as distinções entre o vivo e o inanimado, entre aquilo que é familiar e aquilo que é surreal. (CONLEY, 2008, p. 236) A influência do surrealismo sofrida por Woodman é inegável. Frequentadora assídua da Livraria Maldoror, – especializada em surrealismo – no ano vivido em Roma, são muitas as citações de fotógrafos surrealistas em sua obra.

Man Ray talvez tenha sido o primeiro surrealista a explorar as distinções sutis entre os mundos aparentemente contraditórios do real e do inexplicável na fotografia – a linguagem mais puramente

surrealista, segundo Rosalind Krauss, devido a sua capacidade de captar a escrita automática do mundo. Curiosamente, embora a princípio a fotografia pudesse parecer a linguagem visual mais realista de todas, ela também pode ser considerada a que melhor expressa esse espírito surrealista.⁸ Rosalind Krauss lembra que os dois únicos artistas visuais que Breton considerava realmente surrealistas seriam Max Ernst e Man Ray. (KRAUSS, 1986, p. 97) Além disso, a fotografia era o principal recurso visual empregado nos periódicos surrealistas e sempre foi muito difícil conceber uma unidade estilística para aquilo de deveria se entender como pintura surrealista, já que este termo poderia ser aplicado tanto a Miró como a Magritte, o que fazia com que muitos teóricos do surrealismo tivessem uma espécie de aversão pela pintura, devido a dificuldade em chegar a um consenso acerca da aparência que ela deveria exibir. (KRAUSS 1986, p. 93) Man Ray fazia da fotografia uma janela para outro mundo, misturando a realidade dupla da consciência cotidiana e do sonho, segundo a definição do surrealismo dada por Breton: a futura resolução desses dois estados, sonho e realidade.

Woodman obtém um efeito semelhante quando seu próprio corpo se torna fantasmagórico, dessubstancializado e parcialmente desencarnado, borrando as fronteiras entre o corpo e o cenário no qual ele está. Mas no seu caso, seria mais adequado ler tais operações como decisões artísticas e não como indícios de uma identidade entre arte e vida. Um personagem fictício é criado, mas este é tão sutil – e complexo – que pode levar facilmente a interpretações apressadas por aqueles que procuram, em suas fotografias, sinais de sua biografia que permitissem prever sua dissolução trágica.

⁸ Técnicas utilizadas por fotógrafos como Ubac e Man Ray são exemplos de que o surrealismo já permitia uma concepção não documental da fotografia, bem como interpretações não meramente descritivas.

Referências

- BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- BERNSTEIN, A. Francesca Woodman: fotografia e performatividade. *Portfólio EAV*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, 2014.
- CONLEY, K. A Swimmer Between Two Worlds. Francesca Woodman's Maps of Interior Space. *Journal of Surrealism and the Americas*, Tempe, v. 2, n. 2, p. 227-252, 2008. Disponível em: <<https://jsa.hida.asu.edu/index.php/jsa/article/view/36/46>>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- DANTO, A. *The abuse of beauty: aesthetics and concept of art*. Chicago: Open Court, 2004.
- DANTO, A. Darkness visible. *The Nation*, New York, 15 nov. 2004.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, A. Arte e扰urbação. In: DANTO, A. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DEUTSCHE, R. *Evictions: art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- KRAUSS, R. Poststructuralism and deconstruction. In: FOSTER, H. et al. *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism*. 2nd ed. Londres: Thames and Hudson, 2011. p. 40-48.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. São Paulo: G. Gilli, 2013.
- KRAUSS, R. *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
- NIETZSCHE, F. O nascimento da tragédia no espírito da música. São Paulo: Abril, 1974. p. 13-30. (Os Pensadores).
- OWENS, C. *Beyond Recognition: representation, power and culture*. Berkeley: University of California Press, 1994.

ROUILLÉ, A. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

RUS, E. Surrealism and Self-representation in the Photography of Francesca Woodman. *49th Parallel*, Nottingham, UK, p. 1-12. 22 jul. 2014. Disponível em: <<https://fortyninthparalleljournal.files.wordpress.com/2014/07/4-rus-surrealism-and-self-representation.pdf>>. Acesso: 30 nov. 2015.



self portrait at thirteen

Francesca Woodman

Francesca Woodman
Self-portrait at 13

Antella, Italy (1972)
gelatin silver print imagem size: 6 3/4 x 6 5/8 in
Estate ID / File Name: E.1
courtesy Estate of Francesca Woodman
George & Betty Woodman



Francesca Woodman

*From Space*²

Providence, Rhode Island (1976)

gelatin silver print imagem size: 6 3/8 x 6 3/8 in

Estate ID / File Name: P.018

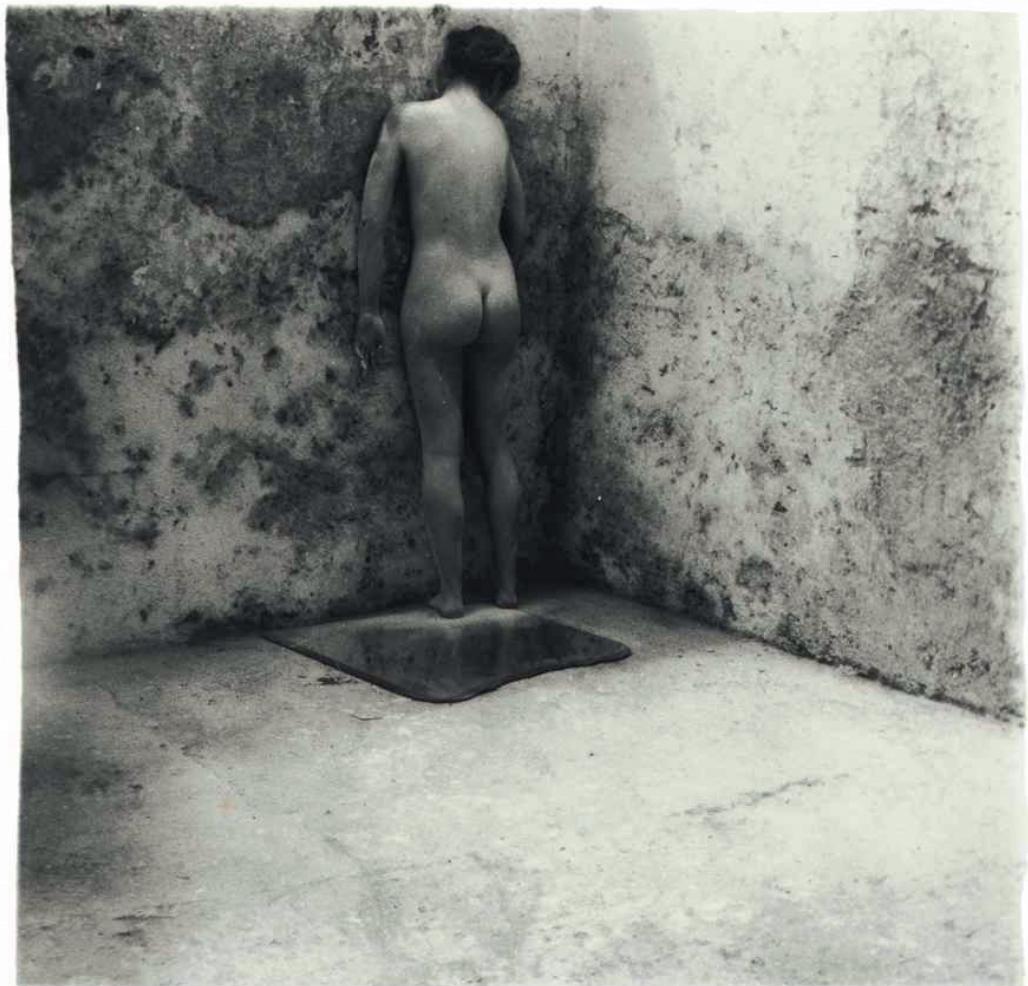
courtesy Estate of Francesca Woodman

George & Betty Woodman



Francesca Woodman
Horizontale

Providence, Rhode Island (1976)
gelatin silver print imagem size: 5 1/4 x 4 7/8 in
Estate ID / File Name: P.027
courtesy Estate of Francesca Woodman
George & Betty Woodman



Francesca Woodman

Self-Deceit #3

Rome, Italy (1978)

image size: 3 3/8 x 3 7/16 in

Estate ID / File Name: I.206

courtesy Estate of Francesca Woodman

George & Betty Woodman

Fotografia além do instante, a performance além do efêmero

Ronaldo Entler

A performance estabelece com a fotografia uma relação intensa e ampla: entre a documentação fotográfica da performance e certo caráter performático que a produção de uma fotografia pode assumir, os artistas encontraram e exploraram uma infinidade de nuances que perturbam ora uma, ora outra linguagem e, por vezes, ambas. Se tal relação tem existido *de fato*, ainda é preciso olhar para as arestas que restam dessa história partilhada, para perguntar se a tradição que define a especificidade de cada uma delas lhes dá também um lugar *de direito*. Tais problemas já têm sido observados com frequência, mas quase sempre a partir da perspectiva da performance: como a fotografia lhe é útil, o que ela tira ou soma à performance? Espera-se aqui acrescentar uma outra questão: como a performance pode ampliar a experiência daqueles que produzem ou que pensam uma obra fotográfica?

Das artes performativas à arte da performance

Em sua definição mais elementar, as artes performativas são aquelas que exigem que um artista (um intérprete) execute a obra diante de um público, como acontece na música, no teatro, na dança ou, ainda, na tradição oral da poesia. A performance faz coincidir o tempo de execução e o tempo de existência da obra, ou seja, a obra existe em sua materialidade plena apenas enquanto dura o gesto de execução desse

artista. Depois disso, retorna ao estado de latência de uma ideia, de um esboço ou de uma escrita convencional (um roteiro, uma notação coreográfica ou uma partitura, por exemplo). Essa definição serviu muitas vezes para demarcar a especificidade dessas experiências diante das artes visuais, cujas obras estão dotadas de uma materialidade mais estável: uma vez concluída, uma pintura ou uma escultura independentemente do gesto do artista para existir.

O filósofo italiano Luigi Pareyson (1989, p. 155-165) já apontava os limites da separação rigorosa entre essas artes para a compreensão das experiências que elas produzem. De um lado, tal abordagem parece relegar obras como a música ou a poesia a um estado de semiexistência, quando estão fora de seu momento de execução ou leitura. De outro, sugere que as obras visuais, uma vez concluídas, alcançam uma existência definitiva como forma, independentemente de seus modos de exposição, havendo ou não um olhar diante delas.

Sutilezas à parte, uma linguagem experimental da performance se consolida no âmbito das artes visuais das décadas de 1960 e 1970, depositando toda ênfase no caráter processual e efêmero da ação do artista¹. Também aqui, a obra é indissociável do gesto que ele realiza diante do público e não pretende existir para além de sua duração. Ou seja, a visualidade dinâmica pretendida por essa experiência não pode ser guardada ou fixada por um suporte como o da fotografia.

Parece haver, portanto, uma incompatibilidade ontológica entre essas linguagens, isto é, entre aquilo que parece ser a qualidade essencial e específica de cada uma delas. De um lado, temos uma arte centrada na *duração* de um gesto, de outro, uma arte tradicionalmente

¹ Para a discussão que este artigo propõe, será suficiente considerar de modo amplo uma ideia de performance, sem a necessidade distinguir seus antecedentes e suas variações, como os *happenings* ou as experiências da *body art*.

votada ao *instante*. De um lado, a valorização do caráter *transitório* de tal gesto, de outro, o desejo de tornar *permanente* aquele instante.

