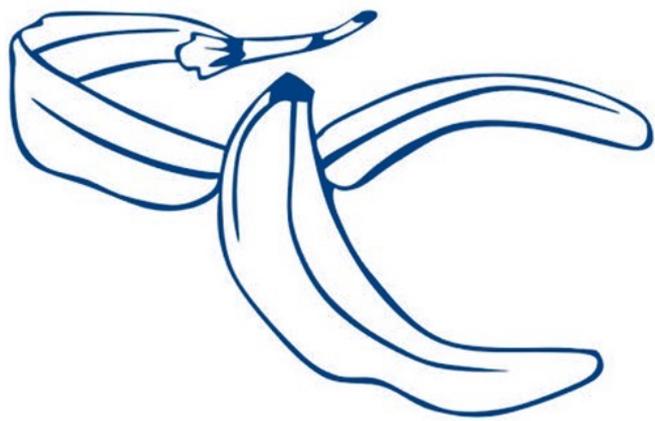


cabine da mentira:

**bobeiras em trânsito para a
arte contemporânea**

| cecilia mori cruz |

| IdA | PPG-Artes | UnB |



[cabine da mentira]

Livro I ————— p. 6

normas, forma e as ridículas listas

Livro II ————— p. 67

espaços combinados

Livro III ————— p. 135

Tratado da Mentira, por C.M.

Livro IV ————— p. 148

besteiras e outras bobagens

Livro V ————— p. 223

pinacoteca de resistências e registros fracassados

Livro VI ————— p. 135

pontos estelares

cabine da mentira:

bobeiras em trânsito para a arte contemporânea

| livro de normas, formas e as ridículas listas |

Orientanda

Cecilia Mori Cruz

Orientador

Prof. Dr. Geraldo Orthof

| IdA | PPG-Artes |



CRUZ, Cecilia Mori.

Cabine da Mentira: bobearas em trânsito para a arte contemporânea - livro de normas, formas e as ridículas listas/ Cecilia Mori Cruz. - Brasília: UnB/IdA PPGArtes, dezembro de 2014.

Orientador: Prof. Dr. Gê Orthof

Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, IdA/VIS, Programa de Pós-graduação em Artes, 2014

1. Cabine da Mentira. 2. Normas. 3. Síntese. 4. Absurdo. 5. Formas. 6. Listas.

Dedico este livro de normas e forma à minha mãe, que nos
ensinou a passar o dedo na cobertura do bolo antes do
parabéns.

[normas, formas e as ridículas listas]

Agradecimentos ----- p. 6

Resumo ----- p. 7

Abstract ----- p. 8

A Cabine da Mentira: sumário geral ----- p. 9

Em *looping*: introduções não conclusivas para conclusões introdutórias ----- p. 12

Bibliografia ----- p. 20

Glossário ----- p. 39

Agradecimentos

A meu orientador, Gê, pela sabedoria, amizade, confiança, gulas e alegrias.

A minha mãe pelas bibliotecas e museus do imaginário; a meu marido pelos sonhos e pelas pedras do real; a minha irmã pela cumplicidade; a meu pai por me fazer viajante; a meu pai² por me fazer colecionadora; a minha vó pelos doces afetos; ao Jimi pela companhia. A minha família por incentivar minhas curiosidades.

A meus primeiros e constantes professores de/em/sobre/nada-a-ver-com arte Elder Rocha, Gê Orthof e Nivalda Assunção por marcarem ontem e hoje meus trajetos de/em/sobre/nada-a-ver-com arte. Às brilhantes professoras Karina Dias, Marília Panitz e Renata Azambuja. Às professoras do PPG-Arte, em especial Grace de Freitas e Maria Eurydice, pelas disciplinas provocantes que me apresentaram outras possibilidades de construção de teorias e histórias da arte. Aos meus colegas professores do VIS pelo incentivo no afastamento para doutorado no País, em especial Dionísio de Oliveira, Luísa Günther, Luiz Carlos Ferreira, Rosana de Castro e Vera Pugliese.

Aos amigos companheiros de crises artísticas (e) epistemológicas, Christus Nóbrega, Cinara Barbosa, Luísa Günther e Vera Pugliese, pelas trocas, dúvidas e obras/escritas em conjunto. Aos amigos companheiros de crises artísticas (e) processuais Cecilia Bona, Júlia Milward e Yana Tamayo. Aos amigos Tize, Matias Monteiro, Teca Santa Cruz, Ricardo Theodoro, Kauê Blass e Daniel Fernandes pelas lembranças e indicações preciosas. A amiga Mariana Cardoso por ajudar a evitar que traduções se tornassem traições e por me alimentar sempre muito bem. Aos amigos que me ajudavam a escapar do teclado Gustavo Magalhães(★), Dani Estrela e Maíra Carvalho.

Aos alunos que nos estimulam a pensar fora da caixa, em especial à turma de História de Arte 4 do 2º/2013 que, diante de *Monogram* de Rauschenberg [vulgarmente apelidada de BodeArte], me fizeram pensar questões que se resumiriam às páginas aqui escritas sobre as trapaças sensoriais.

A todos que atravessaram esta pesquisa(dora), obrigada.

Resumo

O texto proposto, elaborado como tese de doutoramento, propõe os conceitos Bobo da Corte e Cabine da Mentira como formas de pensar as construções artísticas visuais (contemporâneas). Partindo de conceitos ambivalentes (e até contraditórios), de proposições fugidias, de noções de atravessamento e da ideia de cortina da fumaça; o processo de criação da obra de arte (e de sua conseqüente experimentação e teorização) é considerado nas entrelinhas de métodos estabelecidos e como formulação de novas propostas para as artes. Para tanto, os diferentes temperamentos do Bobo da Corte, nesta pesquisa construídos, nos permitem compreender as operações da arte assim como a Cabine da Mentira, que se faz o espaço esfumado no qual a mentira é uma verdade poética. Por fim, as noções de Bobo da Corte e Cabine da Mentira insistem na autonomia da arte e consideram as poéticas artísticas como formas de pensar.

Palavras-Chave: Cabine da Mentira; Bobo da Corte; Mentira; Atravessamento; Táticas poéticas; Repetição; Simultaneidade.

Abstract

This essay, as the result of a PhD dissertation, proposes the concepts Jester and Lying Cabin as ways of thinking the contemporary visual arts constructions. On welcoming ambivalent concepts (and even contradictory ones), fugitive propositions, crossover notions and the idea of a smoke curtain; the process of creating works of art (and its subsequent experimentation and theorization) is considered in the between lines of established methods as it generates new proposals for the arts. Therefore, the Jester's different tempers allow us to understand the art operations as the Lying Cabin becomes the smoky space in which lying is thought as poetic truth. Finally, the notions of Jester and Lying Cabin stress the arts autonomy and consider the poiesis as manners of thinking.

Keywords: Lying Cabin; Fool's Court; Lie; Cross-over; Poetic Tactics; Repetition; Simultaneity.

A Cabine da Mentira

[normas, formas e as ridículas listas]

Agradecimentos	p.6
Resumo	p. 7
Abstract	p. 8
A Cabine da Mentira: sumário geral	p. 9
Em <i>looping</i>: introduções não conclusivas para conclusões introdutórias	p. 10
Bibliografia	p. 20
Glossário	p. 39

[espaços combinados]

O Bobo forasteiro e alegorias habitacionais do entre	p.6
<i>Combines</i> e outras trapaças sensacionais	p. 18
Percursos radicais para territórios caluniosos	p. 29
Recreio, com Jorge Luís Borges	p. 47
Cortina de Fumaça e instabilidades de ilusão	p. 48
Nota Espacial	p.66

[besteiras e outras bobagens]

A besteira e a harmonia caprichosa das linhas ————— p. 6

hey, babe, take a walk on the wild side - p. 25

Recreio, com Gonçalo M. Tavares - p. 42

Gostosuras com Travessuras: indecências incandescentes dos Bobos - p. 43

Nota Boba I - p. 62

Nota Boba II - p. 63

[entre pontos estelares]

Constelações do tempo e as nebulosas coleções - p. 5

Site: uma trapaça sensacional - p. 16

Recreio, com Bruce Nauman - p. 24

O nariz do Pinóquio e polígrafos lunáticos - p. 25

Recreio, com Manoel de Barros - p. 45

O Presente de uma Ilusão - p. 46

Pilotis em suspensão e a utopia do habitar - p. 53

Nota Estrelar - p. 60

[Tratado da Mentira, por CM.]

Nota Tratantes - p. 4

Tratado da Mentira: breves trechos escavados - p. 5

[pinacoteca de resistências e registros fracassados]

O Laboratório de Dexter e notas persistentes - p. 5

Bruminhas - p. 7

Cubismos - p. 8

Excêntrico Nebuloso Plano Galáctico - p. 9

Mandrágoras (Podrinhos ou Dorotéias) - p. 10

Pequeno Encontro - p. 11

Placentas Petalógicas e Outras Poeiras Viajantes - p. 12

Poeiras Lácteas e suas Minhocas Subaquáticas - p. 13

Vestígios I e II - p. 14 e 15

A Cabine da Mentira - p. 16

Em *looping*: introduções não conclusivas para conclusões introdutórias

Primeiro, escolha uma carta...

...sabendo que este texto é o resultado da pesquisa de doutorado em Arte Contemporânea, na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas, do Programa de Pós-Graduação em Arte, da Universidade de Brasília.

...sabendo que esta pesquisa, sobre as relações entre arte e mentira, de forma mais ampla e preliminar, teve seu início durante a pesquisa de graduação¹ sobre representação e hiperrealidade na arte contemporânea. Alguns conceitos como o simulacro, de Jean Baudrillard, foram abordados na época, pois prescindia de um aprofundamento propositivo dialógico entre o processo de construção da obra de arte e teorias da arte.

Numa etapa posterior, durante a pesquisa de mestrado² em arte, a relação entre arte e vida se mostrou presente sob um viés da experiência corpórea entre o sujeito e o Outro a partir de conceitos como a abjeção, para Julia Kristeva, e o *Unheimliche*, para Sigmund Freud. No entanto, a presente pesquisa retomará, como pronto de tensão, apenas as questões secundárias – mas também estruturantes para a argumentação travada – naquela etapa de pesquisa como o *Informe*, de Georges Bataille e o jogo como via de acesso entre a arte e a vida.

Assim, escolha uma carta sabendo que a Cabine da Mentira propõe a mentira como verdade poética. Que defende a mentira como virtude – no

¹ Cujo Trabalho de Conclusão de Curso teve o título “Horário Nobre: uma discussão sobre a representação e a hiperrealidade na pintura contemporânea”, de 2003, sob orientação do professor e pintor Elder Rocha.

² Intitulado “Beleza Profana: um estudo da abjeção na arte contemporânea”, de 2007, orientado pelo professor e artista Gê Orthof.

lugar da verdade –, para, por fim, defender a arte mentirosa como método libertário para a vida. Dessa forma, associa a arte com a mentira na produção atual para compreendê-las como princípio moral e ético para além da arte, para, inclusive, atuais postulações lógicas e científicas.

As preocupações com a fantasia, a ilusão e a representação acabam fazendo parte da formação de todo artista e pesquisador em arte direta ou indiretamente por ter a arte se consolidado como campo do saber que investiga e propõe realidades imaginadas. Assim, o mundo do faz-de-conta, do artifício, estrutura a Arte desde nossas primeiras imagens, anteriores à própria noção de Arte.

No entanto, essas representações, esses cenários fantasiosos, seres fictícios e monstruosos não eram pensados como proposições mentirosas. Tão pouco foi entendida como mentira a perspectiva linear, o escorço, o *chiaroscuro* ou ainda o *trompe l'oeil*. A noção de Janela Renascentista ou o Cânone de Policleto também não foram entendidos como ideias caluniosas mas, pelo contrário, regras e padrões da verdadeira harmonia entre as partes e entre as partes e o todo. Conseqüentemente, a produção artística passa a ser entendida, para mestres renascentistas como Leonardo da Vinci (dentre outros aqui estudados), como aproximação mais fiel possível na natureza, da realidade, senão como a melhor forma de se apreender uma realidade.

Ironicamente, a *mimese* como pensada na antiguidade clássica, propunha um naturalismo idealizado e não um naturalismo *real*. Como veremos ao longo deste texto, em algum momento separamos nossos julgamentos sobre os métodos de construção da arte dos sobre a própria arte. Não é por utilizarmos de técnicas que promovem o engano do olho que o que vemos como resultado dessa enganação seja pensada como mentira. E por que não?

E se, mesmo sem sabermos o porquê, temos muito claramente uma distinção entre método e objetivo, ou seja, uma coisa é criar artifícios para conseguirmos conhecer a natureza – falsear – a outra coisa é o nosso conhecimento da natureza – verdadeiro – ao menos não poderíamos ter também a clareza de que todo método é um instrumento de ilusão? Se não temos problemas em considerar, então, os métodos como ficção, por que

não entendemos o resultado desse percurso calunioso como uma inevitável mentira?

Porque, talvez, verificamos os resultados desse método. Então, a verificação, a confirmação de nossas suspeitas, de nossas hipóteses as torna verdadeiras? Isso é o suficiente? Ou quando tratamos do mundo da arte, diferentemente do mundo cotidiano, nos permitimos estabelecer outras relações entre métodos e obra?

Não existe nada mais efêmero que as verdades científicas. Os postulados e tratados que antes direcionaram a história do pensamento humano, hoje servem de método, de revisão da bibliografia, para a construção das novas verdades. Então faz sentido falar em verdade mesmo para o mundo cotidiano? Ou a sua própria condição paradoxal de impermanência seria o suficiente para trocarmos o termo verdade por... mentira?

Ou se acharmos que mesmo a curta durabilidade das verdades do mundo cotidiano não são suficientes para esvaziar o conteúdo real de suas afirmações, a dimensão temporal deve ser considerada. Sempre. Ao invés de postulados e tratados, temos que assumir os conceitos de almanaques e enciclopédias com sua franca humildade de se sustentar por um curto período de tempo.

A defesa da arte como mentira, como propósito moral de lubrificar alguém, abriga o ato criador e garante a potência artística. Dessa forma, historicamente, temos já na produção artística da antiguidade pré-clássica imagens e(/ou) narrativas que incorporam a realidade com a fantasia e promovem, com isso, espaços de combinação da mentira com a verdade. No entanto, na antiguidade clássica começamos a separar esses dois universos e a atribuir julgamentos morais para eles.

E a partir dessa separação, estabelecemos formas corretas e erradas de se viver e de criar. É apenas no fim do século XIX para o começo do XX, olhando apenas para a produção ocidental, que a ruptura com essas categorias, regras e técnicas ganha espaço e, na sequência, se torna uma motivação para a arte. Dentre outras, a abstração, o ruído, o jogo, a repetição, a aleatoriedade, o *informe* e os conceitualismos formam táticas pensadas para propor um (novo?) sistema das artes. Um sistema que quer mudar o pacto que fizemos com a arte há séculos. Um sistema que é contra

sistemas. Um sistema que troca um público ingênuo para um que sabe que será enganado e mesmo assim decide embarcar na experiência estética.

A arte atual se estabelece como um pacto que antecede uma apresentação de ilusionismo, com o qual mágico e público decidem que enquanto durar o show, tudo o que acontecerá terá a simples finalidade de enganar o público e mesmo assim – ou apenas por conta disso – a ilusão acontece. Assim, apesar de inúmeras tentativas em acabar com as fronteiras entre a arte e a vida no meio do século passado, nos vemos hoje celebrando essa derrota porque sem ela perderíamos a própria noção do que é arte e quem sabe até do que é a vida.

Contudo, não nos propomos a tornar o espaço da arte e o espaço da vida ainda mais distantes mas em constante contato, permitindo momentos ambíguos de desterritorialização e de duplo contágio. A construção do artista é de ordem poética e não científica. Essa potência criativa, sem a expectativa punitiva sob o peso da coerência (e pior, da teoria dos conjuntos de pensadores, conceitos e teorias) só pode ocorrer em espaços de liberdade, na poética.

Com instrumentos que promovam a indecente incandescência, o artista percebe seu processo como uma listagem de fracassos (temporais, materiais e dimensionais). A prática artística nada mais é que uma falsa e patética tentativa de controlar os materiais mais arredios. Em meio aos materiais que nos desafiam e que nos lembram do eterno devir da obra de arte (no meu caso silicones, espumas, fluidos corporais, vaselinas e outros imateriais), o ateliê se transforma no fantástico Laboratório de Dexter; tem o tempo de Cem Anos de Solidão; é a própria Cabine da Mentira.

Dessa forma, não há a pretensão de limitar, ou pior, de eliminar toda a complexidade das figuras do *trickster* ou do bobo da corte convencional encaixando suas facetas em poucas alegorias. As categorias e tipos do Bobo da Corte e da Cabine da Mentira são categorias do Corpo sem Órgãos, de Deleuze e Guattari, que são falsas construções anárquicas. Dito isso, o processo de construção da obra de arte, como um eterno devir, habita esse espaço indefinido do entre que é típico do *trickster* e do Bobo da Corte, estando ele agindo por ilusionismos, trapaças ou patéticos.

Pois, as determinações do começo e do fim, no ateliê, são meros marcos que algumas vezes usamos na falsa noção de organização e sistematização

de métodos (ou pior, de ideias) como se a partir dessa compreensão de começo-meio-e-fim, pudéssemos demonstrar mais controle sobre o objeto. Porém, se pensarmos esses supostos marcos no seu potencial imaginário de fato (de ilusão), daí experimentaríamos, verdadeiramente, a mentira como poética.

O Bobo da Corte é o personagem que permite o atravessamento de conceitos estanques transformando por onde passa em espaços de fantasia, em Cabines da Mentira. Seus diversos temperamentos o fazem agir como Ilusionista, Vigarista, Pateta ou Forasteiro. Esses temperamento, não formam tipos separados e isolados de bobos, pois um Bobo da Corte é um personagem completo e indefinível. Como aquele que está sempre com o pé voltado para a porta de saída, o Bobo, quando muito, age por temperamentos que nos fazem pensar a construção artística.

O Bobo Ilusionista, é aquele que distorce imagens, encripta informações e narrativas, disfarça coelhos, retira moedas de nossas orelhas, serra mulheres ao meio e desaparece diante dos nossos olhos. É aquele que por um *Toque* encontra o céu com a terra. Ele é o Ilusionista, que utiliza a ciência e outras formas de conhecimento da natureza para criar ilusões. Que golpeia nosso olhar para vermos o que não poderia ser visto.

O Bobo Vigarista é aquele que, diferentemente do Ilusionista, não anuncia sua armação. Ele passa tanto mais tempo desenvolvendo sua *trapa* que enganando alguém. Tanto é que deveríamos considerar seu processo também como sua obra. O Vigarista evita o palco do Ilusionista, ele anda pelas sombras, por isso cria labirintos nos desertos como forma de aprisionamento. Como um vigarista, que ocupa o lugar de outro alguém, parte do seu golpe é passar despercebido. O elemento surpresa é grande parte de seu sucesso.

Já o Bobo Pateta é aquele que tira proveito da própria miséria. O Pateta constrói desconstruindo. O Pateta cria obras tão instáveis, com gravetos por exemplo, que seu fracasso coincide com sua conclusão. É o idiota que aproveita sua habilidade de entreter e fazer rir para inserir ideias que não haviam sido cogitadas. Mas suas formas de inserção e de contato com o público são precisas e passageiras como as performances Futuristas. O Pateta sacrifica seu corpo e sua falsa integridade para atingir seu objetivo.

Por fim, o Bobo Forasteiro é aquele temperamento do bobo que entra em cena para desterritorializar todos os espaços e, enquanto passa por eles, se sente em casa. Dessa forma, os configura, momentaneamente, como novos territórios que novamente se desterritorializam com a escapada do Forasteiro. O movimento é a sua inércia. As linhas delimitantes são sua morada. São sua morada os espaços entre as linhas. Sua morada é a cortina da fumaça que limita sem delimitar.

Assim, neste texto foram traçadas algumas discussões sobre arte e vida, sobre a necessidade em mantermos as esferas da arte e da vida e da verdade e da mentira como forma de negar o estado de alienação como permanente. Também foram retomados alguns conceitos que nos ajudaram a defender esse estado limítrofe de embaçamento entre as esferas da arte e da vida como a sombra, a desterritorialização e o *Informe*.

Alguns percursos ao longo da história da arte se tornaram imprescindíveis para percebermos as diferentes articulações que a arte fez com os conceitos da imaginação (como fantasia, alegoria, ficção, ilusão, representação e mentira) e para revisarmos as propostas artísticas da segunda metade do século XX como produções que não separaram a arte da vida mas que evidenciaram a porosidade de suas fronteiras que constroem constantes vias de acesso de uma lado para o outro.

A partir deste ponto, foram feitos alguns esboços sobre 'Patafísica, a Sociedade Petalógica, a figura do Bobo da Corte e o espaço interestrelar para construir uma Cabine da Mentira. Algumas táticas de realidades imaginadas foram elaboradas como essas vias de acesso entre arte e vida, como o Museu Imaginário, para aproximarmos a arte ainda mais da mentira. Dessa forma, ambas devem ser vistas como dotadas de intenção moral de lubridiar e aí residiria seu potencial poético e transformador.

Dito isso, muito cuidado foi posto neste texto para que as relações com a Filosofia e com a Sociologia não se prolongassem ao ponto de imporem suas formas de agir e pensar sobre o processo de construção da arte e do texto de arte. Como um futurista, que sempre escapa após uma frase de efeito, as reflexões que nos levam a outras áreas do pensamento humano aqui se fazem para nos permitir o seu pensamento promíscuo com a arte e, em especial, com a prática artística. Na velocidade futurista e com o foco patafísico de valorizar as excessões, os termos e conceitos da Filosofia ou

da Sociologia são usados como provocação de reflexão, como um trampolim para um mergulho profundo na construção a arte.

Assim, o método aqui usado combina as performances futuristas com a presença do Leão da Montanha (entrada pela direita, frase de efeito, saída rapidamente pela esquerda), os desvios e derivas Situacionistas e a síntese absurda patafísica para abarcar ideias e imagens que se articulam com minha prática artística. Contudo, evitando qualquer consolidação e permanência de referências e lembrando que é com a fluidez escorregadia do Bobo da Corte (que permite o atravessamento dos termos e das obras) que construímos a Cabine da Mentira.

Almejando um formato de coleção, este texto combina a artificialidade da escrita do artista (sobre sua obra e das conexões entre sua prática e a teoria da arte além da entre sua prática e de seus pares) com noções das falsas organizações como os dicionários, as enciclopédias, os labirintos do Museu de Frankfurt, as empatias da biblioteca de Warburg e as coleções do Museu Imaginário.

Almejando interrupções de conceitos, repetições de ideias e revisões de práticas artísticas antes que a linearidade da história e do pensamento se formasse, este texto foi embaralhado, em suas articulações temáticas, para fazer viver as noções de anacronismo, de desterritorialização, de fuga, de limite e de utopia construtiva.

Então, escolha uma carta...

Bibliografia Geral

referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**; tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. 92p.

AGUILAR, Nelson. **As vozes da desmaterialização**. In: VV.AA. *XXIII Bienal Internacional de São Paulo. Salas Especiais*. Catálogo. Fundação Bienal: São Paulo, 1996.

ALBERS, Joseph. **A Interação da Cor**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana: Da Antigüidade a Duccio**. Tradução Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (Coleção História da Arte Italiana) v. 1

_____. **História da Arte Italiana: de Giotto a Leonardo**. Tradução de Wilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. (Coleção História da Arte Italiana) v. 2

_____. **Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 709 p.

_____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A experiência do Espaço na Física Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

_____. **A Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1979.

BARROS, Manoel. **Livro sobre o Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BAUMAN, Zygmund. **Vida Líquida**. tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2007.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEARDSLEY, John. **Earthworks and Beyond: contemporary art in the landscape**. 4ª edição. Londres, Nova Iorque: Abbeville Press Publishers, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In *Obras Escolhidas*, vol. I, São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e História e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Jorge Luís. **Nova Antologia Pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. (Biblioteca Borges)

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. **Formless: a user's guide**. New York: Zone Books, 1997.

BUCHICCHO, Lucas Menzogna. **Il Trattato di Improbabili Verità**. Assis: Nasone, 1979.

CACHIN, Françoise. **Le paysage du peintre**. In NORA, Pierre (Org.), *Les Lieux de mémoire*, tomo II (La Nation), Paris: Gallimard, 1986.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global, 2000.

CASTELLS, Manuel. **A Galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **Sociedade em Rede: era da informação, economia, sociedade e cultura**. Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CAUQUELIN, Anne. **Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins fontes, 2008.

COMTE-SPONVILLE, André. **Pequeno Tratado das Grandes Virtudes**; trad. Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. **Tratado do Desespero e da Beatitude**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CLARK, Kenneth. **Leonardo da Vinci**. Londres: Penguin Books, 1988.

CLARK, T. J. **A Pintura da Vida Moderna: a Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COLLODI, Carlo. **As Aventuras de Pinóquio**. 1883. (ebook)

CRAFT, Catherine. **Robert Rauschenberg**. Londres: Phaidon, 2013. (Focus)

DAUMAL, René. **Pataphysical Essays**. Cambridge, Massachusetts: Wakefield Press, 2012.

DA VINCI, Leonardo. **A treatise on painting**. tradução do italiano de John Francis Rigaud. Nova Iorque: Dover Publications, 2005.

_____. **The Notebooks of Leonardo da Vinci: compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter**. Nova Iorque: Dover Publications, 1970. vol. 1 e 2.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volumes I e III. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant Les Temps: L'Histoire de l'Art comme discipline anachronique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

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

EARLS, Irene. **Renaissance Art: a topical dictionary**. Westport: Greenwood Press, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2004.

FOSTER, Hall. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century**. Cambridge: Mass., 1996.

FOSTER, Hall, et al. **Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2004. v. 2.

FREUD, Sigmund. **Três Ensaios Sobre a Sexualidade**. In: *Um Caso de Histeria, Três Ensaios sobre a Sexualidade e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: Imago, 1905. Livro VII.

_____. **O Ego e o Id**. In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, volume 3: 1923-1940*. Rio de Janeiro: Imago, 2007. [Col.Obras Psicológicas de Sigmund Freud]

_____. **Formulações sobre os Dois Princípios do Acontecer Psíquico.** In: *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente, volume 1: 1911-1915*. Rio de Janeiro: Imago, 2004. [Col.Obras Psicológicas de Sigmund Freud]

GINZBURG, Carlo. **De A. Warburg a E. H. Gombrich:** Notas sobre um problema de método. Em *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*; tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Norma e Forma.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **L'Art et l'illusion.** Paris: Gallimard, 1971.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1996.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva e o Espaço.** In: *A Memória Coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2006.

HIGGIE, Jennifer. **The Artist's Joke.** Cambridge, Massachusetts/ London: Whitechapel, 2007. (Documents of Contemporary Art)

HYDE, Lewis. **Trickster makes this world: mischief, myth and art.** New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUGILL, Andrew. **'Pataphysics: a useless guide.** Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2012.

IL CASTAGNO, Minervino. [Giovanni de Gesù-Maria]. **Trattato della Menzogna.** (ebook)

JARRY, Alfred. **Selected Works of Alfred Jarry**. London: Methuen, 1965.

JOUANNAIS, Jean-Yves, **L'Idiotie: art, vie, politique – méthode**, Paris: Beuax Arts Maganize/Livres, 2003.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KENNEDY, Randy. **The Demented Imagineer**. In: The New York Times Magazine, de 10 de maio de 2013 http://www.nytimes.com/2013/05/12/magazine/paul-mccarthy-the-demented-imagineer.html?pagewanted=all&_r=1& (disponível em 13/11/14)

KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 8ª edição; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

LAPLANCHE, Jean e PONTALIS. **Vocabulário de Psicanálise: Laplanche e Pontalis**. tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LÉVÊQUE, Pierre. (Dir.) **As Primeiras Civilizações: da Idade da Pedra aos povos semitas**. Lisboa: Edições 70, 2009. (Lugar da História)

LIPPARD, Lucy. **Six Years: the dematerialization of the art object**. Califórnia: California Press, 1973.

LORAX, Nicole. **Elogio do Anacronismo**. Em Novaes, Aduato (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 2006.

MALRAUX, André. **L'Intemporel**. Paris: Gallimard, 1976.

_____. **Le Musée Imaginaire**. Paris: Gallimard, 1965.

MASSON, J. (Org.) **A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess: 1887-1904**. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

MAYER, Ralph. **The Harper Collins Dictionary of Art Terms & Techniques**. New York: Harper Collins Publishers, 1991.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Dúvida de Cézanne**. In: Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980.

MICHAELIS. **Michaelis Moderno Dicionário Online da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2012. (In: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php> disponível em 04/05/2014)

MIKALSON, Jon D. **Ancient Greek Religion**. Oxford: Blackwell Publishing, 2^a ed., 2010.

MUNARI, Bruno. **Fantasia**; tradução José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, 2007.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Tradução Carlos S. Mendes Rosa; São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ORTHOFF, Geraldo. **Autoria: colaborações interferentes**. In: SEMINÁRIO NACIONAL SOBRE PERFORMANCE, 1995, Brasília. Anais do TRANSE, Brasília: UnB e CNPq, 1995.

OXFORD ADVANCED LEARNER'S Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1997.

PAUL-LÉVY, Françoise e SEGAUD, Marion. **La Notion de Limite**. In: *L'Anthropologie de l'Espace*. Paris: Centre Georges Pompidou, CCI, 1983. pp. 27-99.

PAYOT, Daniel. **Anachronies: de l'oeuvre d'art**. Paris: Ed. Galilée, 1990.

PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília.** São Paulo: Perspectiva, 1981.

PETRARCA, Francesco. **My Secret Book.** London: Hesperus Press, 2002. (Hesperus Classics)

PEIXOTO, Nelson Brissac. **O Olhar do Estrangeiro.** Em (Org.) Novaes, Adalto. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ROSENBERG, Harold. **Action Painting: scritti sulla pittura d'azione.** Firenze: Maschietto Editore, 2006.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Rêveries du Promeneur Solitaire.** (ebook), kindle edition.

ROVIRA, Daniel. **Outlandish, Outsiders and Carnaval Heroes: a journey through Shakespeare's world of fools.** (ebook)

SILVA, Edson Rosa da. **O museu imaginário e a difusão da cultura.** Semear (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 6, p. 187-196, 2002.

_____. **La littérature et la culture à l'ère de la mondialisation: essai sur André Malraux.** Censive :Revue internationale d'études lusophones, v. 1, p. 81-92, 2007.

_____. **Babel sombria por onde passa o saber.** Alea. Estudos Neolatinos, v. 9, p. 212-218, 2007.

SHAKESPEARE, William. **As You Like It.** 2004 (Folger Shakespeare Library) (ebook)

SOARES, Bernardo. [Fernando Pessoa] **O Livro do Desassossego.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Por Uma Cultura da Utopia.** In: *E-topia: Revista Eletrônica de Estudos sobre a Utopia*, nº 12 (2012). <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>

disponível em 11/10/2014

SULLIVAN, Evelin. **The Concise Book of Lying**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001.

SCHWITTERS, Kurt. **Merz: écrits**. Paris: Ivrea, 1990.

TANIZAKI, Junichiro. **Em Louvor da Sombra**; tradução de Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAVARES, Gonçalo M. **Breves Notas**. Florianópolis: Editora UFSC, Editora da Casa, 2010.

_____. **O Senhor Henri e a Enciclopédia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. (O Bairro)

TOREZAN, Zeila Facci e BRITO, Fernando Aguiar. **Sublimação: da construção ao resgate do conceito**. In: *Revista Ágora*, Rio de Janeiro, v. XV, nº2, 2012, p.245-258.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao Método de Leonardo da Vinci**; tradução de Geraldo Gérson de Souza. Ed. Bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 1998. 256 p. (Coleção: Teoria)

VANEIGEM, Raoul. **A Arte de Viver para as Novas Gerações**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**; trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

VERGINE, Lea. **Body Art and Performance: the body as a language**. Milão: Skira Editore, 2000.

WELSFORD, Enid. **The Fool: his social and literary history**. New York: Farrar & Rinehart Inc., 1935.

bibliografia geral

ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Tradução Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

ARUZ, Joan. **Art of the First Cities: the third millennium B.C. from the Mediterranean to the Indus**. New York: The MET Press, 2003.

ASCALONE, Enrico. **La Mésopotamie**. Paris: Éditions Hazan, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A experiência do Espaço na Física Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. SP: Hucitec, 2010.

BATAILLE, Georges. **Visions of Excess: selected writings, 1927-1939**. Translated by Allan Stoekl. Minneapolis: University of Minnesota Press. 11ª edição, 2006. (Theory and History of Literature, Volume 14)

_____. **The Cradle of Humanity: prehistoric art and culture**. New York: Zone Books, 2005.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006. 320 p.

BENJAMIN, Walter. **O Flanêur**. In *Obras Escolhidas*, vol. III, São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOTTON, Alain. **Arquitetura da Felicidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida: proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

BRION, Marcel. **Ticiano**. Tradução de Adelaide Penha e Costa. Coleção Grandes Artistas. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1985.

BRISSAC, Nelson. **Paisagens Urbanas**. 3ª edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (Org.) **O Meio como Ponto Zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999. (Coleção: Espaços da arte brasileira)

BONFAND, Alain. **A Arte Abstrata**. Tradução: Denise P. Lotito. Campinas, SP: Papirus, 1996.

BURKE, Peter. **O Renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália**. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

CARDOSO, Sérgio. **O Olhar Viajante (do Etnólogo)**. Em (Org.) Novaes, Adalto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação, vol 1)

CAUQUELIN, Anne. **Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea.** São Paulo: Martins fontes, 2008.

_____. **Arte Contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Teorias da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano.** Vol. 1 Artes de Fazer. 5ª edição. Tradução Ephraim Ferreira Alves; Petrópolis: Vozes, 2000.

CLAIR, Jean. **The Great Parade: portrait of the artist as clown.** Ottawa: National Gallery of Canada, 2004.