O cinema e o vídeo também não deixaram de gerar tensões semelhantes porque inserem igualmente essas ações singulares no circuito da reprodutibilidade técnica. Mas, por serem capazes de representar mais claramente a duração da performance, acabaram por construir com ela um diálogo mais assumido e assertivo. Nunca se pôde falar de uma poética da *fotoperformance* com a mesma segurança com que se pôde propor a *videoperformance*. As artes do vídeo – que começam a se esboçar ao mesmo tempo em que a linguagem da performance – dão a esse diálogo um lugar privilegiado que mereceu não apenas um nome próprio, mas também curadorias, festivais e debates específicos. A curadora Christine Mello (2008, p. 147) nos lembra também que a performance encontrou nas possibilidades de manipulação da imagem eletrônica do vídeo condições privilegiadas para aprofundar questões políticas a respeito daquele corpo que, diante do público, almejava se libertar de suas representações mais convencionais. Por fim, sabemos que os artistas ligados à *videoperformance* reencontraram em seus processos um espaço formal para a presença do público, nessa condição “ao vivo” que sempre foi cara à performance e que não parece caber muito bem nos processos da fotografia.

Independentemente das nomenclaturas que existem ou que faltam, podemos olhar para o modo como as práticas da fotografia e da performance se encarregaram, elas próprias, de repensar as incompatibilidades e resistências que, em tese, tenderiam a afastar uma da outra.

A fotografia e seus processos

A fotografia moderna, entendida como uma arte do instante, acabou por se pensar como um fazer sem processo. Nesse caso, o desempenho

– isto é, a performance – que se espera do bom fotógrafo é aquele que se resolve na ação discreta e econômica da tomada da imagem, e que se supõe ter a duração do próprio instante. O isolamento e a supervalorização desse momento resultam na ideia de que a imagem surge como uma comunhão repentina entre o olhar e o mundo. Essa mística serve também para reintroduzir uma noção arcaica de *dom* numa produção que tantas vezes foi entendida como mecânica e desprovida de espiritualidade.

Maneira insuficiente de pensar a fotografia, essa ideia cai por terra quando vemos a folha de contato de um fotógrafo: nela, percebemos que a presença do autor no local foi planejada, que o tema foi escolhido, que a cena foi antevista, mapeada, cercada, que a imagem foi testada, refeita, negociada e posteriormente editada. Os modos singulares de esperar esse instante já são passíveis de análise, como demonstrou Maurício Lissovsky. Quando a longa exposição do século XIX dá lugar ao instantâneo, a duração se refugia justamente na espera desse instante:

o desafio dos fotógrafos modernos foi durar diferentemente, esperar diferentemente. Em cada um dos modos de espera que a experiência moderna proporcionou – nas suas distintas maneiras de durar –, a fotografia encontrou suas formas mais sutis: as formas instantâneas pelas quais o tempo se ausenta dá a ver os seus múltiplos aspectos. (LISSOVSKY, 2008, p. 60)

Aí já está o embrião do que será a performatividade recorrente da fotografia contemporânea, quando essa “espera” da fotografia moderna dá lugar a um agenciamento mais planejado, feito de etapas descontínuas, e cuja temporalidade aparece não apenas como vestígio, mas como evidência cuja legibilidade se torna uma prioridade da própria imagem.

De modo um tanto explícito, a produção fotográfica das últimas décadas tem reivindicado a consciência de seu processo, não raramente, opondo-se explicitamente a esse culto ao instante da tradição moderna. A fotografia se constrói a partir de projetos, parte muitas vezes de imagens e acervos já constituídos, pesquisa suas formas, materiais e ferramentas dentro do ateliê, ensaia e dirige com frequência as cenas que mostra, testa diferentes modos de circulação e as materialidades distintas que pode assumir no espaço expositivo.

Nesse contexto, a imagem se torna às vezes um dos elementos de uma obra que já não pretende se situar no território bem demarcado da fotografia. E a captação da imagem, quando ainda existe, pode ser apenas um momento dentro de um processo que deseja ser reconhecido em toda sua extensão. Essa transformação não acontece sem conflitos, e nem sempre os fotógrafos formados pela tradição moderna identificam essas produções com a arte fotográfica que eles ajudaram a construir. Houve um tempo em que se ouviu muitas vezes: “isso não é mais fotografia”. Uma vez que a história e a crítica da fotografia assimilam tal flexibilização, será justamente aqui que a performance reencontrará seu lugar nos processos de produção da fotografia, e vice-versa.

A performance e seus resíduos

Não apenas as performances, mas também outras experiências efêmeras com as da *arte conceitual* e da *land art* foram frequentemente documentadas pela fotografia, a partir da década de 1960. Num primeiro momento, seria forçoso dizer que o objetivo desses artistas era propor um diálogo entre as linguagens que utilizam e a fotografia. Parte dessa documentação é feita de modo informal e precário, sem reivindicar nenhum valor estético para as imagens que gera. Não se pretende atribuir a elas nada além de uma qualidade de *registro*, assumindo toda a

banalidade que essa palavra contempla. Muitas vezes, fotografam-se essas experiências do mesmo jeito que se fotografa uma exposição, uma visita que o artista recebe em seu ateliê ou um episódio qualquer em sua vida privada. Nesse sentido, ainda que a fotografia pareça trair o caráter efêmero da ação do artista, estamos falando de uma imagem que, em princípio, reivindica um olhar tão transitório quanto a própria obra documentada.

Fato é que essas imagens não demoram a reaparecer nas paredes das galerias e nas coleções de arte, não apenas como relato sobre a produção de determinado artista, mas por vezes, valorizadas e certificadas como obra. No caso da performance, é fácil perceber que o fotógrafo tem um lugar privilegiado na cena, e que o registro que produz passa a ser agenciado como resíduo capaz de desdobrar a experiência produzida pela performance. Exemplo disso são os trabalhos realizados pelo grupo conhecido como *Acionistas de Vienna*, também nas décadas de 1960 e 1970, que chegam até nós por meio de registros circunstanciais e tecnicamente displicentes, mas também por fotografias planejadas e bem apresentadas em suas exposições retrospectivas. As *Self-Mutilations*, de Günter Brus (1964-1965), podem ser vistas em registros informais feitos no ateliê do artista e nas ruas de Viena, ou em uma série de retratos tomados de muito próximo, com poses que compõe um passo a passo da ação.

Essa tem sido uma situação desconfortável para a história da performance, porque significa que as instituições encontraram meios de assimilar experiências que, inicialmente, pareciam rejeitá-las. E é igualmente desconfortável para a história da fotografia. Porque é preciso reconhecer que, por mais que essas imagens estivessem a serviço de uma outra linguagem, elas ajudaram a construir uma familiaridade promissora entre os artistas dessa geração e a fotografia. De certo modo, a forte presença que essa imagem tem hoje nos ateliês e nas

galerias se deve mais a esse uso instrumental da câmera do que ao esforço dos fotógrafos de afirmar a dignidade da arte que produziam. Isso significa chegar a um lugar tantas vezes almejado, mas tendo entrado pela porta dos fundos.

Por mais que a documentação se torne recorrente e oficializada, ela parece trair alguns princípios estabelecidos na origem da performance. Como diz Peggy Phelan (1996, p. 147):

a vida da performance está apenas no presente. A performance não pode ser guardada, gravada, documentada, ou participar de modo algum da circulação de representações de representações: se fizer isso, torna-se outra coisa que não a performance. Na medida em que a performance almeja entrar na economia da reprodução, ela trai e dissolve a promessa feita por sua própria ontologia.

Com frequência, observa-se que essa documentação responde também a uma demanda do mercado da arte: uma vez que essas experiências se consolidam e despertam o interesse do público, será preciso restituir-lhe alguma materialidade para que possam, então, ser vendidas e colecionadas. Phelan não deixa de notar essa pressão sobre as experiências desmaterializadas da arte, mas reconhece na performance um lugar de resistência:

a performance emperra o mecanismo fluido da reproduzibilidade da representação necessária à circulação do capital [...]. Na fruição da arte da performance há um elemento de consumação: não há resíduos, o olhar do espectador deve tentar reter tudo [...]. A performance resiste aos balanços de circulação financeira. Ela não guarda nada, ela apenas gasta. (PHELAN, 1996, p. 147)

Essas contradições têm antecedentes: a *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp, um urinol enviado para uma exposição e que o próprio artista não se preocupou em preservar, antecipou o desejo de desmistificação do objeto artístico que moveria parte dos artistas da segunda metade desse mesmo século. Conhecida apenas por um registro fotográfico, a *Fonte* foi recriada em outras quatro versões a partir de 1950, sendo que a última delas, uma tiragem de oito exemplares, foi realizada em 1964 pela Galeria Schwartz, de Milão, sob a supervisão do artista. (JUDOVITZ, 2000, p. 122) Se quisermos chegar ao cerne dessa contradição, podemos remontar à origem mesma da ideia de museu, uma instituição que assume a vocação de *conservar*, portanto, de retirar de seus tempos específicos artefatos – um vaso de cerâmica, um ícone religioso ou um cartaz, por exemplo – que se definiam por uma fruição relativamente efêmera ou, pelo menos, bem localizada em certa vivência cotidiana. Uma parte significativa do que vemos hoje eternizado pelos museus nunca se imaginou dentro de um espaço tão específico e perene de contemplação.

As apropriações abusivas, sobretudo aquelas que traem a intenção crítica de um trabalho, merecem ser debatidas. Mas cabe pensar outras razões colocadas pela história que tornam produtivas, não apenas no sentido mercadológico, as relações entre fotografia e performance.

Num artigo intitulado “‘Presence’ in absentia”, a historiadora da arte Amélia Jones confessa o desconforto de analisar performances realizadas na década de 1960 e 1970, quando era ainda uma criança. Ela admite que os documentos jamais poderão recompor a experiência de estar presente, “em carne e osso”, diante de uma dessas ações. Em contrapartida, assume a possibilidade de lidar em sua análise com aquilo que o tempo lhes acrescenta, um sentido que aquele corpo em cena adquire quando visto desde a perspectiva de um tempo posterior:

como sei por minha própria experiência com ‘o real’, em geral, e, em particular, com as performances ao vivo rea-

lizadas num passado recente, com frequência, elas [as performances mais antigas] se tornam mais significativas quando retomadas anos depois; é difícil identificar padrões históricos quando se está inserido neles. Nós ‘inventamos’ esses padrões retrospectivamente, reorganizando o passado em uma imagem manuseável. (JONES, 1997, p. 12)

Ao dizer que “inventamos esses padrões”, Jones parece querer se despir das pretensões de uma historiografia positivista que supõe, com seu distanciamento, poder recompor plenamente o sentido que algo tinha no passado. Inventar significa partir desse resíduo para testar as potencialidades da performance, confrontando-a com uma sensibilidade movente.

Se o mercado pode trair a performance ao tratar seus resíduos como um excedente de materialidade colecionável (assim como todo investimento almeja o lucro, um excedente de capital acumulável), será preciso admitir uma outra possibilidade: em seu próprio caráter crítico, a performance pode assumir seus resíduos como um sentido potencial a ser contrabandeados para fora do tempo e do espaço em que ela se encerra.

Por vezes, tais resíduos podem ser apropriados por uma outra ação performática: *Shoot* (1971), performance de Chris Burden em que um amigo do artista é convidado a dar um tiro de rifle em seu braço, deixou um conhecido fragmento de filme que pôde circular por ambientes ainda mais informais que a galeria que sediou a performance original. Mas deixou também em seu braço uma marca que ele exibirá ao público em uma performance posterior, *Show the hole* (1980), relatando a cada um dos presentes o episódio que deu origem à cicatriz.

E nem toda inserção no mercado é acrítica: os *Fluxkits* idealizados por George Maciunas, nos anos 1960, e vendidos por preços

relativamente acessíveis como uma espécie de publicação, traziam objetos e impressos produzidos por vários artistas ligados ao grupo Fluxus. Dentre eles, poderia haver referências a ações já realizadas pelo grupo, assim como conjuntos de instruções para futuras performances, pensadas por Maciunas como uma espécie de partitura (*scores*) que visava libertar essa experiência da autoridade do artista e da presença fetichizada de seu corpo.

Presença e representação

Em “Notas sobre o índice”, Rosalind Krauss (1985) observou que um universo de experiências artísticas realizadas na segunda metade do século XX operam, assim como a fotografia, sob a lógica do índice,² porque almejam demarcar a presença de um objeto, mais do que tomá-lo como símbolo que aponta para um sentido que lhe é exterior. Quando a bailarina Debora Hay sobe ao palco e conversa com o público em vez de dançar, Krauss observa o desejo de romper com os movimentos convencionais da arte da dança para afirmar diretamente a presença do corpo da artista. Aproximando-se da ideia de Roland Barthes de que a fotografia produz uma “mensagem sem código”,³ Krauss (1985, p. 208-209) observa que a única coisa que o corpo de Hay diz é da ordem de um “estou aqui”.

Seguindo esse raciocínio, podemos supor uma razão para a forte identificação entre fotografia e performance: essa imagem parece garantir a qualidade de *presença*, própria de todo signo indicial, e que é tão cara à performance. Se “a vida da performance está apenas no

² Conforme a semiótica de Perice, um signo que se produz pelo contato com o objeto, como uma marca deixada por ele próprio.

³ “Retórica da Imagem”, 1964, artigo de Barthes que será bastante questionado por muitos teóricos da fotografia.

“presente”, como havia dito Peggy Phelan, talvez o olhar encontre na fotografia certo poder de *presentificação do passado*, como também dirá mais tarde Barthes, num livro que recoloca em termos mais cuidadosos e poéticos sua antiga ideia de uma “mensagem sem código”:

a foto é literalmente uma emanacão do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vem me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. (BARTHES, 1984, p. 121)

Na performance, o corpo não é apenas representado, como nas demais artes visuais. Ele é muitas vezes exposto, manipulado, ferido, profanado, desconstruído em seus valores simbólicos, testado em seus limites físicos. A *presença* do corpo diante do olhar – portanto, a presença do artista diante do público – é a força mesma da performance. Ela parece convocar a fotografia menos como representação, mais como sintoma do fato produzido, isto é, como imagem capaz de se deixar marcar pelo real que ali se quer mostrar.

Nas últimas décadas, as teorias oscilam entre questionar e revalorizar esse vínculo da fotografia com o real, isto é, sua *indicialidade*. Dito de outro modo, oscilam entre crucificar e ressuscitar Roland Barthes. Mas nem mesmo esse autor, a quem interessava sobretudo demonstrar a força de presença gerada por algumas imagens afetivas, deixou de reconhecer o modo como um personagem se projeta sobre o sujeito que está diante da câmera: “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. (BARTHES, 1984, p. 22)

Falaremos de um caráter performático da produção fotográfica das últimas décadas – a exemplo do que faz Cindy Sherman – quando o artista se coloca diante da câmera e passa justamente a atuar aquilo que quer mostrar. Essa fotografia que assume uma teatralidade explícita parece trair e dissolver a força daquele corpo real que a performance coloca diante do público. Mas cabe acrescentar que as teorias da performance também se encarregarão de duvidar, vez ou outra, desse corpo puro, íntegro e imune à representação. Essa é, por exemplo, a posição que assume a pesquisadora Kathy O'Dell (1992, p. 43-44):

eu continuo comprometida com a ideia de que o valor primordial da performance recai sobre seu status de representação. Para mim, o aspecto representacional da performance (seu jogo na arena do simbólico) é sua principal contribuição, não apenas para a história da arte mas, de modo geral, para a história social/cultural.

E, a partir dessa autora, a já citada Amelia Jones (2009, p. 13) reforça:

eu já deixei claro que eu rejeito especialmente tal conceção de body art ou de performance como um modo de entrega não mediada do corpo (e, implicitamente, do self) do artista para o espectador.

Os Acionistas de Viena ficaram conhecidos pelo caráter violento e pelas motivações pulsionais de suas ações. Por vezes, o sangue e a dor que o público vê em cena são reais. Outras vezes, são simulados com a ajuda de gestos e objetos simbólicos, como na castração que se vê na *Aktion 3* (1965), criada por Rudolf Schwarzkogler e encenada por um modelo. As imagens produzidas são fortes o suficiente para persuadir um crítico como Henry Sayre (1989, p. 2) de que o próprio artista se feriu voluntariamente diante do público, nessa horrível “amputação,

pedaço a pedaço, de seu pênis”. Essa ilusão é reforçada ainda pelos mitos que ligam essa suposta mutilação ao suicídio do artista, em 1969, que chegou também a ser interpretado como uma performance. (JAROSI, 2013, p. 72-75)

Em síntese, a performance compartilha com a fotografia uma parte importante de suas dúvidas ontológicas. E encontra nessa imagem um espaço de desdobramento, seja como testemunho que transmite a força da presença do corpo do artista, seja como artifício simbólico que enfatiza determinada leitura que se queria produzir desse corpo.

Mas, para dar conta da complexidade da performance, será preciso pensar a ideia de representação para além da oposição radical entre *verdade* e *mentira*. Sem dúvida, o artista representa. Mas, ao cravar a representação em seu corpo, ele transforma o significado pretendido em experiência. Ao encarnar a representação, o artista a transforma em fato.

Performatividade da fotografia

Num artigo intitulado “The performativity of performance documentation” (2006), Philip Auslander situa em duas categorias distintas o papel que a fotografia pode assumir diante da performance, uma “documental”, que se refere ao registro tradicional das performances realizadas diante de uma plateia, outra “teatral”, quando a ação é construída especificamente para a fotografia. Como exemplos deste último caso, ele lembra de *Salto no Vazio* (1960), de Yves Klein, testemunhado por um pequeno grupo de amigos do artista e conhecido pelo público por meio de uma fotomontagem. Inclui ainda nesta categoria trabalhos que estão bem situados dentro de uma história recente da fotografia, como os de Cindy Sherman, Gregory Crewdson e Nikki Lee. Auslander (2006, p. 2-3) propõe tal distinção para, logo em seguida, colocá-la em cheque: no final das contas, sugere ele, boa parte dos

artistas que produziam suas ações prioritariamente para o público, não deixaram de atuar também para a câmera.

É exatamente entre essas duas categorias que Auslander irá encontrar a possibilidade de uma “performatividade da documentação da performance”. Ele parte de *Blinks* (1969), uma ação proposta por Vito Acconci que resulta num conjunto de 12 fotografias, exibidas juntamente com a regra que o artista estabelece para produzi-las: “Segurando uma câmera, mirar ao longe e ficar pronto para clicar enquanto caminhe em linha reta numa rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto”.

Auslander empresta a noção de *performatividade* do filósofo britânico John Austin, que usa esse conceito para se referir às sentenças que não apenas descrevem uma ação já realizada, mas que realizam a ação ao descrevê-la. Por exemplo, isso ocorre quando os noivos dizem “eu aceito”, ou quando uma autoridade diz “está aberta a sessão”. É o próprio ato de reportar o fato que consuma sua existência. Auslander (2006, p. 5) vê nas imagens de *Blinks* um valor semelhante:

o ato de documentar um evento como performance é o que o constitui como tal. A documentação não simplesmente gera a imagem/atestado que descreve uma performance autônoma e atesta o que ocorreu: ela produz o evento como uma performance.

Dentro da perspectiva proposta por Auslander, encontramos casos em que as imagens assumem papéis múltiplos e complexos dentro da performance. Em *Exercícios de me ver* (1982), Hudinilson Jr. simula uma relação sexual com uma máquina fotocopiadora. A imagem aparece aqui de dois modos diferentes: enquanto uma câmera documenta seus movimentos no espaço, seu corpo é registrado pela própria máquina. Neste último caso, a imagem não é nem meio e nem fim da

performance, isto é, não está simplesmente à serviço dela e nem é uma obra autônoma que tem nela uma etapa de seu processo. Em sua instantaneidade, essas fotocópias são, ao mesmo tempo, desdobramentos da performance e elementos da ação performativa. Ao dirigir-se à máquina que lhe devolve a imagem de seu corpo, e não à plateia, o artista afirma o sentido narcísico de seu gesto.

A noção de performatividade coloca a relação entre performance e fotografia em uma nova perspectiva: não se trata de perguntar o quanto a fotografia é capaz de manter íntegro o espaço ideal que a tradição imaginou para a performance, mas do quanto alguma qualidade da performance pode se atualizar fora de seu lugar convencional. Podemos ainda tomar a noção de performatividade para romper a hierarquia que normalmente se estabelece nessa relação: em vez de pensar o modo como a fotografia serve aos artistas que trabalham com a performance, podemos nos perguntar que questões inauguradas pela performance instigam os artistas que trabalham com a fotografia (mesmo quando suas experiências não almejam ser pensadas explicitamente como performance).

Quando o jovem fotógrafo Breno Rotatori presenteou sua avó, Dona Ludmila, com uma câmera analógica automática, eles combinaram uma dinâmica – quase um jogo – para registrar os eventos que reúnem sua família: ela e Breno fariam suas fotos ao mesmo tempo, colocando sempre uma câmera de frente para a outra. O resultado foi a série de dipticos *Manelud*, obra assinada por ambos.⁴ Ao desmontar o espaço tridimensional em dois pontos de vista descontínuos e simultâneos, propõe uma experiência estranha ao olhar bem acomodado ao espaço hierarquizado da perspectiva unilocular, que molda nossas imagens desde o Renascimento. Colocadas lado a lado, essas tomadas

⁴ O trabalho foi publicado na revista holandesa *Foam* (n. 24, 2010).

demarcam não apenas os lugares de onde enxergam a cena, mas também os papéis distintos que cada um ocupa nos rituais familiares. Mostram, por fim, a materialidade diversa da fotografia analógica e da fotografia digital. Essas imagens não são o registro de uma ação, e a ação não é simplesmente o bastidor de um trabalho recuperado no relato do artista. As imagens convocam o olhar a recompor não só o espaço, mas também a dinâmica que lhes configura. Ou seja, as imagens são indissociáveis da performatividade desse trabalho.

Simulacros e performatividade da vida real

Em sua longa série *Untitled Film Stills* (1977-1980), Cindy Sherman encena uma grande diversidade de personagens, apoiados nas representações estereotipadas que o cinema dá a mulher. Do diálogo com esse imaginário, resultam tipos familiares e bastante legíveis: a boa esposa, a jovem romântica, a *socialite*, a mulher objeto etc. Carregado de ironia crítica, esse trabalho expõe um caráter tautológico das imagens: na medida em que a identidade feminina é, ela própria, moldada pelas imagens que circulam na cultura de massa, não há mais um corpo real que a fotografia possa buscar ao querer falar da mulher. Isto é, se é a imagem que molda a identidade da mulher, não há grande diferença entre a performance que uma atriz realiza diante da câmera e aquela que uma mulher realiza em sua vida. Ou seja, não é mais preciso sair do estúdio para produzir um mapa dessas identidades: a imagem se basta. Essa autorreferência constitui a última fase da relação que a imagem estabelece com a realidade, segundo a análise que faz o filósofo Jean Baudrillard (1991, p. 13): ela não mais a representa, não mais a deforma, não mais mascara sua inexistência, ela agora simplesmente a dispensa, a imagem é um simulacro de si mesma.