_____. **Sur Marcel Duchamp: et la fin de l'art.** Paris: Éditions Gallimard, 2000. (Coleção Arte et Artiste)

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu;** tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção a)

CRUZ, Cecilia Mori. **Beleza Profana: uma integração da abjeção na arte.** 2007. 111f. Dissertação (Mestrado em Arte) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2007.

CURTIS, John. **The Cyrus Cylinder and Ancient Persia: a new beginning for the Middle East.** London: The British Museum Press, 2013.

DANTO, Artur C. A **Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.** Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 312p.

DIAS, Karina. **Entre Visão e Invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]** Brasília: PPG-Arte/UnB, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Que é Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DICKERMAN, Leah. **Rauschenberg: canyon.** New York: The Museum of Modern Art, 2013. (One on One)

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus: 1919-1933.** Berlin: Taschen, 2001.

ECO, Umberto. **A Vertigem das Listas.** Rio de Janeiro: Record, 2010.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas: anos 60 e 70.** Tradução Pedro Sússekind... et al; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOSTER, Hal. **The Return of the Real: the avant-garde at the end of the century.** Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 1996.

GENETTE, Gerard. **Figuras;** tradução de Ivonne F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIANNETTI, Claudia. **Estética Digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia.** Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2006.

GINZBURG, Carlo. **Investigando Piero: O Batismo, o ciclo de Arezzo, a Flagelação de Urbino.** São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura:** ensaios críticos. São Paulo: ética, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARRISON, Charles [et alii]. **Primitivismo, Cubismo, Abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. Col. Arte Moderna: práticas e debates.

HOME, Stewart. **Manifestos neoístas: greve da arte**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004. (Coleção Baderna)

_____. **Assalto à Cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999. (Coleção Baderna)

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA. **Situacionista: teoria e prática da revolução**. Tradução de Francis Wullaume e Leo Vinicius; São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002. (Coleção Baderna)

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e Linha sobre Plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KATZ, Vincent. **Black Mountain College: experiment in art**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **L'Originalité de l'Avant-Garde et Autres Mythes Modernistes**. Paris: Éditions Macula, 1993.

LE CORBUSIER. **Urbanismo**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LONGHI, Roberto. **Piero della Francesca**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MAYER, Ralph. **Manual do Artista: técnicas e materiais**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

MELLA, Frederico A. Arborio. **Dos Sumérios a Babel: Mesopotâmia: história, civilização e cultura**. São Paulo: Hemus, 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**; tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999;

_____. **O Olho e o Espírito**. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção: Os Pensadores).

MEYER, James. **Minimalism: art and polemics in the sixties**. New Haven e London: Yale University Press, 2001.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp: A Arte como Contra-Arte**; tradução portuguesa Zita Morais. Köln: Taschen, 2000.

MIRANDA, Wander Melo. (Org.) **Anos JK: margens da modernidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Rio de Janeiro: Casa de Lúcio Costa, 2002.

O QUE É FLUXUS? O QUE NÃO É! O PORQUÊ. Catálogo de Exposição (Agosto-Setembro de 2002). CCBB – Centro Cultural do Banco do Brasil. (Org.) Jon Hendricks.

PAGE, Martin. **Comment je suis devenue stupide**. Paris: Éditions J'ai lu, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREC, Georges. **A Vida Modo de Usar: romances**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O Destino das Imagens**; tradução Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012 (ArteFíssil)

READE, Julian. **Mesopotamia**. London: The British Museum Press, 1991.

RENOUARD, Michel. **Naissance des Écritures**. Paris: Éditions Ouest-France, 2011.

REY, Alain. **Le Micro-Robert: dictionnaire d'apprentissage de la langue française**. Montréal: Dicorobert, 1992

RICHTER, Hans. **Dada: Arte e anti-arte**. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ROSSET, Clément. **Le Réel: traité de l'idiotie**. Paris: Éditions de Minuit, 2011.

RUSSOLO, Luigi. **L'Art des Bruits**. Paris: Éditions Allia, 2006.

SANTOS, Milton. **A natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4ª ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2004.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. L&PM Pocket Editores, 1998. (ebook)

STRAEBEL, Volker. **Theater der Totalität and Happening: from Bauhaus to Black Mountain**. In: *The mutual influence of Europe and North America in the history of Musikperformanece*. artigo eletrônico da "Musikwissenschaftliche Praxis Berlin: thoughts on music and related arts" http://www.straebel.de/praxis/index.html?praxis/text/t-musikperf_e.htm (disponível em 02/10/2014)

SUDERBURG, Erika. (Org.) **Space, Site, Intervention: situating installation art.** Londres, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas.** tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WICK, Rainer K. **Teaching at the Bauhaus.** Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga;** trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Movimento: Porto Alegre, 1975. (Coleção Didática, v.3)

filmes e vídeos

EISENSTEIN, Sergei. **Outubro.** 1927, 1h46'. (DVD e Dgtzdo, 1,45GB HD > Vídeos Vanguarda)

Rivers and Tides: vídeo sobre a obra de Andy Goldsworthy
Germany, 2000, 91' (conferir referência com abnt...) Germany /
UK / Finland 2000, director Thomas Riedelscheimer
Trecho disponível em <http://www.caligraffiti.com.br/esculturas-naturais-de-andy-goldsworthy/>
(06/10/2014)

sites

Andrea Zittel:

www.zittel.org

disponível em 10/11/2009

Arnold Schönberg:

http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=162&Itemid=197&lang=de
disponível em 06/10/2014

Bas Jan Ader:

<http://www.basjanader.com>
disponível em 11/11/2014

Bauhaus:

<http://bauhaus-online.de/en>
disponível em 06/10/2014

Bauhaus Dance:

http://bauhausdances.org/BAUHAUS_DANCES.html
disponível em 14/11/14

Black Mountain Project:

<http://blackmountaincollegeproject.org>
disponível em 26/09/2014

Camila Soato:

<http://www.camilasoato.com>
disponível em 12/12/2014

Capela dos Scrovegni, por Giotto:

<http://smarthistory.khanacademy.org/giotto-arena-chapel-part-1.html>
<http://smarthistory.khanacademy.org/giottos-arena-scrovegni-chapel-part-2.html>
<http://smarthistory.khanacademy.org/giottos-lamentation.html>
<http://smarthistory.khanacademy.org/giottos-arena-scrovegni-chapel-part-4the-last-judgment.html>
disponível em 11/11/14

Dicionário Informal:

<http://www.dicionarioinformal.com.br>
disponível em 12/12/2014

Enciclopédia Britânica:

<https://web.archive.org/web/20060902111554/http://corporate.britannica.com/press/inventions.html>
disponível em 12/12/2014

Enciclopédia Universalis:

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/allegorie/>

disponível em 17/12/2014

Escola Superior de Desenho Industrial do RJ - Enciclopédia

Itaú Cultural: [http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao280406/Escola-Superior-de-Desenho-Industrial-\(Rio-de-Janeiro,-RJ\)](http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao280406/Escola-Superior-de-Desenho-Industrial-(Rio-de-Janeiro,-RJ))

disponível em 27/09/2014

Francis Alÿs - site oficial: <http://www.francisalys.com>

disponível em 08/10/2014

Gê Orthof:

<http://www.georthof.org>

disponível em 27/11/2014

John Cage - site oficial:

http://johncage.org/4_33.html

disponível em 02/10/2014

Lumière Technology:

<http://www.lumiere-technology.com/Pages/News/news3.htm>

disponível em 28/10/2014

Mary Miss - site oficial:

http://www.marymiss.com/index_.html

disponível em 02/12/14

Richard Long - site oficial:

<http://www.richardlong.org>

disponível em 02/12/14

Robert Rauschenberg Foundation:

<http://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-glossy-black-four-panel-painting>

disponível em 29/09/2014

UBUWeb:

<http://www.ubu.com>

disponível em 30/09/2014

Glossário

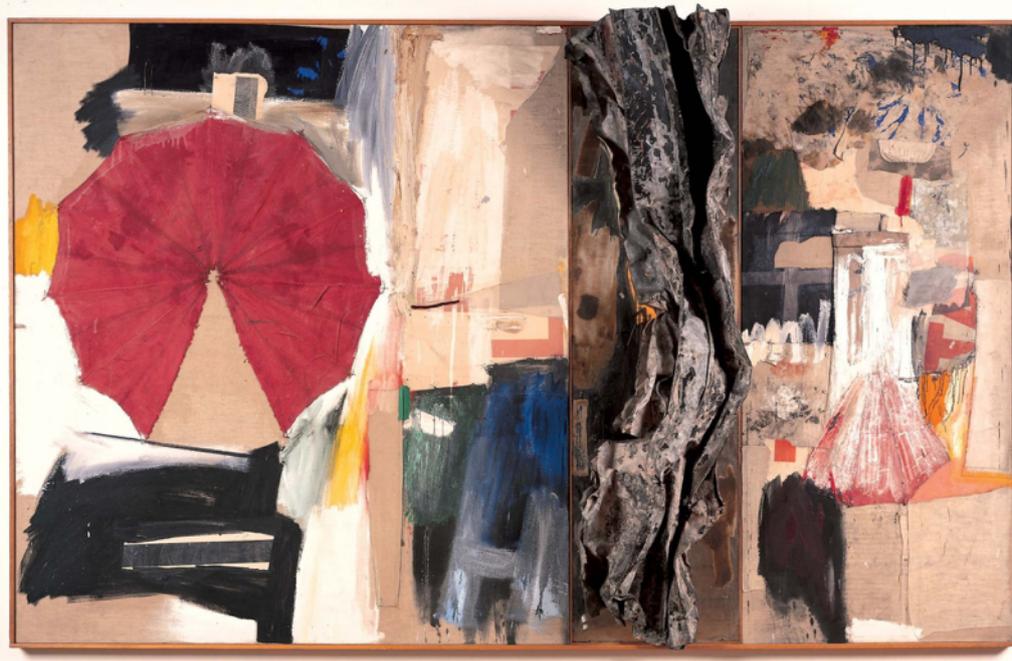
A

Alegoria:

- Argan, 2003b, p. 397: *Alegórica*. Imagem alusiva, personificação de um conceito; já usada na arte clássica, a alegoria é elemento essencial da iconografia medieval. No Renascimento, liga-se, na maioria das vezes, aos temas da mitologia clássica. No período barroco tem largo desenvolvimento, como típico processo da invenção figurativa e como “poética” ligada ao princípio da analogia entre pintura e poesia.
- Aurélio, p. 89: [Do gr. *allegoría*, pelo lat. *allegoria*.] S. f. 1. Exposição de um pensamento sob forma figurada. 2. Ficção que representa uma coisa para dar ideia de outra. 3. Seqüência de metáforas que significam uma coisa nas palavras e outra no sentido. 4. Obra de pintura ou de escultura que representa uma ideia abstrata por meio de formas que tornam compreensível. 5. Simbolismo concreto que abrange o conjunto de toda uma narrativa ou quadro, de maneira que a cada elemento do símbolo corresponda um elemento significado ou simbolizado.
- Dicionário Online: sf (gr *allegoría*) 1. Ficção que apresenta um objeto para dar idéia de outro. 2. *Gram*. Processo mental que consiste em se imaginarem como seres animados as ações e qualidades. 3. Narrativa imaginária em que se personificam animais e coisas, em que cada pormenor tem um valor simbólico. 4. Figura de retórica, constante de várias metáforas consecutivas, exprimindo por alusão

idéia diferente da que se enuncia. 5. Obra artística ou literária, que oferece uma coisa para sugerir outra.

- **Dicionário inFormal:** É uma representação figurativa que transmite um significado outro que o da simples adição ao literal. É geralmente tratada como uma figura da retórica. Uma alegoria não precisa ser expressa na linguagem: pode dirigir-se aos olhos e, com frequência, encontra-se na pintura, escultura ou noutra forma de arte mimética. O significado etimológico da palavra é mais amplo do que o que ela carrega no uso comum. Embora semelhante a outras comparações retóricas, uma alegoria sustenta-se por mais tempo e de maneira mais completa sobre seus detalhes do que uma metáfora, e apela a imaginação da mesma forma que uma analogia apela à razão. A fábula ou parábola é uma alegoria curta com uma moral definida.
- **Robert Rauschenberg, em Robert Rauschenberg Foundation:**



Robert Rauschenberg, *Alegoria*, 1959-60.

Óleo, papel, tecido, impressões, pedaços de madeira e guarda chuva sobre tela e areia e cola no painél espelhado.
182,8 x 304,8 x 29,8 cm. Museu Ludwig, Colômbia.

Ambiguidade:

- Abbagnano, p. 36: 1. O mesmo que equivocação. 2. Referindo-se a estados de fato ou situações: possibilidade de interpretações diversas ou presença de alternativas que se excluem.

Ambivalência:

- Freud, *O Eu e o Id*, p. 51-52: 1. O amor vem geralmente acompanhado pelo ódio. “A experiência clínica nos ensina que o ódio é um companheiro inesperadamente constante do amor (ambivalência) e que ele frequentemente é o precursor do amor nas relações humanas.” 2. Orientação da paranóia.
- Abbagnano, p. 36: Estado caracterizado pela presença simultânea de valorizações ou de atitudes contrastantes ou opostas.
- Ticiano:



Ticiano, *Amor Profano e Amor Sagrado*, 1514.

Analogia:

- Gombrich, p. 176: Para Filostrato: elogia o recurso do artista que cerca os muros de Tebas com homens em armas, 'de tal modo que alguns são mostrados de frente, outros com as pernas escondidas outros ainda só da cintura para cima, depois só os bustos de uns tantos, ou só as cabeças, só os elmos e, finalmente, só pontas de

lanças. Tudo isso, meu rapaz, é analogia, porque os olhos têm de ser enganados ao passarem pelas áreas relevantes da pintura’.

Anedota:

- Freud, p. 54: Um dos três alfaiates do povoado precisava ser enforcado, pois o delito, digno desse castigo, havia sido cometido pelo único ferreiro da vila. A punição é necessária, mesmo que não atinja o verdadeiro culpado.

Antinomia:

- Abbagnano, p. 63: Com esse termo ou com o termo paradoxos são chamadas as contradições propiciadas pelo uso da noção absoluta de todos em matemática e em lógica. Nesse sentido, as antinomias não eram desconhecidas na Antiguidade, porque fizeram parte dos raciocínios insolúveis ou conversíveis de que se compraziam megáricos e estóicos e que às vezes também foram chamados de dilemas. Tais raciocínios são tratados na Escolástica tardia, nas coleções de *Insolubilia* ou de *Obrigatoria*; o mais famoso é o do mentiroso, que Cícero já recordava: “Se dizes que mentes, ou estás dizendo a verdade e então estás mentindo, ou estás dizendo mentira e então dizes a verdade.” (*Academicae*, IV, 29, 96)

Arlequim:

- Aurélio, p. 188: [Do ficciôn. *Arlequim* < it. *Arlecchino*, da antiga comédia italiana, personagem apresentado em traje multicolor, feito geralmente de losangos, e cuja função era divertir o público, nos intervalos, com chistes e bufonadas.] ♦ Personagem inspirado na figura do Arlequem da *commedia dell'arte*. ♦ Indivíduo irresponsável, fanfarrão, brigão. ♦ Amante cínico.

Astúcia:

- Aurélio, p. 217: [Do lat. *astutia*.] S. f. 1. Habilidade em enganar; lábia, solércia, manha, artimanha, ardil. 2. Finura, malícia, sagacidade.

B

Besteira:

- Aurélio, p. 289: [De besta (ê) + -eira.] S. f. 1. Bras. V. asneira (1). 2. Bras. Coisa ou quantia insignificante; besteirinha.

Bestiário:

- Argan, 2003b, p. 401: Coleção medieval de narrativas de caráter didático-moralizante, ilustrada com figuras de animais. Por extensão, bestiário é também o conjunto de decorações esculturais, com motivos de animais e de monstros, nos edifícios medievais.

Bobagem:

- Aurélio, p. 306: S. f. 1. V. Bobice (1 e 3). 2. Bras. V. Asneira (1). 3. Bras. Fato ou palavra inconveniente.

Bobo:

- Aurélio, p. 306: [Do lat. balbu, 'gago'] S. f. 1. Aquele que, na Idade Média, divertia os reis e grandes senhores com as suas chalaças e momices; truão, maninelo. 2. V. tolo (8). 7. Bras. Sem importância; insignificante.

Bufão:

- Aurélio, p. 335: [Do it. buffone.] S. m. 1. Teatro V. bufo3 (1). 2. V. fanfarrão. (2).
- Dicionário Informal: 1. Que bufa muito.

C

Cabine da Mentira:

- CM: 1. A Cabine da Mentira, como conceito bárbaro, é tanto um local como uma forma de agir ou enunciado. 2. O local onde a mentira é a mais absoluta verdade poética. 3. A combinação de espaços; espaço do entre. A morada alegórica do Forasteiro. O espaço de construção das utopias. 4. Método patafísico. A exposição da ambivalência, o uso de mudanças intermitentes e a busca pela tensão entre pólos opostos. 5. A repetição e a simultaneidade nas reflexões. A indecente incandescência. O sublime obsceno e sua queda. 6. Constelação de conceitos e imagens; Névoa; Penumbra; o *sfumato*; uma nebulosa. 7. O cruzamento do Bobo da Corte. A idiotice, o humor. Encontros conflitantes com seres e sensações; o *trompe l'oeil*. 8. A Fuga, o Desvio e a Deriva como o Devir. 9. As falsas verdades da Ciência. 10. A construção (de imagens ou narrativas) do imaginário. Castelos de areia; muralhas de besteiras; coleções empáticas, que podem ser de antipatias; a arquitetura da arte. A garantia da autonomia da arte.

Calúnia::

- Aurélio. sf (lat *calumnia*) 1 Imputação falsa, que ofenda a reputação, crédito ou honra de alguém. 2 Difamação infundada. 3 Grupo dos caluniadores.

Cópia:

- Argan, 2003b, p. 406: Repetição de uma obra de arte; a cópia com ou sem variantes, executada pelo autor, chama-se *réplica*.

Cortina de Fumaça:

- Aurélio, p. 562. 1. *G. Quím.* Nuvem artificial utilizada para ocultar movimentos e ações táticas da tropa, formada pela suspensão de agentes fumígenos no ar. 2. *P. ext.* Qualquer expediente adotado com fim despistador.

- CM: Qualidade de adaptar ou combinar conceitos em construções teóricas.

Criação:

- Aurélio, p. 573: [Do lat. *creatione*.] S. f. 1. Ato ou efeito de criar. 2. O conjunto dos seres criados; natureza. 3. A propagação de espécie. 4. Invenção, elaboração. 5. Obra, invento, produção. 6. Instituição, fundação, formação. 7. Amamentação, lactação. 8. Educação. 9. O período da meninice. 10. O conjunto dos animais domésticos que se criam, principalmente para fins lucrativos.

Criatividade:

- Munari, p. 15: Tudo o que antes não existia, mas era realizável de maneira essencial e global.
- Aurélio, p. 574: [De criativo + - (i)dade.] S. f. 1. Qualidade de criativo. 2. Capacidade criadora; engenho, inventividade. 3. E. Ling. Capacidade que tem um falante nativo de criar e compreender um número ilimitado de sentenças em sua língua.

D

Desenganar:

- Aurélio, p. 643: [De *des-* + *enganar*.] V. t. d. 1. Tirar de engano, erro, esperança ilusória ou falsa crença. 2. Tirar as esperanças de salvação de. 3. *Bras. RS* Tirar toda a resistência de (o cavalo), fazendo-o fiel e manso. *T. d. e i.* 4. Desiludir, despersuadir. *P.* 5. Sair (de engano ou erro). 6. Desiludir-se, desesperançar-se.

Desiludir:

- Aurélio, p. 650: [De *des-* + *iludir.*] *V. t. d.* 1. Tirar ilusões a; desenganar. 2. Causar decepção a. *T. d. e i.* 3. Desenganar, dissuadir. *Int.* 4. Fazer perder a ilusão. *P.* 5. Perder as ilusões; desesperançar-se, desenganar-se.

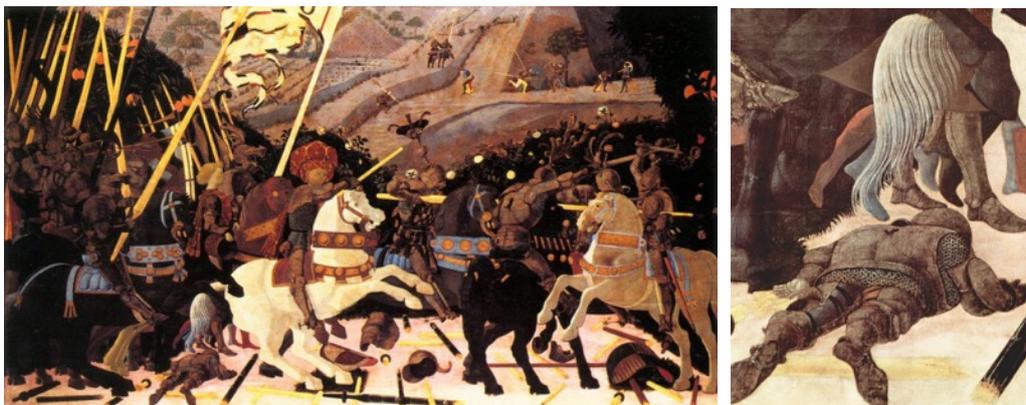
Difamar:

- Dicoínário Informal: [lat *diffamare*] *V. t. d.* 1 Tirar a boa fama ou o crédito a; caluniar. *V. t. i.* 2 Falar mal de: Difamar do procedimento de alguém. *V. pr.* 3 Perder a reputação, desacreditar-se: Assim fora se difamando.

E

Escorço:

- Argan, 2003b, p. 408: Artifício perspéctico utilizado para produzir, no plano, o efeito da terceira dimensão: resulta da aplicação de leis perspécticas aos corpos e se apresenta geralmente como uma contração da forma.
- Paolo Uccello na *Batalha de São Romano*, de 1438-1440:



Paolo Uccello - *Batalha de San Romano*, 1,80 x 3,20 m, têmpera de ovo sobre madeira, Primeira Parte, c. 1438-1440, National Gallery, Londres.

Detalhe (à direita) do escorço do soldado caído.

Esfumaçar:

- Aurélio, p. 799: [de *es-* + *fumaça* + *-ar*] *V. t. d.* 1. Encher de fumaça. 2. Enegrecer de fumaça. 3. *Bras.* Defumar (alimentos). *P.* 4. Encher-se de fumaça. 5. Desaparecer, sumir; esfumar-se.

F

Fábula:

- Dicionário Informal: *S. f.* (lat *fabula*) 1. Pequena narrativa em que se aproveita a ficção alegórica para sugerir uma verdade ou reflexão de ordem moral, com intervenção de pessoas, animais e até entidades inanimadas. 2. Narração imaginária, ficção artificiosa. 3. Narrativa ou conjunto de narrativas de ideação mitológica; mito. 4. Entrecho ou urdidura de qualquer obra de ficção. 5. Os elementos de deformação da realidade nas composições do gênero épico ou de invenção. 6. Mentira. *Dim:* fabulazinha, fabela.

Fantasia:

- Munari, p. 11: “Tudo o que antes não existia, ainda que irrealizável.” p. 23: “A fantasia é a faculdade mais livre de todas as outras. Com efeito, ela pode até nem ter em conta a viabilidade ou o funcionamento daquilo que pensou. É livre de pensar a coisa que quiser, até a mais absurda, incrível ou impossível.”
- Aurélio, p. 872: [Do gr. *phantasia*.] *S. f.* 1. Aquilo que não corresponde à realidade, mas que é fruto da imaginação. 2. Obra literária, pictórica, etc., que não segue regras ou modelos fixos. 3. Capricho da imaginação; devaneio, sonho. 4. Capricho. 5. *Mús.* Peça instrumental de criação livre, com variações e outros recursos, não raro parafraseando outra composição. 6. *Bras.* Vestimenta usada no carnaval e em outros festejos e que imita a de palhaços, tipos populares, figuras mitológicas, etc. 7. *Bras.* Jóia falsa, ou de valor relativamente baixo. 8. *Bras.* Assombração, visagem, fantasma.

- JOSEF MATTHIAS HAUER : Phantasie Op.17 (4.28) (<http://www.ubu.com/sound/bauhaus.html>)

Fantástico:

- Aurélio, p. 873: [Do gr. phantastikós, pelo lat. med. phantasticu.] *Adj.*
1. Só existente na fantasia ou imaginação. 2. Caprichoso, extravagante. 3. Incrível, extraordinário, prodigioso. 4. Falso, simulado, inventado, fictício. 5. Liter. Diz-se de obra do fantástico. S. m. 6. Aquilo que só existe na imaginação. 7. Liter. Gênero literário em que elementos sobrenaturais estão integrados ao discurso e são tratados com naturalidade.

Ficção:

- *S. f.* (lat *fictione*) 1. Ato ou efeito de fingir. 2. Simulação. 3. Arte de imaginar. 4. Coisas imaginárias. Obra ou literatura de f.: aquela cujo enredo é criado pela imaginação do autor.
- Rousseau: A mentira que não prejudica ninguém.

Fumaça:

- Aurélio, p. 944: [de *fumo1* + *-aça*.] *S. f.* 1. Grande porção de fumo. 3. *Fís. Quím.* Solução coloidal de uma fase dispersa sólida numa dispersora gasosa. E lá vai fumaça. *Bras. Gír.* Expressão com que se indica uma quantidade que excede largamente um numero redondo. *Fumo1.* [Do lat. *fumu*.] Vapor pardacento-azulado que sobe dos corpos em combustão ou muito aquecidos.

I

Ilusão:

- Aurélio, p. 1071: [Do lat. *illusione*.] *S. f.* 1. Engano dos sentidos ou da mente, que faz que se tome uma coisa por outra, que se interprete

erroneamente um fato ou uma sensação; falsa aparência. 2. Sonho, devaneio, quimera. 3. Coisa efêmera, passageira. 4. Logro, burla, engano. 5. Psiq. Psic. Percepção deformada de objeto.

Ilusionista:

- Aurélio, p. 1071: S. 2 g. Ver prestidigitador. > p. 1627: S. m. Artista que, pela ligeireza dos movimentos das mãos, faz deslocar ou desaparecer objetos, iludindo a vigilância do espectador de maneira que parece inexplicável; prestímano, prestigiador, ilusionista, mágico.

Imaginação:

- Munari, p. 17: “A fantasia, a invenção e a criatividade pensam, a imaginação vê.” p. 24: “A imaginação é o meio para visualizar, para tornar visível o que pensam a fantasia, a invenção e a criatividade. (...) Os meios que substituem a imaginação são, portanto, o desenho, a pintura, a escultura, o cinema, a arte cinética, etc.”
- Aurélio, p. 1072: S. f. 1. Faculdade que tem o espírito de representar imagens; fantasia. 2. Faculdade de evocar imagens de objetos que já foram percebidos; imaginação reprodutora. 3. Faculdade de formar imagens de objetos que não foram percebidos, ou de realizar novas combinações de imagens. 4. Faculdade de criar mediante a combinação de ideias. 5. A coisa imaginada. 6. Criação, invenção. 7. Cisma, fantasia, devaneio. 8. Crença fantástica; credence; superstição. 9. Literatura e Arte: Invenção ou criação construtiva, organizada (por oposição a fantasia, invenção arbitrária).

Invenção:

- Munari, p. 13: “Tudo o que anteriormente não existia, mas era exclusivamente prático e sem problemas estéticos.” p. 23: “A invenção utiliza a mesma técnica da fantasia, isto é, o relacionamento entre o que se conhece, mas com a finalidade de um uso prático. (...) O inventor, porém, não se preocupa com a vertente estética da sua invenção. Aquilo que lhe interessa é que a coisa inventada funcione realmente e sirva para alguma coisa.” p. 24: “Inventar significa pensar numa coisa que anteriormente não existia.”

Ironia:

- Dicionário Informal: [De *des-* + *iludir.*] *V. t. d.* 1. Tirar ilusões a; enganar. 2. Causar decepção a. *T. d. e. i.* 3. Enganar, dissuadir. *Int.* 4. Fazer perder a ilusão. *P.* 5. Perder as ilusões; desesperançar-se, enganar-se.
- Michaelis: *sf* (*gr eironeía*, pelo *lat*) 1 *Ret* Figura com que se diz o contrário do que as palavras significam. 2 Dito irônico. 3 Ar ou gesto irônico. 4 Zombaria insultuosa; sarcasmo: *Ironia do destino*.

J

Jogo:

- Aurélio: 1 Vício de jogar. 2. Exercício ou passatempo entre duas ou mais pessoas das quais uma ganha, e a outra, ou as outras, perdem. 3. O que serve para jogar determinado jogo. 4. Maneira de jogar. 5. Divertimento, exercício. 6. Manejo. 7. Determinado número de peças que formam um serviço ou coleção. 8. Brinco; escárnio. 9. Artes, astúcia; modo de proceder. 10. Habilidade.

L

Lenda:

- Câmara Cascudo, p. 328: Episódio heróico ou sentimental com elemento maravilhoso ou sobrenatural, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo.
- Dicionário Informal: *S. f.* Tradição popular; conto; história fantástica, imaginosa. Figurado: mentira; narração efandonha.

Lorota:

- C-M: a boa e velha ladainha.
- Dicionário Informal: Grande mentira; 2. Contador de piada ou fofoca; 3. Conversa que nada traz de proveito; explicação sem lógica, enrolação; Bobagem.

M

Mentira:

- Abbagnano, p. 660: Aristóteles distingue duas espécies fundamentais de mentira, a jactância, que consiste em exagerar a verdade, e a ironia, que consiste em diminuí-la. Estas são mentiras que não dizem respeito às relações de negócios nem à justiça; nesses casos não se trata de simples mentira, mas de vícios mais graves (fraude, traição, etc.) (*Ethica nicomachea*, IV, 7, 1127 a 13) São Tomás deu minuciosa classificação da mentira do ponto de vista da moral teológica (*S. Th.*, II, 2, q. 110: *Summa theologiae*)
- Aurélio. *V.i.* Afirmar aquilo que se sabe ser falso, ou negar o que se sabe ser verdadeiro: mentir vergonhosamente.
- Câmara Cascudo, p. 380: *Estórias* [grafia com *e* do autor segue normas antigas da língua portuguesa para diferenciar histórias da disciplina História] mentirosas, pilhérias, anedotas, casos surpreendentes, fatos inverossímeis são muito populares e constituem um gênero especial, no qual a imaginação exagerada e livre se liberta dos limites da lógica. [...] Certas classes sociais gozam do velho privilégio universal de fornecedores da espécie: os caçadores, os pescadores e os viajantes.
- Michaelis: *sf* (lat *mentita*, com dissimilação) 1. Ato de mentir; afirmação contrária à verdade, engano propositado. 2. Hábito de mentir. 3. Engano da alma, engano dos sentidos, falsa persuasão, juízo falso. 4. Erro, ilusão, vaidade. 5. Fábula, ficção. 6. O mesmo que

leuconiquia. *Antôn.* (acepções 1, 3 e 4): verdade; (acepção 5): realidade. M. de rabo e cabeça: grande mentira. M. inocente: dita sem o propósito de prejudicar. M. oficiosa: dita a alguém, sem prejuízo de terceiro, e só para lhe causar prazer ou utilidade.

Mentiroso:

- Abbagnano, p. 660: Um dos argumentos que os antigos chamavam de ambíguos ou conversíveis e os modernos chamam de antinomias ou paradoxos: consiste em afirmar que se mente; assim, quando se diz a verdade, mente-se, e quando se mente, diz-se a verdade. A conclusão é impossível. Atribuído a Eubúlides de Mileto (Diógenes Laércio, *Vitae et placita philosophorum*, II, 108), esse argumento é encontrado em muitos escritores antigos (Aristóteles, *De sophisticis elenchis*, 25, 180 b 2; Cícero, *Academicorum reliquiae cum Lucullo*, II, 95; *De divinatione*, II, 4; Aulo Gélcio, *Noctes Atticae*, 18, 2). Retomado no último período da Escolástica, esse argumento ainda é discutido pela lógica como uma das antinomias lógicas (ver Antinomias)
- Aurélio, p.1312: *Adj.* 1. Que mente. 2. Oposto à verdade; falso. 3. Que não é o que parece ser; enganoso. *S. m.* 4. Aquele que mente. Paradoxo atribuído a Eubúlides de Mileto (séc. IV a.C.), cuja forma mais simples é: se alguém afirma 'eu minto', e o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa, etc.; O Cretense. [Pode-se concluir ou que uma asserção é ao mesmo tempo verdadeira e falsa, ou continuar indefinidamente por recorrência ora a concluir que é falsa ora que é verdadeira.]

Metáfora:

- Gombrich, p. 89: Barreira entre imagem e realidade.

Metonímia:

- Michaelis: *sf (gr metonymía) Ret* Alteração do sentido natural das palavras pelo emprego da causa pelo efeito: *Apresento-lhe meu trabalho* (livro); do continente pelo conteúdo: *Tal era sua fome que ele comeu dois pratos*; do lugar pelo produto; *Serviram um velho bordéus*

(vinho de Bordéus); do abstrato pelo concreto: *Não se menospreze a realeza* (o rei); do sinal pela coisa significada: *Levaram longe a cruz* (a religião) etc., ou vice-versa, isto é, o emprego dessas expressões em sentido inverso.

Mimese:

- Argan, p. 441: (it. *mimèse*) Literalmente, imitação. Na arte clássica caracteriza o confronto e a escolha de elementos harmônicos, visando à composição de uma forma perfeita, inspirada no conceito de uma natureza ideal da qual o homem se faz mediador através da invenção artística.
- Dicionário Informal: Diante de alguns filósofos mimese é imitação. *A arte é pura mimese*. Cópia fiel. Transcrição tal qual o modelo.
- Michaelis: *sf* (*gr mímesis*) 1 *Ret* Figura em que o orador imita a voz ou o gesto de outrem. 2 *Med* Simulação de doença.