Jeff Koons, artista da mesma geração de Cindy Sherman, constitui um caso ainda mais problemático de confusão entre performance e realidade. Koons parece ter desvendado o conjunto de comportamentos que definem um artista de sucesso no mercado da arte: um rosto bonito, um discurso cativante, alguma dose de escândalo em sua vida pessoal, a presença constante diante do público a arte (mesmo que seja na forma de *publicidade de si mesmo* nas revistas especializadas, a exemplo do que faz em seus *Art in America Ads*, 1988-1989). Ou seja, o que faz de alguém um artista consagrado é menos a qualidade de sua obra e mais a sua atuação diante dos olhares. Podemos dizer então que a obra de Koons não é composta pelos objetos de gosto duvidoso que mostra em suas exposições, mas por uma performance contínua, que toma todo o tempo daquilo que poderíamos chamar de *vida real*, e que é capaz de tragar para dentro dessa cena também a crítica e as instituições de arte. Há nisso uma ironia que, em nome da eficiência de sua performance, Koons jamais poderá admitir.⁵

O que Cindy Sherman discute em seu trabalho – o modo como as imagens se tornam capazes de moldar aquilo que chamamos de realidade –, Jeff Koons parece querer demonstrar com sua própria vida. Ao lado de nomes como Louise Lawler, Sharrie Levine e Barbara Krüger, esses dois artistas são às vezes identificados como *simulacionistas*, dada a suposta afinidade de suas obras com as teorias de Baudrillard. (MORAIS, 1991, p. 69-70)

A ironia dessas experiências consiste justamente no tratamento hiperbólico da representação que habita a performance: em Sherman,

⁵ Numa palestra realizada no Brasil, como parte da programação da exposição *Em nome dos artistas* (Pavilhão da Bienal, São Paulo, 2011) Koons se mostrou perplexo, às vezes indignado, diante da insistência dos debatedores sobre o suposto caráter cínico e irônico de seu trabalho. Sabatina Folha/UOL, 28/09/2011. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=GKmUFxc-I1k> (consultado em 27/11/2015).

o corpo da artista pode encenar qualquer identidade feminina, em Koons, o corpo pode absorver um personagem em caráter definitivo.

O que se demonstra aqui é uma suposta inversão de valores: já não é a imagem que imita o real, é o real – caso ainda se possa falar nele – que se vê destinado a imitar a imagem. Mas podemos buscar na própria performance uma alternativa a essa tensão. A ideia de *performatividade*, que Philip Auslander empresta de John Austin, sugere justamente que a linguagem, além de descrever o mundo, pode agir sobre ele. Ou seja, quando performa, a linguagem constitui, ela própria, um fato. O mesmo podemos dizer com relação à imagem. Em vez de perguntar o que está subordinado a que, podemos simplesmente pensar a imagem – assim como outras linguagens – como parte constituinte – não necessariamente corruptora – de nossa realidade.

Quando certa performatividade transborda para fora da obra, como vemos em Jeff Koons, entendemos o quanto o excesso de imagem pode esvaziar a vida de realidade. Mas a performatividade pode ser, ao contrário, aquilo que permite à vida insuflar um tanto de realidade à imagem. Nos dois casos, trata-se de “viver à imagem”. A diferença está nos sentidos que podemos dar a essa expressão: podemos viver em função da imagem ou podemos fruir a imagem com a própria vida.

Alexandre Sequeira é um artista cuja produção fotográfica parte, quase sempre, de longas interações com pessoas ou comunidades que encontra em seus projetos. As obras que resultam disso têm uma materialidade forte, envolvendo imagens produzidas coletivamente ou objetos apropriados dos sujeitos com quem interage. Mas Sequeira é bastante conhecido pela força afetiva que imprime à sua prosa, quando relata suas vivências para públicos muito variados. Com o tempo, essas narrativas passaram a ser vistas como obra, tanto quanto suas imagens. A performatividade está, portanto, nas duas pontas desse processo: na interação que propõe àqueles que participam da produção de

suas imagens e na maneira singular como é capaz de materializar suas vivências por meio dos relatos que realiza diante de seu público.

A negociação que permite a entrada de Sequeira nesses territórios, nas casas e na rotina privada dessas pessoas é muito cuidadosa e, ao mesmo tempo, bastante assumida. Se o artista, sua câmera e suas estratégias poéticas são elementos estranhos à rotina dessas pessoas, acima de tudo, se suas interações são planejadas e negociadas, não podemos chamar confortavelmente de *espontâneo* aquilo que suas imagens mostram. Em contrapartida, se o artista é capaz de produzir forte identificação com essas pessoas, se as interações que propõe encontram nelas grande receptividade, e se restam dessas experiências marcas que afetam, de modo recíproco e duradouro, todos os envolvidos, não podemos dizer que se trata apenas de encenações para a câmera. As situações produzidas sob o pretexto da imagem se tornam vivências muito autênticas, e o que vemos nas narrativas produzidas pelo artista é simultaneamente atuação e testemunho.

No projeto *Entre a Lapinha da Serra e o Mata Capim*, realizado em 2009 e 2010, como parte de sua pesquisa de mestrado, Sequeira inicia uma convivência intensa com dois moradores da pequena cidade de *Lapinha da Serra*, no interior de Minas Gerais: Seu Juquinha e seu neto Rafael. A fotografia tem um papel importante nessa aproximação, pois é ela que conecta o artista com outras imagens que já estavam lá: as memórias do avô e as fantasias do neto. Como negar que tais memórias e fantasias não pertencem à realidade dessas pessoas. Dessa vez, Sequeira opta por restituir a imaterialidade dessa performance de longa duração: a fotografia é apenas mediadora da relação que ele constrói com esses dois personagens e, posteriormente, com o público a quem tem levado suas narrativas. Nesse caso, não há qualquer tipo de usurpação do real: a performance produz vivências autênticas na mesma medida em que as imagens podem ser tocadas pela vida.

Ser performance, devir fotografia

Nas décadas de 1960 e 70, a arte viveu um processo amplo de reinvenção de suas formas poéticas. Sem filiações muito estáveis por parte dos artistas, não é difícil notar contaminações entre experiências e linguagens que se consolidavam. Por exemplo, muitos *conceptualistas* que aderiram às propostas de assumir como obra seus documentos, escritos, mapas, esboços, recorreram também à performance e produziram esses materiais justamente a partir dela. Por que a performance, experiência que transgride a noção tradicional de obra de arte e que se situa num lugar difuso entre as artes visuais e o teatro, reivindicaria sua pureza ontológica?

Assim como a fotografia supera o instante com que tanto se identifica ao longo do século XX, a performance supera sua própria temporalidade, no duplo sentido que a dialética hegeliana dá ao termo superação (*aufhebung*): movimento simultâneo de negação e aprofundamento.

O gesto que perturba as fronteiras de determinada linguagem podem lhe garantir, e não exatamente inviabilizar, novos espaços de existência. Entre respeitar dogmaticamente e dissolver a especificidade de determinada linguagem, há um terceiro caminho: a possibilidade de retirar o *ser* de cada linguagem de seu lugar estático para pensá-lo em estado de devir. Desse modo, não é preciso renegar nem a especificidade que a história dá à performance, e nem o que essa mesma história tensiona quando a confronta com a fotografia.

Referências

- AUSLANDER, P. The performativity of performance documentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 84, New York, v. 28, n. 3, Sept. 2006.
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- FABRIS, A. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n. 1, jan./jun. 2003.
- JAROSI, S. The Image of the artist in performance art: the case of Rudolf Schwarzkogler. *Art and documentation*, v. 5, Lódz, Polonia, Spr. 2013. Sztuka i Dokumentacja.
- JONES, A. "Presence" in absentia: experiencing Performance as Documentation. *Art Journal*, [s.l.], v. 56, n. 4, New York, Winter, 1997.
- JUDOVITZ, D. *Déplier Duchamp: passages de lárt*. Villeneuve-d'Ascq (França): Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- KARUSS, R. Notes on the Index (1977). In: KARUSS, R. *The originality of the Avant-Garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1985.
- LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- MELLO, C. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Senac, 2008.
- MORAIS, F. *Panorama das artes plásticas: séculos XIX e XX*. 2. ed. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.
- O'DELL, K. R. *Toward a theory of performance art: an investigation of its sites*. New York: City University of New York, 1992.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- VANHAESEBROUCK, K. Teatro, estudos performáticos e fotografia: uma história de contaminação permanente. *Performatus*, São Paulo, n. 4, maio 2013. Disponível em: <<http://performatus.net/teatro-estudos-performaticos-e-fotografia>>. Acesso em: 2 dez. 2015.



Figura 1 - Nazaré de Mocajuba, 2005
Alexandre Sequeira.

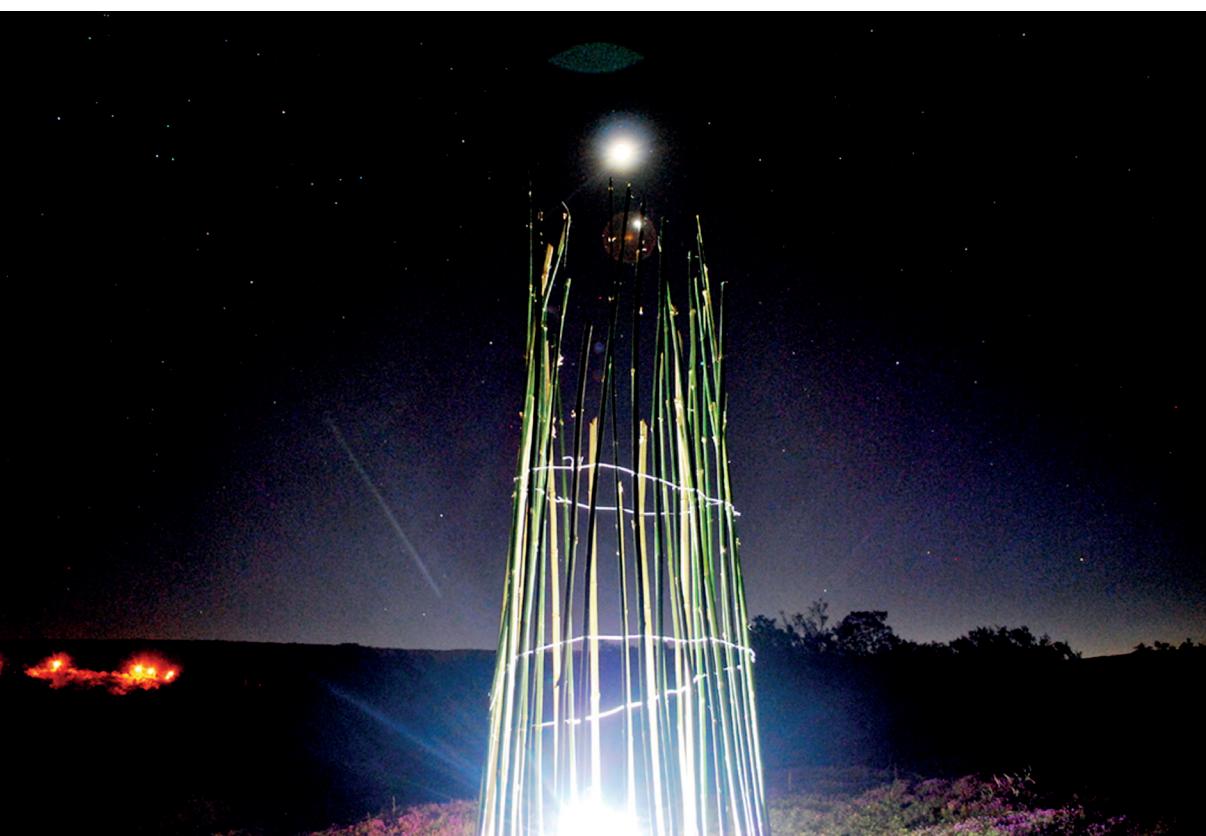


Figura 2 - Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim, 2010
Alexandre Sequeira.



Figura 3 - Entre Lapinha da Serra e o Mata Capim, 2010
Alexandre Sequeira.



Figuras 4,5 e 6 – Manelud, 2010
Breno Rotatori.

Reflexos da Casa de Vidro, de Philip Johnson, arquiteto, ou o processo de trabalho de Mauro Restiffe, fotógrafo

Agnaldo Farias

Trabalhando com maquetes de vidro,
descobri que o importante é o jogo de reflexos,
e não os efeitos de luz e sombra como nos
edifícios comuns.

Mies van der Rohe

Notícias sobre a arquitetura de vidro

Construída em 1949 no vale do Rio Rippowan, em New Canaan, Connecticut, a *Glass House* (Casa de Vidro), do arquiteto norte-americano Philip Johnson, surpreende até hoje pelo despojamento que proporciona à noção de habitação e as de abrigo e aconchego que lhe são correlatas. Em lugar de paredes espessas e opacas e as janelas que permitem o acesso visual ao mundo lá fora, fonte de curiosidade e inquietude, a casa resolve-se em dois planos horizontais retangulares do mesmo tamanho, um piso e o outro teto, ambos com bordas de aço escuro, separados por um reticulado aberto dos perfis, também de aço, dos caixilhos e pilares, e pelas placas de vidro que fazem às vezes de paredes. Uma pequena casa transparente, um cristal em meio a paisagem, ela própria paisagem, dignamente pousada diante de um gramado, na

borda de um vale, tendo por trás de si um renque de árvores no qual se sobressai um carvalho, e que descai suavemente acompanhando a encosta até encontrar o espelho luminoso do lago mais embaixo.

A *Glass House* garantiu fama duradoura a Philip Johnson e até hoje é considerada, além de marco da arquitetura, a obra que contribuiu decisivamente para que o público norte-americano passasse a reconhecer, acostumar-se e até mesmo a desejar a arquitetura moderna. Johnson, curador de arquitetura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), depois de levar de três anos a quatro anos entre seu projeto e construção, foi o único e solitário morador da sua *Glass House* até a sua morte, em 2005, aos 98 anos.¹ Tombada como *National Historic Preservation Landmark*, a *Glass House* foi finalmente aberta ao público, profissionais e estudantes de arquitetura e interessados em arquitetura moderna, que antes esbarrava no seco texto da placa que Johnson mandou colocar na estrada, advertindo que ali morava gente e que as visitas deviam obedecer os “dias especificados”.

Em que pese seus altos predicados a *Glass House* não chega a ser uma *obra prima*, mas *seconda*. A razão é sua descendência direta da extraordinária casa que o arquiteto alemão Mies van der Rohe fez para sua amiga Edith Farnsworth, entre 1945 e 1950, e cuja maquete de vidro o próprio Johnson apresentou em uma exposição no MoMA, em 1947. Reza a lenda que o mestre alemão, ex-diretor da Bauhaus, mas desde 1933 radicado nos Estados Unidos, reagiu muito mal à “homenagem” do seu amigo de longa data, responsável por sua primeira encomenda em solo norte-americano, nada mais nada menos que o interior do próprio apartamento de Johnson. Não obstante, essas deferências, o fato da casa de Johnson ter ficado pronta antes da sua poderia sugerir

¹ Nem sempre é verdade. A partir de um momento mudou-se para o estúdio semi-enterrado bem ao lado, quase uma cripta protegida por uma fachada cega de tijolos, deixando a *Glass House* para as constantes recepções aos amigos e visitantes.

que a ideia não havia sido dele, que aos olhos do público desinformado, Mies van der Rohe era o plagiário. Deixando de lado o desconforto e a grande semelhança dos dois exemplares de arquitetura, as qualidades formais e materiais – como, por exemplo, o apurado acabamento tão típico de Mies van der Rohe –, da *Casa Farnsworth*, superam em vários graus a obra de seu colega norte-americano, e este, aparentemente, nunca pretendeu negar a primazia do alemão. Foi um de seus grandes interlocutores, selecionou várias de suas obras em muitas das exposições e, não bastasse, escreveria a importante monografia intitulada *Mies van der Rohe*.

Feitas as contas, todas as várias menções de Johnson reconhecendo o valor de Mies van de Rohe não diminui a importância de sua *Glass House*. Na qualidade de homem inspirado na combinação estratégica entre arquitetura e publicidade, Johnson, graças a ela, figura entre os melhores que defenderam e divulgaram a equação segundo a qual uma edificação aberta à luz, à natureza e à visão de quem lhe passa por perto, seria mais democrática. Plantou no coração da aristocracia *wasp* norte-americana, no momento mesmo em que se inaugurava a política da Guerra Fria, em pleno ano da criação da *Organização do Tratado do Atlântico Norte* (OTAN), a ideia de que “o povo capaz de adotar essa arquitetura seria um povo de horizontes claros”. (MARSÁ, LMARCILLACH, 1929)

O fotógrafo como produtor de imagens, assim como o vidro, uma parede de tijolos ou quaisquer outros materiais transparentes e reflexivos ou passíveis de serem tratados como tais

O interesse do fotógrafo Mauro Restiffe pela *Glass House* é um corolário de suas investigações ainda mais amplas do que até aqui faziam crer os escritos sobre elas. Já em sua primeira individual, em 2000,

Mauro Restiffe sinalizou que pensaria a relação entre fotografia e arquitetura, incluindo pintura, paisagem e cidade, sob ângulos imprevistos. Não que suas fotos tivessem a arquitetura como tema exclusivo, afinal, sendo fotógrafo, seu problema central, ao menos até aqui, tem sido o lugar da fotografia, a plasticidade com que se aproxima e se afasta do mundo. Isso e, por extensão, a problematização da fotografia como um produto do olhar de quem a vê, não só fotógrafo, portanto, como também do visitante que, diante de suas fotos, frequentemente percebe-se enredado num jogo no qual sua própria percepção é questionada.

Uma das peculiaridades de sua pesquisa, que o inscreveu rápida e indiscutivelmente na nossa cena artística, foi pensar a arquitetura e a cidade como fotografia e, operando por inversão, como a fotografia pode objetualizar-se e também confundir-se com a arquitetura, questão que ele enfrentou já em sua primeira exposição individual. Deve-se, contudo, advertir que por amplo que seja esse escopo, não esgota o projeto poético de Restiffe, que aqui, por conveniência da análise que se fará de sua série *Glass House*, será reduzido às direções aludidas.

O histórico da relação com a arquitetura remonta à sua primeira exposição individual, em 2000, coincidentemente numa casa de Gregory Warchavchik, o arquiteto ucraniano radicado em São Paulo em meados dos anos 1920, responsável pela introdução da arquitetura moderna no Brasil. Situada na Avenida Europa, no bairro dos Jardins, essa casa foi adaptada no princípio dos anos 1990 como galeria de arte contemporânea do marchand Thomas Cohn.

A mostra de Restiffe chamou a atenção por ser composta de fotografias de imagens, fotografias de “segunda mão” e, especialmente, por obras não propriamente fotográficas, mas pautadas em princípios fotográficos e princípios pictóricos, a um só tempo. Refiro-me ao fato do artista, pensando a ocupação da parede lateral da primeira e maior

das três salas expositivas alinhadas em sequência, deu-se conta que ela dava para um corredor utilizado pela galeria como um depósito. De posse dessa informação e estudando as particularidades desse corredor, resolveu abrir-lhe “três janelas”, três aberturas retangulares com dimensões semelhantes as das outras fotografias expostas.

Essas aberturas revelaram, a bem dizer, emolduraram, isto é, valeram-se de um atributo clássico da pintura, para sublinhar o muro alto e branco que separava o lote da casa onde funcionava a galeria, da casa do vizinho; o corredor estreito onde jaziam, até então ocultos, bastidores de pinturas, despojos de exposições anteriores, além de escada e alguns outros utensílios próprios para montagem de exposições, enfim, a tralha típica de uma galeria. Fechadas com vidro, a segunda e a terceira dessas aberturas, por efeito da transparência e reflexividade do material, embaralhavam as imagens de dentro e fora, ao mesmo tempo em que convertiam em imagem o cafofo semiatulhado. Para a primeira delas, Restiffe reservou uma opção mais radical, dispensando o vidro que resguardava as outras, transformando-a no emolduramento direto, sem mediações, do tronco de uma árvore entalada entre a casa e o muro. Logo de saída, o jovem artista, de olho na expansão da fotografia, propunha a arquitetura como elemento que, astuciosamente associado a um elemento clássico da pintura, a moldura, a peculiar janela que a pintura inventou para si como estratégia através da qual ela, um plano com uma imagem aplicada sobre si, historicamente afirmava sua diferença da parede, esta um plano sem maiores qualidades, seria capaz de produzir duas ordens de imagens, uma virtual e outra real. Lançava mão da arquitetura para realizar dois produtos distintos: enquanto a abertura real, sem anteparos, bastava para criar uma moldura capaz de converter o acontecimento além da parede, a parcela visível do espaço do corredor, povoado por objetos, uma imagem, as duas aberturas seguintes, tampadas por vidros, vistas

lateralmente pelo visitante em seu trânsito pela galeria refletiam o espaço expositivo e, dependendo da posição, até mesmo algumas fotografias expostas.

Imagens constituídas por outras imagens, imagens produzidas por aberturas em paredes, ou por materiais reflexivos, como o vidro. Para um fotógrafo, um profissional ocupado no pensamento e produção de imagens, um material como o vidro, assim como outros com propriedades reflexivas, isto é, parceiros na capacidade de produção de imagens, seria naturalmente atrativo. O que dizer então de uma casa como a *Glass House*, feita de paredes de vidro, objetos e imagens? Antes de avançar nessa direção, convém mencionar que o interesse sobre arquitetura manteve-se desde o princípio e foi ganhando corpo alimentado pelo encampamento de outras questões, pelo adensamento do seu lastro conceitual, pela maturidade técnica aliada a uma formação sólida para o que contribuiu sua formação em Ciências Sociais.

A abertura do espectro de sua pesquisa ganharia um novo patamar com o extraordinário conjunto de imagens sobre o dia da posse do presidente Lula em Brasília, em 2002. Equipado com sua indefectível câmera Leica M6, analógica, com sua lente fixa 35 mm, sem uso de tripé ou luz artificial, fornido de um bom estoque de filmes p/b, 3200 ASA, filme de altíssima sensibilidade, “meu eterno *modus operandi*”, o artista rumou à Brasília para registrar o memorável dia em que a capital cartão-postal, a fotogênica cidade futurista que o estado brasileiro realizou em 1960 no planalto central do país, como prova de que a utopia, afinal, havia chegado. Brasília foi, finalmente, invadida, ocupada, celebrada, com muito alarido, bagunça e sujeira, pelo povo, sem a costumeira intervenção policial. *Empossamento*, o título dessa série fotográfica que garantiu notoriedade ao artista, mostra passo a passo, do começo ao fim, a magnífica cerimônia expressa no modo como a paisagem a Esplanada dos Ministérios, meticulosamente concebida

por Oscar Niemeyer e Lucio Costa pelo ritmo constante dos paralelepípedos regulares dos prédios assentados sobre a grama impecável, o desenho irretocável das ruas que a cortam, pontuada pela presença impassível dos guardas, foi gradativamente sendo tomada por uma leva de pessoas, uma onda escorrendo pela suave colina onde nosso fotógrafo sensivelmente entendeu que deveria assestar sua câmera. Um processo desenovelado em 14 imagens. Da desatada corrida dos que primeiro queriam buscar uma posição privilegiada na cerimônia, aos espaços integralmente tomados, tendo por sobre a cabeça o cortejo dos sete aviões caças cortando o céu de Brasília, deixando atrás de si seu pirotécnico rastro de fumaça e júbilo, terminando no mesmíssimo ângulo da primeira foto, com os gramados novamente despovoados, mas agora com as marcas de papeis e resíduos da aventura humana que tornou aquele dia um momento especial.