Mito:

- Michaelis: *Sm* (*gr mythos*) 1 Fábula que relata a história dos deuses, semideuses e heróis da Antiguidade pagã. 2 Interpretação primitiva e ingênua do mundo e de sua origem. 3 Tradição que, sob forma alegórica, deixa entrever um fato natural, histórico ou filosófico. 4 Exposição simbólica de um fato. 5 Coisa inacreditável. 6 Enigma. 7 Utopia. 8 Pessoa ou coisa incompreensível.

P

'Patafísica:

- Alfred Jarry, p. 145: É a ciência das soluções imaginárias, que simbolicamente atribui propriedades aos objetos, descritos em suas virtualidades, para seus alinhamentos.

Pateta:

- Dicionário Online de Português: *Adj.* e *S.m.* e *S.f.* Que ou quem não tem finura de espírito.

Patético:

- Abbagnano, p. 745: F. Schiller designou com este termo uma das espécies do sublime prático, mais precisamente o que deriva de um objeto ameaçador em si mesmo para a natureza física do homem, portanto doloroso. No sublime prático contemplativo, ao contrário, não é o objeto, mas a sua contemplação que institui o temor e, conseqüentemente, a sublimidade.

Peta:

- Dicionário Informal: História falsa; mentira. 2. Biscoito de polvilho maranhense.
- Sociedade Petalógica: mentira.

Perspectiva:

- Albert Dürer:



Albert Dürer, 1525.

- Argan, p. 445: Representação de objetos tridimensionais no plano. Em cada época da história da arte desenvolveram-se processos de representação volumétrica no plano, desde a pintura das cavernas

ate os dias de hoje. Esses procedimentos podem ser agrupados em duas grandes classes: os processos de representação antes da chamada 'perspectiva exata' desenvolvida em Florença no início do século XV e, na arte ocidental das representações posteriores ao século XV. O que distingue as duas classes é que a primeira se restringe a representar cada objeto separadamente, estabelecendo-se a conexão entre eles pela proximidade física ou por uma relação que é antes de tudo ideológica. A segunda classe estabelece uma ordem espacial única, na qual, matematicamente, inserem-se os objetos com suas proporções congruentes relativamente à distância que se encontram do observador. A perspectiva exata, quando estabelece um único ponto de vista para toda a representação, inaugura duas novas ciências: a geometria projetiva e a ótica do raio luminoso.

- Ralph Mayer, p. 306: Sistema de representação de objetos tridimensionais em uma superfície bidimensional para que o efeito seja o mesmo da atual cena vista a partir de um ponto de vista. É um elemento básico na arte representativa ocidental.

Prestígio:

- Aurélio, p. 1627: [Do lat. praestigiū.] S. m. 1. Ilusão atribuída a causas sobrenaturais ou a sortilégios; magia. 2. Artifício usado para seduzir, para encantar; fascinação, atração, encanto, magia. 3. Influência exercida por pessoa, coisa, instituição, etc., que provocam admiração ou respeito. 4. Superioridade pessoal baseada no bom êxito individual em qualquer setor da atividade, e que é admitida pela maioria de um dado meio social.

Polígrafo:

- Dicionário Online de Português: S.m. Autor que escreve sobre vários assuntos. Máquina com que se podem tirar muitas cópias do mesmo escrito. Máquina que, com várias penas, faz simultaneamente mais de um registro do mesmo fenômeno.

R

Realismo:

- Ralph Mayer, 343: em termos gerais, a figuração de seres humanos, de objetos reais ou cenas que aparecem na natureza, sem distorção ou estilização. O termo é usado também para distinguir de objetos ou pinturas abstratas. As pinturas do Realismo Mágico ou com *trompe l'oeil* adicionam elementos à palavra. O termo naturalismo é usado como sinônimo de realismo. 2. Movimento francês de 1850 a 1875 cuja primeira exposição fora organizada por Gustave Courbet (1819-1877) para protestar contra a rejeição da Academia a seus trabalhos. O Realismo do século XIX era contrário à idealização, assunto do Romantismo e do Neoclássico, com imagens duras da vida cotidiana.

Representação:

- Gombrich, p. 94: A representação não é, portanto, uma réplica. Não precisa ser idêntica ao motivo. p. 203: A representação é sempre uma rua de mão dupla. Ela cria um elo, ensinando-nos a passar de uma interpretação para outra.
- Ralph Mayer, 350: relativa à arte na qual se reconhece objetos, figuras ou elementos da natureza, se distinguindo da arte não figurativa ou abstrata.

S

Sátira

- Michaelis: S. f. (*lat satira*) 1. Composição literária mordaz, originariamente em versos, que censura ou ridiculariza defeitos ou

vícios de uma época ou de uma pessoa. 2. Censura jocosa. 3. Discurso ou escrito picante ou maldizente.

Sfumato:

- Ralph Mayer, 376: na pintura a óleo, criação de efeitos suaves e delicadamente misturados pela fusão de um tom em outro, particularmente em névoas. Este termo italiano é normalmente usado para se referir às pinturas de Leonardo da Vinci, que foi o primeiro dos grandes mestres a empregar o procedimento para assegurar uma atmosfera de efeitos aéreos.

Sombra:

- Aurélio: s. f. 1. Espaço sem luz ou escurecido pela interposição de um corpo opaco; 2. Zona privada de luz em virtude da interposição de um corpo opaco; 3. Parte de um corpo que não recebe luz direta; 4. Reprodução, numa superfície mais clara, do contorno de uma figura que interpõe entre esta e o foco luminoso; 5. Lugar abrigado dos raios solares; 6. Ausência de luz solar; noite. 7. Escuridão, trevas, sombras; 8. Região não iluminada; obscuridade, escuridão, escuro; 9. Radiol. Imagem resultante da interrupção de passagem de radiação, como ocorre em radiografia de formação, radiopaca; 10. Parte escura, mancha. 11. Abajur; 12. Fantasma; 13. Capanga; 14. Mácula, nódoa, defeito, senão; 15. Vestígio, traço, sinal, indício; 16. Coisa impalpável, imaterial; 17. Fig. Aspecto, semblante, ar; 18. Disfarce, aparência, simulação; 19. Fig. Aquilo que entristece a alma; 20. Fig. O que impede a comunicação, o relacionamento entre as pessoas; 21. Fig. Mistério, enigma; 22. Fig. Isolamento, solidão; 23. Fig. Pessoa que lembra um fantasma; 24. Fig. Pessoa que persegue ou acompanha outra constantemente; 25. Fig. Pessoa que imita outra; 26. Artes Plásticas A parte menos iluminada de uma pintura, um desenho, uma gravura; Um conjunto das tonalidades mais escuras usadas por um artista para obter efeitos de sombra; 27. Cosmético para as pálpebras.

Sombreamento:

- Dicionário de Filosofia: p. 919 (Al. Abschattung) Termo empregado por Husserl para indicar o modo parcial e aproximativo com que a coisa externa 'é dada à consciência perceptiva. Por exemplo: "A mesma cor aparece em seqüências contínuas de sombreamentos de cores. O mesmo vale para qualquer qualidade sensível e para qualquer figura parcial. Uma única e mesma figura, dada em carne e osso como sempre a mesma, aparece continuamente 'de modo diferente', em sombreamentos sempre diferentes de figura. Essa é a situação necessária das coisas, que tem validade universal." (I, §4)

T.

Trapa1:

- Aurélio, p. 1980: S. f. 1. Cova, ou alçapão, apropriada para capturar feras.

Trapaça:

- Aurélio, p. 1980: [De *trapa* 1 + *-aça*.] S.f. 1. Contrato fraudulento; dolo.
- Rousseau: Que proporciona a deriva e o sonho.

Trapacear:

- Aurélio, p. 1980: V. t. d. 1. Tratar (algo), fraudulentamente. *Int.* 2. Fazer trapaças.

Trapaceiro:

- Aurélio, p. 1980: *Adj.* S. m. 1. Que trapaceia. S. m. 2. Aquele que trapaceia; argamandel. [Sinônimo: *trapaceador*, *trapalhão* e *trapaçador*.]

Trompe l'oeil:

- Argan, p. 423: Efeito obtido em pintura mediante estratégias compositivos especiais, perspécticos e técnicos, visando simular o espaço edificado, a realidade física das coisas.
- Ralph Mayer, p. 429: termo francês que significa o engano do olho. Aplicado a uma pintura tão realista que pode enganar o público. O termo é usado para designar um estilo de pintura, às vezes referidas também como ilusionistas, ou seja, criando uma ilusão da realidade.

U

Utopia:

- Aurélio: 1. País imaginário em que tudo está organizado de uma forma superior. 2. Sistema ou plano que parece irrealizável. 3. Fantasia.
- Edson de Sousa, p. 3: [Do grego *ouk*, não; *topos*, lugar] É o ato de criação.
- Michaelis: *sf* (*gr ou+topo³+ia¹*) 1. O que está fora da realidade, que nunca foi realizado no passado nem poderá vir a sê-lo no futuro. 2. Plano ou sonho irrealizável ou de realização num futuro imprevisível; ideal. 3. Fantasia, quimera.

Utopia construtiva:

- Walter Gropius, em entrevista sobre as *Origens da Bauhaus*: a utopia que não utópica demais.

V

Verdade:

- Abbagnano, p.994: Validade ou eficácia dos procedimentos cognoscitivos. Em geral, entende-se por verdade a qualidade em virtude da qual um procedimento cognoscitivo qualquer torna-se eficaz ou obtém êxito. Essa caracterização pode ser aplicada tanto às concepções segundo as quais o conhecimento é um processo mental quanto às que o consideram um processo lingüístico ou semiótico. Ademais, tem a vantagem de prescindir da distinção entre definição de verdade e critério de verdade. Essa distinção nem sempre é feita, nem é frequente; quando feita, representa apenas a admissão de duas definições de verdade. Por exemplo, quando se faz a distinção entre teoria da correspondência e critério de verdade, este é definido como evidência recorrendo-se ao conceito de verdade como revelação, e a teoria da verdade como conformidade a uma regra, apresentada por Kant como critério formal ao lado do conceito de verdade como correspondência, torna-se então uma definição da própria verdade. É possível distinguir cinco conceitos fundamentais de verdade: 1º a verdade como correspondência; 2º a verdade como revelação; 3º a verdade como conformidade a uma regra; 4º a verdade como coerência; 5º a verdade como utilidade.
- Aurélio: *S. f.* 1. Identidade de uma representação com a realidade representada; exatidão, autenticidade: verdade histórica. 2. O que é certo, verdadeiro: quer saber a verdade. 3. Princípio certo, constante; axioma: verdade matemática. 4. Boa-fé; sinceridade: falar com verdade. 5. *Bs-art.* Expressão fiel da natureza: retrato de grande verdade. *loc. adv.* Em verdade ou na verdade, certamente, seguramente, decerto.

Vício:

- Abbagnano, p. 1000: 1. O contrário d' virtude nos vários significados deste termo. Com referência ao conceito aristotélico-estóico de virtude como hábito racional da conduta, o vício é um hábito (ou uma disposição) irracional. Neste caso, são vícios os extremos opostos cujo meio-termo é a virtude: p. ex., a abstinência e a intemperança diante da moderação, a covardia e a temeridade diante da coragem, etc. Neste sentido, a palavra vício só se aplica às virtudes éticas. Com referência às virtudes dianoéticas ou intelectivas, vício significa

simplesmente a falta delas: falta que, segundo Aristóteles, é vergonhosa somente como participação malograda nas coisas excelentes de que participam todos os outros, ou quase todos, ou pelo menos os que são semelhantes a nós, ou seja, os que têm nossa idade ou que são de nossa cidade, família ou classe social (*Ret.*, II, 6, 1383b 19; 1384a 22). 2. Portanto, o sentido mais geral de vício é a falta ou deficiência de alguma característica que um objeto qualquer (no sentido mais amplo) deveria ter segundo a regra ou a norma que lhe diga respeito. Nesse sentido geral, pode-se falar e fala-se de vício lógico ou de vício jurídico, etc.

- Aurélio, p. 2058: [Do lat. *vitiu*, por via erudita.] *S. m.* 1. Defeito grave que torna uma pessoa ou coisa inadequadas para certos fins ou funções. 2. Inclinação para o mal. [Nesta acepção, opõe-se a virtude (1).] 3. Costume de proceder mal; desregramento habitual. 4. Conduta ou costume censurável ou condenável; libertinagem, licenciosidade, devassidão. 5. Qualquer deformação física ou funcional. 6. Costume prejudicial; costumeira.

Vicioso:

- Aurélio, p. 2059: [Do lat. *virtiosu*.] *Adj.* 1. Que tem, ou em que há vício(s). 2. Corrompido, desmoralizado. 3. Defeituoso, imperfeito. 4. Contrários a certos preceitos ou regras.

Vigário:

- Aurélio, p. 2061: [Do lat. *vicariu*, *i. e.*, 'vicário' (subentende-se pároco), 'padre que faz as vezes do bispo'.] *S. m.* 1. Aquele que faz as vezes de outro. 2. Padre que faz as vezes do prelado. 3. Padre que substitui o pároco em uma paróquia. 4. Título.

Vigarista:

- Aurélio, p. 2061: [De (*conto-do-*)vigário + *-ista*.] *S. 2 g.* 1. Ladrão ou ladra que passa o conto-do-vigário. [Sinônimos: *cantante*.] 2. P. ext. Velhaco, intrujão, trapaceiro. [Sinônimo (*bras.*, *MG*): *vigário*.] *S. f.* 3. *Bras.* Meretriz.

Virtude:

- Abbagnano, p. 1003: Este termo designa uma capacidade qualquer ou excelência, seja qual for a coisa ou o ser a que pertença. Seus significados específicos podem ser reduzidos a três: 1º capacidade ou potência em geral; 2º capacidade ou potência do homem; 3º capacidade ou potência moral do homem. No terceiro sentido, o termo designa uma capacidade do homem no domínio moral. Deve tratar-se de uma capacidade uniforme ou continuativa, como já declarava Hegel (*Fil. do dir.*, 150, anexo), porque um ato moral não constitui virtude. Essa condição, porém, nem sempre é respeitada, e Locke, p. ex., fala de virtude e de vício no sentido de atos morais isolados (*Ensaio*, II, 28, 11). As definições de virtude nesse sentido estão compreendidas nas seguintes rubricas: a) capacidade de realizar uma tarefa ou uma função; b) hábito ou disposição racional (Segundo Aristóteles, a virtude é o hábito que torna o homem bom e lhe permite cumprir bem a sua tarefa); c) capacidade de cálculo utilitário; d) sentimento ou tendência espontânea; e) esforço.
- Aurélio, p. 2067: [Do lat. virtute.] *S. m.* 1. Disposição firme e constante para a prática do bem. [Opõe-se a vício (2).] 2. Boa qualidade moral; força mora; valor. 3. Ato virtuoso. 4. Castidade, pureza. 5. Modo austero de vida. 6. Qualidade própria para que se produzam certos efeitos; característica, propriedade. 7. Causa, motivo, razão. 8. Validade, valor, legitimidade.

Virtudes:

- Aurélio, p. 2067: [Pl. de virtude.] *S. f. pl.* 1. Disposições constantes do espírito, as quais, por um esforço da vontade, inclinam à prática do bem. 2. Teol. Um dos coros de anjos. Virtudes teologais. Teol. A fé, a esperança e a caridade.

Virtuoso:

- Aurélio, p. 2067: [Do lat. tard. virtuosu.] *Adj.* 1. Que tem virtudes. 2. Que produz efeito; eficaz.

cabine da mentira:

bobeiras em trânsito para a arte contemporânea

| espaços combinados |

Orientanda

Cecilia Mori Cruz

Orientador

Prof. Dr. Geraldo Orthof

| IdA | PPG-Artes |



LE MAT

CRUZ, Cecilia Mori.

Cabine da Mentira: bobearas em trânsito para a arte contemporânea - livro dos espaços combinados/ Cecilia Mori Cruz. - Brasília: UnB/IdA PPGArtes, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Gê Orthof

Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, IdA/VIS, Programa de Pós-graduação em Artes, 2014

1. Cabine da Mentira. 2. Espaços Combinados. 3. Forasteiro. 4. Fronteira. 5. Território Desterritorializado. 6. *sfumato*.

Dedico este livro ao meu marido e o constante trânsito das
moradas dos objetos domésticos.

[espaços combinados]

O Bobo forasteiro e alegorias habitacionais do entre ————— p.6

Combines e outras trapaças sensacionais ————— p. 19

Percursos radicais para territórios caluniosos ————— p. 30

Recreio, com Jorge Luís Borges ————— p. 47

Cortina de Fumaça e instabilidades de ilusão ————— p. 48

Nota Espacial ————— p.67

O Bobo forasteiro e alegorias habitacionais do entre.

Na língua portuguesa, mentira, ilusão, engano, fábula e ficção, dentre outros, são sinônimos entre si e todos esses nomes apresentam a realidade como oposição. Segundo o dicionário Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, de 2004, mentir seria “afirmar coisa que sabe ser contrária à verdade; dar uma indicação contrária à realidade; induzir em erro; ser causa de, ou dar margem a engano; iludir.” (p. 1312). A partir dessas noções podemos entender as várias relações históricas entre a produção artística e o mundo da criação seja pela invenção de técnicas de ilusão – aqui pensadas como táticas –, como a criação da perspectiva linear e o *chiaroscuro*, seja pela formalização dos modelos de representação figurativa (ou *petit genre*) como as alegorias ou do gênero fantástico nas artes visuais.

Assim, a defesa da mentira na vida não deve ser confundida com a imaginação, idealização, ficção ou ilusão. O sentido de propositadamente fazer alguém crer em algo que é falso ou ainda segundo Jean-Jacques Rousseau, numa das *Rêveries du Promeneur Solitaire* (1776-78), que diz que uma mentira que não prejudica ninguém é uma ficção. Assim, a presente pesquisa parte da associação da arte com a mentira para defender a importância das trapaças (com a utilização do riso ou não) como o que proporciona a deriva e o sonho fundamentais ao processo de construção da arte.

E apesar de ilusão, fábula e ficção serem sinônimos de mentira no sentido comum da nossa língua, há uma distinção do ponto de vista moral e ético entre as primeiras e a mentira que, por ter a mentira a intenção de prejudicar alguém, ela existe apenas em relação a outra pessoa ou grupo social. Contudo, mesmo quando o principal propósito da mentira é o engano, ela também pode se mostrar menos condenável (do ponto de vista

moral) ou até compreensível quando ela é apenas um método para um bem maior, como quando para salvar alguém.

Assim, a mentira como proposição ativa se aproxima das artes, que intencionalmente desloca o fruidor para uma realidade imaginada. No entanto, a defesa da mentira na arte contemporânea não implica em acabar com a noção de verdade. Pois, simplesmente sem a verdade não temos a noção de mentira. A ideia também não é substituir a verdade pela mentira. Se assim fosse, não só não teríamos a noção de mentira como também não teríamos a de verdade. Ainda diferentemente da hipocrisia, que não sabe ou ignora quando mente, a mentira conhece bem seu par oposto e brinca com a fronteira entre eles.

A falsidade incompreensível que questiona o que pode ser entendido como mentira e a percepção dela como repleta de virtudes nos interessa mais que as simples inversões como as declarações do tipo “não fiz algo quando, na verdade, fiz”. Assim, a amplitude das conotações de mentira de acordo com a situação e o modo como ela é apresentada é a própria rotina da criação artística e o *metier* do artista. Portanto, a ambivalência na aproximação entre verdade e mentira e o que mais a torna complexa evoca a figura do Bobo da Corte (mais elaborada no capítulo *Gostosuras com Travessuras: indecências incandescentes do Bobo da Corte*) com sua qualidade anfíbia de se sentir em casa no mundo real e no da imaginação.

A figura do Bobo da Corte se aproxima do *trickster*¹ analisado pelo escritor e pesquisador Lewis Hyde (1945-) em *Tricksters Makes This World*, por serem ambos alegorias de ideias fugidias e ambíguas que promovem o atravessamento e o questionamento de conceitos, formas e regras. No entanto, a dimensão política e a do humor estão mais fortemente presentes no Bobo da Corte que no *trickster*. Devido a isso, os dois termos são usados nesta pesquisa como sinônimos (ou noções complementares) salvo nos momentos de ênfase em discussões políticas ou bem humoradas.

Como bem esclarece nosso interesse pelas sutis inversões e pelos trânsitos labirínticos da mentira entre as verdades, Lewis Hyde diz:

¹ O dicionário bilingue Português-Inglês Oxford traduz a palavra *trickster* como trapaceiro. No entanto, o personagem que Lewis Hyde analisa em diversos mitos e obras literárias é mais complexo que um trapaceiro por ter a malícia de um malandro, a sagacidade de um ilusionista dentre outras características. Por esse motivo, a palavra permanece na língua inglesa evitando possíveis traições nas traduções.

anyone whose lies merely contradict the truth is still part of a game whose rules have preceded him; he or she merely inverts the case, offering not-A in place of A. The problem is to make a 'lie' that cancels the opposition and so holds the possibility of new worlds.² (HYDE, 1998, p.70)

Portanto, é com a noção de embaçamento ou de sombreamento entre as fronteiras dos pares opostos virtude e vício e verdade e mentira que se torna possível a defesa da mentira como potência poética e como virtude para a arte e além dela. Se vamos continuar com a presença da verdade como preceito moral para a vida – porque em última instância objetivamos o bem tanto para nossa vida pessoal quanto para nossa sociedade, nosso planeta, nosso cosmos...– que a arte, ao menos, seja o espaço em que a mentira se sinta mais a vontade.

Quem sabe ao nos darmos conta da pertinência das reflexões sobre mentira na arte, consigamos contribuir para sua prática (além de sua teorização e crítica) bem como aumentar espaços de libertação poética na vida. A mentira como potência poética para a arte (e da arte mentirosa na vida) nada mais é que uma insistência no campo próprio da arte, na sua autonomia como área do saber, capaz de estruturar suas práticas e se conectar às demais esferas sociais numa relação de interdependência. Segundo o artista, professor e pesquisador em arte do Instituto de Artes (UnB), ex-aluno da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI/UERJ), Geraldo Orthof (1959-), em *Autoria: colaborações interferentes*, a qualidade perturbadora da arte, em seu percurso pelas demais áreas do conhecimento humano, seria sua estrutura e sua própria força.

² (tradução nossa) "Qualquer pessoa cujas mentiras apenas contradizem a verdade ainda faz parte do jogo cujas regras o precederam; ele ou ela simplesmente inverte o caso oferecendo o não-A no lugar do A. O problema é inventar uma "mentira" que cancele a oposição e, assim, mantenha a possibilidade de novos mundos."

Essa capacidade inabalável das artes de transitar por diversos territórios, problematizar continuamente aquilo que parecia sedimentado, é uma tática que parece ter cumprido a função de garantir sua sobrevivência enquanto área específica do conhecimento. (ORTHOFF, 1995, p. 54)

Assim, arte e vida devem ser pensadas como esferas distintas, que se conectam e estabelecem uma relação de interdependência entre si, mas permanecem distintas. Essa interdependência não deve ser confundida com as atuais noções em prol do apagamento das fronteiras entre a arte e a vida. Nem apagamento nem diluição. O limite entre essas esferas deve permanecer razoavelmente visível para que ambas continuem presentes e possibilitem a existência do forasteiro.

Apesar do frequente e inevitável contato entre a arte e a vida, em especial após as neovanguardas, continuamos reconhecendo os materiais, as ações, as temáticas da vida que habitam o espaço da arte assim como valorizamos materiais, ações e temáticas artísticas que habitam o espaço da vida. Essa noção do estrangeiro que peregrina pelos espaços que não lhe pertencem é uma das características da arte que a torna indefinível.

O filósofo e crítico de arte Alberto Tassinari (1953-), em *O Espaço Moderno*, de 2001, defende a idéia de que não vivemos uma pós-modernidade artística como afirmam alguns pensadores. Para ele, falar em pós-modernidade significa falar em um período moderno terminado e que estamos, dessa forma, em um novo período. A tese apresentada por ele é a de que o período contemporâneo é um desdobramento do período moderno, que estava em uma fase de formação desde o seu começo no Impressionismo, em 1870, até 1955. E, para tanto, os principais argumentos usados são pertinentes à espacialidade nas produções artísticas.

O autor introduz conceitos de espaço para a crítica de arte como espaço em obra e espaço do mundo da obra para compará-los com o espaço naturalista. Vale ressaltar que sua análise se restringe ao campo da arte e não a relaciona com os significados que o termo pós-moderno/modernidade têm nas áreas da teoria cultural. Para ele, a diferença causada na experiência do fruidor



Richard Serra, *O Arco Inclinado*, 1981-89.

com relação ao espaço naturalista ou com relação ao espaço em obra o situa diante de uma obra contemporânea ou não. Assim, a arte contemporânea seria definida como o resultado da comunicação estabelecida entre o espaço da obra – entre seus limites físicos/espaciais – e o espaço do mundo em comum – espaço cotidiano que as pessoas dividem.

O espaço em obra, termo elaborado durante o livro, caracteriza um espaço inacabado pois nele o espaço físico da obra se estenderia ao espaço do mundo em comum. Para exemplificar esse conceito, o autor usa o *Arco Inclinado*, de Richard Serra (1939-) de 1981. Por se configurar como uma obra pública, e de *site specific*, o espaço da obra do *Arco* conteria parte do espaço do mundo em comum. As ideias de Tassinari, com isso, reconhecem a experiência das pessoas em contato com a arte em seus cotidianos como o diferencial de uma obra de arte contemporânea.

Segundo o autor, a maior característica da arte é a capacidade que ela tem de elidir-se. Uma obra de arte, por mais que nela estejam evidenciados seus sinais do fazer, nunca dará conta de todas explicações, experimentações e contemplações possíveis pois a esse papel não está atribuído à relação artista-obra. A distinção feita por Tassinari ao mesmo tempo separa e qualifica noções de espaço relativas à arte e à vida mas estabelece uma relação de interdependência entre elas ao conceber o espaço em obra como aquele ponto de contato ambivalente entre arte e vida.

Com isso, a arte passa a não ter mais seus limites bem definidos podendo contaminar a vida de percursos da ilusão, de realidades imaginadas, de proposições mentirosas. Se a obra de arte (contemporânea, principalmente) se excede e, portanto, sua grande razão de existir estaria naquilo que escapa a ela e ao seu idealizador, as percepções do fruidor são incontáveis não cabendo ao artista tentar prever as experiências que serão infinitas e de várias ordens. Com isso em mente, o artista pode, e assim o fez desde a metade do século passado, tirar proveito dessa capacidade da experiência estética e promovê-la em outros espaços não destinados originalmente para a contemplação ou fruição.

Mas mesmo assim, suas articulações espaciais refletem sobre os espaços de contato entre a obra de arte e o público (público, aqui se refere tanto ao fruidor quanto ao espaço), o que nos auxilia na valorização de personagens

ambivalentes ou ambíguos como os forasteiros. Estes criam trajetórias de atravessamento e de fuga como os espaços intermitentes do contorno da Santa Vitória por Paul Cézanne (1839-1906). A montanha, pintada pelo artista francês por aproximadamente vinte anos, da década de 1880 ao começo do século XX, começa a ser representada cada vez mais distante do naturalismo com o uso de cores não depuradas e com pinceladas aparentes, rápidas, curtas e agrupadas cromaticamente indicando a formação de figuras geométricas, como podemos ver na imagem ao lado.

Deixando para outro plano as possíveis respostas à *Dúvida de Cézanne*, que Merleau-Ponty nos revela, em 1945, sobre a aproximação máxima com a natureza que Cézanne almejava e dizia fracassar, as produções do pintor pós-impressionista são aqui tomadas para nos auxiliar nas reflexões sobre limites que podem se apresentar como linhas interrompidas ou como blocos de pinceladas que formam e deformam imagens por agrupamentos cromáticos. Pois a fim de manter essa relação ambivalente e até paradoxal entre verdade e mentira, as linhas que separariam essas duas categorias devem ser pensadas como as da montanha de Cézanne. Assim, a habitação do forasteiro é a pintura da Santa Vitória. É uma alegoria dos espaços do entre, que mostra a tela crua ao mesmo tempo que preenche algumas de suas partes; que define ao não definir; que forma e deforma a todo momento.



Paul Cézanne, Montanha Santa Vitória, óleo sobre tela, 63 x 83 cm, 1905.

Em seu texto *Le paysage du Peintre* (1986), a curadora e historiadora da arte francesa Françoise Cachin (1936-2011) elabora a íntima relação entre a identidade de uma sociedade e a representação de sua paisagem. A autora busca imagens da memória coletiva tipicamente francesa nas paisagens nacionais e acaba por identificar que seus símbolos nacionais foram os criados pelos pintores, em especial os do século XIX. Apesar de evidenciar a importância do século XVIII na consolidação de um modelo na representação da paisagem, Cachin afirma que foi na virada do século XIX

para o XX que a paisagem francesa (a feita pelos artistas) se torna uma imagem de representação nacional. pois é só nesse período que o gênero de paisagem passa a buscar questões próprias da cultura francesa e não se situa mais no debate entre o clássico italiano e a escola do Norte.

Assim, Cézanne seria um dos principais pintores que, na visão de Cachin, auxiliou na formação de imagens que povoam a memória coletiva de cada francês. Dentre outras paisagens, a montanha Santa Vitória se tornou um dos símbolos da França, como a Estátua da Liberdade é um dos mais importantes símbolos dos Estados Unidos, os moinhos, da Holanda, o Pão de Açúcar do Rio de Janeiro e, com muita frequência, do País todo. A pintura de Cézanne, também a partir da reflexão proposta por Cachin, contribui para a discussão sobre (des)limite como área de contato e zona de atravessamento entre arte e sociedade, indivíduo e coletivo.

Complementar aos exemplos que Françoise Cachin nos fornece para compreendermos a formulação de imagens nacionais a partir de uma produção artística tipicamente nacional, Maurice Halbwachs (1877-1945) defende uma forte relação entre um indivíduo ou um grupo e seu ambiente externo seja ele físico e concreto ou simbólicos e abstratos. Para o sociólogo francês, os grupos estão ligados a um lugar e é o fato de estarem próximos no espaço que cria entre seus membros relações sociais. Assim, se os habitantes de uma cidade ou de um país formam uma sociedade é porque estão reunidos numa mesma região do espaço.

Halbwachs relaciona o espaço de vivência dos seres humanos com a própria constituição enquanto indivíduo e/ou grupo declarando que as imagens do mundo exterior são inseparáveis do sujeito. Com isso entendemos o espaço como mais do que uma porção de terra, como uma condição clara da existência dos grupos humanos. Essa relação não é uma simples harmonia ou uma correspondência física entre as aparências dos lugares e das pessoas. Ao contrário, em seu texto *Memória Coletiva* (1950) afirma que:

Nosso entorno material leva ao mesmo tempo nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira segundo a qual estão dispostos, o arranjo dos cômodos onde vivemos, lembram-nos nossa família e os amigos que víamos geralmente nesse quadro. (HALBWACHS, 2006, p. 137)

E complementa afirmando que “quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem.” (Idem, p. 19) Dessa forma entendemos que o lugar marca o grupo e/ou indivíduo ao mesmo tempo que é marcado por ele. Nesse sentido, até mesmo o forasteiro, ao permanecer em um lugar, é transformado em seu habitante e passa a pertencer a ele. A possibilidade de se estabelecer, ou seja de configurar seu espaço interior transforma o estrangeiro em morador. No entanto, o forasteiro, ao transitar, permite constantes modificações dos espaços interno e a seu redor.

Então, para Halbwachs, as ações do grupo podem se traduzir em termos imagéticos e espaciais, evidenciando que cada aspecto desse lugar tem um sentido que é inteligível apenas aos membros do grupo e que uma simples imagem desse lugar ou uma representação qualquer desse espaço se torna o indicador de toda uma identidade do indivíduo e do grupo. Esses lugares, uma vez que definem e são definidos pelos indivíduos e pelos grupos sociais, são tanto físicos quanto simbólicos, tanto públicos quanto privados. São tanto as cidades quanto as casas.

No texto *La Notion de Limite* (1983), Françoise Paul-Lévy e Marion Segaud relacionam o desenvolvimento do neocórtex³ com o aparecimento do mundo simbólico, dentre os ancestrais diretos do *homo sapiens*, em função de uma delimitação do lugar de convivência de um grupo. Para as cientistas sociais, não se sabe ao certo se foi com o surgimento da linguagem que os seres humanos sentiram a necessidade de dividir o mesmo espaço físico ou se na própria co-habitação se formou a linguagem. Com isso, a relação de interdependência entre o espaço e os grupos sociais forma e constitui a identidade desses grupos. Todas as sociedades, para as autoras, “sont

³ O neocórtex foi a última parte do cérebro dos primatas superiores e, em seguida, dos humanos a se formar. O desenvolvimento da linguagem e, da mesma forma, do universo simbólico dos seres humanos é atribuído pelos cientistas (neurologistas e antropólogos físicos) à formação da região do neocórtex.

situées dans l'espace, dans un espace qu'elles particularisent et qui les particularise." (PAUL-LÉVY e SEGAUD, 1983, p. 28)⁴

Assim, as cientistas sociais consideram a elaboração do limite como um elemento fundamental na constituição e na representação dos sistemas espaciais das sociedades uma vez que será apenas com a percepção dos contornos, das identidades, que os indivíduos e grupos desejam criar laços sociais com outros indivíduos. Vale lembrar que essas definições de limite dizem respeito à criação do espaço físico de um grupo tanto nas sociedades modernas ocidentais quanto até em sociedades de economia não industrializadas como, por exemplo, as indígenas ou ciganas dentre outras.

No caso das comunidades nômades, por mais que elas troquem freqüentemente de região, ao se estabelecer em um novo espaço, este passa a ser delimitado e resignificado pelo grupo enquanto o espaço resignifica este mesmo grupo. Assim, a noção de casa (entendida como o espaço delimitado de habitação dos seres humanos, segundo o dicionário *Huiss de Língua Portuguesa*) surge aproximadamente junto com a linguagem, para as autoras. As casas poderiam ser pensadas como uma célula social, ou seja, uma pequena representação de um grande grupo social. Nelas teríamos indivíduos que se relacionam. Como resultado desse relacionamento, eles constroem laços afetivos, mas também têm conflitos éticos, morais e políticos.

Mas a casa, mesmo quando abriga grandes famílias, é a morada do eu. Ao mesmo tempo em que ela é o espaço da coletividade, é o espaço da individualidade. Ela é público-privada. Mesmo na casa de pessoas que moram só, ela não é apenas o espaço da intimidade, esse poderia ser o quarto. A casa tem espaços desenhados para o grupo e para o indivíduo, tem sala de estar e banheiro. Com isso a casa, por ter esses dois tipos de espaço, promove a experimentação dos limites entre o espaço público e o privado. É um e outro, é um ou outro. É o trânsito do forasteiro.

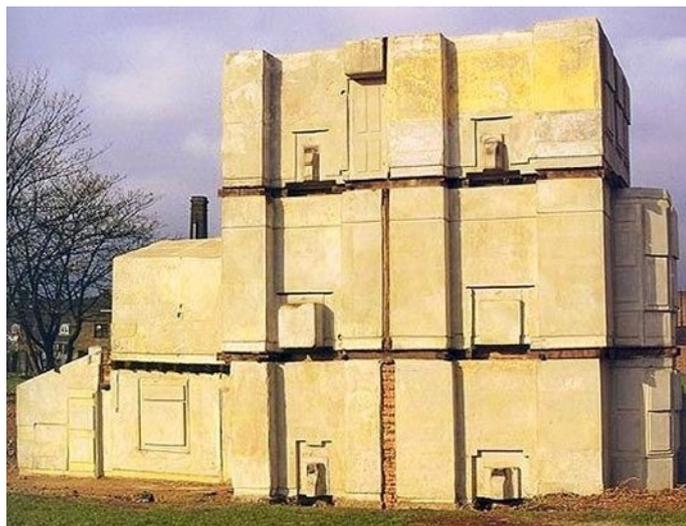
Pensar a casa como espaço entre público e privado não se faz apenas na relação que seus habitantes têm com o espaço, mas também na relação que o indivíduo tem com a cidade ou com a sociedade. A casa não é tão pessoal quanto o corpo do ser, como também não é tão exterior ao ser. E ela

⁴ (tradução nossa) "estão situadas no espaço, em um espaço que elas particularizam e que as particulariza."

é tão pessoal quanto o ser, como é também exterior ao ser. A exterioridade e interioridade da casa podem ser pensadas tanto em relação ao corpo do ser que a habita, quanto em relação ao espaço social em que ela se encontra. Em uma cidade, a casa é o núcleo do particular e para o sujeito que vive em grupo, ela é o primeiro ponto de encontro com os outros.

Assim, se a casa possui espaços que são coletivos e individuais e outros que são ao mesmo tempo coletivos e individuais, a própria casa se configura como uma combinação do coletivo com o indivíduo. Essa percepção de uma ambigüidade dos espaços constitutivos da casa faz dela um tema a ser pensado para além de seus aspectos mais subjetivos, como a interpretação e os sentimentos adquiridos com o tempo de vivência no local. Essa seria uma investigação do lar. Olhar para a casa implica juntar o espaço físico a seu lar. O mensurável ao imensurável.

A obra da artista visual britânica Rachel Whiteread *Casa*, de 1993, problematiza a relação inseparável entre as pessoas e seus espaços físicos, ou segundo as palavras de Halbwachs, seus entornos materiais. A obra vencedora do prêmio Turner no ano de 1994 causou polêmica entre os britânicos por de certa forma imortalizar um modelo de casa dos subúrbios londrinos em uma área urbana que sofria um processo de reforma que não prioriza a permanência das memórias coletivas presentes nos monumentos e nos demais espaços públicos, a gentrificação.



Rachael Whiteread, "House", 1992.

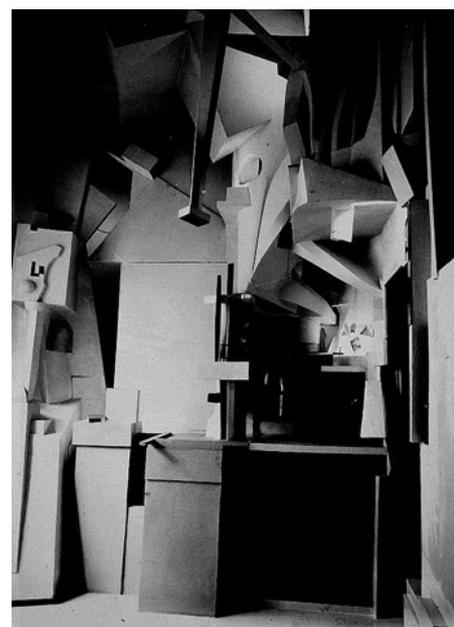
Casa foi feita a partir de uma de várias casas iguais do mesmo bairro, *grove road*, e ao mesmo tempo em que mostrava a unidade da comunidade pelo formato externo da obra que era igual às demais casas da rua já em demolição, ressaltava os aspectos que diziam respeito ao pequeno grupo que habitava aquele espaço. A obra expõe o interior da uma casa sem sua fachada protetora. A artista construiu uma espécie de molde negativo (como se faz um molde de escultura de gesso) a fim de inverter o interior e o exterior de uma habitação. Assim, as marcas deixadas nas paredes e nos pisos pelos antigos habitantes no decorrer do tempo de habitação (que

antes se limitavam ao espaço interno, íntimo daquele grupo), agora são expostas e visíveis do lado de fora da casa.

O que antes era o começo do espaço interno da casa por delimitar o espaço físico entre as paredes, agora virou a fachada externa, a parcela pública da intimidade daquelas pessoas. E isto causou desconforto à comunidade local, que exigia uma urgente reforma urbanística na área enquanto a Casa permanecia lá, imóvel e imutável, como um tipo de assombração das marcas do passado de uma comunidade excluída econômica e socialmente do centro da megalópolis Londres. A Casa de Whiteread nos ensina que a relação ambivalente entre o interior e o exterior, bem como entre o passado e o presente, enriquece mais a construção poética que qualquer permanência em um dos polos. Pois assim, não há tensão, não há potência de movimento ou de transformação. No lugar de paredes fixas, divisórias japonesas. No lugar paredes de concreto, os *Penetráveis* de Oiticica.

Para o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), em *A Poética do Espaço* (1989), a intimidade e o universal se encontrariam na imagem dialética da casa e o universo: “a casa e o universo não são simplesmente dois espaços justapostos. No reino da imaginação, ambos se atiram reciprocamente em devaneios opostos.” (BACHELARD, 1989, p. 59). Além do concreto e do sensível, do público e do privado, do exterior e do interior, da cidade e do corpo e do coletivo e do individual, a casa apresenta outras relações paradoxais que fazem dela a própria *Imensidão Íntima*.

Na *Merzbau* (1919-1943) de Kurt Schwitters (1887-1948), as funções dos espaços e dos objetos da casa foram repensadas quando não subvertidas. As paredes não eram mais divisórias, tinham buracos, passagens e volumes. Como as demais colagens dadaístas, era construída a partir de materiais coletados na rua formando um espaço que conjuga o ambiente casa com o espaço expositivo. Muitos dos quartos e das salas da casa na qual o próprio artista habitava com sua família tinham seu aspecto interior mais parecido com uma fachada externa de um prédio público (pelos aspectos formais dos volumes e pelo acabamento dos materiais) do que um ambiente interno, promovendo uma inversão entre o interior e o exterior e, muitas vezes, uma coexistência entre eles.



Kurt Schwitters, *Merzbau* (Hanover), 1933.

Dentre outras questões que a *Merzbau* acrescenta à Arte, a experiência de Schwitters nos faz questionar a visão reduzida que se tem normalmente dos espaços museais como os únicos capazes de publicar e expor uma obra de arte. A partir do momento em que Schwitters exerce a prática museal no seu espaço privado, em sua casa, ele acrescenta a ambiguidade ao espaço tornando-o a extensão de uma sala expositiva além de sua casa. Como um “espaço interior de formas plásticas”, segundo o artista (SCHWITTERS, 1990, p. 181), ele também o faz ao utilizar materiais do espaço da vida em comum (lembrando de Tassinari) na construção. Dessa forma, a casa, mesmo que vire também uma sala expositiva, não deixa de ser casa, já que seus habitantes não abrem mão (radicalmente) da funcionalidade de seu espaço diante da arte.

A *Catedral da Miséria Erótica (KdE)*, como também é conhecida a obra, se mostra um espaço orgânico que evidencia o descontrole sobre as barreiras entre público e privado, entre indivíduo e sociedade que pode servir de exemplo de interação que se pode obter entre esses mundos conflitantes. O interior que vai para o além (e não que está no além) do interno e, na visão de Bachelard, se funde com o espaço externo adquirindo a imensidão. Dessa forma, se casa é o espaço onde o dentro encontra o fora, a *Merzbau* é a potência dessa relação ambivalente e evoca a figura do forasteiro. E na sua máxima ambivalência é a Cabine da Mentira, local onde a mentira é a mais absoluta verdade poética.

No projeto *Moradas do Íntimo*⁵ (2009), essa relação espacial foi proposta pelos idealizadores, artistas e professores da UnB Gê Orthof e Karina Dias. Cabia aos dez artistas integrantes do grupo experimentar os limites entre os espaços público e privado. Dessa forma, a mesma concepção de cada de nós habitou uma casa escolhida a partir da resposta de anúncio de jornal e, na sequência, o espaço cultural Marcantonio Vilaça em Brasília. Assim, por mais que tentássemos executar a mesma obra nos dois espaços diferentes, percebemos que o ato de habitar uma casa as modificou. Elas se transformaram ao incorporarem os entornos físicos e ao se adaptarem às dimensões e iluminação disponibilizadas. Com isso, apesar de chegarmos como forasteiros nessas casas desconhecidas, nossas obras foram

⁵ As obras construídas durante a realização desta pesquisa de doutorado (assim como algumas anteriores que de alguma forma se relacionam com as questões aqui abordadas) se encontram na *Pinacoteca e suas Constelações*.

construídas na relação artista-casa, gerando obras residentes diferentes das *mesmas* obras montadas na galeria.

A mudança da valorização de obras com limites físicos bem definidos, como o interior de uma pintura – espaço contido pela moldura – ou de uma escultura, para a valorização de obras sem limites enunciados pelos artistas e/ou com seus limites externos que se inserem no espaço da galeria ou da vida cotidiana é o que nos permite pensar a mentira como virtude e como, conseqüentemente, verdade poética. Daí a importância em considerarmos as divisórias móveis japonesas, a velocidade futurista e a fluidez do Bobo da Corte como táticas de movimento e transformação.

Pois, enquanto um discurso científico se diferencia de outro na linguagem cotidiana e de senso comum por evitar a ambigüidade, restringir a vagueza e a falsidade das ideias propostas, a prática artística se propõe (ou ao menos em nossos dias deveria se propor) irrestrita. Pode ser vaga, obscura, confusa, estranha, feia, nojenta, sem sentido, sem forma, incompreensível, intragável, imoral. Ela pode ser ambígua sem deixar de ser coerente.

Provavelmente um dos maiores ensinamentos que o Fluxus nos ofertou, principalmente nos discursos de Joseph Beuys, foi que tudo pode ser arte, mas arte não é qualquer coisa. Essa fala defende a autonomia da arte. Mas mesmo essa autonomia não pode ser entendida como uma definição hermética do quê seria a arte. Se antes de qualquer coisa, definir é delimitar, a arte (mesmo em suas formas discursivas) não deveria ter essa preocupação como sua principal. Isso não é defender uma prática artística apartada de sua reflexão. Pelo contrário é permitir outras formas de reflexão ganhem espaço como as que incluem o processo de construção da obra de arte ou ainda a abordagem teórica ou histórica da arte.

Assim, a imagem do forasteiro é usada por estar sempre no exterior, e por isso, sempre no interior. O forasteiro é o temperamento do Bobo da Corte quando este se ocupa de espaços e seus pontos de contato. O forasteiro é um mentiroso que usufrui das vantagens de habitar as tênues e quebradiças linhas que ora o situam dentro, ora fora. O forasteiro é a arte (e principalmente a da contemporaneidade) que se mostra a área no trânsito por outras áreas da vida em comum. As definições indefinidas de Cézanne. A da mentira como verdade poética.

Combines e outras trapaças sensacionais

O artista Robert Rauschenberg (1925-2008) atuou intensamente no cenário artístico dos Estados Unidos, em especial de Nova Iorque e da Flórida, durante as décadas de 1950, 60, 70 e 80. Suas obras exemplificam as pesquisas plásticas da arte contemporânea que buscam atuar nos espaços limítrofes das linguagens e das categorias artísticas.

É por atuar no limite entre as linguagens e entre a arte e a vida que Rauschenberg é identificado com a figura do *trickster*. Com seus *Combines Paintings*, que misturavam elementos da vida cotidiana com outros específicos ao mundo da arte por meio da colagem, o artista se torna o vigarista por ter, a partir de então, a função principal de colocar a questão de onde nos situamos para, com isso, suscitar todas as outras questões sobre nossas ações e nossos julgamentos sobre elas. Mas apesar dos *Combines* serem as obras que mais exemplificam a postura do vigarista, Rauschenberg tem obras que indicam essa postura ainda no começo da sua carreira, como veremos na sequência, que de certa forma preparam o terreno para a atuação do Bobo da Corte com suas pinturas combinadas que veremos mais para o final desta parte.

Em diversos estilos e períodos da história da arte, artistas ensaiaram rompimentos com o sistema de arte seja com a inserção de novas temáticas, de novas técnicas ou ainda com a criação de novos espaços expositivos. No entanto, é apenas nas produções desde os anos 1950 que esse desejo de rompimento se intensifica ao ponto de muitos constatarem, ou acreditarem, na sua efetivação.

Com propostas mais radicais de diluição das fronteiras que separam a arte da vida, os artistas contemporâneos rejeitam o sistema de arte mas acabam propondo um novo sistema, um sistema de antissistema para as artes. Em uma grande parcela da produção do artista fica evidente o foco nas experimentações com diversos meios.

Rauschenberg produz obras que se qualificam por habitarem os espaços entre as linguagens artísticas anteriormente pesquisadas combinando-as e, com isso, contribui para a estruturação da arte contemporânea, que parece

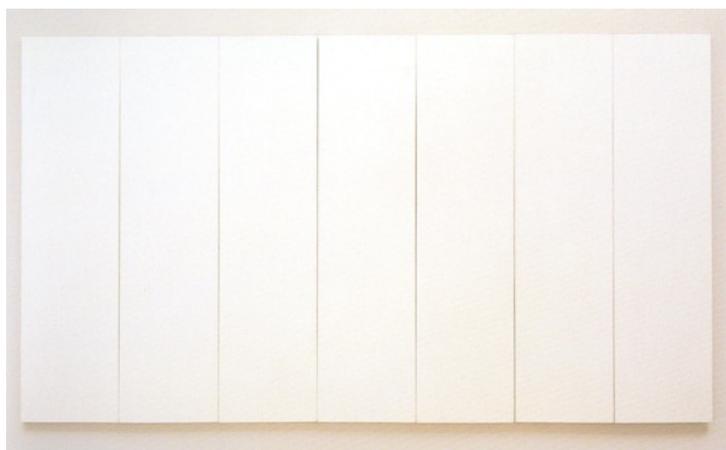
ter como uma de suas principais distinções esse habitar (n)a fronteira. Diria, em 1959, que “Painting relates to both art and life. Neither can be made. (I try to act in that gap between the two.)”⁶ (RAUSCHENBERG *apud* CRAFT, 2013, p. 5)

Essa situação paradoxal coloca o artista, tanto em termos cronológicos quanto em conceituais, entre os dois mais reconhecidos movimentos artísticos dos Estados Unidos na época, o Expressionismo Abstrato e a Pop Art. Apesar da imensa maioria dos livros de arte contemporânea situarem as obras de Rauschenberg como exemplares da Pop americana, veremos que o artista é um desses que aprenderíamos mais sobre sua obra e sobre a arte contemporânea se não o localizamos em nenhum movimento específico, assim como um vigarista pode estar em mais de um lugar ao mesmo tempo sem pertencer a nenhum deles.

Rauschenberg e seus combines são um ponto de contato entre pop e expressionismo abstrato fazendo do artista um Bobo da Corte. Se, em um primeiro momento, essas obras podem passar despercebidas por se aproximarem muito das colagens de Picasso, uma vez que agregam jornais, lascas de madeira às manchas de tinta, é na potência na tridimensionalidade dos materiais agregados e na abstração das manchas que os *Combines* ganham sua particularidade. O exagero é o que garante essa potência nos *Combines* e na produção do artista que se



Rauschenberg, *Scatole Personali*, c. 1952. Caixa com reproduções, papel e tecido, contendo crânio de pássaro com strass, fios, penas e sino. 5,4 x 11,9 x 5,4 cm.



Rauschenberg, *Pinturas Brancas (sete painéis)*, 1951. Óleo s/ tela. 182 x 317 cm.



Rauschenberg, *sem título* (quatro painéis), c.1951. Óleo e jornal s/ tela. 221 x 434 cm.

⁶ (tradução nossa) “Pintura diz respeito tanto à arte quanto à vida. Nenhuma pode ser feita. (Eu tento atuar naquele intervalo entre as duas.)”

segue a essas primeiras experimentações das linguagens e dos materiais.

A historiadora e curadora Catherine Craft, em *Robert Rauschenberg*, mostra a nova escala conquistada pelo artista o diferenciando das pesquisas de Picasso e Braque. Segundo ela,

Rauschenberg brought a new scale into his compositions, from photographs, picture postcards and T-shirts to dripping swathes of paint, Coca-Cola bottles and stuffed chickens. 'A pair of socks', he insisted, 'is no less suitable to make a painting with than wood, nails, turpentine, oil and fabric.'⁷ (2013, p. 5)

Isso não seria negar a aproximação que algumas de suas obras têm com os princípios pop. Mas seria também reconhecer questões que fizeram parte de movimentos da vanguarda histórica como o Cubismo e o Dada além de outras questões que viriam a estruturar movimentos da década seguinte como Fluxus, como o agrupamento de colecionáveis do cotidiano em *Scatole Personali* (c. 1952); o Minimalismo, com os esvaziamentos de conteúdo e repetição marcante da *Pintura Branca (sete painéis)* ou dos painéis de preto brilhante *Sem título* (ambos de 1951), , imagens na página anterior; ou ainda como a Arte Conceitual, com seu *De Kooning Apagado*, de 1953, visível na página seguinte.

Especificamente diante das *Pinturas Branca*, John Cage se surpreendeu por elas terem mostrado ao músico que os artistas podem trabalhar com a sempre mutável natureza ao invés de contra ela. Este momento deu início a uma parceria, ou até cumplicidade artística, que resultaria em obras que são importantes para o cenário artístico contemporâneo ao questionarem as relações entre as artes e entre a arte e a vida cotidiana. Segundo Catherine Craft, "his engagement with the White Paintings culminated in

⁷ (tradução nossa) "Rauschenberg atribuiu uma nova escala a suas composições a partir do uso de fotografias, cartões-postais e camisetas para pingar faixas de tinta, garrafas de Coca-Cola e frangos empalhados. "Um par de meias", insistiu ele, "não é menos adequado para se fazer uma pintura que madeira, pregos, agarrás, óleo e tecido."



Robert Rauschenberg,
Desenho apagado de de
Kooning, 1953..

Marcas de tinta e lápis sobre papel com etiqueta manuscrita a tinta e moldura folhada a ouro. 64,1 x 55,2 x 1,3 cm. Museu de Arte Moderna de São Francisco.

the radical tribute 4'33"⁸, a musical composition consisting of four minutes and thirty-three seconds of silence."⁹ (CRAFT, 2013, p.23)

E Craft relaciona ainda esse esvaziamento das *Pinturas Brancas* tão marcantes para Cage como mais uma referência às vanguardas históricas experimentadas por Rauschenberg. Para a autora:

Unusual for being uninflected by brushstrokes at a time when most artists were painting in a gestural, energetically expressive style, the White Paintings nonetheless were part of the modernist tradition that associates monochrome with spiritual concerns. (Id., p. 23)¹⁰

⁸ Ver vídeo de Naum June Paik para ZenTV da performance 4'33" de John Cage em https://www.youtube.com/watch?v=loSiZsu_rAA&feature=youtu.be (disponível em 02/10/2014)

⁹ (tradução nossa) "Seu engajamento com as *Pinturas Brancas* culminaram no seu tributo radical 4'33", uma composição musical que consiste em quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio."

¹⁰ (tradução nossa) "Incomum por não declinar às fortes marcas de pinceladas em um momento em que a maioria dos artistas estavam pintando em um estilo gestual, energeticamente expressivo, as *Pinturas Brancas*, no entanto, eram parte da tradição modernista que associa o monocromo às preocupações espirituais."

No entanto, se conseguimos perceber que Rauschenberg inicia algumas questões plásticas e conceituais que serão mais intensamente elaboradas em movimentos artísticos das décadas seguintes, é inegável a presença de alguns valores que são caros a seus contemporâneos expressionistas abstratos. Os grandes painéis de pintura são um exemplo presente nas obras *Pinturas Brancas* e *sem título (quatro painéis de pintura preta brilhante)* vistas na página 20 deste livro.

A justaposição de painéis de pintura formando grandes áreas de cor é algo que encontramos em muitas obras Mark Rothko, Barnett Newman e outros artistas da pintura de campo de cor além da escala exagerada das telas que vira uma identificação do movimento. Somando a essas características, que dizem mais respeito à estrutura e ao posicionamento das pinturas, encontramos em obras dos meados da década de 1950 e 60 resquícios de pintura gestual, mesmo que agressiva, que conversa com o gestual dos expressionistas abstratos.

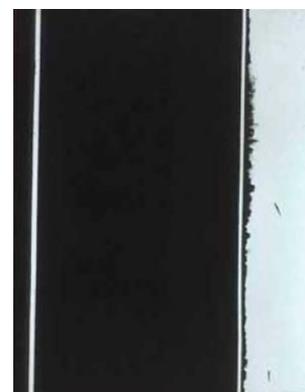
Apesar de concordar com as críticas que John Cage fazia da exacerbada tendência auto-expressiva dos artistas do Expressionismo Abstrato, Rauschenberg não abandona a utilização de camadas espessas nem o despejar de tinta tão associados à *drip painting* de Jackson Pollock. Para Catherine Craft, essas são evidências da experimentação de meios e técnicas, que marcam toda a trajetória do artista.

Foi no fim dos anos 1940 e início dos 50 que Rauschenberg mais experimentou as diversas linguagens das artes visuais e realizou trabalhos em parceria, principalmente com Susan Weil (ainda nos anos 40), Cy Twombly, Willem de Kooning, John Cage e Merce Cunningham. Tanto as experimentações quanto as parcerias citadas fizeram parte da fase de fundamentação das questões plásticas do artista originada e incentivada pela Black Mountain College (1933-1957). Situada na Carolina do Norte, a escola foi a raiz da experimentação de Rauschenberg. A Black Mountain College, assim como da Bauhaus, se tornou um marco na valorização dos processos e a articulação das linguagens artísticas, dentre outras.

Segundo Craft, o interesse de Rauschenberg pela fotografia iniciou na Black Mountain College, onde figuras proeminentes da área, como Aaron Siskind, Harry Callahan e Hazel Larsen Archer, transitavam por lá como professores.



Jackson Pollock pintando em seu ateliê em 1951.



Barnett Newman, *12th Station*, Óleo s/tela. 198 x 153cm, 1965. National Gallery, Washington.

Com o contato com seus professores artistas, Rauschenberg se entusiasmou com o processo de revelação da fotografia o que o levou a pesquisar mais profundamente o processo de construção de outras linguagens artísticas como a pintura e a escultura. A fotografia ganhou, assim, um papel importante em sua produção poética sendo usada tanto como documental quanto experimental.

Da mesma forma, a Bauhaus (1919-1933) com sua eleição de professores artistas como formadores do corpo docente além da constante presença de artistas externos à escola na figura de palestrantes, enfatizava o caráter experimental na criação de seus cursos e métodos promovendo, assim, o que mais toca esta pesquisa, a compreensão das artes como práticas que transbordam suas barreiras conceituais, materiais e históricas. Práticas, essas, dignas de um Bobo da Corte.

A presença do pintor e pesquisador das cores suíço Johannes Itten (1888-1967) na Bauhaus Weimar, mesmo sendo apenas nos anos iniciais, marcou a insistência no caráter experimentalista das pesquisas visuais, nos estudos de percepção visual e na criatividade individual, o que ficou conhecido como a fase expressionista da escola¹¹. O arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969), fundador, líder intelectual e diretor da Bauhaus em duas das suas três fases, em 1923, substituiu Itten pelo escultor húngaro e um dos principais nomes do construtivismo russo, László Moholy-Nagy (1895-1946), e, com este ato, declara que o foco da Bauhaus deve ser na produção industrial e de massa da escola.

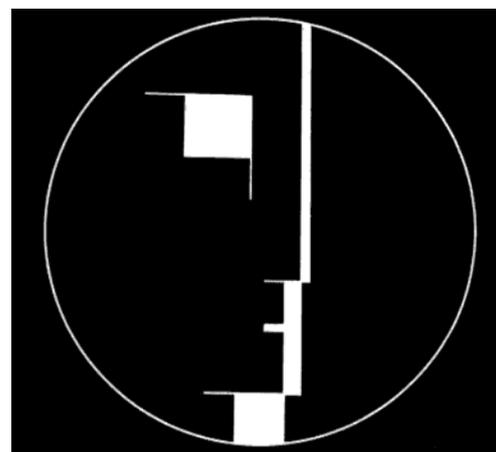
Segundo os ideais da reprodutibilidade técnica de Walter Benjamin¹², o cinema, o teatro e o balé seriam manifestações artísticas mais acessíveis, por permitirem fruções simultâneas, e conseqüentemente deveriam ser mais valorizados que a pintura ou a escultura. Pois mesmo não resultando em objetos industrializados, o cinema é

¹¹ Cf. DROSTE, Magdalena. **Bauhaus: 1919-1933**. Berlin: Taschen, 2001.

¹² Cf. BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e História e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.



Logos das escolas. Acima, Black Mountain College.
Abaixo, Bauhaus.



Oskar Schlemmer, *Gesture Dance*, 1926.

Print do vídeo.

experimentado (reproduzido) em massa. E apesar do discurso de Benjamin utilizar a Revolução de 1917 como exemplo da democratização da arte que se dá com a preferência de linguagens e meios mais populares, a Bauhaus consegue ir além ao não perder o objetivo da industrialização mas entendendo que as artes funcionais, para serem arte além de funcionais, precisam ser criadas por forasteiros.

Apesar de seguir os preceitos da produção em massa, a experimentação e o incentivo à criatividade individual permaneceram nos métodos da Bauhaus, com Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Moholy-Nagy e Josef Albers, dentre outros. Esse incentivo à criatividade individual não deve ser confundido com uma rejeição de qualquer formulação metodológica ou ainda como uma negação de um pensamento estruturado e teórico sobre os fundamentos práticos da arte. Pelo contrário, o empenho na criação de métodos libertários e em experimentações disciplinadas é o que garantiu a potência poética de escolas como Bauhaus e Black Mountain College (e até dos anos iniciais da ESDI-UERJ), de seus cursos, professores, artistas, designers e arquitetos.

Essa ambivalência na reflexão que objetivam métodos para a liberdade está presente nas principais obras teóricas dos professores-artistas citados acima como no *Curso da Bauhaus, Do Espiritual na Arte ou Ponto e Linha sobre Plano*, de Kandinsky, *The New Vision: from Material to Architecture*, de Moholy-Nagy, ou na *A Interação da Cor*, de Joseph Albers, fazendo da Bauhaus (e as escolas de arte que assim como a escola alemã, priorizam a experimentação poética) a Cabine da Mentira.

Oskar Schlemmer (1888-1943), apesar de não ter se dedicado também à teoria da arte, criou um dos cursos mais identificados com a visão multidisciplinar e experimental da Bauhaus, o *Der Mensch* (o ser humano), resultado de suas disciplinas de pintura mural e escultura. O *Balé Triádico* (1922)¹³ se tornou uma das obras mais exemplares dessas pesquisas do artista alemão, da *Gesture Dance* (1926)¹⁴, na página anterior, e quase uma síntese dos ideais da escola. Nessas obras, vemos as formas geométricas e

¹³ Para ver vídeo de reedição da obra de Schlemmer, em vídeo de 30' a cores produzido pela Bavaria Atelier GmbH com música de Erich Ferstl, de 1970, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=87jErmpIUpA> (disponível em 23/09/2014). Vale observar que a música da obra original, de 1922, é de Paul Hindemith e não Erich Ferstl.

¹⁴ Disponível em 03/10/2014, a partir do minuto 4 com 34 segundos, no canal <https://www.youtube.com/watch?v=UKfNkrmZtSg>

Oskar Schlemmer, *Balé Triádico*, 1922.

as cores relacionadas no espaço por meio de sequências rítmicas. Com elas, Schlemmer permitia o atravessamento das diferentes linguagens artísticas teatro, dança, pintura e música tendo como ponto de partida as medidas e as percepções humanas.

O balé de Schlemmer concebe o corpo humano como um novo meio artístico diferente de como era visto. Distante da bagagem histórica que o balé e a ópera tradicional tinham, o *Balé Triádico* realçava a abstração do corpo humano em direção a cores e a formas simples, com coreografias simples de movimentos simples e estrutura triádica: três atos, três dançarinos, doze movimentos, dezoito figurinos e três cores para os três cenários (amarelo, rosa e preto).

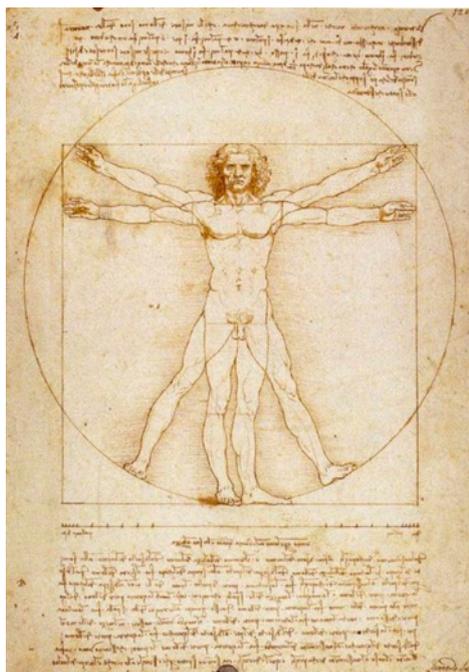
Se Schlemmer também relaciona as formas humanas com a geometria tão valorizada pelos clássicos e renascentistas (mais evidente em *Gesture Dance*), o artista alemão assim o faz como uma reflexão do corpo humano como um mecanismo de impulsos primordiais e criativos com os quais se chega a uma síntese ao evocar suas origens dionisíacas que se tornam racionais, e portanto apolínicas, na sua forma final. Essa visão sintética e paradoxal do artista, que condiz com as reflexões da Bauhaus, se distancia da visão unilateral sobre a geometria na figura humana e na natureza do mundo clássico de Vitruvius, mesmo que ambas se mostrem proposições universalizantes sobre a percepção do ser humano em relação à natureza.

Em *Do Espiritual na Arte*, de 1912, Kandinsky defende mais a integração do mundo material com o espiritual, que das artes. Defende a necessidade de criarmos métodos que dizem mais respeito ao pesquisador que à pesquisa. No entanto, sabemos que a abordagem de Kandinsky sobre a abstração e o

espiritual têm a música como base, em especial nas composições dodecafônicas e atonais de Arnold Schönberg (1874-1951), o que nos permite perceber uma articulação entre pintura e música. Mas vale observar que a relação feita por Kandinsky entre as duas artes é comparativa, em especial no capítulo *Generalidades*, e não demonstra a intenção em destruir as barreiras entre elas, como idealizada Gropius.



Schlemmer, *Balé Triádico*, 1922.



Da Vinci, *Divina Proporção*, 1502.