Sob o pretexto de adensar a abordagem sobre a série *Glass House*, duas outras, produzidas mais recentemente, merecem ser brevemente referidas aqui, ainda que com o limitado propósito de endreçar o leitor a elas. A primeira, de 2011, reúne imagens feitas sobre exteriores e interiores de edifícios projetados pelo arquiteto Gregori Warchavchik, produtor de uma casa que abrigou a primeira exposição do artista. A segunda, de 2012, foi dedicada ao prédio do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP), antiga sede do Departamento de Trânsito de São Paulo (Detran), um grande edifício de autoria de Oscar Niemeyer, vizinho no tempo e no espaço do conjunto edificado do Parque Ibirapuera, separado irreversivelmente dele a partir da construção da Avenida Ruben Berta, nos anos 1960.

Nos dois conjuntos de fotos chama a atenção o modo como é desmontada a ideia de pureza, razão e equilíbrio habitualmente associada à arquitetura moderna. Fazendo eco com a maneira com que lida com

a cidade, sublinhando as multidões desbaratadas, os transeuntes caminhando como que automaticamente para lá e para cá, como se não tivessem um destino certo, como dotados de uma cegueira produzida pelo foco excessivo nas obrigações cotidianas, Restiffe, sobretudo no caso da reforma do MAC – onde se deu a transformação de um prédio até bem pouco ocupado pela burocracia para sua serventia atual de sede de museu de arte contemporânea –, evidencia os pontos obscuros, as gambiaras, o limite tênue que separa a restauração do prédio de sua decadência passada e futura.

Interessa-lhe também, como se verifica nos dois casos, a visão da cidade oferecida pelos prédios, por exemplo, as bordas sinuosas do Cícero Prado, de Warchavchik, acompanhando as curvas do viaduto que desemboca na Avenida Rio Branco saltando a via férrea e, nas miradas no alto do MAC, a arquitetura como trincheira da cordilheira de edifícios.

Os reflexos, as luzes e as sombras

Como já se indicou, o emprego do vidro na arquitetura já em sua primeira mostra individual com a objetivo de explorar uma fértil dobradiça entre ela e a fotografia, confirmava a compreensão do artista sobre o problema da reflexão, fenômeno que ele havia explorado em pelo menos uma peça, *The mirror*, de 1999, numa direção que se revelaria ainda mais fértil ao redor de 2007, com a produção da serie *Reflexão*, cujas fotografias nascem da revisitação de outras fotografias suas, instaladas em casa de amigos e colecionadores. Emolduradas e devidamente protegidas com vidros, de acordo com o procedimento padrão, Restiffe cuidava em fotografá-las em ângulo, transformando-as em verdadeiros espelhos que refletiam frações cuidadosamente editadas do ambiente em que estavam sempre impedindo, em contrapartida,

que se soubesse o conteúdo da imagem original. Esse procedimento que transforma sua fotografia num campo reflexivo, ou seja, um campo produtor de uma nova imagem que, ao final, também é sua, junta-se à sua peculiar problematização da luz.

Realizada em 2008, *Five on Fifth*, um conjunto de cinco fotografias é um magnífico exemplo. Cinco imagens feitas no nível da rua, em meio a multidão de pedestres, todas elas à contraluz do sol de fim de tarde que, juntamente com o perfil do *Empire State Building*, domina o desfiladeiro formado pelos prédios da 5^a avenida, em Nova Iorque. O sol na cara da câmera transforma as pessoas em silhuetas, planificadas, assim como os edifícios, convertidos em paredões entre brilhantes e opacos do *grand canyon* urbano. As pessoas vêm e vão, não se consegue distinguir ao certo, mas o fato das fotos terem sido feitas em ângulos que variavam do nível abaixo até a altura da cabeça delas, garante um efeito eloquente, como se caminhassem em direção ao sol, ávidas de luz, ou simplesmente tornadas magníficas por estarem sendo banhadas por ela.

Dentro e fora da *Glass House* – fotografia, pintura, arquitetura e paisagem

De posse de sua desenvoltura no trato com o espaço, com as dobras e sobreposições que vidros, luzes e sombras fabricam, treinado em explorá-lo tanto no âmbito exterior quanto no íntimo, controlando o jogo com objetos e elementos arquitetônicos e, acima de tudo, atraído pelo vidro como o mais poderoso dos materiais capazes de produzir imagens, Restiffe chegou à pequena *Glass House* em dois finais de tarde ensolarados, duas sessões de duas horas cada, sempre armado de seu *modus operandi*, sua Leika M6 e um estoque de seis a oito rolos de filmes de alta sensibilidade à luz, cada um com 36 poses. Foi até lá para

inspecionar as peculiaridades da construção de pele de vidro e a geometria concisa de seu exoesqueleto metálico. As fotos foram feitas no primeiro dia, donde se conclui que a segunda visita serviu apenas para confirmar se já estava tudo resolvido, se havia capturado tudo o que queria, com a particularidade de que essa segurança foi estabelecida no escuro, uma vez que as fotos não haviam sido ainda reveladas, posto que, diversamente do equipamento digital, cujos resultados são efetivamente instantâneos, o analógico é muito mais lento, pressupondo a passagem pelo tempo lento da revelação pela química do laboratório, a ampliação subsequente mesmo que sob a forma de contato.

Andando de um canto a outro, inventariando os ambientes sutilmente definidos pela disposição dos móveis e objetos que lá são rafeitos, investigando as particularidades daquela arquitetura que se desfaz através dos raios de luz, o artista, no interior dessa casa com a qual possivelmente sonhara, ele que há tanto tempo estudava o universo dos reflexos, descobriu, do mesmo modo que Mies van der Rohe trabalhando com maquetes de vidro que, nela, acima de tudo, “o importante é o jogo de reflexos”.

Observando com vagar e prudência, submerso que estava em seus próprios reflexos, nesse ambiente capaz de erodir toda e qualquer materialidade, Restiffe flagrou e tirou partido não só dos reflexos provenientes do efeito da transparência do vidro, que ele explorou, como se verá mais adiante, nos dois modos explicados por Colin Rowe e Robert Slutzky, no seminal texto de 1963, *Transparência literal e fenomenal*. Em suas fotos soma-se à exploração dos reflexos resultantes da luz e vidro, sua acuidade em analisar a relação entre linguagens e tempos, mais precisamente, a relação histórica entre pintura, arquitetura e paisagem, relação premeditadamente ativada por Johnson e que até o presente não havia merecido uma tradução à altura.

Afora os reflexos entre o dentro e o fora, as imprevistas fusões entre arquitetura e paisagem, a perda de substância de ambas e sua transformação em imagem, todas as fotografias que compõem a série *Glass House* têm uma pintura como protagonista, a única pintura da casa, uma obra do pintor francês Nicolas Poussin, mais precisamente uma das três versões existentes de *O funeral de Phocion*, realizada em 1648. Embora extraordinária, a presença dessa obra, ao menos à primeira vista, é um acontecimento inusitado. O que faria ali, na casa de um membro atuante da primeira e mais importante instituição dedicada à arte moderna, uma obra do século XVII? O próprio Johnson esclarece as razões da presença dessa peça, de resto escolhida e sugerida por Alfred H. Barr Jr., primeiro diretor do MoMA que, juntamente com a escultura de Elie Nudelman, passou a habitar a casa desde sua inauguração:

estilisticamente, Glass House é uma mistura de Mies van der Rohe, Malevich, Parthenon, Jardim Inglês, o Romantismo como um todo, a assimetria do século XIX [...] é mais um projeto paisagístico que um trabalho de arquitetura. É mais a memória dos jardins Ingleses do século XVIII, e que são chamados de jardins ingleses por alguma razão. Não há jardim em lugar algum, quer dizer, não há flores, como os americanos costumam associar quando pensam em jardins. É apenas um tipo de paisagem na qual eu me concentrei na colina onde ela está situada e no carvalho. (JOHNSON, 1991, tradução nossa)

A pintura de Poussin aparece no centro de todas as oito fotos que compõem a série, incluindo a oitava, um díptico horizontal, duas vistas a contraluz realizadas fora da casa, quando, à maneira do que acontece com a magnífica e ambígua tela de René Magritte, *O Império da Luz*, a claridade do céu diurno que se vê acima e através da casa, contrasta

com a penumbra na qual ela está submersa, com os móveis transformando-se em silhuetas, com as árvores, especiais, sobrepondo-se a ela, roubando-lhe a claridade.

A pintura de Poussin é documentada de frente, de costas, de lado, em ângulo aberto e fechado, quase sempre um fundo que, somado ao vidro, no geral amplifica o efeito espelhado, a não ser quando se transforma na lateral de uma lâmina escura, opaca em sua parte inferior, suavemente brilhante na metade superior. Em todas as vezes Restiffe ajusta a paisagem descrita pelo pintor com a paisagem que circunda a casa. Reagindo a tendência do mestre francês em fazer uso das árvores para emoldurar uma cena determinada, no caso da tela em questão o funeral de um homem, o estadista ateniense *Phocion*, alvo de um texto de Plutarco, Restiffe faz com que as árvores do entorno, além de emoldurarem a casa de Johnson, confundam-se com ambas, casa e pintura, num jogo de sobreposições, num amálgama de reflexos.

A sequência das imagens equivale a um pequeno tratado sobre as questões até aqui arroladas e outras que virão a seguir. Na primeira, a pintura é fotografada frontalmente, com seu clássico formato retangular guardando a mesma distância do teto e do pilar de metal que está a nossa esquerda, deixando ver a imagem escurecida da paisagem, pressentida pelas copas das árvores altas situadas à direita e à esquerda do primeiro plano da pintura, o céu separado de uma cordilheira vegetal, a mancha branca na extremidade inferior, no centro, o corpo de *Phocion* sendo carregado. Mesmo mal iluminada, é possível acompanhar a sugestão do enquadramento feito pelo nosso artista enunciando a irradiação da paisagem clássica mentada pelo pintor francês através da textura da vegetação real, perceptível pela faixa estreita de vidro. E se a pintura está ensombrecida, a vegetação lá fora, por sua vez, está evanescente, como que atacada por excesso de luz filtrada através dela. Ainda do lado esquerdo da imagem, além do pilar referido, é a

própria casa que se despacha para fora dos seus limites. Tem-se já aí as duas qualidades de transparência constatadas por Rowe e Slutzky, a *transparência literal*, decorrente da natureza material do vidro que deixa ver ou trás para dentro o que está do lado de fora, e a *transparência fenomenal*, levando a casa para onde ela não está, transformando-a em imagem e, nesse sentido, fazendo com que ela assuma a mesma apariência evanescente, esgarçada, dos troncos das árvores que estão à esquerda do pilar.