Mesmo assim, Walter Gropius prefere juntar as artes ao invés de estabelecer um ranking para elas como fizeram na Antiguidade. Em entrevista sobre *As Origens da Bauhaus*, disponível na UbuWeb¹⁵, fala sobre o pensamento construtivo da escola e o tanto que esse fundamenta a metodologia empregada por ele, que permitia buscar uma ideia revolucionária ao combinar distintas áreas de conhecimento a fim de uma ampla pesquisa de materiais e técnicas. E nas palavras de Gropius, esse processo começava com a escolha das pessoas complementares para garantir uma formação mais completa, com o foco na junção entre as artes:

¹⁵ (transcrição nossa) http://ubumexico.centro.org.mx/sound/bauhaus/Bauhaus_02-On-The-Origins-Of-The-Bauhaus.mp3, disponível em 01/10/2014

I think it has been intuitive that I pick this people [os professores da escola]. I can tell you only that in my mind that the painters of the modern time had done some constructive thinking. They had developed a certain philosophie as to artistic space and colors and forms. Not the architects. So I thought that the final aime of the Bauhaus, for me, was architecture that the painters might be able to bring in really the begining of a new constructive though. And it assured that I was sure. I did not get off the expressionists. *Der Brucke*, in Germany, was a very well known with very excellents painters but I didn't bring them in. [...] The emphasys I put I should say perhaps more on the caracter than on the talent. My idea was always "We have to destroy the separations between painting and sculpture and architecture and designers and so it's all one." And if you are able to keep together, we need men with good characters. And I think this has been pretty much my point with the appointments I made there but of course it was a risk. [...] The difficult was that I realyze that there was no men anymore who was able to design, invent a new chair and make it. So I had to bring in two types of teachers into the Bauhaus: one for the technique and one for the form. And I mariaged these two in each workshop. One painter or sculpture or some top of the world shop and simultaneously working master, craft master on his side for all the technicalities.¹⁶

Para Gropius, atuar entre as barreiras é aumentar a potência libertadora da arte. Para tanto, o arquiteto decide integrar as artes, unir técnica e reflexão e consegue, com isso, reconstruir a arte e suas reflexões sobre seu processo construtivo. Assim, tanto as escolhas de estudos e professores complementares da Bauhaus quanto as muralhas da Babilônia nos mostram que as combinações de espaços, a Cabine da Mentira, de áreas ou de

¹⁶ (transcrição e tradução nossa) "Eu acho que foi intuitivo eu ter escolhido essas pessoas [os professores da escola]. Posso dizer-lhe só que em minha mente que os pintores do modernismo tinham um pensamento construtivo. Eles desenvolveram uma certa filosofia sobre o espaço, cor e formas da arte. Não os arquitetos. Então eu pensei que o objetivo final da Bauhaus, para mim, era a arquitetura que os pintores pudessem realmente iniciar um novo pensamento construtivo. E isso certificou que eu estava certo. Eu não saí dos expressionistas. *Der Brücke*, na Alemanha, foi muito conhecido com muitos pintores excelentes, mas eu não os trouxe. [...] A ênfase que eu coloquei, eu diria talvez, foi mais no caráter que no talento. Minha idéia sempre foi "Temos que destruir as separações entre a pintura, a escultura, a arquitetura e os designers até que se tornem um." E, se você é capaz de mantê-los juntos, é preciso homens de bom caráter. E eu acho que isso tem sido exatamente meu ponto com os compromissos que fiz lá, mas é claro que era um risco. [...] O difícil foi que eu percebi que não havia mais homens que fossem capaz de desenhar, inventar uma nova cadeira e produzi-la. Então eu tive que trazer dois tipos de professores pra Bauhaus: um para a técnica e outro para a forma. E eu casei estes dois em cada oficina. Um pintor ou escultor e trabalhando simultaneamente com um artesão mestre para todos os aspectos técnicos."

narrativas potencializam as construções imaginativas. O foco no processo de construção do Bobo da Corte está presente nos nossos modelos de narrativa, seja lineares, seja em tiras (dos selos cilíndricos mesopotâmicos), seja nas representações pictóricas da era moderna. O processo de construção do Bobo Forasteiro, combina linguagens artística e, por onde passa, desterritorializa. Habita os espaços entre as formas artísticas e gera *combines*.

Percursos radicais para territórios caluniosos¹⁷

A concepção de mentira que interessa a esta pesquisa, conforme dito no capítulo anterior, é aquela que atua no seu ponto de encontro com a verdade, pois ao questionar seu limite, questiona sua essência, seu valor e sua relação com as demais noções. Evitando a simples inversão da mentira com a verdade, buscamos a fragilidade das linhas de Cézanne para que seu rompimento nos proporcionasse áreas de contato entre o interior e o exterior e permitisse a reflexão da mentira como verdade poética. Com isso, a Cabine da Mentira é o espaço no qual o forasteiro se sente em casa. É o espaço interno do exterior e o externo do interior. É o território des(re-)territorializado pelo Bobo Forasteiro.

A problematização da noção de desterritorialização vem ganhando espaço em diversas áreas do pensamento humano e na prática artística nas últimas décadas. O conceito cunhado por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992) em várias de suas obras conjuntas como *Anti-édipo*, *Mil Platôs* e *O que é Filosofia?* é mais um de seus conceitos bárbaros, ou seja, palavras criadas para evidenciar o processo de fuga das estruturas sociais e intelectuais coercivas. Assim, pode-se perceber em seus escritos uma presente postura política revolucionária.

Essa postura revolucionária típica do contexto de pós-guerra no Ocidente também pode ser vista nas manifestações artísticas desse momento. Com a diáspora artística da Europa Ocidental para as Américas, a busca de um novo novo na arte pode ser vista no investimento feito na “arte tipicamente norte-americana” (expressão usada e divulgada pelo crítico estadunidense Harold Rosenberg como forma de valorizar a produção novaiorquina da

¹⁷ Uma parte deste capítulo foi escrito em conjunto com a pesquisadora em arte e curadora Dra. Cinara Barbosa como resultado do curso de arte contemporânea e novas mídias ministrado pela professora convidada do PPG-Arte, da UnB, Dra. Fátima Burgos.

época) cujas obras eram consideradas, pelos críticos como Rosenberg, inovadoras e vanguardistas, como a *Action Painting* de Jackson Pollock.

A importância do deslocamento espacial promovido pela diáspora artística do século XX foi incorporado ao discurso crítico da época. Tanto é que até mesmo Greenberg, o crítico norte-americano defensor ferrenho do modernismo e de suas manifestações artísticas de arte pela arte, reconhece um valor artístico no Expressionismo Abstrato que não há, para ele, no Informalismo Francês, mesmo sendo este último o equivalente europeu das tendências abstratas de cunho subjetivista. Assim, se Paris foi a capital do século XIX para Benjamin, Nova Iorque passa a ser a capital cultural mundial da segunda metade do século XX.

Com esse grande deslocamento territorial e continental, outros deslocamentos ganham espaço na produção artística contemporânea. Em *Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Lucy Lippard aponta para o fato de que as produções da época em questão elaboravam um discurso estético sobre as fronteiras. Alguns dos novos movimentos artísticos como o Minimalismo, *Land Art*, Arte Conceitual e algumas das novas linguagens artísticas como as performances, *body art*, intervenção urbana e arte cibernética trazem em suas estruturas a própria discussão dos deslocamentos e da desterritorialização. De uma forma geral, a mobilidade e o deslocamento se fixaram na pauta do dia desde o pós-guerra e o surgimento da arte contemporânea e das discussões sobre o ciberespaço.

No entanto, a ocupação e permanência nos espaços físicos não apenas se mostram presentes nas culturas humanas há muitos séculos como, para Paul-Lévy e Marion, tem uma relação de interdependência com a linguagem. As sociólogas¹⁸, como vimos no capítulo anterior, ao relacionarem historicamente o desenvolvimento do neocórtex com o aparecimento do mundo simbólico em função da delimitação do lugar de convivência de grupo, afirmam a importância da definição dos limites sob o ponto de vista das ciências sociais.

Complementar a essa ideia porém sob o ponto de vista de outra disciplina, a Psicanálise considera fundante, na constituição da personalidade, a percepção de um limite, de uma fronteira entre o Eu e o Outro. Pois, o eu vai

¹⁸ In: *La Notion de Limite*, de 1983.

até o ponto de enfrentamento com o Outro. Freud, em seus *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade*, elabora as estruturas psíquicas dos indivíduos a partir da relação que tiveram com seus pais nos primeiros anos de vida. Nesse curto intervalo de tempo, se estabelece uma das três grandes estruturas da psiquê de um indivíduo adulto: a neurose, a perversão ou a psicose.

Os indivíduos neuróticos, para o psicanalista, são aqueles que não só reconhecem os limites (sociais, morais, éticos) como também os respeitam e não os transgridem. Os perversos também reconhecem os limites mas os transgridem propositadamente pois o gozo, para os perversos, está na subversão. Já os psicóticos não reconhecem a fronteira entre certo e errado e, cindidos, atuam nos dois pólos sem remorso ou algum tipo de distinção. Assim, neurótico ou perverso, para a psicanálise, os limites são estruturantes e indispensáveis na concepção dos indivíduos adultos.

O reconhecimento dos limites sociais tem sua origem no reconhecimento, por parte da criança, de que ela e a mãe não são uma coisa só. Nos primeiros anos de vida, as faltas dos bebês são supridas pela figura da mãe. Dessa forma, os bebês entendem que a mãe é uma extensão do seu corpo pois seus problemas e inquietações são magicamente resolvidas com um choro. Assim, Freud teoriza sobre a importância da frustração, representada na figura do pai, que é quem apresenta o sentimento de falta no lugar do de satisfação.

Utilizando da peça de *Édipo Rei*, de c. 427 a.C., de Sófocles para criar a alegoria do Complexo de Édipo¹⁹, Freud elabora a teoria da castração. Segundo ela, é com a ameaça da castração que a figura paterna impõe limites ao filho fazendo com que ele compreenda, mais tarde, que se deve obedecer limites para uma convivência em grupo saudável e que essa obediência algumas vezes nos causa insatisfação. Assim, com a imposição de limite por meio da ameaça da castração, os indivíduos tomam conhecimento de seu espaço físico, psíquico e social.

Concordamos, então, com a Psicanálise e com as Ciências Sociais por podermos verificar na vida e nas artes plásticas a interdependência entre o seres e seus entornos. No entanto, podemos mesmo ter conhecimento dos

¹⁹ O Complexo de Édipo, na concepção psicanalítica, se configuraria na atração sexual do menino pela mãe e pelo medo do pai. Mais de talhes em *Totem e Tabu* (1912) de Freud.

nossos limites, mesmo os físicos, e dos limites espaciais ao nosso redor? Não estaria o meu limite físico no Outro ao invés de estar no logo antes de chegar no Outro? E se assim for, podemos falar de limite sem que com isso o entendamos como também o todo universo das sombras? Ainda, não seria a sombra a via de acesso do entre, que ora está mais para lá ora logo aqui?

Deleuze e Guattari, dentre seus vários conceitos, defendem o da desterritorialização como o que revoluciona e reformula os antigos conceitos tanto os elaborados por eles quanto os consagrados por outros pensadores. Para eles, desterritorializar é a busca por uma rota de fuga pela qual se abandona o território. Seria a ação do forasteiro de desbravar outros territórios e de, com isso, romper as limitações de seu espaço original.

A designação de território, no Dicionário Aurélio, seria

uma extensão considerável de terra. Implica portanto em considerar uma área geográfica delimitada de um país, estado, ou cidade. Juridicamente diz respeito aos espaços contíguos terrestres, aéreos e marítimos e fluviais que assegurem a segurança de um país demarcação de uma área geográfica por indivíduos ou uma coletividade. (DICIONÁRIO AURÉLIO, em: <http://aurelioparavoce.educacional.com.br/aurelio.asp>, disponível em 15/06/2009)

Mas diz ainda que “deve-se considerar como parte do território os navios de guerra, onde quer que se encontrem e os navios mercantes em alto-mar ou em águas nacionais”. (Op. Cit.) Com isso, podemos pensar que a própria designação de território vai além da porção de terra fixa de um determinado grupo ou sociedade. O território, para Deleuze e Guattari, é um agenciamento. Os agenciamentos são formados por coletivos de enunciação, que remetem aos enunciados e às linguagens. Seriam “um regime de signos” que não dizem respeito a um sujeito, mas que se dá no próprio *socius*. São também, os agenciamentos, corpos máqunicos, de desejos, que estabelecem as relações entre os corpos em uma sociedade.

Assim, podemos perceber que os conceitos elaborados pela dupla têm implicações sociais por se estabelecerem em sociedade, já que os agenciamentos extrapolam o sujeito e o espaço geográfico. Por esse motivo, o conceito de território, para os autores, é amplo: tudo pode ser agenciado, desterritorializado e reterritorializado.

Felix Guattari, agora em companhia da também psicanalista Suely Rolnik, em *Micropolítica: cartografias do desejo* (1996) explana sobre a abertura de caminhos que o termo território permite às reflexões. Para eles:

a noção de território aqui é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia e a etnologia. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes e aos fluxos cósmicos. O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito se sente “em casa”. O território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. (GUATTARI e ROLNIK, 1996, p. 323)

Essa percepção de um território que não tem suas delimitações determinadas a um pedaço de terra fixa pode ser vista também nas obras de Andrea Zittel (1965-). Em suas obras da série *A-Z Comfort Unit*, Zittel cria casas portáteis que exploram ao máximo a funcionalidade dos espaços planejados para serem moradas. Suas pequenas unidades de habitação, estabelecem a dimensão territorial que podem se fixar a um espaço ou ainda, e esse é o diferencial na proposta da artista, ser levados para onde se desejar. Na obra, a discussão do conceito de território como algo subjetivo mas ao mesmo tempo que só existe na relação, nos agenciamentos, no espaço social, se faz presente.



Andrea Zittel, *A-Z Comfort Unit II*, 1994.

A série *A-Z Confort Unit*, assim como uma boa parte das obras de Zittel, parte dos embates diários do sujeito e as expectativas de eficiência e produtividade de nossa sociedade atual que nos levam a priorizar a funcionalidade e a praticidade. A partir disso, suas vestimentas e unidades habitacionais expõem relações ambivalentes, como o permanente e o móvel, que juntos complexificam e contribuem mais para nossa reflexão que apenas o movimento ou a permanência. Pois o movimento permanente se torna uma constante e não uma transformação. Assim, as ambivalências são o que permitem as mudanças (como polos opostos são o que geram tensão entre eles) que constróem a Cabine da Mentira.

A noção de território ganha amplitude, segundo os psicanalistas, porque diz respeito ao pensamento e ao desejo, ambos forças inovadoras, criadoras e revolucionárias. Para eles, o pensamento e o desejo são operações maquínicas não por se aproximarem de visões futuristas que valorizam o aspecto mecânico e automático das máquinas mas por destacarem o lado produtivo presente tanto no pensamento quanto no desejo. Dessa forma, a noção de desejo em *O Anti-Édipo* se diferencia da psicanalítica por não ser calcada na falta e na incompletude. Deleuze e Guattari voltam aos estudos freudianos para desterritorializar alguns de seus conceitos estruturantes. Vale ressaltar que a postura dos teóricos é a de reinventar e não a de ignorar ou refutar conceitos prévios.

O desejo, em Freud, se dá pela falta como dito anteriormente. Com a permanente ameaça de castração pela figura paterna – a Lei na dimensão social –, os indivíduos reconhecem os limites, que está no Outro, e não os ultrapassam, não os realizam – ou materializam – o desejado e lidam com a falta. Assim, para a psicanálise, somos seres desejantes porque somos incompletos. Deleuze, assim como Nietzsche, pensa o desejo como fluxo da vida e como vontade de potência, como devir.

Para Deleuze e Guattari, a psicanálise propõe uma estrutura causalística, universalista e determinante. Nos estudos dos casos clínicos, a análise busca o episódio inicial, aquele provocador do trauma que definirá a personalidade e as ações dos indivíduos. Ao propor essa investigação, Freud acaba por estabelecer uma teoria generalizante com causa e efeitos pré-determinantes, o que na visão de Deleuze e Guattari seria o oposto da visão política revolucionária que defendem já que os seres humanos estariam determinados a tal finalidade. No entanto, veremos no próximo

capítulo que assim como a estrutura construtiva das reflexões de Deleuze e Guattari, as de Freud são processuais e não tão herméticas quanto criticadas pelos autores.

Ao invés de ter preocupações ontológicas, como as da Psicanálise, o desejo em *Anti-Édipo* se caracteriza como processual e ainda coloca a estrutura da psicose, em especial a da esquizofrenia, como libertadora. Nos estudos psicanalíticos a psicose seria uma estrutura alienadora por se perder da realidade. Esse distanciamento das regras sociais ao ponto de criar novas leis para a sociedade é visto como oportunidade transformadora e revolucionária para Deleuze e Guattari. Com isso, se a realização do desejo do *id* faz com que o indivíduo crie novas realidades, para a dupla de teóricos, o desejo ganha uma perspectiva construtivista, pois o desejo cria novos territórios. Não é uma causa mas um constante devir, um processo, uma construção.

Uma ênfase no processo de construção é uma das mais marcantes características da performance e do happening como de algumas obras da arte contemporânea. Se até a segunda metade do século XX, o que era analisado era apenas o que se encontrava nas galerias e museus de arte, na passagem do modernismo para a contemporaneidade, isso começa a mudar. Os artistas e os movimentos artísticos dos anos 1960 e 70 passam a se questionar sobre os limites das linguagens artísticas e da própria arte.

Pollock, e sua *drip painting* ou a *action painting* (imagem do processo ao lado), acrescenta uma nova forma de pintar e de por em relação a tinta com a tela abrindo as portas para outra forma de pensar a pintura, a pintura processual. Nas obras de *action painting*, mesmo quando estamos diante da obra acabada, já pendurada na galeria,



Jakson Pollock construindo suas *action paintings* em seu ateliê.

temos uma noção de como foi o processo de construção da obra só com o olhar. Os respingos e os jatos de tinta sobrepostos na tela nos dão a idéia de que as cores não foram passadas com o pincel, aliás não vemos marcas do pincel, algo típico da Pintura, percebemos que as tintas foram atiradas, jogadas, na superfície da tela.

Outra forma da pintura processual pode ser encontrada nas performances dos *Aktionistas* que, para alguns historiadores e críticos da arte como RoseLee Goldberg (em seu livro *A Arte da Performance*), iniciam as discussões sobre *body art*. O grupo de Viena (1962 ao início de 1970) se consagrou na História da Arte pela constante vontade de perturbar o público de arte em nome da radicalização das práticas pictóricas. Construindo ações e imagens escatológicas e agressivas (tanto visualmente quanto conceitualmente; tanto de fato quanto apenas na nossa imaginação), Günter Brus, Otto Mühl e Hermann Nitsch (além de Valie Export e Peter Weibel, representantes da segunda geração do grupo, que também realiza ações perturbadoras porém não escatológicas como os primeiros) contribuíram com a movimentação pós-guerra de destruição da tela e espacialização do processo pictórico.

Três passos para acabar com a pintura de cavalete (seus formatos e materiais tradicionais), segundo os autores de *Art Since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism* (2004), foram dados por eles por volta de 1960.

From then on, painting would be forced to regress to infantile smearing (Brus), to aleatory process of application (as in the staining and pouring of the Pouring Paintings by Nitsch), or to the actual defacement of the surface in the tearing and cutting of painting's support, the shift from relief to object (Mühl), making it evident that the canvas itself had become *one* surface among other surfaces, merely an object littered with other objects.²⁰ (FOSTER et alli., 2004, p. 464)

²⁰ (tradução nossa) "A partir de então, a pintura seria forçada a regredir a borrões infantil (Brus), ao processo aleatório de aplicação (como no manchar e no despejar das Pouring Paintings [Pinturas Despejantes] de Nitsch), ou à desfiguração, de fato, da superfície no rasgar e cortar do suporte da pintura, na troca do relevo pelo objeto (Mühl), tornando evidente que a própria tela se tornara *uma* dentre outras superfícies, meramente um objeto cheio/entulhado de outros."

A importância de descentralizar a ordem perspéctica da obra de arte por meio da de-composição seria o segundo passo. Nesse sentido, eles implantaram princípios de transformação compositiva, de forma predominantemente violenta. O terceiro passo para a destruição da pintura de cavalete teria sido a contribuição na expansão da Pintura para o espaço público (como podemos ver na *130. Aktion*, de Nitsch, ao lado ou na *Aktion Selbstverstümmelung*, de Brus, mais adiante). Como foi muito bem destacado por Foster, Krauss, Bois e Buchloh, os vienenses teriam, assim, ignorado ou desconhecido os esforços históricos iniciais dos artistas vanguardistas russos dos anos 1920 ou ainda à produção norte-americana dos anos 1950 (como Pollock, Kaprow, Rauschenberg e outros neo-Dada) quando afirmavam terem sido os primeiros a realizar ações que questionavam o espaço da arte.

Porém, dentre os artistas lembrados como precursores da busca da aproximação entre o espaço da arte e o da vida social (ou da vida em comum, como nos diz Tassinari), as performances que os Acionistas realizavam tinham o cunho ritualístico. Diferentemente dos happenings norte-americanos, dos anos 1950 (que visavam o embate entre corpo e tecnologia, entre o mecânico e o ambiente de cultura de massa), as performances dos vienenses enfatizavam o retorno da arte para o ritual e a teatralidade. Esse tipo de performance, para os autores, buscava remitificar a arte como uma forma de ressacralizá-la diferentemente das performances que visavam sua desmitificação (como, por exemplo, Trisha Brown e seus passos de dança que, nada mais são que, movimentos corporais ordinários) ou das que afirmavam as ações como heróicas (como a *Action Painting*).

A extrema violência usada pelos Acionistas no confronto com seu público tem sua origem num pensamento dialético típico das culturas europeias pós-fascistas, segundo os autores. Se de um lado, os vienenses parecem reforçar uma reitualização das práticas artísticas sob a proteção da cultura do espetáculo, por outro parecem reconhecer que a experiência só pode ser



Hermann Nitsch, *130. Aktion*, 2003.

ressuscitada se a armadura de repressão coletiva for quebrada. Assim,

the ritualistic reenactment of brutal and excessive forms of human defilement and the theatrical debasement of the human body would become mandatory, since all cultural representation from that point onward would have to be measured against the destruction of the subject, which had now been historically established on a massive scale.²¹ (Id., p. 466)

Diante das fotografias das performances de Nitsch, nos sentimos diante de uma cena de crime. Com pedaços de animais (como cabras e porcos) cobertos por tinta vermelha esparramados em superfícies brancas, as pinturas performáticas do artista vienense são exemplares das novas vanguardas que, como as históricas, valorizam a destruição.



Hermann Nitsch, 4. Aktion, 1963.

No entanto, o aspecto ritualístico da obra se mostra tão evidente que resgata a aura da manifestação artística e passamos a nos perguntar até

²¹ (tradução nossa) "a encenação ritualística das formas brutais e excessivas da profanação humana e o rebaixamento teatral do corpo humano se tornariam obrigatórios, uma vez que toda a representação cultural desse momento em diante teria que ser mensurado contra a destruição do sujeito, o que agora tinha sido historicamente estabelecida em larga escala."

que ponto o aspecto destrutivo diz mais respeito ao processo e aos materiais da arte que à Arte. Assim, a destruição se torna a etapa obrigatória para se obter uma nova construção como se colocassem em prática a essência do Cubismo Analítico como método de (des)construção da obra.

As ações de Otto Mühl, no entanto, se diferenciavam das de Nitsch tanto no suporte (que normalmente era o seu próprio corpo) quanto humor. A obra *Materialaktion* (1963) tinha como estratégia a retirada do aspecto funcional dos objetos. Sem deixar de lado os ideais destrutivos futuristas, *Materialaktion* é acrescida da sagacidade dos objetos dadaístas e da besteira das cenas surrealistas. Essa desfuncionalização acabava por gerar imagens agressivamente irônicas ou idiotas. Como duplo, os pares de imagem se complementam e se ridicularizam (quase como um 'antes e depois' da intervenção artística).



Günter Brus, *Materialaktion*, 1963.

Entre o grotesco e o sagrado, as ações vienenses buscam reconstituir a intensidade da experiência da arte pela valorização da sensibilidade perceptiva do público (realçando os sentidos corporais, em especial a visão e o olfato), pela evocação de experiências extremas e catárticas (como nos rituais religiosos, nas tragédias clássicas, nas óperas e nos teatros

barrocos) e pelo questionamento dos princípios éticos e morais. Elas simulavam relações (pan)sexuais, evisceração de animais, praticavam a automutilação, defecavam e faziam o que de mais provocativo se pode imaginar para resgatar o sublime na experimentação da arte.

Assim, a radicalidade presente nas ações do grupo de Viena aproximava a arte da vida, apesar das declarações dos artistas objetivando o fim delas. O questionamento de até onde vai a pintura e onde começa o espaço da vida busca a desterritorialização proposta por Deleuze e Guattari. Mesmo almejando o estado de alienação a partir da radical cisão entre arte e vida, as obras acionistas (como outras que tinham – ou têm – o mesmo objetivo) não conseguiram romper totalmente esta fronteira permanecendo (ainda bem!) com espaços da arte e da vida. Espaços que não têm seus limites rígidos e impermeáveis mas que são suficientes para garantir a distinção de uma e da outra e a autonomia da arte.



Günter Brus, *Aktion Selbstverstümmelung*, 1965.

Dessa forma, vemos que apesar da utilização de materiais comuns e de fazerem ações nos espaços públicos, como *Tap and Touch* de Valie Export (ao lado), a simples dúvida do quê é que está acontecendo ou se o quê se vê é arte, já separa a ação ou o objeto da esfera cotidiana. O fato de Export se colocar como produto (na grande maioria de suas obras)



Valie Export, *Tap and Touch*, 1968.

sujeita à manipulação dos homens publicamente transporta essas questões para o espaço da arte e não acabam com ela. O aspecto ritualístico das obras do movimento garante a permanência da aura da arte (por acabar resgatando sua remitificação e ressacralização) mesmo não estando em espaços museais. Apesar da ideia inicial de destruição da Pintura, os acionistas acabam por promovê-la (alterada em sua escala, seus materiais, locais e propósitos mas ainda presente) partindo da desterritorialização para a reterritorialização.

Vale observar que as reflexões aqui traçadas sobre os Acionistas não considera a Comuna de Otto Mühl. Esta, brevemente, se pretendia uma negação absoluta do patriarcado do Estado burguês, viabilizando um modelo de anarquia. Porém, o artista se torna rapidamente o patriarca dessa comunidade ao fazer regras (como proibir a monogamia) e ao se colocar como figura central de poder (de legislação e sexual) no grupo quando determina que seria ele quem iniciaria sexualmente as meninas nascidas na comunidade. Assim, o valor atribuído, por esta pesquisa, às obras e aos artistas aqui tratados está na percepção de suas ideias como verdadeiramente mentirosas. Como obras que agem como o forasteiro e exploram diversos espaços de ilusão e fantasia e não ideias hipócritas. Pois a mentira aceita, desde o início, a ambivalência e o paradoxo. O hipócrita, por outro lado, não sabe quando mente.

Dando continuidade ao processo de desterritorialização para a reterritorialização, voltemos a Deleuze (um exímio mentiroso!). Em entrevista sobre suas obras (*ABC de Deleuze*), o filósofo francês explica que muito de sua postura política revolucionária se enquadrava no modo de pensar de sua geração, a de Maio de 68, e que lhe impressionara o fato de alguns levarem a cabo (para o espaço da vida em comum) suas noções perversas. A partir desse reconhecimento, podemos compreender que a radicalidade construída pelos pensadores é uma proposta metodológica libertadora para a Filosofia (que podemos relacionar com outras áreas) e não um guia (que aprisionaria o sujeito na alienação) para a vida.

Pois para a disciplina das ciências, conceituar é um dos primeiros passos a se percorrer para se obter o entendimento de algo. Dessa forma, a ideia de desterritorialização já é por si só inovadora mas também paradoxal, uma vez que a noção de fugir do território é proposta por eles como um conceito – e por isso utópica e mentirosa.

Essa percepção do conceito de desterritorialização como paradoxal não retira o valor da proposta, pelo contrário. Nas teorias construídas por Deleuze e Guattari, vários conceitos são elaborados a cada momento. Porém, cada novo conceito é criado a partir dos anteriores e para auxiliar na compreensão do próximo, ou seja, seus conceitos existem na relação com os outros. E apesar das críticas que a dupla faz à psicanálise ortodoxa, essa forma de pensamento (que a todo tempo se revisa) é também encontrada em Freud. Para usar os termos da dupla, até a noção de conceito só existe nos agenciamentos, no *socius*, na elaboração do pensamento e da linguagem. Dessa maneira, o conceito de desterritorialização se liga ao de desejo, que se liga ao de território, que se liga ao de rizoma...

Os conceitos, para os autores, são fugidios, literalmente rizomáticos e múltiplos. A teoria das multiplicidades promovida por Deleuze e Guattari gera, então, conceitos pendentes: rizoma, agenciamentos, corpo sem órgãos etc. Como um exemplo dessa multiplicidade dos conceitos, para Deleuze, a esquizofrenia faz experimentar as *máquinas-desejantes* e é capaz de criar e preencher o *corpo-sem-órgãos*. O rizoma de conceitos, essa interrelação entre os conceitos, presente na obra da dupla é explicado por eles da seguinte forma:

O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir. Erigir o novo evento das coisas e dos seres, dar-lhes sempre um novo acontecimento: o espaço, o tempo, a matéria, o pensamento, o possível como Acontecimentos. (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 46)

O conceito, que é contorno mas é o devir, atua como o forasteiro no próprio território desterritorializado. Ele define, habita, mas essa definição não é fixa e eterna, mas os *Confort Units* de Andrea Zittel. A partir do momento em que um conceito foi criado, para os autores, ele se estabelece no *socius*, nos agenciamentos, e começa a perder seus contornos. Suas linhas viram manchas e o *sfumato* de Leonardo da Vinci entra em ação. Como veremos no próximo capítulo, o embaçamento proposto pelo artista renascentista possibilitará sua visão naturalista da realidade.

O aspecto paradoxal do *sfumato* e dos conceitos explicitados acima deve ser levado em consideração quando pensamos na noção de reterritorialização, também cunhada por Deleuze e Guattari. Assim como os demais conceitos, a reterritorialização é definida em função do desejo, do território e da desterritorialização. A infindável movimentação de desterritorializar para reterritorializar para desterritorializar novamente não é uma movimentação cíclica em *looping* mas a nebulosa Cabine da Mentira que, como as construções da patafísica se inventam e reinventam a todo tempo e em função das momentâneas constelações.

Com isso, não devemos esquecer que a desterritorialização se dá no devir nos fazendo pensar que a continuidade da movimentação de desterritorializar seria o reterritorializar. Então, a reterritorialização é a construção de um novo território mas, explicam os autores,

não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua. Daí todo um sistema de reterritorializações horizontais e complementares, entre a mão e a ferramenta, a boca e o seio. (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 41)

A Land Art e o Minimalismo foram dois dos mais importantes movimentos da arte contemporânea por concentrarem questões que norteiam as reflexões e práticas artísticas. Em ambos, podemos perceber a discussão da reterritorialização na arte. Na Land Art, a busca por espaços expositivos fora das galerias de arte e fora dos centros urbanos já seria uma desterritorialização seguida de uma reterritorialização. A nova ocupação do Oeste Norte-Americano, desta vez pelos artistas, enfatizam a importância do território reinventado a cada momento ou proposta artística.

O Minimalismo – que tem como características principais a busca pela máxima redução formal e conceitual (o mínimo), a repetição formal (como proposta de quebra na narrativa tão presente na arte Moderna), a valorização de novos materiais (industriais, de preferência) e um estudo



Carl Andre, *sem título*, 1967.

topológico dos espaços institucionais de exposição de arte – trás uma outra percepção do conceito de reterritorialização. A obra *sem título* de Carl Andre se tornou um exemplo dessas características ao se constituir de blocos retangulares do mesmo tamanho e repetidos um ao lado do outro, localizados no chão da galeria, espaço até então não usual para obras de arte.

Essas desterritorializações seguidas de reterritorializações podem ser vistas em várias outras obras da arte contemporânea e são muito evidentes nas produções contemporâneas com computador e, principalmente, com a internet. O ciberespaço promove a criação de novos territórios a todo momento. Porém, esses ciberterritórios são necessariamente móveis se pensarmos neles a partir da discussão sobre as localizações na internet elaborada por Manuel Castells em *A Galáxia da Internet*. Ao estudar as complexas relações propostas pela *Sociedade em Rede*, Castells aponta para transformações da sociedade contemporânea, que se acostuma com a mobilidade dos aspectos sociais. Sem nos interessar entrar no debate entre os apocalípticos e os integrados, os ciberterritórios são usados apenas para

fortalecer a noção de movimento do forasteiro (ou do *trickster*, como abordamos no livro de *Besteiras e outras Bobagens*) e da mobilidade da Cabine da Mentira.

A arte, por poder ser pensada o como campo do artifício e das incertezas, não acredita que a razão e sua estrutura lógica de pensamento sejam a única forma de experimentação possível da realidade. Então, a arte pode – e deve – operar de acordo com um princípio transformador, como o da desterritorialização e da reterritorialização, que se faz valer do devir como percursos caluniosos, o devir da experimentação estética. No entanto, complementar ao devir, devemos considerar a deriva como combustível da Cabine da Mentira. Pois ela seria a resposta da nebulosa Cabine às constelações em seu entorno. Enquanto o devir cria os caminhos de fuga do forasteiro, a deriva dos Situacionistas garante sua flutuação e imprevisibilidade. Impede monotonias e permite contaminações. A deriva impulsiona o devir ao fazer da mentira vias de atravessamento na arte e além da arte.

O Forasteiro²²

(Jorge Luís Borges)

Despachadas as cartas e o telegrama
caminha pelas ruas indefinidas
e nota leves diferenças a que não dá importância
pois pensa em Aberdeen ou em Leyden,
para ele mais vívidas que este labirinto
de linhas rectas, não de complexidade
aonde o leva o tempo de um homem
cuja vida verdadeira está bem longe.
Numa habitação numerada
fará depois a barba ante um espelho
que não voltará a reflecti-lo
e parecer-lhe-á que esse rosto
é mais inescrutável e mais firme
do que a alma que o habita
e que ao longo dos anos o vai lavrando.
Cruzar-se-á contigo em qualquer rua
e tu só notarás que é alto e grisalho
e que olha para as coisas.
Uma mulher indiferente
a tarde lhe dará e o que sucede
do outro lado de umas portas. O homem
pensa que esquecerá a sua cara e irá lembrar
anos depois, perto do mar do Norte,
a persiana ou a lâmpada.
Nessa noite, os seus olhos contemplarão
num rectângulo de formas passageiras,
o cavaleiro e a épica pradaria,
porque o Far West abarca o planeta
e espelha-se nos sonhos dos homens
que jamais o pisaram.
Na intensa penumbra, o desconhecido
crer-se-á na sua cidade
e surpreender-se-á ao sair numa outra
de uma outra linguagem e outro céu.

Antes da agonia
o inferno e a glória nos estão dados:
andam agora por esta cidade, Buenos Aires,
que para o forasteiro do meu sonho
(o forasteiro que fui sob outros astros)
é uma série de imagens imprecisas
feitas para o esquecimento.

²² In: BORGES, Jorge Luís. **Nova Antologia Pessoal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Cortina de Fumaça e instabilidades de ilusão

The true measure of a mountain's greatness is not its height but whether it is charming enough to attract dragons.²³

Poema Chinês.

A qualidade da produção contemporânea em provocar instabilidade e deslocamento nos antigos preceitos da arte é analisada dando continuidade às noções de limite não exatamente delimitantes, em combinação com a Antropologia e a Psicanálise, e as articulando à verdade psíquica. Somadas a elas, um olhar sobre a técnica do *sfumato*, de Leonardo da Vinci, nos permitirá perceber os espaços – aqui combinados – da arte como estratégias para compreendermos os espaços ambivalentes e indefinidos da Cabine da Mentira.

As tentativas em acabar com as fronteiras entre a arte e a vida acabaram por nos mostrar que elas devem permanecer existindo (para garantirmos as identidades) mas também que sua permeabilidade deve ser sua condição de existência (para incentivarmos suas transformações). Assim, o contato permitido pela barreira esburacada não implicaria na sua destruição, pois sem elas além de não termos mais noção alguma do que define essas esferas, teríamos ainda que nos fazer valer dos mesmos padrões morais e éticos que usamos pra vida, na arte.

Nesse sentido se faz necessário reforçar a permanência dos limites da arte e da vida, que teriam como os poros e as vias de acesso dessas barreiras a mentira. A mentira é o que permite o Bobo Forasteiro abrir novos caminhos na mata fechada e espinhenta da caatinga que é a verdade. A mentira,

²³ (tradução nossa) “A verdadeira medida da grandeza de uma montanha não é a sua altura mas se ela é charmosa o suficiente para atrair dragões.”

como método intencional que permita e inclua as verdades improváveis e imaginadas no cotidiano e na arte, só se faz possível com a noção de limite.

Essa noção de limite e sua importância para se definir o ser, o conceito, o espaço, o fenômeno, é amplamente pesquisada pela Antropologia e pela Psicanálise, como vimos nos capítulos anteriores. Cada disciplina com seu viés mas ambas problematizam os trânsitos entre as esferas, as porosidades dessas fronteiras como questão de suma importância assim como a permanência das fronteiras ainda que porosas. Contudo, o trabalho feito aqui é o do Bobo da Corte que, com fluidez e com permanente desejo pelo exterior do forasteiro, permite o trânsito do artista (e da arte) por entre outras realidades mas que precisa ter a velocidade futurista para não correr o risco do exterior se tornar o interior.

Como vimos no capítulo *O Bobo Forasteiro e Alegorias Habitacionais do Entre*, Paul-Lévy e Segaud demonstram que a delimitação espacial teria ocorrido tanto no âmbito individual quanto coletivo. Essa delimitação formaria tanto os espaços de habitação bem como os de convivência públicos, como os bairros, as cidades e os territórios nacionais, ou privados, galerias de arte, salas de espetáculos. E esses lugares de habitação e de convivência articulam no seu cotidiano questões que vão além das suas funcionalidades diretas, eles interferem e afetam nas camadas biológicas, psíquicas e simbólicas dos seres que vivem esses espaços.

Sigmund Freud, em *O Eu e o Id*, de 1923 [2007], como vimos no capítulo anterior, considera fundante na constituição da personalidade a percepção de um limite, da fronteira entre o eu e o Outro da mesma forma que estabelece distinções entre o Id, o Eu e o Super-Eu ou entre o inconsciente, o pré-consciente e o consciente. No entanto, essas fronteiras, esses limites são, a todo tempo, colocados em xeque pelo próprio sujeito. Freud situa os elementos constitutivos do psíquico que, mesmo com qualidades específicas, variam nas suas relações com o Eu se tornando ambíguas. Assim, a consciência é apenas uma das qualidades do psíquico e outras diversas qualidades podem, ou não, somar-se a ela. Nas palavras do autor,

a característica do estado de consciência é justamente ser breve e passageiro. Assim, uma ideia que agora é consciente' no próximo momento já não o é mais, podendo, em seguida, sob certas condições – que aliás podem facilmente ser reestabelecidas –, tornar-se novamente consciente. (FREUD, 1923 [2007], p.28)

Com isso, essa ideia, que não permanece o tempo todo consciente pode ser identificada como uma ideia em estado latente. Ao estar nesse estado, a ideia é capaz de, a qualquer momento, novamente se tornar consciente. Esse estado latente, esse devir de Deleuze, é a força destruidora da inércia do Bobo da Corte. O forasteiro, como o temperamento do Bobo quando se ocupa dos territórios e cria rotas de fuga deles e para eles, vive a instabilidade do estado de consciência e de inconsciência. E Freud complementa sua provocação às tradições do pensamento humano que valorizam conceitos e categorias mais herméticos:

claro que se disséssemos que ela [a ideia que agora se encontra consciente] estava inconsciente, nossa descrição também estaria correta, pois, nesse caso, o termo inconsciente estaria sendo usado no sentido de latente-capaz-de-se-tornar-consciente. Entretanto, nossos filósofos objetariam: 'Não, o termo inconsciente não pode ser aplicado aqui, pois, enquanto a ideia estava no estado de latência, ela sequer era algo psíquico'. Optemos por não contradizê-los já nesse ponto, pois isso apenas nos levaria a uma disputa verbal estéril. Aguardemos um pouco mais. (Idem, p. 29)

Dando sequência às definições das qualidades psíquicas constituintes do Eu, Freud repete essa movimentação de definir e, logo após, dizer que o termo pode ser entendido de outra maneira justificando, para tanto, com o próprio método psicanalítico. Para ele, os psicanalistas chegam aos termos e aos conceitos de inconsciente por vias diferentes das dos filósofos. E, dessa forma, define o recalque, como o estado no qual as idéias se encontravam antes de se tornarem conscientes, para afirmar que teria sido pela teoria do recalque que se conceituou o inconsciente, ou melhor os dois

tipos de inconscientes: o latente-capaz-de-se-tornar-consciente e o recalcado incapaz-de-se-tornar-consciente.

Observando que a incapacidade do recalcado em tornar-se consciente deve ser apenas considerado se ele for deixado por conta própria, ou seja, sem o trabalho realizado em análise. Denomina, então, de pré-consciente aquilo que é latente, ou seja, o que é inconsciente no sentido descritivo e não-dinâmico e o termo inconsciente diria respeito ao recalcado, que dinamicamente está inconsciente. E apenas após essa sequência de reflexão que Freud apresenta três termos fundamentais para a compreensão das estruturas psíquicas constituintes do Eu: o consciente, o pré-consciente e o inconsciente.

Porém, após algumas explicações desses termos fundantes para sua área, Freud assume uma maleabilidade deles e da própria análise ao utilizá-los, integrando o grupo dos exemplares mentirosos do pensamento humano.

Na verdade, dependendo do objetivo com o qual os termos forem usados, essa distinção pode tanto ser ignorada, como ser de importância fundamental. Mas seja como for, na psicanálise já nos habituamos à ambigüidade do inconsciente e lidamos bastante bem com ela. Aliás, tudo indica que ela é mesmo inevitável, pois a distinção entre o que está consciente ou inconsciente é, em última análise, uma questão atinente à nossa capacidade de percepção. É ela que nos permite responder com um sim ou um não sobre se percebemos a presença de algo. (Ibidem, p.30)

Sigmund Freud elabora suas teorias de constituição do ser humano a partir das variadas formas de contato ou de embate entre essas esferas do Eu e do Outro não apenas em *O Eu e o Id* mas também nos textos *Três Ensaios sobre a Sexualidade* (retomado no capítulo anterior) e *Introdução ao Narcisismo* prioritariamente, mas, de uma forma ou de outra, esse embate da relação entre o indivíduo e a sociedade aparece na grande maioria da sua construção teórica.

Assim, vemos que não apenas o objetivo de Freud é mostrar que as categorias da psicanálise podem ser reposicionadas o tempo todo como

reconhecemos que o próprio percurso usado pelo psicanalista se mostra ambivalente, labiríntico e até mesmo anacrônico. Questões abordadas são contraditas – às vezes no mesmo texto às vezes anos mais tarde – e os argumentos se ligam ao se perderem nesse modelo de construção. Essa instabilidade conceitual nos interessa por aceitar a ideia de contaminação, de algo que se modifica após o contato com outra coisa.

Com isso, a noção de cortina da fumaça é pensada como tática de infiltração e transformação dos conceitos para construções teóricas e poéticas. A fumaça, diferentemente dos líquidos de Zygmunt Bauman (1925-) é ainda menos palpável, visível ou mensurável. É menos visível mas perturba a visão. É menos perceptível mas sua presença indica continuidade, pois ao esfumaçarmos algo, esse algo se enche de fumaça e deixa de existir, desaparece.

A ambiguidade presente na ideia da fumaça, como algo que ao preencher um espaço faz com o que estava antes ali desapareça, é percebida como uma virtude na experiência artística diferentemente das experiências da vida cotidiana, o que contribui para a argumentação em defesa da autonomia do campo da arte. A efemeridade do cotidiano é altamente condenável pelo sociólogo polonês por perder sua propriedade física de solidez e seus contornos. Se a modernidade formava um mundo de convicções e certezas, a sociedade líquido-moderna de Bauman não é capaz de manter a forma ou as convicções em seu curso por muito tempo.

Em *Vida líquida*, Zygmund Bauman define: “Líquido-moderna é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir.” (2007, p. 7) E continua caracterizando aspectos da vida líquida, a forma de vida que tende a ser levada em uma sociedade líquido-moderna. Assim, para ele, uma sociedade como a moderna é propícia a pensamentos utópicos enquanto a líquido-moderna à precariedade.

Em suma: a vida líquida é uma vida precária, vivida em condições de incerteza constante. As preocupações mais intensas e obstinadas que assombram esse tipo de vida são os temores de ser pego tirando uma soneca, não conseguir acompanhar a rapidez dos eventos, ficar pra trás, deixar passar as datas de vencimento, ficar sobrecarregado de bens agora indesejáveis, perder o momento que pede mudança e mudar de rumo antes de tomar um caminho sem volta. A vida líquida é uma sucessão de reinícios, e precisamente por isso é que os finais rápidos e indolores, sem os quais reiniciar seria inimaginável, tendem a ser os momentos mais desafiadores e as dores de cabeça mais inquietantes. (BAUMAN, *Id.* p.8)

Para o autor, os praticantes da vida líquido-moderna precisam encerrar ou fechar conceitos, decisões, argumentos e narrativas. Pois, para ele, a constância e a aderência das coisas animadas e inanimadas são os perigos mais sinistros e terminais, “fontes dos temores mais assustadores e os alvos dos ataques mais violentos.” (BAUMAN, *Ibidem*, p. 9) No entanto, quando transferimos essa ênfase nas definições para a arte percebemos que tanto a sua prática quanto a sua experiência se tornam limitadas.

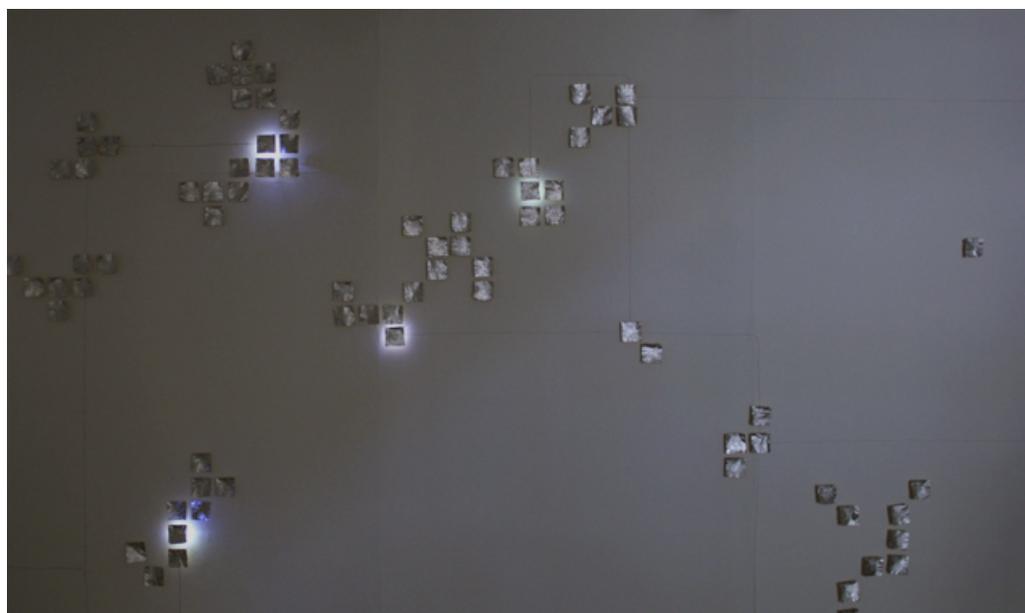
Percebemos, também, que a precariedade pode ser um grande instrumento de exercício poético senão uma tática artística, como exploram com virtude o artista estadunidense Richard Tuttle (1941-) e a brasileira Luciana Paiva (1982-). Entre a escultura e o desenho, Tuttle utiliza o arame como expressividade máxima no mínimo da matéria. Entre a pintura e a escultura, Paiva junta papéis laminados de chocolate Alpino e luzes LED para dar volume negativo e positivo à superfície da parede. Ao exporem o irreduzível, Tuttle e Paiva dão conta do Universo como ditam os patafísicos. Com a síntese e a redução ao precário, os artistas atingem o absurdo.

Para o autor, essa visão é problemática porque em um modelo de sociedade na qual a vida é voltada para o consumo, que protege o mundo dos fragmentos dos objetos, tem como objetivo a adequação de seus indivíduos às novas efêmeras e momentâneas utilidades dos objetos. Por outro lado, a arte, por ser arte, é incapaz de ter uma utilidade. Mesmo quando alguns objetos de arte são capazes de desempenhar um papel importante em alguma sociedade, não podemos atribuir esse único fato a uma utilidade para toda a arte.



Richard Tuttle, *Wire*, 1972.

Pedaços de arame dobrado ou torcido fixados à parede.
Museum of Contemporary Art, Los Angeles.



Luciana Paiva, *All*, instalação, 2009.

Papéis de alumínio de embalagem do chocolate Alpino e luzes LED brancas.
Galeria Funarte, Brasília.

Na arte, a noção de utilidade agrega outros sentidos. Na arte, um pedaço de embalagem e um resto de arame pode ser mais útil que os pilares para a arquitetura. No caso da arte, diferentemente das construções das artes funcionais, a prescrição de um objetivo social e prático a ser atingido com a obra é mero desejo, principalmente nas produções ditas políticas. Se a experiência estética é pessoal e única a não praticidade da arte é apenas um fato. Assim, a sempre presente dúvida sobre a finalidade da arte é o que garante sua distinção e é o que temos de melhor a oferecer às sociedades de consumo.

Assim, para Bauman, a sociedade, líquida, que se presentifica a todo momento significa a morte das principais utopias e da ideia geral de “boa sociedade” (grifo do autor), o que exclui os processos artísticos, sempre ilusórios, fantasiosos e até utópicos dessa visão de sociedade. Na arte, principalmente contemporânea, a construção de utopias acontece no ateliê. Os pensamentos utópicos se confrontam com o público na experiência estética. E os discursos sobre eles são construídos em cima da noção da sublimação psicanalítica e do pensamento histórico como eternamente presente e anacrônico, como veremos no Livro de *Pontos Estrelares*.

Cortina de Fumaça:

Nuvem artificial utilizada para ocultar movimentos e ações táticas da tropa, formada pela suspensão de agentes fumígenos no ar; A qualidade da arte de se infiltrar no mundo; Virtudes da precariedade; Os contornos da Cabine da Mentira; Qualquer expediente adotado com fim despistador; O *sfumato* de da Vinci.

A cortina da fumaça como qualidade em adaptar conceitos em construções teóricas nos remete ao *sfumato*, concebido por Leonardo da Vinci (1452-1519). Como é bem sabido, da Vinci foi um grande inventor da Renascença. Suas criações não se restringiram ao mundo da arte mas é a

partir de suas pesquisas empíricas e pictóricas que Leonardo desenvolveu teorias e métodos para sua Academia e para a prática artística.

O artista defende a aproximação da arte com a matemática nos seus *Cadernos* (1883) e no *Tratado da Pintura* (1877)²⁴ além de atribuir à arte uma das formas de conhecimento da natureza. Leonardo é um dos responsáveis pela pintura passar a ser vista como uma das artes liberais, façanha almejada pelos artistas desde a Antiguidade clássica. Para ele, a pintura depende de "l'armonica proporzionalità delle parti che compongo il tutto, che contenta il senso". (DA VINCI, 2005, p.19)²⁵

Assim, em grande parte do Tratado há a preocupação em descrever a pintura como a ciência pela qual os objetos visíveis são recriados na sua forma permanente. Segundo o historiador da arte Kenneth Clark (1903-1983), em *Leonardo da Vinci*, de 1939 [1988],

and since the exact sciences must be stated in mathematical terms, Leonardo insists that the student of painting must be grounded in mathematics. This union of art and mathematics is far from our own way of thinking, but it was fundamental to the Renaissance. It was the basis of perspective, that article of faith of the fifteen-century painters, through which they hoped to surpass even the painters of antiquity. By perspective they sometimes meant the whole science of vision, the means by which a visual impression is received in the retina. (CLARK, 1988, p. 128)²⁶

²⁴ Tanto os *Cadernos* quanto o *Tratado da Pintura* de da Vinci não foram publicados durante a vida do artista. Aliás, vale observar que o que conhecemos hoje como o *Tratado* e o *Codex Atlanticus* fizeram parte originalmente de suas anotações pessoais, seus cadernos, cujo conteúdo foi formatado, traduzido e publicado no fim do século XIX. O *Tratado* foi publicado originalmente pela George Bell & Sons em 1877 e os *Cadernos* pela Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, com o título *The Literary Works of Leonardo da Vinci* em 1883.

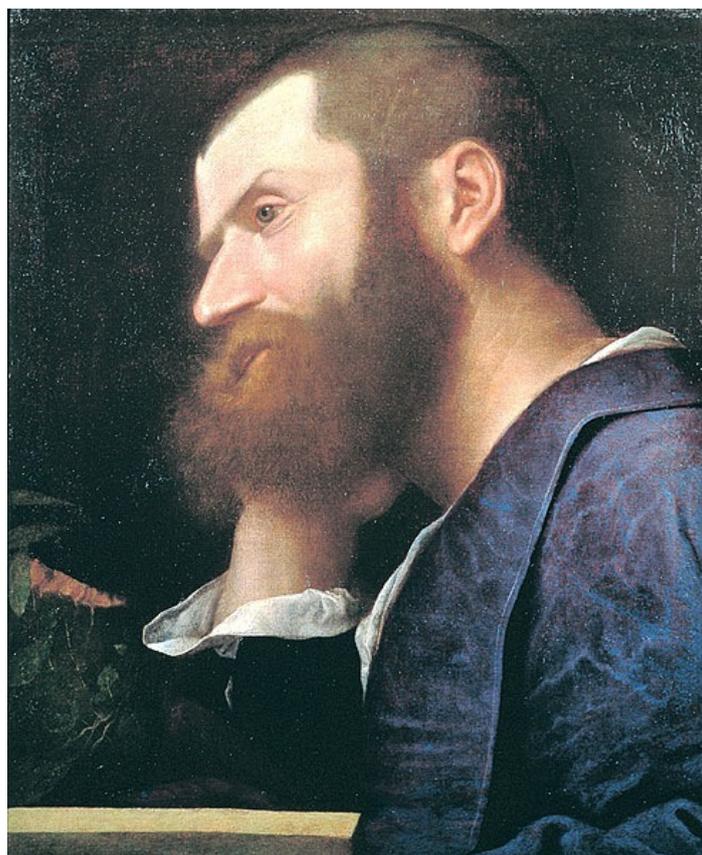
²⁵ (tradução nossa) "da harmônica proporcionalidade da parte que compõe o todo, que satisfaz a sensação/ forma."

²⁶ (tradução nossa) "e uma vez que as ciências exatas devem ser expressas em termos matemáticos, Leonardo insiste que o estudante de pintura deve ser baseado na matemática. Esta união entre arte e matemática está longe da nossa própria maneira de pensar, mas foi fundamental para o Renascimento. Foi a base da perspectiva, esse artigo de fé dos pintores do século quinze, através do qual eles esperavam superar até mesmo os pintores da antiguidade. Por perspectiva eles, por vezes, queriam dizer toda a ciência da visão, os meios pelos quais uma impressão visual é recebido na retina."

Contudo, Leonardo da Vinci foi o pintor menos linear do Renascimento Italiano. Seus estudos na luz e sombra e o desenvolvimento da técnica do *sfumato* transformaram a prática artística do início do século XVI. Além de Leonardo, os pintores que mais valorizaram o *chiaroscuro* nos Quinhentos foram os pertencentes à escola de Veneza. Giorgione e Ticiano representariam a escola pictórica dentro do Renascimento italiano e, para muitos historiadores da arte, iniciariam o Maneirismo²⁷.

Clark percebe uma forte presença das obras de Leonardo da Vinci nos venezianos. No entanto, para Leonardo, seu *chiaroscuro* se parece radicalmente diferente do feito por Ticiano e Giorgione pois dizia usar a sombra de forma mais científica para criar relevo visual enquanto os dois buscavam aumentar o efeito emocional. Em termos práticos, Leonardo dizia que o tratamento que dava à sombra tinha o objetivo era juntar as formas enquanto os venezianos a usavam para valorizar as cores.

De fato, de maneira geral as obras dos pintores venezianos tinham tonalidades mais acinzentadas que as dos florentinos, o que evidencia o uso do sombreamento como ligação entre as cores como podemos ver no retrato de Pietro Aretino, feito por Ticiano em 1511, ao lado. Assim, enquanto os venezianos, em seus retratos, fazem as partes sombreadas de suas figuras se perderem no fundo escuro da tela, Leonardo não abre mão da representação da natureza no entorno das figuras. No início do século XVI, Leonardo declara ser a criação ilusória da terceira dimensão, o objetivo principal de um pintor, que só poderia ser alcançado com a distribuição adequada de luz e sombra.



Nas palavras dele:

Ticiano, *Retrato de Pietro Aretino*, 1511.

²⁷ Cf. BRION, Marcel. *Ticiano*. Lisboa/São Paulo: Editorial Verbo, 1985.

§178 – What is a painter's first aim and object

The first object of a painter is to make a simple flat surface appear like a relief, and some of its parts detached from the ground; he who excels all others in that part of the art, deserves the greatest praise. This perfection of the art depends on the correct distribution of lights and shades, called Chiaro-scuro. If the painter, then, avoids shadows, he may be said to avoid the glory of the art, and to render his work despicable to real connoisseurs, for the sake of acquiring the esteem of vulgar and ignorant admirers of fine colours, who never have any knowledge of relief.²⁸ (DA VINCI, 2005, p. 68)

Porém, nos seus manuscritos, Leonardo também descreve o *chiaroscuro* como algo rigidamente menos científico. Parece, inclusive, expressar uma abordagem emocional da natureza ao menos tão intensa quanto a dos venezianos. Para Kenneth Clark, a partir das obras que Leonardo, Ticiano e Giorgione fizeram no começo do século XVI em Veneza.

the pictures through which Leonardo was known in Venice, therefore, may have shown a treatment of light and shade far closer to Giorgione and the early Titian than we can guess from their present condition or from the replicas of Milanese pupils. (CLARK, idem, p. 162)²⁹

Como resultado, as pesquisas e as teorias de Leonardo sobre luz e sombra levaram seu *chiaroscuro* ao próximo nível de complexidade técnica que apenas a sua sensibilidade não teria garantido, segundo Kenneth Clark. Se

²⁸ (tradução nossa) "§178 - Qual é o primeiro objetivo e objeto de um pintor

O primeiro objeto de um pintor é fazer com que uma simples superfície plana pareça um relevo, com algumas das suas partes destacadas do fundo; aquele que supera todos os outros neste aspecto da arte, merece o maior louvor. Esta perfeição da arte depende da correta distribuição de luzes e sombras, chamado claro-escuro [*chiaroscuro*]. Se o pintor, então, evita as sombras, a ele pode ser dito que evita a glória da arte, e que torne seu trabalho desprezível aos verdadeiros apreciadores, para adquirir a estima dos vulgares e ignorantes admiradores de cores belas, que nunca têm qualquer conhecimento de relevo."

²⁹ (tradução nossa) "As telas, através das quais Leonardo ficou conhecido em Veneza, podem ter mostrado um tratamento de luz e sombra muito mais perto das obras de Giorgione e as iniciais de Ticiano do que podemos supor de suas condições ou das réplicas de seus pupilos milaneses."

a teoria é, na interpretação de Clark sobre o Tratado, o puro reflexo da sensibilidade em termos intelectuais, como era a perspectiva para Piero della Francesca (1415-92), que será mais elaborado no livro de *Pontos Estrelares*, isso pode atribuir ao trabalho do pintor um adicional de tensão e coesão.

No entanto, se a fantasia é posta como pretexto, como era a perspectiva para Paolo Uccello (1397-1475)³⁰, a teoria pode realmente ser libertadora. Mas se, ao impor um academismo individual ela acabar por amortecer a sensibilidade natural, como em tantos pintores de Raphael para Manet, a teoria se torna algo desastroso. Para o historiador da arte, "Leonardo, like Seurat, seems to tremble between the first and last possibility. His theories reflect his creative instincts, but by intellectual elaboration they are made dangerously stiff and pressing."³¹ (CLARK, Idem, p. 166)

Percebemos neste momento que, assim como Freud, da Vinci faz da ambivalência o seu método justapondo conceitos e práticas contrárias para resolução das questões estudadas, mesmo que isso não seja explicitamente valorizado em seus estudos. A abordagem teórica de Leonardo da Vinci combina fatores expressivos com construções técnicas e metodológicas, cuja síntese passou a ficar conhecida posteriormente como os princípios de sua reflexão universalista. Seriam esses princípios, a *Curiosità*, a *Dimostrazione*, o *Sfumato*, a *Arte/Scienza*, a *Corporalità* e o *Connessione*.

Deles, nos interessa aqui abordar o *sfumato* para reforçar as noções sobre a fumaça como o ponto de contato desforme capaz de formar outras noções. A elaboração do *sfumato* esclarece a predominância do paradoxo e ambivalência nos pensamentos do artista. De suas construções teóricas, as sobre luz e sombra ocupam grande parte do Tratado, o que impulsionaram sua técnica de *chiaroscuro* ao ponto de criar algo merecedor dessa denominação posterior de *sfumato*. Nos parágrafos 189 e 190 do Tratado da Pintura, o artista descreve:

³⁰ Ver livro de *Pontos Estrelares*.

³¹ (tradução nossa) "Leonardo, como Seurat, parece pender entre a primeira e a última possibilidades. Suas teorias refletem seus instintos criativos, mas são feitas perigosamente rígidas e prementes pela elaboração intelectual."

§189 – Of Shadows

Those shadows which in Nature are undetermined, and the extremities of which can hardly be perceived, are to be copied in your painting in the same manner, never to be precisely finished, but left confused and blended. This apparent neglect will show great judgment, and be the ingenious result of your observation of Nature. ³²

§190 – Of the kind of light proper for drawing from relievos, or from Nature.

Lights separated from the shadows with too much precision, have a very bad effect. In order, therefore, to avoid this inconvenience, if the object be in the open country, you need not let your figures be illuminated by the sun; but may suppose some transparent clouds interposed, so that the sun not being visible, the termination of the shadows will be also imperceptible and soft.³³ (DA VINCI, 2005, p. 71-2)

Mesmo ainda sem fazer uso do termo *sfumato*, Leonardo já o descreve nos parágrafos citados acima. Diferentemente do *chiaroscuro*, o *sfumato*, para garantir essa mistura tonal indefinida, precisa ser feito com uma sucessão de camadas translúcidas de pigmentos ao invés de um degradê das tonalidades mais claras às mais escuras do *chiaroscuro*.

Irene Earls, em *Renaissance Art: a topic dictionary*, de 1987, descreve a referida técnica da seguinte forma:

³² (tradução nossa) "§189 - Sobre a sombra

Essas sombras que por natureza não são determinadas, e as extremidades que dificilmente pode ser percebida, estão a ser copiado em sua pintura da mesma forma, para nunca mais ser precisamente acabado, mas deixou confuso e misturado. Esta aparente negligência mostrará grande julgamento, e ser o resultado engenhoso de sua observação da natureza."

³³ (tradução nossa) "§190 - Dos tipos de luz adequada para a elaboração de relevos, ou da natureza.

Luzes separados das sombras com muita precisão têm um efeito muito ruim. A fim, portanto, para evitar esse inconveniente, se o objeto estiver ao ar livre, você não precisa deixar suas figuras serem iluminadas pelo sol; mas pode-se supor algumas nuvens transparentes interpostas, para que o sol não sendo visível, o acabamento das sombras também será imperceptível e suave."

Sfumato is from the Italian word *fumo*, meaning 'smoke'. In painting it is the achievement of smooth and imperceptible transitions of color or especially tone from light to dark 'like smoke dissolving in air'. Leonardo da Vinci, in his notes on painting, said that light and shade should blend 'without lines or borders, in the manner of smoke'. Sfumato was, according to Giorgio Vasari, a distinguishing mark of the perfect art painting exemplified by Leonardo da Vinci. (EARLS, 1987, p. 263-264)³⁴

Assim, o *sfumato* consistiria, além da técnica de esfumaçar as linhas de uma pintura para uma maior ilusão de profundidade, na capacidade de aceitar a ambigüidade e o paradoxo. Essa ambigüidade visa estudar a união entre esses dois opostos, luz e sombra, sem que isso resulte em uma anulação de um desses contrários.

Com a passagem sutil proporcionada pelo *sfumato* de da Vinci, perdemos a definição de limite, perdemos a linha e, com isso, temos que lidar com a dificuldade de definir algo sem fronteiras bem determinadas. Assim, as definições nada mais são que pontos de tensão que, podem se repelir ou se atrair quando postos em contato. Sobre esse encontro da luz com a sombra em uma figura humana representada de forma naturalista, Leonardo descreve nos parágrafos 194 e 195 do Tratado:

§194 – Of the beauty of faces

You must not mark any muscles with hardness of line, but let the soft light glide upon them, and terminate imperceptibly in delightful shadows; from this will arise grace and beauty to the face.³⁵

§ 195 – How, in drawing a face, to give it grace, by the management of light and shade

³⁴ (tradução nossa) "Sfumato vem do italiano *fumo*, que significa 'fumaça'. Na pintura é a transição suave e imperceptível de cor ou de certo tom da luz para a escuridão, "como dissolução de fumaça no ar." Leonardo da Vinci, em suas notas sobre a pintura, disse que a luz e a sombra devem se misturar "sem linhas ou fronteiras, na forma de fumaça." Sfumato foi, de acordo com Giorgio Vasari, uma marca distintiva da pintura perfeita exemplificado por Leonardo da Vinci.

³⁵ (tradução nossa) "§194 - da beleza do rosto
Você não deve marcar todos os músculos com a dureza da linha, mas deixe a luz suave deslizar sobre eles e termine de forma imperceptível com agradáveis sombras; assim surgirão graça e beleza no rosto."

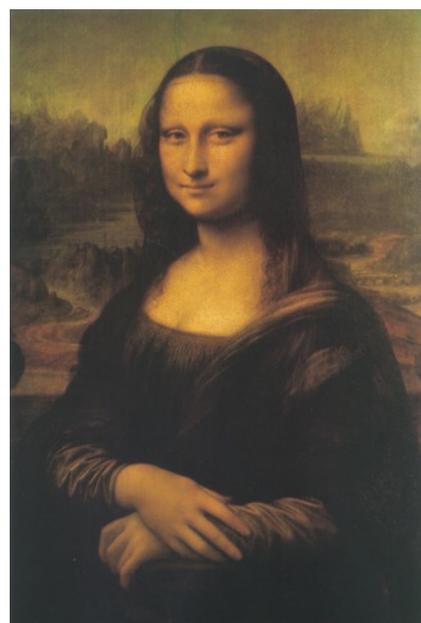
A face placed in the dark part of a room, acquires great additional grace by means of light and shadow. The shaded part of the face blends with the darkness of the ground, and the light part receives an increase of brightness from the open air, the shadows on this side becoming almost insensible; and from this augmentation of light and shadow, the face has much relief, and acquires great beauty.³⁶ (*Op. Cit.*, p. 73-74)

A *Mona Lisa*, de 1503, seria a obra mais representativa do *sfumato* apesar desse não ser o único fator que teria feito dela a mais conhecida e valorizada pelos artistas e pela sociedade. A própria descrição que Giorgio Vasari (1511-1574) faz dela, nas *Vidas dos artistas* de 1550 [2011], evidencia o excelente grau naturalista atingido pelo artista quando fala da delicada e suave abertura da boca e do avermelhado dos lábios como algo que não parecia ter sido colorido mas de estar ali em carne viva. Na página anterior, temos a imagem da *Mona Lisa* com suas cores originais resgatadas digitalmente por Pascal Cotte, fundador do Lumière Technology³⁷, que presta consultorias de restauração ao Museu do Louvre dentre outros, e inventor da máquina fotográfica que registra 13 espectros de luz em altíssima resolução. Com o aparelho fotográfico, Cotte foi capaz de nos aproximar das tonalidades escolhidas por Leonardo.

Ao visualizar a imagem restaurada digitalmente, entendemos melhor os aspectos pontuados por Vasari que antes, para nós, parecia se referir mais a uma obra de Watteau ou de Fragonard que à *Mona Lisa*. Além das cores avermelhadas e rosadas das bochechas e dos lábios, Vasari também destaca o olhar de Lisa.



Limpeza digital do verniz e restauração digital das cores originais da *Mona Lisa*.



Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-4. óleo sobre tela, Louvre, Paris.

³⁶ (tradução nossa) "§ 195 - Como, ao desenhar um rosto, dar-lhe a graça pela manipulação da luz e sombra

Um rosto colocado na parte escura de um quarto adquire uma graça adicional por meio de luz e sombra. A parte sombreada do rosto se mistura à escuridão do fundo e a parte clara recebe um acréscimo de brilho do céu aberto, as sombras deste lado se tornando quase imperceptível; e deste aumento de luz e sombra, o rosto ganha muito relevo e adquire uma grande beleza."