As vistas anguladas da pintura de Poussin dão a ver claramente as sutis calibragens do nosso artista buscando casar a paisagem da pintura com as árvores lá fora ou, melhor dizendo, com as imagens das árvores lá fora, dado que, descontado o fato de que estamos diante de fotografias, o que todas elas trazem são imagens, nem mais nem menos, às vezes nítidas, em soluções que variam de reflexos translúcidos, cristalinos e diáfanos, até reflexos esmaecidos, perdidos em refrações, semelhantes a imagens obscuras como raio X, ou estouradas, como as obtidas por meio de superexposições

Realizada fora da casa, a segunda foto inverte os termos do problema, transformando a pintura num momento positivo, um parênteses de objetividade obtido pelo vão aberto da porta, em contraposição a uma natureza luxuriante colada as paredes de vidro, a dissolução e confusão das fronteiras entre o dentro e o fora, a monstruosa irrupção dos efeitos especulares, para lançar mão de um celebre comentário de Jorge Luís Borges acerca da natureza do espelho “um dispositivo monstruoso, pois, como a cópula, reproduz”. A imagem tem aqui seu quinhão de natureza enquanto a natureza desfaz-se em imagem, tema que desde a Pop Arte, com Hamilton, Warhol, Lichtenstein, à frente, vem ocupando alguns dos principais artistas e pensadores, entendendo o artista como um legítimo pensador, mas que lança de outra linguagem que não a verbal. A fragilidade das imagens corresponde aos

frágeis limites das representações, especialmente numa casa tão exposta, sem os atributos das paredes sólidas a confinar corpos e mentes em ilusões de apaziguamento e segurança.

Obtida através de um ângulo entre 20 e 30 graus, a terceira fotografia, ao passo em que conserva a pintura como protagonista, nivela mais a paisagem pintada por Poussin com a paisagem exterior, mas testando o modo como ambas sofrem efeitos distintos da luz: do lado de fora há uma árvore irreal, esgarçada pela luz que, não bastasse isso, insinua-se pelo interior da casa erodindo o pilar que também faz às vezes de moldura da foto; do lado de dentro, a luz permite que se perceba melhor a cena, ainda que a extremidade inferior direita, aparentemente mais próxima em razão da pintura deslocar-se diagonalmente para esquerda, tenda a se comportar como uma superfície brilhante, do mesmo modo que a moldura e o chão de tacos de madeira. Note-se a precisão com que a imagem fotográfica faz coincidir as linhas metálicas do caixilho com as linhas do cavalete em que a pintura está fixada, engatando um no outro, induzindo a pensá-los como campos conexos. A arquitetura, discretamente separada da paisagem real, transmuta-a em paisagem virtual, fugidia, por meio de sua epiderme vítreia, ligando-se à paisagem virtual estampada na pintura.

A quarta fotografia, tirada novamente no interior da casa, pega o vidro de frente e a pintura num ângulo ainda mais fechado, o que a transforma numa superfície preta brilhante, sobretudo na sua terça parte superior, com o quê ela acompanha as bordas superiores das copas das árvores ao fundo, árvores que estão do outro lado do vale em cuja borda a casa está situada. Fotografado frontalmente, o vidro põe em risco a cena toda, provocando a sobreposição de imagens dos elementos interiores com exteriores. O recurso do contra luz obtém dos elementos verticais dos caixilhos sua regressão à condição de siluetas, o que os faz estabelecer contraponto com as verticalidades

irregular dos troncos e suas ramagens ainda mais delicadas em razão do esgarçamento que a parede de vidro lhes opera.

A quinta foto da série é a que mais destaca o campo da pintura ainda que praticamente submerja a imagem numa espessa penumbra. Fotografada em ângulo numa distância mais curta, a queima roupa, o plano da pintura ultrapassa os limites do campo da pintura, salvo nas diagonais das extremidades inferior e superior esquerdas, o que reforça a sensação de que ela avança obliquamente sobre a fotografia que estamos vendo ao mesmo tempo em que sobre a paisagem lá fora, com o risco de engoli-la por completo. Essa ideia de absorção de um termo pelo outro – pintura/foto/paisagem – está explicitado na sutileza com que a linha superior do conjunto das copas das árvores pintadas conflui para os galhos das árvores plantadas. Porém, se a imagem da pintura está quase totalmente rebaixada pela falta de luz, a paisagem lá fora perdeu sua materialidade justamente pelo efeito contrário: o excesso de luz. É ela, cuja presença é virtude da alta sensibilidade do filme utilizado, junto com o vidro, a corresponsável pela corrosão aparente dos recursos vegetais, como também do caixilho de metal que faz o limite esquerdo da fotografia, com sua integridade comprometida pela floração de pequenas chamas luminosas.

A sexta foto é extraída do lado de fora da casa e, como as outras, mantém a centralidade da pintura, muito embora a retenha pelas costas. E é neste ponto de vista que ela melhor funciona como espelho, pois, contraposta ao vidro, sua face escura convida à aderência da imagem proveniente do exterior, faz com que surja nítida, cristalina, ainda que enviesada. A continuidade com o exterior é total uma vez que a paisagem de Poussin não lhe divide o protagonismo. O exterior envereda-se casa adentro, colando-se nas costas da pintura e na única parede construída no interior da casa, que também lhe serve de anteparo. O teto, o vidro da parede ao fundo, até mesmo a escultura de

Nudelman, tudo se desfaz em reflexos da natureza. Vista desse modo a casa revela a ideia primordial de Johnson, ideia ignorada, mas genialmente intuída por Restiffe, que a verdadeira intenção do arquiteto era projetar a paisagem. A essa intenção faz elevar um segundo propósito que, salvo melhor juízo, nunca foi suficiente ou convincentemente explicitada pelo arquiteto, o projeto de uma casa de imagens.

A sétima e penúltima imagem escurece de vez a pintura, converte-a num plano escuro quadrangular com o mesmo valor da parede opaca que está ao seu lado. A natureza emancipa-se da pintura embora não consiga se descolar de sua condição de imagem. A menção à pintura aparece por uma outra via: a flutuação dos dois planos trapezoidais pretos dispostos desalinhados um em seguida ao outro, contrapõe-se o plano trapezoidal do vidro, situado em direção divergente e, pelo alto, o plano branco do forro, arrematado com linhas pretas. Judiciosamente composta, a fotografia presta um tributo às composições abstrato-geométricos, particularmente às pinturas supremistas de Kazimir Malevich, com seu jogo de planos trapezoidais reversos, desencontrados, flutuando no espaço, as primeiras a estilhaçar concretamente a placidez da superfície pictórica.

A oitava e última foto é um diptico composto por duas imagens retangulares colocadas uma ao lado da outra, o que reitera o formato estabelecido pela pintura no tratamento desse tema voltado para a tensa contraposição da tibia e trópega verticalidade humana, com sua melancolia e finitude (“Entretanto você caminha melancólico e vertical”, escreveu Drummond) com a linha de horizonte, sempre além e dominante, a exercer sobre nós a força da gravidade. Tomando-as, ambas, à contraluz, subtraindo quase totalmente teto e piso, o artista, carregando nas silhuetas, dissolve de uma vez os vidros, planifica os objetos ou os torna corpos enigmáticos, indistintos, um e outro escapando das trevas pelo estilhaçar de luzes. Como uma última fulguração, um

balbucio, a casa desaparece e o ambiente doméstico fica como que deixado ao relento, aguardando a chegada da noite quando toda a existência se dissipará por algumas horas.

O conjunto das fotografias que compõem essa série de Mauro Restiffe revela ainda dois processos contidos na história das relações entre pintura, arquitetura e paisagem. O primeiro deles refere-se ao fato de que a paisagem projetada por Johnson nessa sua *Glass House*, como ele próprio contava, nasceu de sua tentativa de levar para o lado de fora, junto do carvalho preexistente, a paisagem pintada por Poussin. Procedendo desse modo, Johnson evocava com consciência a origem histórica do Jardim Inglês, nascido justamente das leituras que os paisagistas ingleses fizeram das pinturas do barroco francês do século XVII, sobretudo as paisagens pastorais de autoria de Nicolas Poussin e Claude Lorrain. Não será o caso, aqui, de detalhar essa interessante passagem das relações entre linguagens artísticas, mais um tópico a ilustrar o pensamento de Oscar Wilde, segundo o qual, a vida imita a arte muito mais que a arte imita a vida. Mas será conveniente lembrar os versos de Alexander Pope, escritos em 1731, em seu elogio ao conde Richard de Burlington por seu trabalho no desenvolvimento dos jardins de Stowe, em Buckinghamshire, Inglaterra, assentados numa visão de natureza diametralmente oposta aos de extração francesa, que, como se vê em Versailles, eram geometrizados, ordenados, submetidos à razão. Pope ressalta a potência da natureza dos jardins que vinham sendo produzidos desde o começo do século em que vivia, uma compreensão originada na pintura francesa. Escutemo-lo:

*To build, to plant, whatever you intend,
To rear the Column, or the Arch to bend,
To swell the Terras, or to sink the Grot;
In all, let Nature never be forgot.*

Mas qual Natureza? Leva-nos a pensar essas imagens de Restiffe. Esteja-se dentro ou fora da casa de vidro que Johnson fez nascer num platô elevado, o que se tem é corroboração da poética de Mies van der Rohe que arrancou da ideia de habitação a correlação com as ideias de proteção e confinamento, abrigo e opacidade, espaço íntimo como espaço inescrutável, para, em contrapartida, apresentá-la como matéria evanescente, dissolvida no mundo. Os espaços se interpenetram e, como demonstram essas imagens, ambos perdem a substância que até ali os notabilizava. Não são mais tangíveis, palpáveis e seguros, mas um labirinto imagético composto por planos e linhas retas com os volumes complexos e misteriosos da natureza agora planificados.

A contundente verdade contida nessas imagens de autoria de Mauro Restiffe ganha um sabor adicional, um valioso insumo na compreensão do processo de trabalho artístico, quando se descobre que o artista não tinha conhecimento da genealogia histórica Poussin e Lorrain/Jardim Inglês, como tampouco sabia do uso calculado que Johnson fez da pintura para a produção de seu jardim. Com todas suas deficiências e reduções, este texto, lido pelo artista em sua primeira versão, surpreendeu-o por revelar a ele uma parte do que fizera. Pois a ignorância desses fatos não o impediu de decifrar a narrativa, o intrincado palimpsesto proposto pelo arquiteto, mais do que isso, intuir, revelar e explorar os conhecimentos desencadeados, encenados pela *Glass House*, o que comprova que a inteligência acontece por múltiplas sendas e que bem faríamos se encarássemos as obra de arte como produtos refinados do espírito e não como simples ilustrações de nossas teses.