³⁷ <http://www.lumiere-technology.com/Pages/News/news3.htm> (disponível em 28/10/2014)

Os olhos têm brilho e a umidade que se costumam ver nos seres vivos, e em torno deles parecem-se zonas lívidas e rosadas, assim como pelos, coisas que não é possível fazer sem muita sutileza. Os cílios, representados no modo de como nascem na carne, ora mais densos, ora mais ralos, obedecendo ao giro dos poros, não poderiam ser mais naturais. O nariz, com aquelas belas narinas róseas e tenras, parece estar vivo. A boca, cuja fenda termina em cantos de um vermelho que se une à carnação do rosto, na verdade não parece feita de tintas, mas de carne. Na base de seu pescoço, quem olhar atentamente verá a pulsação das artérias: na verdade, pode-se dizer que essa pintura foi feita de uma maneira capaz de causar medo e temor a qualquer artista valente, fosse ele qual fosse. (VASARI, 2011, p. 448)

Segundo Vasari, para conseguir expressar o sorriso com leveza e graça, Leonardo teria requisitado que, enquanto retratava a jovem, estivessem sempre por perto pessoas tocando instrumentos ou cantando além de bufões para mantê-la alegre e, com isso, eliminar “aquela melancolia tão frequente na pintura e nos retratos que se fazem.” (Idem, p. 448) Mas sabemos que só a alegria do ambiente não é transmitida para a tela sem que o artista domine formas de fazê-la transparecer. Para tanto, Leonardo usou o *sfumato*. Ao redor dos olhos e nos cantos da boca de *Mona Lisa*, o *sfumato* proporcionou uma expressividade delicada e intensa que abarca as mais diferentes sensações na figura representada.

Por faltarem linhas definidoras nas partes mais expressiva de um rosto humano, *Mona Lisa* se torna capaz de expressar o que se deseja perceber nela. Com o *sfumato*, ele teria criado um dos mais eficazes e inesperados instrumentos de projeção de sensação. Essa conotação misteriosa, ou melhor, não decifrável do sorriso de *Mona Lisa* é descrita por Clark como uma característica gótica, como nos sorrisos de rainhas e santas de Reims. Mas o ideal de beleza de Leonardo,



Detalhe da boca e olhos da *Mona Lisa*.

que tem sua formação na antiguidade pagã, torna esse sorriso suave e mais carnal que as santas góticas.

Ernst Gombrich (1909-2001), em *Arte e Ilusão*, ressalta que o alto grau de naturalismo atingido por Leonardo, com o *sfumato*, se deu pela falta de definição e de visibilidade nas áreas esfumaçadas. Para o historiador da arte,

Não é de admirar, portanto, que o maior de todos os protagonistas da ilusão naturalista na pintura, Leonardo da Vinci, seja também o inventor da imagem deliberadamente anuviada, do *sfumato*, ou forma embaçada, que reduz a informação dada na tela e com isso estimula o mecanismo da projeção. Ao descrever essa proeza da 'maneira perfeita' em pintura, Vasari louva os contornos 'que oscilam entre o visto e o não visto'. No mesmo contexto, Daniele Barbaro, contemporâneo de Ticiano, adapta o elogio de Plínio aos contornos de Parrásio à técnica do *sfumato*, que nos leva 'a compreender o que não se vê'. Barbaro fala de objetos que se escondem suavemente da nossa visão no horizonte, o que 'só pode ser conseguido com uma infinita prática, deleitando os que não estão a par do artifício e causando assombro aos que estão'. (GOMBRICH, 2007, p. 185-186)

Esse trecho final da fala de Gombrich nos faz perceber ainda o *sfumato* como uma valiosa técnica dos mestres ilusionistas. Aqui, ilusionista não se refere ao pintor do gênero ilusionista comum das pinturas de forros de tetos de igrejas nos séculos XVI e XVII. Mas ao personagem que, como um mágico, faz parecer ser possível o impossível. Aquele que parece agir por meios sobrenaturais mas que na verdade usa todo o conhecimento científico disponível para fazer seu público crer no incrível. O ilusionista é um dos quatro temperamentos dos mentirosos, e conseqüentemente, do Bobo da Corte estudados nesta pesquisa, ao lado do vigarista e do pateta e do forasteiro. Sua peculiar relação com o público será estudada no livro de *Besteiras e outras Bobagens*.

A ambivalência que se faz presente no método do ilusionista, usa a ciência para atingir seu objetivo mas ao fazê-lo parece descartar a possibilidade de



Summer Mountains, Dinastia Song do Norte, c. 960-1127, atribuída a Qu Ding, tinta e aguada sobre seda, 45,4 x 115,3cm, Met-NY.

tê-la usado em algum momento, como veremos mais adiante. Também está presente, como vimos, nas diversas expressões permitidas pelo sorriso e olhar de *Mona Lisa*. E, além disso, se mostra na composição geral do quadro, fazendo do *sfumato* de da Vinci um dos nossos Bobos da Corte, o Bobo Ilusionista.

A relação entre a figura e o fundo da imagem é também um fator que justapõe questões conflitantes entre si. Para Clark, o fundo de *Mona Lisa* esboça círculos de cumes rochosos que complementam o temperamento do sorriso dela, cujos elementos fantásticos se tornam exemplares da paisagem e das figuras representadas pelo artista com tanta técnica e valorização pelas construções matemáticas na composição.

Diferentemente de suas obras iniciais, Leonardo teria percebido, no início dos Quinhentos, que é único cenário possível como fundo seria formado de montes e picos fantásticos. Com isso, ele teria se rebelado "instinctively against the landscapes taught in Verrocchio's shop, the tranquil undulations of Perugino, or the neat man-made landscapes which his Florentine contemporaries had imitated from Flemish art."³⁸ (CLARK, Op. Cit., 175)

Para o artista, a paisagem deveria representar o aspecto selvagem da natureza, o fundo vasto e indomável da vida humana. Assim, a semelhança entre suas montanhas e os precipícios e abismos íngrimes da pintura

³⁸ (tradução nossa) "instintivamente contra as paisagens ensinadas na oficina de Verrocchio, as ondulações tranquilas de Perugino, ou as puras paisagens feitas pelo homem que seus contemporâneos florentinos haviam imitado da arte flamenga."

chinesa não é acidental já que os artistas chineses também desejam reforçar o contraste entre a natureza selvagem e vida humana organizada socialmente, como nos lembra o historiador da arte.

No entanto, ao menos uma diferença entre eles é dada pelo autor. Segundo ele, para os chineses a paisagem montanhosa era principalmente um símbolo, um ideograma de solidão e comunhão com a natureza expressada na mais elegante das formas que o artista poderia construir, como na imagem acima. Já para Leonardo da Vinci, a paisagem, assim como o ser humano, é parte de uma grande máquina a ser conhecida, se possível, na sua totalidade. Para ele, as rochas não são meros elementos decorativos mas parte do esqueleto da natureza. Assim, por mais selvagem e romântica que possa parecer a paisagem de da Vinci, ela não ganha a leve aparência artificial de tão fictícia como a chinesa.

Para Gombrich, "a distância da tela enfraquece o poder de discriminação do observador e cria uma névoa que mobiliza sua faculdade projetiva" (Op. Cit., p. 186), também é mais uma forma de pensarmos o esfumaçamento. A névoa (técnica, além da promovida pela distância entre o observador e a obra) fabricada pelo *sfumato*, capaz de combinar diversas sensações em torno das mesmas formas e cores, é a Cabine da Mentira, que evoca a cortina da fumaça por atribuir mais valor a um espaço esfumaçado que a um claro, nítido e definido, pois neste último a nitidez não nos parece tão real e verdadeira. O *sfumato* é por onde o Bobo da Corte transita.

Nota Espacial

Os espaços combinados entre o dentro e o fora, a consciência e inconsciência, a casa e o universo, a luz e a sombra constroem a Cabine da Mentira, a morada alegórica do forasteiro. O forasteiro, como o Bobo da Corte que se ocupa dos territórios, cria percursos de fuga, caminhos de atravessamento da verdade, rotas precárias de instabilidade.

cabine da mentira:

bobeiras em trânsito para a arte contemporânea

| tratado da mentira, por C.M-C |

| IdA | PPG-Artes |



CRUZ, Cecilia Mori.

Cabine da Mentira: bobearas em trânsito para a arte contemporânea - tratado da mentira, por C.M-C [Minervino, il Castagno]/ Cecilia Mori Cruz. - Brasília: UnB/IdA PPGArtes, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Gê Orthof

Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, IdA/VIS, Programa de Pós-graduação em Artes, 2014

1. Tratado da Mentira.

Dedico a tradução e a impressão destes trechos ao meu
sobrinho, o contador de histórias.

Nota Tratante

Dizem por aí que Minervino, il Castagno (ou il Castagno da Monte Compatri ou simplesmente C.M-C) seria o pseudônimo de Giovanni di Gesù-Maria (1564-1615). Teólogo e místico da Ordem Carmelita, teria escrito o que é hoje conhecido como *Tratado da Mentira*, em seus anos finais, quando escolhera a pequena cidade de Monte Compatri para figurar seus últimos suspiros. C.M-C teria iniciado o Tratado enquanto escrevia sua *Theologia Mystica* (1607), sua obra mais conhecida atualmente. O *Tratado da Mentira*, teria sido inspirado nos diálogos da trilogia *Secretum* (*Livro Secreto* ou também traduzido como *Meus Segredos*- 1347,1353?) de Petrarca, obra que Il Castagno teria conhecido quando iniciava seus estudos ainda na Espanha. No entanto, o teólogo rejeita as imagens da Verdade de Petrarca e, ao longo dos quase treze anos de sua escrita, o transforma em um texto secreto repleto de questionamentos sociais e religiosos tão severos que, por isso, desiste de sua publicação. A partir de 1605, os rascunhos passam a ter o nome *Trattato della Menzogna* (Tratado da Mentira) e em algumas fontes *La Cabina dei Menzogne* (A Cabine de Mentiras) ao invés de apenas *Menzogne*.

A seguir, trechos escavados do *Trattato della Menzogne*.

[Tratado da Mentira: curtos trechos escavados]

Diálogo I

Muitas vezes me pergunto com muita curiosidade a respeito da nossa vinda a este mundo e que irá continuar depois da nossa partida. Quando estava ruminando recentemente sobre esse assunto, não em um sonho como os enfermos frequentemente o fazem, mas bem acordado e com os juízos que me pertencem, fiquei surpreso em ver uma senhora encantadora que brilhava ao meu redor. Ela parecia ter o semblante comum mas sua alma não me era decifrável. Seu vestuário parecia com de damas estrangeiras, seu caminhar era apressado mas seu olhar era encantador. Eu não poderia dizer como ela havia chegado até aqui mas me senti contente e assustado com sua visita. 'Não temas e não permitas que a estranheza da minha presença amedronte você.' Tive paixão por suas palavras e a olhei. E no crepúsculo da primavera conheci a Mentira.

[...]

Quando ponderei todas as coisas que achava que sabia sobre a mentira, me afastei novamente. Mas ela proferiu palavras tão belas como as de uma deusa.

[...]

Me encontrei aos poucos me tornando capaz de olhar para o seu rosto, que a princípio me consternara com seu esplendor. E assim que eu era capaz de suportá-lo sem medo, me perguntava se ela era fruto da minha solidão ou se aqui estava para aposentá-la.

Diálogo III

Por que viestes a estas horas, Mentira? É manhã, não é?

Mentira - Ainda não. Mal começa a clarear. Ainda é tempo para criar.

Mas já não ficamos horas na última noite mudando o que era imutável?

Mentira - Nem tudo... O sol ainda aparece apenas durante os dias.

Ah, Mentira, agora que lhe conheço, quando me vem o primeiro bocejo, minha mente começa a brilhar. Vejo coisas que não via. Penso no passado como estivesse no amanhã e o amanhã me soa como o presente. Penso na vida dos homens e em como mudar suas regras.

[...]

Penso em dedicar-lhe um templo. Mas não um templo como os de nossas vidas. Este pode assustar os homens. Penso, melhor, em construir-lhe um templo escondido mas acolhedor para que mentes solitárias, como a minha era, possam encontrar formas novas de viver.

[...]

Diálogo V

[...]

Mentira - Você agora está despertando para a vida. Mas como tivemos uma noite cheia, vamos, se concordares, deixar um espaço para respirar em silêncio e aproveitar o vazio.

Diálogo VI

Mas, então, Mentira, transformamos os homens, as cidades, os mares, os deuses, os céus e as estrelas! Por que, então, continuas a me visitar?

Mentira - Porque precisamos transformar os homens, as as cidades, os mares, os deuses, os céus e as estrelas.

cabine da mentira:

bobeiras em trânsito para a arte contemporânea

| besteiras e outras bobagens |

Orientanda

Cecilia Mori Cruz

Orientador

Prof. Dr. Geraldo Orthof

| IdA | PPG-Artes |



CRUZ, Cecília Mori.

Cabine da Mentira: bobearas em trânsito para a arte contemporânea - livro de besteiras e outras bobagens/ Cecília Mori Cruz. - Brasília: UnB/ IdA PPGArtes, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Gê Orthof

Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, IdAVIS, Programa de Pós-graduação em Artes, 2014

1. Cabine da Mentira. 2. Bobo da corte. 3. Besteira mesopotâmica. 4. Arte Contemporânea. 5. Trickster. 6. Vícios. 7. Virtudes. 8. Alegoria.

Dedico este livro a meu pai, que transformava qualquer
bolo comum em castelos e fortes.

[besteiras e outras bobagens]

A besteira e a harmonia caprichosa das linhas ————— p. 6

hey, babe, take a walk on the wild side ————— p. 27

Recreio, com Gonçalo M. Tavares ————— p. 44

Gostosuras *com* Travessuras: indecências incandescentes dos Bobos ————— p. 45

Nota Boba I ————— p. 64

Nota Boba II ————— p. 65

Nota Boba III ————— p. 66

A besteira e a harmonia caprichosa das linhas

"The reality of poetry more artifice than truth."¹
(Touchstone em *As You Like It*, de Shakespeare)

Proporemos uma breve retomada da Antiguidade Clássica e da arte das sociedades antigas para melhor relacionarmos a mentira com as artes plásticas. Para tanto, nos ateremos, inicialmente, à arte figurativa (fantástica) pré-clássica para compreender possíveis distinções posteriores entre (sub-)gêneros artísticos (como a fantasia e alegoria). A partir das construções imagéticas antigas, ora fantásticas ora naturalistas, compreenderemos o desejo modernista em propor outras formas harmônicas para a representação humana e da relação sujeito-universo.

Como nos lembram as antropólogas Segaud e Paul-Lévy², fisiologicamente nossas percepções espaciais estão associadas com nossas fixações em pedaços de terra. Daí a concepção territorial prescindir a linha definidora desse território. Com nossa fixação no espaço, iniciamos uma vida sedentária que se organiza coletivamente em função da existência dessa linha. Assim, os muros logo se tornam essenciais como distinção do espaço de civilização e do espaço de barbárie.

As fortificações das antigas cidades tinham aberturas estratégicas (em alguns casos em suas torres) que serviam como pequenas janelas para vigiar o outro lado da fronteira e para posicionar armas em eventuais ataques. Essas aberturas (as balestreiras ou besteiras) eram pontos de contato entre os dois lados da barreira, que permitiam o atravessamento do

¹ (tradução nossa) "A realidade da poesia é mais artifício que verdade."

² Ver mais no livro de *Espaços Combinados*.

olhar e das paisagens (urbana e campestre) nos espaços opostos (interno e externo). As muralhas das cidades do próximo Oriente passam a contar com imagens, em sua grande maioria, de animais que também fazem, como as besteiras, essa conexão entre realidade e fantasia ou espaço interno e externo ao representarem seres selvagens (reais, como leões) e quimeras fictícias antropozoomorfas. Essa construção figurativa tinha um sentido ambivalente assim como as gárgulas medievais: eram protetoras do espaço interno e ameaçadoras ao espaço externo a elas.

Assim, o gênero Fantasia está presente na tradição artística muito antes de sua catalogação e já, desde o início, tem a pretensão de lubridiar alguém ao apresentá-lo algo irreal. Segundo o dicionário Aurélio, seria aquilo que não corresponde à realidade, mas que é fruto da imaginação, um capricho da imaginação, um devaneio. (p. 872) O teórico e designer Bruno Munari (1907-1998), em *Fantasia* (2007), define o termo como “tudo o que antes não existia, ainda que irrealizável.” (MUNARI, 2007, p. 11). E complementa:

A fantasia é a faculdade mais livre de todas as outras. Com efeito, ela pode até nem ter em conta a viabilidade ou o funcionamento daquilo que pensou. É livre de pensar a coisa que quiser, até a mais absurda, incrível ou impossível. (Idem, p. 23)

A partir dessa noção, o teórico italiano relaciona a fantasia com o ato criativo expondo a interdependência entre os dois. Essa liberdade de pensamento proporcionada pela fantasia, como define Munari acima, faz dela, nas artes, o gênero de criação livre em que elementos sobrenaturais estão integrados ao discurso e são tratados com naturalidade, ou seja, como se fossem reais como nós somos. (*Somos?*) Na música, inclusive, uma peça de fantasia permite ao compositor criar uma obra instrumental livre com variações tonais e melódicas, dentre outros recursos de desvios, além de parafrasear outras composições. Daí, temos os seus sub-gêneros e figuras de linguagem como a alegoria, a sátira (na música e literatura) e a anedota.

Como construções falsas e simuladas, permitem a invenção sem preocupação alguma com as leis da natureza ou com a tradição de sua área de origem. Não segue regras nem obedece a modelos fixos. Assim, a obra



Mapa da Babilônia por volta do I milênio a.C., reconstruído digitalmente.

fantástica é caprichosa, extravagante, incrível e extraordinária nos vários e amplos sentidos que esses termos possuem. Como máximo criativo, no entanto, as imagens e estruturas narrativas fantásticas se tornam mais abundantes quando passamos para a condição sedentária e iniciamos nossa organização política e social em grandes grupos, seja no Oriente próximo Antigo ou nas civilizações pré-colombianas das Américas³, o que torna mais instigante os estudos sobre a produção artística no mundo antigo.

Das muralhas das antigas cidades, as da Babilônia, merecem uma atenção especial. Durante o governo de Hamurabi (1792- a.C.), a cidade repensa a função de suas fronteiras e insere imagens de bestas como uma complementação em seu poder militar. Mas é a partir do I milênio a.C. que há um investimento ainda maior nas besteiras babilônicas tornando-as singulares. Com o governo de Nabucodonossor II (634-562 a.C.), as muralhas da Babilônia passam a medir mais de 12m de altura e têm uma largura entre elas capaz de passar carruagens por elas. Suas dimensões eram tão impressionantes que Heródoto não conseguiu se manter fiel a elas.

³ Vale observar que as imagens abstratas e geométricas não fazem parte do gênero fantástico de representação. Ainda, levamos em consideração os achados pré-históricos encontrados até então e reconhecemos que muito há de se descobrir sobre a passagem de nossos ancestrais pelos milênios que antecedem a sedentarização e o desenvolvimento da agricultura e da escrita, o que pode transformar radicalmente nossas percepções sobre a presença da fantasia no mundo nômade pré-histórico.



À esquerda: Porta do templo de Ishtar da Babilônia, segunda metade do séculoVII a.C.
À direita: trecho da via de procissão que ligava a porta de Ishtar a seu templo, segunda metade do século VII a.C.

Como se pode ver na imagem acima, as muralhas babilônicas, tanto a externa quanto a interna, eram largas ao ponto de criarem uma via de procissão. As vias labirínticas internas aos templos se ligavam às principais vias em torno das edificações públicas da cidade até chegarem às vias (de procissão) das muralhas. Se os caminhos internos dos templos e prédios públicos objetivavam a proteção pela sua formação labiríntica (e para isso eram mais estreitos), os externos guardavam os edifícios da cidade pela sua representação simbólica ao longo dos muros, como se pode ver na fortificação da porta de Ishtar.

Porém, além da via de procissão, com seus leões e quimeras que encaminham a população da porta de Ishtar ao templo da mesma divindade, Nabucodonossor II constrói, entre as muralhas principais da cidade, uma outra via de procissão mas que não conduz a população a nenhum lugar específico, como a um templo. A via de procissão das grandes muralhas da cidade, como mostram as imagens seguintes, era o percurso, em *looping*, que combinava manifestações sagradas (religiosas e militares) e profanas (como festas populares).

Mesmo se comunicando com várias outras vias internas da cidade, a via de procissão das muralhas, diferentemente das demais vias de procissão, não indicava um sentido, apenas a direção circundante da cidade. Essa via passa pelas extremidades da cidade, junto às torres e os muros, fazendo a

patrulha e os transeuntes da cidade andarem pela linha que os definia. Ela era o percurso que permitia o atravessamento do mundo interno com o externo e também o percurso que os separava.

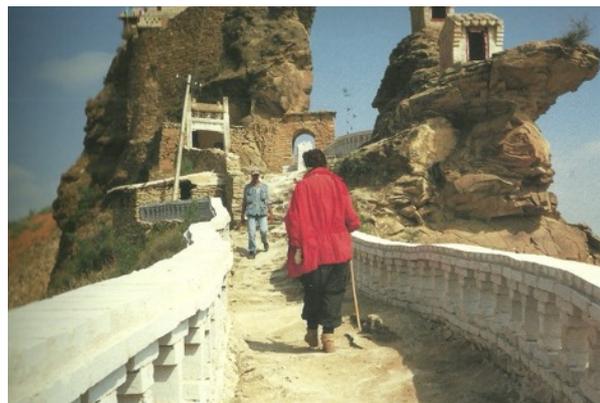
A via de procissão das muralhas da Babilônia é a linha onde a figura ambivalente do *trickster*⁴ habita. É a fronteira que, para os gregos, é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente, ao invés de ser o ponto final. É a fronteira que o forasteiro nasceu para romper. É a definição fragmentada da montanha Santa Vitória de Cézanne. É a performance *The Lovers*⁵, de 1988, que marca a caminhada por mais de três meses de Marina Abramovic e Ulay sobre a Grande Muralha da China, ao se unirem uma última vez para se separarem definitivamente.

Nos percursos sem começo-meio-e-fim da via de procissão das muralhas babilônicas, o *trickster* é a anti-quimera mesopotâmica, pois ao invés de se configurar a partir da combinação das partes fortes e mais significativas de diferentes seres, a construção fantástica do *trickster* se dá na sua evidência dos pontos duvidosos e até fracos. A via de procissão das muralhas babilônicas é o *trickster* das sagradas caminhadas profanas. E por não apontar para um fim, ele é o elemento que questiona ou interrompe os tradicionais modelos de narrativa, é aquele que pensa a repetição como tática anacrônica (ou até como estratégia, como no caso dos selos cilíndricos do Oriente próximo, que veremos na sequência).

Se o espaço do meio é o que torna possível atuar

⁴ A figura do *trickster* será abordada mais atentamente no capítulo *Gostosuras com Travessuras* deste livro. Mas já vale acrescentar que o termo será mantido na língua inglesa para dar conta da complexidade da figura que ultrapassa a sua tradução apenas como trapaceiro.

⁵ Ver vídeo da performance nos arquivos digitais do Moma-NY em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1986> (disponível em 28/11/14)



Marina Abramovic' e Ulay, *The Lovers*, 1988.



Via de procissão da Babilônia.



Selo cilíndrico mesopotâmico.

sobre aquilo que define e delimita, o mundo antigo parecia compreender bem essa topologia dos elementos ambivalentes quando constrói seus selos cilíndricos. Feitos de cera ou até de materiais mais resistentes como marfim, esses selos contavam apenas parte de uma história. A parte escolhida, então, deveria ser exemplar da totalidade da história a ponto de não sentirem falta do todo. Essa síntese narrativa (quase patafísica de tão sintética) apresenta uma maneira de contar histórias complexas a partir de uma boa estruturação compositiva de seus elementos visuais, que mais tarde se concentrará em apenas uma cena pictórica (mas já vista na *Estela de Naramsin*, de 2.250a.C.).

Diferentes das tradicionais narrativas em tira da região mesopotâmica ou até egípcia, os selos (imagem na próxima página) giravam em torno de um momento exemplar. Dessa forma, quando rolavam sobre a superfície macia do barro úmido, mostravam uma ação sequencial mas sem indicar o início ou o fim da mesma. Assim, o começo podia ser escolhido aleatoriamente que a história se completaria. Com isso, o fim era conhecido por ser o momento exatamente anterior ao recomeço. Essa repetição sem fim dos momentos gravados era também uma estratégia de fixação dos eventos simbólicos.

Para o historiador Pierre Lévêque, em *Primeiras Civilizações: da Idade da Pedra ao Povo Semita*, de 2009, esses cilindros com narrativas circulares que evidenciavam a repetição de eventos simbólicos contribuíram para o

aparecimento de novos modelos narrativos, que iria muito além do papel tradicional de um selo. Para Lévêque,

o cilindro-sinete substitui o selo; o gravador encontra aí uma superfície gráfica muito maior, pode a partir de então ornar com motivos gravados todo o revestimento cilíndrico do sinete que se aplica sobre a argila. Esta nova superfície gráfica suscita composições novas, nas quais as cenas rituais detêm um lugar considerável. (2009, p. 217)

Porém, além das narrativas em tira e dos selos cilíndricos, a Mesopotâmia é autora de uma das mais conhecidas histórias (lineares e escritas), a *Epopéia de Gilgamech*. Os sumérios, sob a liderança de Gilgamech, desenvolveram a escrita e a numeração. Gilgamech teria sido o quinto rei da primeira dinastia suméria e o governante responsável pela união dos povos do sul da Mesopotâmia por volta do III milênio a.C. Criador da mais antiga cidade, Uruk, da região do Levante, se tornou um dos personagens mais conhecidos do mundo antigo por suas conquistas militares.

As Tabuletas de Gilgamech, de c. 2.150 a.C., relatam a epopéia do governante, um semi-deus de força sobrenatural (formado de dois terços divino e um terço humano), conquistador de territórios vizinhos e protetor das muralhas de Uruk. Apesar de não dispormos hoje do texto original, mas do encontrado na Biblioteca de Nínive (construída pelo rei assírio Assurbanípal, que governou a alta Mesopotâmia entre 668-626 a.C.), acredita-se que a construção fantástica do poema, que justapõe elementos naturais com sobrenaturais, seria uma criação original suméria por manter os nomes dos heróis e dos locais pertinentes à cultura governada por Gilgamech.

Assim, a epopéia está gravada em doze tabletes de barro cozido (como na imagem a seguir) das quais cada uma corresponderia a um capítulo ou um canto. Resumidamente, as tábuas narram as histórias do herói, Gilgamech, em suas batalhas ao lado de seu fiel escudeiro Enquidu.⁶ Criado para lhe fazer companhia e distraí-lo dos excessivos trabalhos que Gilgamech

⁶ Para conhecer toda a história da *Epopéia de Gilgamech*, ver MELLA, Frederico A. Arborio. **Dos Sumérios a Babel: Mesopotâmia: história, civilização e cultura**. São Paulo: Hemus, 1985.

impunha a seus súditos, Enquidu, mais que um companheiro, é seu duplo: um ser tão forte quanto Gilgamech mas que, em oposição a ele, não é um animal do deserto, mas da floresta. Moldado de argila e saliva de Aruru (a deusa criadora), Enquidu é um ser selvagem e natural, apesar de seu formato humano, animado do sangue do deus da guerra, Ninib.

Como um gigante forte e cabeludo, dominava os animais dos campos montanhosos que rodeavam Uruk até que se encanta por uma mulher que acaba por profaná-lo tornando-o mais humano e, conseqüentemente, mais frágil. Após seis dias e seis noites de amor com essa mulher, os seres da floresta não reconhecem mais, em Enquidu, sua autoridade divina. Não mais o temem e, por isso, não mais o respeitam. Essa mulher é a responsável pela saída de Enquidu da Floresta Sagrada e de sua condução ao reino dos homens o apresentando ao governante Gilgamech. O rei sumério, apaixonado pelas suas semelhanças identificadas em Enquidu, faz dele seu irmão inaugurando, assim, suas campanhas pelos territórios desconhecidos e batalhas com seres fantásticos e igualmente inaugurando o gênero Fantástico na nossa tradição narrativa que será explorado pelas artes até os nossos dias independentemente de se tratar de uma produção figurativa, abstrata ou conceitual.

Ao ler as tabuletas com a epopéia de Gilgamech percebemos que qualquer semelhança com o livro de Gênesis, do Antigo Testamento, não é mera coincidência e que, com isso, nossas narrativas fundantes compõem verdades e mentiras a fim de propor realidades imaginadas. Mas uma importante diferença se faz presente quando relacionamos os antigos textos pré-clássicos da Epopéia com a Bíblia que é o julgamento moral não só presente mais imprescindível no último texto. Em *The Concise Book of Lying* (2001), a escritora Evelin Sullivan analisa a mentira como algo tão natural ao ser humano que nossos principais dogmas são fundados na



Tabuleta da parte V da *Epopéia de Gilgamech*, Museu do Louvre, c.270 a.C.



Selo cilíndrico com uma das batalhas de Gilgamech (à esquerda) e Enkidu (à direita).

mentira e as grandes ações humanas voltadas para enganar alguém ou alguma cultura.

Sullivan analisa as diferentes versões da Bíblia e questiona por que relacionamos a figura da Serpente com o representante do mal. Na sua visão, a Serpente engana Eva ao não contá-la como seria punida por Deus mas conta a verdade quando diz que se ela comesse do fruto proibido, assim como Deus, ela conheceria o bem e o mal. Diz ainda outra verdade quando tranquiliza Eva afirmando que Deus não a punirá com a morte. Assim, a escritora conclui que a questão não é a mentira, porque isso a Serpente não fez, mas a escolha de qual (parte da) verdade contar.

E acrescenta problematizando se seria o truque da criatura tentadora (que é a omissão de algumas verdades) o maior dos pecados (porque sua pena é a expulsão do Paraíso) e não a mentira, não teria o próprio Deus cometido esse pecado quando rapidamente dita algumas partes das regras ao casal? Nas palavras dela "One of the Bible's interpreters guardedly concedes the point: the serpent 'in a sense speaks truly'. Which raises the question of whether God 'in a sense' lied somewhere along the line."⁷ E Continua: "The blunt fact is that the first character to tell a manifest lie in the Bible is God himself, who plays the role of the father who does not want his children to do something and who scares them with a lie to keep them from doing it."⁸ (SULLIVAN, 2001, p. 8)

A partir dos questionamentos de Sullivan, pensamos que a primeira relação de Adão e Eva com Deus, e conseqüentemente o ato fundante do Cristianismo, foi estabelecida em cima de uma regra mentirosa. O que nos leva a refletir sobre um ponto anterior às eventuais perguntas do porquê de associarmos (ou quando passamos a associar) a mentira com aquilo que faz mal, com os vícios, quando na verdade essa nem devia ser uma questão uma vez que se trata de uma narrativa num gênero histórico Fantástico. Ou seja, quando olhamos tanto para a Epopéia quanto para o Antigo Testamento a partir do olhar de uma corte de justiça, não estamos correspondendo à expectativa que se deve ter diante de uma construção

⁷ (tradução nossa) "Um dos intérpretes da Bíblia reservadamente admite o seguinte ponto: a serpente 'em um sentido diz a verdade'. O que levanta a questão de se Deus 'em um sentido' mentiu em algum momento."

⁸ (tradução nossa) "O fato nu e cru é que o primeiro personagem a dizer uma mentira declarada na Bíblia é o próprio Deus, que faz o papel do pai que não quer que seus filhos façam alguma coisa e os assusta com uma mentira para impedi-los de fazê-lo."

artística literária. Que mesmo que tenha sido feita a partir de *factos reais*, não deixa de ser uma construção, como se pode ver na série dos terrores noturnos de Goya a partir da presença de Napoleão na Espanha.

Assim, ao nos depararmos com histórias que se propõem factuais mas que são preenchidas de *factos* duvidosos e/ou métodos fantásticos, rapidamente pensamos que essa história foi construída com figuras de linguagem ou outros recursos linguísticos que não excluem os factos mas adicionam expressividade a eles ou à forma que são contados. Com isso, diminuimos o valor de uma história a rotulando de anedota ou parábola quando a nosso ver, isso deveria ser percebido como uma forma de atribuir valor, pois entendemos a mentira como uma virtude porque ela potencializa a criação. Daí sua intrínseca relação com as invenções humanas, sejam elas inteligíveis, mecânicas ou perceptíveis.

As grandes narrativas, que eram conjunto de condutas morais para as civilizações antigas incorporavam a ficção aos factos históricos de seus antepassados governantes com mais naturalidade. Essa junção não tinha o peso atual do engano e da mentira ou muito menos as condenações moralistas. Assim, se Antiguidade pré-clássica foi um período em que a noção de verdade e mentira não fazia tanto sentido (pois não era tão estruturante da vida social) e, por isso, possibilitava construções mais mescladas de realidades e fantasias, a partir da Antiguidade Clássica essa linha de distinção foi feita e, pior, atrelada à prática do bem (no caso da verdade) ou do mal (no caso da mentira), fazendo da figura do Bobo da Corte (ou do *trickster* como veremos a seguir) importante como tática de fuga ou atravessamento na arte e para além dela.

Desde seu aparecimento enquanto civilização mediterrânea, a sociedade helênica se funda no pensamento de um perfeito equilíbrio entre humanidade e natureza. Para os antigos gregos, aquilo que existe na realidade se define ou toma forma na consciência humana. Com isso, a relação entre arte e política na Grécia Antiga se mostra em grande sintonia e cooperação. Curiosamente, essa sociedade tem sua construção metafísica – a mitologia grega – como uma narrativa que a todo tempo põe em relação o bem e o mal, o faz não como personalidades de princípios estanques mas que, dependendo da situação, se apresentam executando algo por virtude ora por vício. Assim, os deuses do Olimpo se mostram na sua humanidade.