Referiu-se aos aspectos proporcionados por essa série e quais seriam eles? Repassando, além das fertilíssimas interseções formais e históricas entre fotografia, pintura, arquitetura e paisagem, a oxigenação dessas linguagens por intermédio de uma fotografia que percebe suas relações e delas constrói outras mais, há ainda o modo renovado

como o artista encara e coloca o problema do vidro, as injunções de uma casa ou construção qualquer feita dele ou material sucedâneo, de presença ubíqua na vida contemporânea. Por esse conjunto de imagens percebe-se em nova perspectiva a ontologia desse material, sua falta de vida interior, de movimentos das entranhas que percebemos no ferro, madeira, pedra, tijolos, barro, terra, etc., a que chamamos de tempo. O emprego de materiais reluzentes, transparentes e, em consequência, espelhados, reflexivos, é sintomático do opressivo culto atual da permanência, do desejo de presente perpétuo. Vemo-nos nas coisas, trocamos com ela, e a casa é a primeira ou a principal das nossas peles, mais durável do que as roupas, e com a qual desenvolvemos sentimento de familiaridade, assistimos curiosos a aparição de fendas e fungos, os sons noturnos, a estalar das madeiras, o murmúrio reverberante dos encanamentos. O contato continuado com esses fenômenos leva-nos a compreensão de que, como eles, acusamos a passagem do tempo. Por sua vez, uma casa de vidro, como as vitrines das lojas, as fachadas dos prédios, as paradas de ônibus, expõe-nos excessivamente, descobre-nos, como o personagem da novela *Philip Dick* que, tendo sido “aberto” por alienígenas curiosos em entender o que era aquele estranho ser que pela primeira vez encontravam, não foi devidamente “fechado”, o que o deixou totalmente exposto, não suas entranhas, mas seus sentimentos; agora integralmente devassável e, portanto, insuportável aos que lhe eram próximos, não lhe restou outra opção a não ser o recolhimento em definitivo, como um eremita, num labirinto. Uma casa na qual sua tangibilidade volatiza-se e, junto com ela, por força de sua materialidade, tudo o que lhe está dentro e fora, parece dispor sobre o desequilíbrio na relação entre tempo e espaço. Sob esse ângulo a constatação de Borges, já mencionada, acerca da monstruosidade do vidro, parece mais verossímil do que se pensa a primeira vista. Viver numa casa assim – e o fato é que mais e mais estamos vivendo

em ambientes assim – equivaleria a viver no interior de uma fotografia, com a ressalva que uma fotografia fica amarelada, o papel vai se enchendo de gretas microscópicas e a sua promessa de eternidade vai se desfazendo na proporção do esmaecimento das imagens que ela porta. Já o vidro não, a configuração estável de suas moléculas garante que sobreviva a nós. E sua presença discretíssima, confundida entre água e ar, faz com que não prestemos muita atenção a ele.

A pintura de Poussin no interior da casa de Philip Johnson foi a fonte geradora de uma paisagem facultada pela construção de uma arquitetura, renovando uma reverberação que vem de longe, um fenômeno de relações entrecruzadas, de resto intensa e constante no âmbito das artes. Mauro Restiffe faz imagens incluindo a fotografia nesse intercâmbio de linguagens e demonstrando que é ele que chamamos de realidade.

Referências

- BORGES, J. L. *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. In: BORGES, J. L. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. (Obras Completas).
- JOHNSON, P. *Mies van der Rohe*. 3rd ed. New York: MoMANY, 1978. (Exhibition catalogue).
- JOHNSON, P. *Walking tour with Philip Johnson*. 1991. Disponível em: <<http://theglasshouse.org/explore/the-glass-house/>>. Acesso em: 5 abr. 2015.
- MARSÁ, A.; MARSILLACH, L. *La Montaña Iluminada*. Barcelona: Ed. Horizonte, 1930.
- POPE, A. Epistles to several persons: epistle IV to Richard Boyle, Earl of Burlington. *Representative Poetry Online*, Toronto, 2003. Disponível em: <<https://tspace.library.utoronto.ca/html/1807/4350/poem1632.html>>. Acesso em: 5 abr. 2015.
- QUEST-RITSON, C. *The English Garden: a social history*. Boston: David R. Godine, 2003.

ROWE, C.; SLUTZKY, R. Transparencia: literal y fenomenal. In: ROWE, C. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

ROWE, C.; SLUTZKY, R. Transparency: Literal and Phenomenal. In: ROWE, C. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. 11th ed., Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997. p. 159 -183.

SCHULZE, F. (Ed.). *Mies van der Rohe: Critical Essays*. New York: MoMANY, 1989.

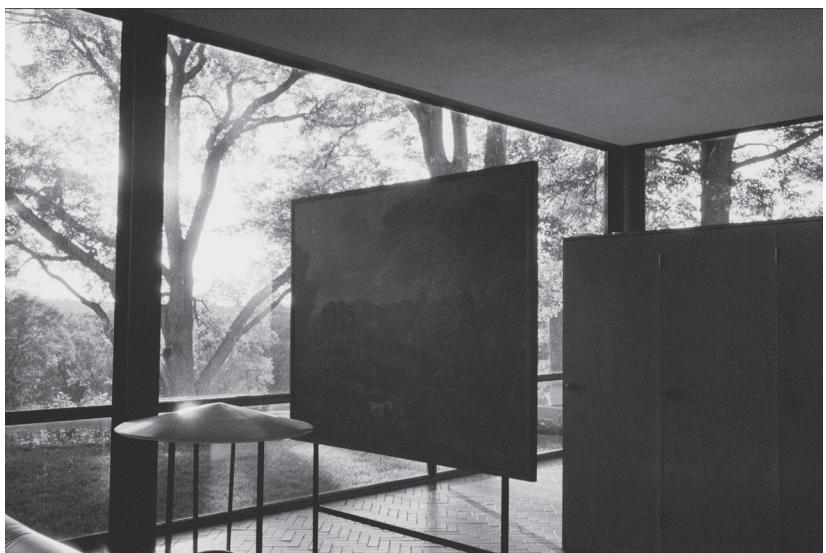
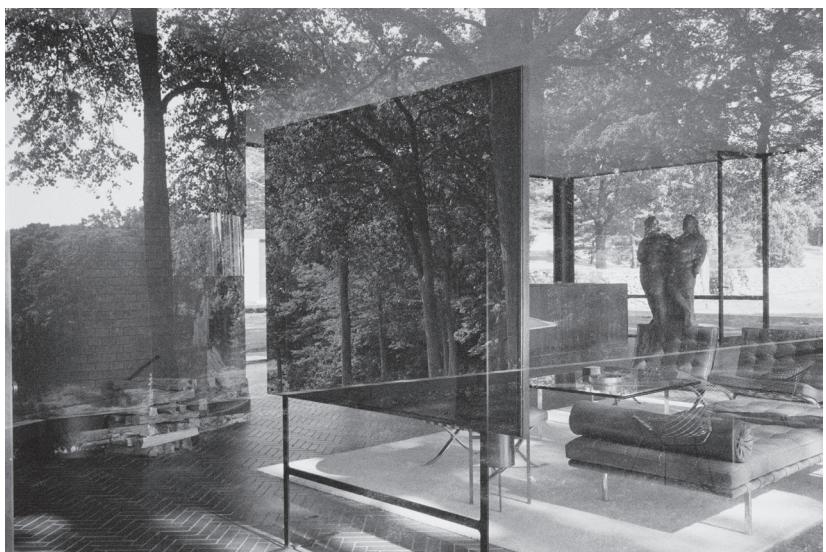
SILVERBERG, R. *O labirinto*. Porto: Europa: America, 1969.















Sobre os autores

Agnaldo Farias

Professor doutor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e Curador Geral do Museu Oscar Niemeyer, de Curitiba. Curador Geral do Instituto Tomie Ohtake (2000/2012), do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998/2000), das Exposições Temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1990/1992). Curador Geral da 29ª Bienal de São Paulo (2010), da Representação Brasileira da 25ª Bienal de São Paulo (1992) e Curador Adjunto da 23ª Bienal de São Paulo (1996). Também foi Curador Internacional da 11ª Bienal de Cuenca, Equador (2011) e do Pavilhão Brasileiro da 54ª edição da Bienal de Veneza (2011).

Fábio Gatti

Artista visual, doutor em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e mestre em artes visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA-UFBA). É professor colaborador no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA-UFBA onde realiza estágio pós-doutoral com foco na fotografia e suas relações com a teoria da formatividade desenvolvida pelo italiano Luigi Pareyson, com bolsa PNPD-Capes. Especialista em Fotografia e em História e Teorias da Arte, ambas pela Universidade Estadual de Londrina. Debruça-se, principalmente, sobre as inquietações oriundas do fazer artístico, da fotografia e dos processos de criação em artes visuais.

Francesco Napoli

Poeta, compositor, guitarrista, pesquisador e professor de Filosofia e Arte. Doutorando em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP); especialista em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor do Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH) e da Universidade Salgado de Oliveira (Universo). Integra as bandas Falcatrua e Carmen Fem; e o espetáculo Rock In Concert da Orquestra Opus. Apresenta, produz e edita o programa de rádio Tropofonia Brasil ao lado de Wilmar Silva de Andrade na Rádio UFMG Educativa. Apresenta o quadro Banda de lá Banda de cá ao lado de André Miglio na Rádio Inconfidência FM, coordena o projeto de extensão Estetosfera arte e medicina. Publicou três livros de poemas: “sobre alguma coisa, sobre coisa alguma ou meta poesia sem meta” em 2004, “árvore em v” em 2011 e “As Férias de Kant” em 2016. Gravou um disco solo intitulado “pausa para” em 2011.

Lygia Arcuri Eluf

Professora Titular de Desenho na Universidade Estadual de Campinas, onde atua desde 1990 na área de Artes Visuais, com ênfase em desenho e gravura, cria o Centro de Pesquisa em Gravura na Unicamp em 1997, onde atua como consultora. É credenciada e atua na área de Poéticas Visuais, no programa de pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da Unicamp. Recebe a bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq (2011-2014/2014-2017). Recebe o prêmio Jaboti em 2009 com a coleção Cadernos de Desenho. Atua na organização de eventos artísticos e curadoria. Desenvolve, desde 1980, projeto artístico pessoal em desenho, gravura e pintura participando de exposições no Brasil e exterior.

Paula Cabral Tacca

Doutoranda em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) / Brasil. Especialista em Artes Visuais, Intermeios e Educação, pelo Instituto de Artes, e mestre e bacharel pela Faculdade de Educação da mesma universidade. Bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), desenvolve a pesquisa intitulada “A fotografia expandida nos museus de arte moderna e contemporânea”, sob orientação do professor doutor Nelson Aguilar. Desenvolveu, entre abril de 2016 e março de 2017, um estágio de pesquisa doutoral no Laboratoire International de Recherche en Arts, na Université Sorbonne Nouvelle, em Paris, sob supervisão do pesquisador Philippe Dubois. É membro do corpo editorial da Revista Studium vinculada ao Instituto de Artes da Unicamp e destinada a publicar e propor debates sobre as questões acerca do fotográfico, desde a modernidade à contemporaneidade.

Ronaldo Entler

Professor, pesquisador e crítico de Fotografia, formado em Jornalismo pela PUC-SP (1989), mestre em Multimeios pelo IA-Unicamp (1994), doutor em Artes pela ECA-USP (2000), pós-doutor em Multimeios pelo IA-Unicamp (2006). Entre 1987 e 1995, trabalhou como repórter fotográfico em vários órgãos de comunicação, e realizou trabalhos independentes em fotografia que foram mostrados em diversas exposições. Entre 1991 e 1995, foi diretor artístico da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, em São José dos Campos (SP), coordenando as atividades do Núcleo de Estudos em Linguagem Fotográfica. De 2005 a 2010, foi professor visitante no programa de Pós-Graduação em Multimeios, do IA-Unicamp. Desde 1995, é professor da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), atuando em cursos de graduação e pós-graduação nas áreas de artes e comunicação. Nessa mesma

instituição, é atualmente coordenador de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação e Marketing. É editor do site Icônica (www.iconica.com.br), dedicado à pesquisa e à crítica de fotografia.

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

Doutora e Mestra em filosofia pela Universidade de São Paulo e professora de teoria da arte e estética na Universidade Federal da Bahia. Em 2011 realizou estágio pós-doutoral no Departamento de História da Arte da Universidade de Stanford. Dedicase ao estudo das teorias acerca da arte modernista, especialmente o formalismo, com ênfase na obra de Clement Greenberg e da sua recepção a partir dos anos 60. Em 2016 publicou, pela EDUFBA, o livro *Kant, Greenberg e a questão do formalismo na arte*.

¶

Esta obra foi publicada no formato 160 x 230 mm
utilizando a fonte Freight. Miolo impresso na Edufba e
capa impressa na I. Bigraf. Papel Alcalino 75 g/m² para o miolo
e Cartão Supremo 300g/m² para a capa.
Tiragem de 500 exemplares

Salvador, 2017