Diferentemente são os personagens do primeiro escalão de deuses gregos, que se mostram como górgonas, fúrias e monstros, e são, para o historiador da arte Giulio Carlo Argan (1909-1992), um resquício da condição pré-histórica grega que povoa seu imaginário com seres fantásticos diante de sua incompreensão e submissão à natureza. Assim, as divindades que se relacionam mais diretamente com os humanos compartilham das nossas incertezas, das nossas virtudes e até dos nossos vícios. Mas de um jeito ou de outro, a vida clássica estabelece instituições e dogmas políticos que promoveram cisões entre os mundos fictícios e os históricos que permaneceram como visão tradicional de mundo, concepção de mundo.

O Forasteiro:

Aquele que está sempre fora. Por isso, está sempre dentro; A *Merzbau*; Aquele que habita as pinturas da montanha Santa Vitória de Paul Cézanne; O temperamento do Bobo da Corte que constrói rotas de fuga; Aquele que anda sobre a linha para estar em todos os espaços mas não pertencer a nenhum; O arquiteto da Cabine da Mentira.

Para Aristóteles, o primeiro estágio da política é a família (*oikía*), o segundo a aldeia (*koinè*) e o terceiro a cidade (*pólis*). Assim, as próprias leis do Estado estão fundamentadas nas leis da natureza. E, da mesma forma, a natureza é o fundamento da lógica e da ciência, da moral e da religião (ARGAN, 2003, p. 47.) Apesar dessas relações entre a percepção do natural e a cultura, a vida para os antigos gregos não deve ser entendida como estagnada, pelo contrário é pensada como uma contínua aspiração a uma condição ideal, de perfeita liberdade natural. Segundo Argan,

por esse ideal de liberdade a Grécia combaterá longamente o império persa, última forma do obscuro despotismo asiático; e essa longa luta nada mais será do que o resultado da mítica luta de liberação da consciência dos opressivos terrores do mundo pré-histórico e proto-histórico, com suas ameaçadoras potências sobrenaturais. Dessa contínua luta, mítica e histórica, pela liberação da consciência e pelo límpido conhecimento do real, a arte figurativa é, mais ainda do que um testemunho, um fator essencial. (ARGAN, Idem, p. 47-8)

Esse pensamento sobre a arte figurativa na antiga Grécia demonstra seu papel estruturante por estar aliado ao pensamento dos filósofos e ao gênio inspirado dos poetas na busca de uma verdade que não está além, mas dentro das coisas e que não se alcança ultrapassando a experiência, mas aprofundando-a e esclarecendo-a. Tanto é que a figura humana é a forma mais representada pois, dentre as demais formas naturais, ela seria a mais próxima do ideal e, portanto, a mais livre de contingências acidentais.

Com isso, essa busca pela forma perfeita nas artes se torna sinônimo do termo clássico, a partir do século XVIII, além de indicar seu caráter de universalidade e a eternidade do seu valor. Não é atoa que no período de renascimento do clássico, Leonardo da Vinci, ao tratar sobre *Movimento e Equilíbrio* em seus cadernos, o relaciona quase que exclusivamente com a representação da figura humana. Segundo o artista,

§81 – Of equilibrium

Any figure bearing an additional weight out of the central line, must throw as much natural or accidental weight on the opposite side as is sufficient to form a counterpoise round that line, which passes from the pit of the neck, through the whole mass of weight, to that part of the foot which rests upon the ground.⁹ (DA VINCI, 2005, p. 26)

⁹ (tradução nossa) §81 - Sobre Equilíbrio

"Qualquer figura carregando um peso adicional para fora de sua linha central, deve lançar peso suficiente, natural ou acidental, para o lado oposto a fim de formar um contrapeso ao redor dessa linha, que parte da ponta do pescoço, passa por toda a massa de peso e chega na parte do pé que se apoia sobre o piso".

Assim, a forma artística é dada como absoluta e universal quando implica e exprime um conceito total do mundo, representado pela figura humana na tradição clássica. Até mesmo no século XX, apesar das rejeições ao clássico como modelo imperial das artes e de civilização, temos produções artísticas vanguardistas que permanecem com algumas das questões valorizadas pelos antigos gregos. Como vimos (no livro de *Espaços Combinados*) no caso do *Balé Triádico*, do professor da Bauhaus Oskar Schlemmer, que explora essa valorização da figura humana como representante de uma percepção total da vida.

A ideia nesta pesquisa, vale lembrar, não é contribuir para a rejeição da tradição clássica nas artes (até porque como parte fundante de nossa cultura, qualquer tentativa de destruição do clássico implicaria numa autodestruição, que seja parcial), mas argumentar em favor de combinações de modelos ou categorias. Para tanto, elegemos o Bobo da Corte, o *trickster*, como personagem que os atravessa, agindo como entre libertador e, por isso, criador.

Argan nos mostra que (apesar de parecer contraditório) a cultura helênica se apegava às formulações teóricas, que logo se tornam canônicas, mesmo objetivando a liberdade. Entendemos essas regras como criações metodológicas que os permitiam questionar e refletir sobre o mundo. E essa aparente contradição nos interessa como interessa à 'patafísica por abrir percursos radicais e libertadores em estruturas fechadas. Como agentes do fantástico, valorizamos construções permeáveis a novas definições, tanto quanto as noções cunhadas por Deleuze e Guattari de desterritorialização, reterritorialização e Corpo-sem-Órgão¹⁰, que de forma oposta propõem o fim a qualquer definição.

Assim, para Argan, talvez nenhum outro momento a arte tenha expressado tão plenamente a realidade histórica como no período dito clássico da arte grega. “Portanto, o trabalho do artista aparece sempre ligado a um interesse teórico, programático, que encontra às vezes sua expressão em cânones ou leis formais.” (ARGAN, *Ibidem*, p. 48) O cânon se refere às relações métricas entre as partes e entre cada parte e o todo. Isso implica dizer que, na produção escultórica grega antiga, o cânon dizia respeito às dimensões relativas das partes da figura humana.

¹⁰ Mais discutido no livro de *Espaços Combinados*.

Esse sistema de proporções ideais entre as partes e das partes com o todo reflete o próprio conceito helênico da realidade como relação harmônica de partes e da existência individual como relação do homem com a natureza, a sociedade, o divino. Dessa forma, percebe-se que o cânon clássico além de legislar sobre a arte, legisla sobre a visão de mundo. Para uma grande civilização antiga, a natureza como modelo de perfeição, logo ideal, é muito bem entendida em sua historicidade já que é o período de afirmação de dominação e até previsão dessa natureza pois o desenvolvimento da agricultura não está tão distante assim.

As representações plásticas não dependem de um sistema teológico como dependiam na produção egípcia ou mesopotâmica. A religião não é imposta com a autoridade dos soberanos mas vem de baixo, como expressão de um ethos popular. Assim, temos os mais antigos mitos, os mitos proto-históricos, que exprimem claramente o temor reverencial dos homens diante das forças incontroláveis do cosmo e os mitos olímpicos, que exprimem a harmonia alcançada entre os homens e a natureza agora controlada. Nas frequentes lutas travadas entre os deuses proto-históricos e os olímpicos, percebemos as diferentes formas de representação dessas duas classes divinas. Os deuses olímpicos são as imagens ideais de atividades ou virtudes humanas, portanto são representados de forma naturalista mimética. Já os deuses da primeira geração da mitologia grega são gigantes e monstros como a Górgona e as Fúrias. Sendo assim, suas imagens são fantásticas.

Entre o mundo dos mortais e dos imortais há uma comunicação contínua promovida por uma legião de semideuses, ninfas e heróis. No entanto, é privilégio da natureza divina a imortalidade, ou seja, a libertação da morte, a única negada aos homens. E é justamente por isso que a divindade é entendida como uma humanidade ideal, a forma absoluta de uma existência que na terra é limitada e relativa. Dito isso, entende-se que a atitude dos homens diante do divino é de admiração e não de devoção, como nos mostra Argan ao dizer que



Policleto, *Doríforo* (conhecido como Cânon de Policleto) cópia romana.

os gregos não aspiram à transcendência, seus deuses têm uma existência semelhante à dos homens e nem sempre é exemplar. Mas é feliz porque não obscurecida pelo pensamento da morte inevitável. (ARGAN, *Ibidem*, p. 67)

O mito, como principal temática da arte clássica, não deve ser entendido como tema sagrado ou até religioso, pois as imagens de deuses e heróis gregos não têm como finalidade a instrução do público fiel ou ainda de colocá-los na posição de devoção. Diferentemente das imagens das civilizações antigas pré-clássicas, as imagens gregas não são materializações de seres divinos mas alegorias. Como um pensamento alegórico, ou uma figura de retórica, essas imagens tornam possível a inserção de temas ou conceitos em uma narrativa que teriam significados ocultos, segundo a *Encyclopedie Universalis*.

As alegorias são figurações de algo que não tem forma, corpo ou fisicalidade. A partir do Barroco, a Alegoria se torna um sub-gênero do gênero Fantasia da arte representativa, assim como a pintura de Paisagem ou de Retrato se tornam sub-gêneros da arte de gênero Realista, mas a presença da alegoria, como figuração nas artes, é anterior a isso, como vimos. Na Medieval e na Antiga, as alegorias faziam parte da iconografia religiosa, seja ela cristã ou mítica/pagã. Assim, era usada como um elemento coringa nas narrativas pois podia remeter tanto a entidades superiores quanto a sensações e temperamentos transformando-as em figuras e personagens.

Com as alegorias, se pode narrar iconograficamente aquilo que antes cabia à linguagem oral ou escrita. Com elas, as abstrações sensoriais, religiosas e sentimentos ganham representações e até fisicalidade. Com elas, as virtudes e os vícios ganham as mais diversas formas e atingem o status de personagem principal em algumas tramas. Com elas, as mentiras se tornam verdades. As alegorias são, assim, representações do Bobo da Corte, seja ele o que explora os espaços (o Forasteiro), o que usa o humor como método (o Pateta), o que faz do truque seu próprio *mise-en-scène* (o Ilusionista) ou o salafrário golpista (o Vigarista).

O escritor Lewis Hyde (1945-), em *Tricksters Makes This World* (1998) interpreta os Hinos Homéricos como a história de como um forasteiro

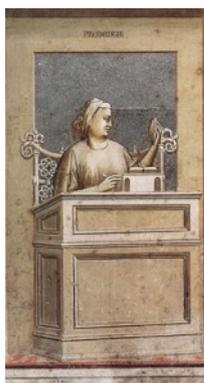
penetra em um grupo, ou de como pertencentes marginalizados alteram a hierarquia que os define. Assim, como um mestre trapaceiro, Hermes tem um método segundo o qual um estrangeiro ou um subalterno pode entrar num jogo, mudar suas regras e tirar proveito da situação. Ele sabe como escapar das armadilhas da cultura. (HYDE, Op. Cit., p. 204)

Para Hyde, o diabo e o *trickster*¹¹ não são a mesma coisa apesar de terem sido confundidos em vários momentos (como no personagem da serpente no livro de Gênesis). Os que os confundem assim o fazem porque falham em perceber a ambivalência do *trickster*, pois, segundo o autor, diabo é o agente do mal mas o *trickster* é amoral, não imoral. Ele representa a categoria paradoxal da amoralidade sagrada na qual os julgamentos de vício ou virtude não se aplicam.

Segundo o Aurélio, virtude se opõe ao vício quando este é percebido como uma inclinação para o mal. E essa relação de oposição não se restringe aos nossos dias. Giotto di Bondone (1266-1337), um dos principais artistas do século XIV, pintou essa oposição entre vícios e virtudes no interior da capela dos Scrovegni, em Pádua. Essa obra é representativa não só da produção do artista como também de sua época. Para Giorgio Argan (1909-1992), sua obra tem o “valor de *summa*, de síntese de grandes experiências culturais, de sistema.” (ARGAN, 2003, p. 21) Argan segue comparando Giotto a Dante pois, na sua visão, seriam os dois grandes pilares de uma nova cultura. Para o historiador da arte,

Os escritores do Trecento, começando precisamente por Dante, reconhecem a enorme importância de Giotto: não é mais o sábio artesão que opera na linha de uma tradição a serviço dos supremos poderes religiosos e políticos, mas o personagem histórico que muda a concepção, os modos, a finalidade da arte, exercendo uma profunda influência sobre a cultura do tempo. Não se louva apenas a sua perícia na arte, mas o seu engenho inventivo, a sua interpretação da natureza, da história, da vida. (Idem)

¹¹ O *trickster* é associado à figura do Bobo da Corte para abordarmos o processo de construção da arte. Ver mais sobre o *trickster*, para Lewis Hyde e para esta pesquisa, no livro capítulo de *Gostosuras com Travessuras* deste livro.



Giotto, Capela dos Scrovegni, Vista da lateral direita e do altar; Virtudes, ao meio; Vícios, abaixo, afresco, 1300-1306, Pádua.

Os pares de virtudes (fileira de cima) e vícios (fileira de baixo) são, da esquerda para a direita: Fé-Infidelidade; Temperança-Ira; Fortitude-Inconstância; Sabedoria-Tolice; Justiça-Injustiça; Benevolência-Inveja; Esperança-Desespero.

De forma geral, os escritores de sua época insistem no mesmo tema que Giotto teria feito renascer a pintura morta havia séculos e que lhe conferiria naturalidade e nobreza. Assim, ele religa a arte à fonte clássica, a uma arte cujos conteúdos eram a natureza e a história. Ainda segundo o historiador da arte, o processo do pintor “não nasce da observação direta do verdadeiro, mas é recuperada do antigo por meio do processo intelectual do pensamento histórico. Historicismo, naturalidade, estatura intelectual são, na arte de Giotto, uma única qualidade.” (Id., p. 22)

A capela dos Scrovegni é recoberta com as *Histórias de Nossa Senhora e de Cristo* divididas em trinta e nove cenas, em afresco, que vão desde a Anunciação à Santa Ana ao Juízo Final, com a cena do Apocalipse. Para Argan,

a continuidade ideológica entre o Antigo e o Novo Testamento é expressa na história da relação afetiva e humana entre Nossa Senhora e Cristo. É também, para Giotto, o ponto culminante e crucial da história da humanidade, à qual a presença real de Cristo oferece com extrema clareza a alternativa moral do bem e do mal. (Ibid., p. 26)

Além das que seriam as imagens mais importantes da Capela, Giotto pintou quatorze pequenas alegorias, de sete vícios e sete virtudes, na parte inferior das paredes laterais da mesma. Essas alegorias têm o tamanho reduzido, comparadas às cenas principais, e estão divididas de forma que cada virtude enfrenta seu vício correspondente: a Fé de frente da Infidelidade, a Justiça confrontando a Injustiça, a Tolice encarando a Sabedoria e assim por diante.

No entanto, o mais notável dessa obra é o recurso técnico usado por Giotto. Se fazendo valer de imagens alegóricas, o artista busca torná-las atemporais, ao contrário das demais imagens pintadas nas quais o pintor transforma o público em testemunho das cenas apresentadas. Se para o público se ver dentro da cena, o artista tem que ter uma preocupação naturalista com as cores, adereços e detalhes dos figurinos e da natureza representada ao fundo da cena, nas alegorias a preocupação é inversa. Adereços, figurinos e cenários devem ser usados na medida certa para que

as imagens fiquem de tal forma deslocadas de seu tempo e espaço que possam, com isso, estar presente em qualquer tempo e em qualquer espaço. E não há linguagem artística melhor para dar tal efeito que a escultura ou o relevo.

Assim, Giotto constrói suas esculturas e seus nichos onde posiciona as alegorias de seus vícios e suas virtudes¹². Porém, essa construção é feita pictoricamente ao invés de tridimensionalmente. As pinturas das estatuetas, dos relevos e dos nichos das paredes têm pouca variação cromática para se aproximar visualmente das cores das paredes e dos mármore usados na decoração dos espaços internos dos prédios públicos. Com apenas uma pequena diferença tonal das virtudes, mais azuladas, em relação aos vícios, com detalhes avermelhados, essa parte do painel tem quase um tratamento monocromático.



Giotto, *Tolice* (painel dos vícios), afresco, 1303-05, Capela dos Scrovegni, Pádua.

Para tanto, o pintor se volta para o que a Teoria da Arte passa a chamar de *trompe l'oeil*, literalmente o engano do olho. O

trompe l'oeil, obtido por estratégias compositivas perspécticas e técnicos, visa a simulação de algo como sendo sua realidade física visível. Na obra em questão, o engano óptico se dá nas pinturas de esculturas e dos relevos

¹² Me refiro aos vícios e às virtudes de Giotto para diferenciar os tipos de virtude e de vício encontrados na capela dos Scrovegni em relação as encontradas nas escrituras bíblicas e nos textos filosóficos (teológicos), que variam de acordo com a área de pensamento e com o tempo histórico em que foram estabelecidas. As diferenças mais percebidas estão nos vícios, que algumas vezes não fazem pares antagônicos com as virtudes e outras vezes se confundem com os sete pecados capitais. Dessa forma, a preferência está na utilização de uma tipologia escolhida pelo artista independentemente de sua confirmação em textos sagrados ou filosóficos.

das paredes da capela formando frisos e nichos. O *trompe l'oeil* é o golpe do ilusionista. Este golpe que se dá pelos disfarces e ilusões criados ao mesmo tempo em que ele nos chama a atenção para o próprio feitiço. E como não conseguimos desviar o olhar quando estamos diante da medusa, restamos petrificados admirando o resultado do ilusionista.

A pintura das alegorias apresentadas por Giotto não são expressivamente narrativas, diferentemente do restante da capela. Elas não são imagens de cenas que poderiam ser ditas oralmente. Elas revelam valores morais e intelectuais que se expressam por sentimentos humanos e não por ações. Contidas em seus nichos, as alegorias de Giotto interrompem a narrativa tanto pela ausência de movimento das esculturas quanto pela repetição nas estruturas arquitetônicas construídas entre elas. Assim, elas nos remetem a um passado distante que queremos de volta (a Antiguidade clássica) e também dão continuidade ao passado recente (com suas temáticas e moralismos religiosos medievais) e também se situam no presente, ao se remeter à Divina Comédia e ao posicionar o produtor de imagens como mais que o sábio artesão.

Essa relação que o artista ilusionista tem com seu público nos permite associá-la com a experiência estética de grande parte da tradição artística da idade moderna. Assim, Giotto, com sua mentalidade ilusionista e utilização de táticas de enganação, como o uso do *trompe l'oeil*, permite que as alegorias se aproximem do público de forma menos ameaçadora (como eram as representações iconográficas do medievo) com imagens e referências humanas, portanto que permitem relações de equivalência, troca e transformação. Com sua intenção ilusionista, a arte de Giotto age como o Bobo da Corte em diversos períodos históricos. Como ilusionistas, os afrescos da capela dos Scrovegni retomam as alegorias com representações humanas na tradição artística ocidental e tornam profanos, humanos e concretos nossos vícios e virtudes.

Como um ilusionista, que tem uma relação especial com o público diferente de outros personagens mentirosos por anunciar, antes de qualquer ação, que irá enganar a todos ali presente, Giotto constrói sua passagem pela História da Arte. E apesar do fundador historiador da arte, Giorgio Vasari (1511-1574), iniciar as *Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos*, de 1550, com Cimabue por já nele identificar um desejo de rompimento com a tradição medieval, é a partir de Giotto que

identificamos claramente a intenção de enganar como parte de uma pesquisa sistematizada pela prática artística, com cada vez mais técnicas de ilusão, e pelos termos cada vez mais recorrentes nos discursos da arte. É a partir de Giotto que seguimos abraçando a mentira como verdade poética.

hey, babe, take a walk on the wild side

O artista estadunidense Paul McCarthy (1945-) constrói obras em diversas linguagens artísticas, muitas vezes combinadas, para relacionar temas banais e ordinários com a cultura de massa de seu país. De forma geral, a produção artística de McCarthy nos força enfrentar aspectos da realidade que preferíamos ignorar. Um dos maiores causadores de desconforto na produção atual não faz das artes plásticas um meio para se atingir uma finalidade ou como ensinamento moral.

Interessado nos paralelos entre o infantilismo gerado pela cultura de massa e as formas de civilizar as crianças na sociedade atual, por meio de brinquedos e programas didáticos de televisão, o artista constrói espaços, esculturas, performances e vídeos, ou melhor vídeos performáticos como o artista prefere, que ultrapassam as barreiras do belo, do certo e do verdadeiro. Ao esfumçar as fronteiras entre a representação inocente de um imaginário infantil com a sexualidade adulta, McCarthy acaba por juntá-las, resultando em narrativas perversas sexuais dignas de um forasteiro. Afinal, os mentirosos mais nocivos são os que estão perto da verdade.

Diferentemente de Giotto, ao expor o bem e o mal, McCarthy não intenta nos convencer de seguir o caminho do bem. Aliás não há convencimento algum, não há julgamento algum. O bem e o mal estão de tal forma combinados com o belo e o feio e com a verdade e a ficção que o público tem dificuldades em separar o que é o quê. Consequentemente, as reflexões que o público tem após experimentar suas obras é de difícil discernimento e normalmente ambígua.

Diante dos vícios apresentados por Giotto temos uma clara noção do que o artista nos aconselha, da lição moral implícita. Mesmo sem saber ler as inscrições das alegorias, identificamos o grupo das que devemos nos afastar seja por estarem alinhadas em direção aos seres atormentados do painel do Juízo Final no fundo da capela ou seja pela leve tonalidade

avermelhada das imagens dos vícios, que nos remete às imagens literárias do inferno de Dante, em voga na época, além das imagens infernais representadas em abundância na arte cristã medieval.

Se Giotto entra no hall dos mentirosos pelos recursos técnicos utilizados, em especial pelo *trompe l'oeil* de suas alegorias, McCarthy atua em um nível diferente. McCarthy nos causa constrangimento por não sabermos mais o que é o certo e o errado e a sua obra *WS* (White Snow, Branca de Neve), de 2013, é o exemplo mais recente de sua vulgarização dos mitos americanos e ícones da cultura ocidental.

Com um humor provocador e irreverente, Paul McCarthy adiciona malícia à história da Branca de Neve e os sete anões. Diferentemente da representação tradicional pavorosa, dos irmãos Grimm, ou da inocente de Walt Disney, McCarthy propõe uma narrativa não linear, imoral e indecente com alguns dos personagens da história. A maioria dos vídeos, onze no total, gira em torno da festa de aniversário da Branca de Neve na casa dos anões, que se torna rapidamente uma orgia escatológica sem fim. A obra, como um todo, não tem uma narrativa linear mas suas partes, sim.

Os vídeos mais curtos não são sobre a festa. Eles têm histórias fantásticas paralelas a ela mas nas quais percebemos conexões com os longos vídeos projetados nas grandes telas da instalação. Isso ocorre, por exemplo, no vídeo em que Branca de Neve assina o contrato matrimonial com Walt Paul, uma combinação da inocência de Walt Disney com a obscenidade de Paul McCarthy. No vídeo, o personagem se excita ficando exaltado ao ler os trechos que demonstram seu total controle sobre sua cria. Nesse momento, o Walt Paul alterado nos remete à imagem de Adolf Hitler discursando em *O Grande Ditador* (1940), de Charles Chaplin (1889-1977) e o bigode de Walt Paul nesse e em outros vídeos é o mesmo usado pelo estadista nazista.

Além desse vínculo, em um outro momento desse vídeo, Walt Paul comemora sozinho sua conquista brincando com um grande balão de festa como vemos Hitler dançar com o globo no filme de Chaplin. Esse mesmo balão aparece nos longos vídeos da festa como também permanece como resquício do aniversário na sala de jantar que serviu de cenário para o vídeo do contrato. Assim, esses são alguns dos vários momentos ou objetos de conexão entre os vídeos e entre os vídeos e os cenários, fazendo da obra uma construção anacrônica com momentos de repetição e simultaneidade.

Para tanto, McCarthy constrói uma floresta de 2.682m² de forma tão plástica que ela mesmo pode ser pensada como uma figuração, uma alegoria. As árvores têm aspecto mais fantástico que naturalista. Com torres de árvores de 7m de altura de plástico e silicone, seus troncos têm contornos arredondados, como torres de castelinhos de areia, parecendo enormes pilhas de cocôs. Suas flores, de tamanhos que variam do natural ao super natural, são coloridas ao extremo e iluminadas para parecem fluorescentes como se tivessem origem em uma alucinação.

McCarthy cria um grande cenário maciço e fantástico por onde podemos caminhar e testemunhar a dessacralização desses personagens icônicos de conto de fadas. Assim, segundo panfleto de apresentação da mostra,

this daring social commentary lampoons the American dream and its cherished icons, bombarding the viewer with a sensory overload of scatological, sexual, violent, and debauchorous imagery that boldly forces the viewer to acknowledge the twisted underside to saccharine idols in popular culture.¹³

A ocupação do espaço dessa grande instalação multimídia¹⁴ nos remete às igrejas medievais. Aliás, não seriam as igrejas as mais notórias Cabines da Mentira? Pois desde o desenho de sua planta à sua decoração interna com esculturas, painéis e vitrais, as igrejas foram projetadas para conduzem o público para dentro da realidade imaginada escolhida, assim como o palco do ilusionista.

A catedral de Paul McCarthy, destinada ao culto uma Branca de Neve obscena, tem, na sua nave principal, as construções tridimensionais (a casa dos anões, reproduzida a partir da casa da infância do artista, e a floresta fantástica) além das cenas no alto das fachadas principais em grandes painéis-vitrais (com o vídeo performático grotesco de sete horas de duração

¹³ (tradução nossa) "Este comentário social ousado satiriza o sonho americano e seus ícones estimados, bombardeando o espectador com uma sobrecarga sensorial do imaginário escatológico, sexual, violento e libertino, que corajosamente força o espectador a reconhecer o lado invertido dos ídolos açucarados da cultura popular." In: programação no site oficial do Armory Show: http://www.armoryonpark.org/programs_events/detail/paul_mccarthy_WS (disponível em 12/11/14)

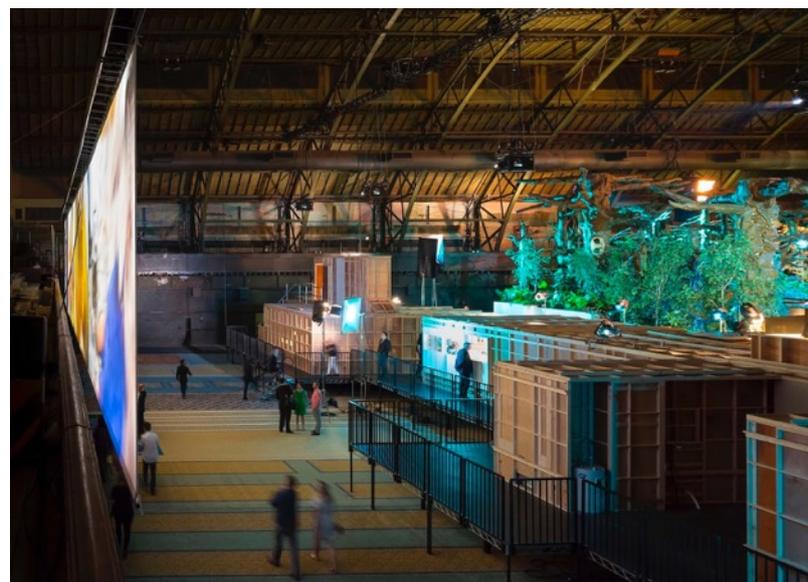
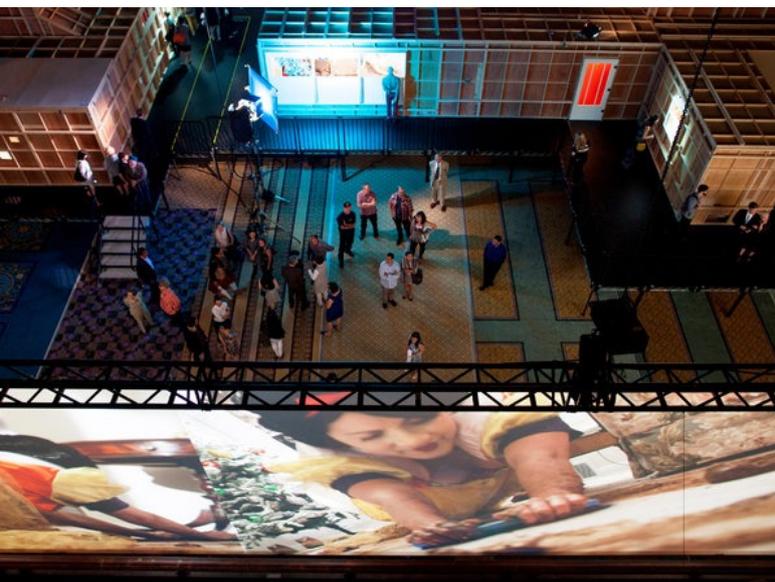
¹⁴ Cf. time-lapse da construção da megainstalação: <https://www.youtube.com/watch?v=NJLdflaTA7A> (disponível em 12/11/14)



Paul McCarthy, *WS*, 2013, *The Armory Show*, Nova Iorque.

Acima: vistas da floresta com a casa dos anões com as grandes projeções do vídeo performático ao fundo. Abaixo: vistas superiores central e lateral.

Nessas imagens temos as partes da obra que ocuparam o espaço central do Park Avenue Armory, contendo os vídeo performance de 7h de duração, com imagens dos preparativos e da festa de aniversário da Branca de Neve, a casa dos anões, com resquícios da festa, e a floresta ao fundo.



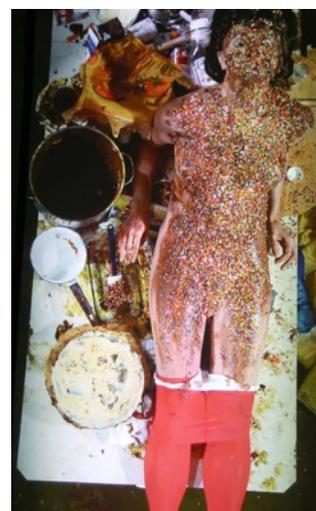
da festa-bacanal de aniversário da Branca de Neve). As pequenas capelas estão enfileiradas ao longo das naves laterais com seus resquícios escultóricos (com pequenas esculturas, maquetes processuais e vídeos com narrativas paralelas vividas pelos personagens). Complementarmente, a sacristia é posicionada atrás do altar principal (com os trajés e parafernália dos personagens).

Nessas saletas laterais, vemos uma profanação da vida dos personagens da história infantil ao invés de momentos sagrados. Em um dos vídeos, Walt Paul, caminha pela floresta de forma abobalhada e infantil com seu ursinho de pelúcia que, em algumas cenas, é figurado de forma alegórica (imagem na página anterior). Walt Paul, conversando com o urso, demonstra sua tensão sexual e ansiedade em encontrar a aniversariante na festa.

Um outro vídeo mostra o príncipe encantado perdido, a caminho da casa dos anões, mas logo seu medo de andar por um local desconhecido é substituído pela excitação de estar em um local desconhecido, resultando numa orgia com seres alegóricos da floresta. Em um outro, Branca de Neve aparece num outro vídeo seduzindo seu criador enquanto tenta cozinhar. Em meio a tantos ingredientes e prazer, Branca de Neve se torna o grande prato da noite (imagem na página anterior).

As cenas contribuem para a complexificação da narrativa. Em meio às referências infantis dos contos de fada, seja dos irmãos Grimm seja de Walt Disney, o imaginário da inocência se mistura com o medo e o desejo nas fantasias sobre a floresta e também na festa (onde há um descontrole favorecido pelo consumo de drogas). Assim, quando nos deixamos vencer por esses vídeos das saletas laterais, passamos à sala/nave principal da mostra. Nela, estamos cercados pelo vídeo principal (projetado nas telas grandes, como mostram as imagens da página 27), pela floresta e pela casa dos anões.

Se nos sentimos protegidos e aliviados fora das saletas laterais, o vídeo performance principal (com as cenas da festa de aniversário na qual os personagens perdem o controle com tanta comida, drogas e sexo) parece amplificar ainda mais o combinado de sensações, talvez pela amplitude da escala e da duração. Ao transitarmos por volta da casa e por dentro da floresta, como voyeurs, vemos, nos resquícios deixados pra trás, a festa continuar na nossa imaginação. Nas garrafas vazias, os personagens



Paul McCarthy, *WS* (still de vídeos das saletas laterais da obra), 2013.

bêbados voltam a atuar diante de nós bebendo, cantando, dançando, beijando, transando, mijando, cagando, vomitando e desmaiando.

Com isso, a dimensão temporal da obra é mais um aspecto que questiona a estrutura tradicional das narrativas, pois não há um começo da história de *WS*. Há simultaneidade e repetição. Se a simultaneidade (como parênteses que se abrem dentro de uma frase) põe em xeque a objetividade da história (como bem a utilizava Alphonse Allais), a repetição (como nos mostraram bem os minimalistas) bota em xeque a linearidade. Em *WS*, ambos os recursos são usados ora conceitualmente, ora visualmente, como podemos ver, por exemplo, na duplicação dos personagens principais (imagem ao lado) em algumas cenas do vídeo principal da obra.

Sem a continuidade ou a fluidez para tornar as histórias mais palatáveis, a utilização da simultaneidade e da repetição como táticas estabelece uma relação de desafio e conquista entre a arte e o público (porque ela exige mais concentração tanto de quem a utiliza quanto de quem com ela se confronta). Com isso, e mesmo diante do cenário esvaziado da casa dos anões, as sobras deixadas não são o suficiente para entendermos aquilo como o fim da história porque ela nos mostra a casa em diferentes estados das narrativas mostradas nos vídeos combinados com



Paul McCarthy, *WS* (still da cena em que Walt Paul e Snow White interagem afetivamente com seus duplos naturalistas de borracha), 2013.



Paul McCarthy, *WS* (vista interna de uma das salas da casa dos anões onde ocorreu a festa de aniversário da Branca de Neve e que foi cenário do vídeo principal da obra), 2013.

elementos que não percebemos neles. O que é visto pelo público (como na imagem ao lado), não é o dia seguinte da festa. Em um primeiro momento temos a impressão de termos chegado assim que a festa acabou, mas, aos poucos, essa impressão se torna confusa pela identificação visual de elementos de diferentes pontos da narrativa dos vídeos que compõem a obra. Assim, a simultaneidade de diversos momentos (e cenários) da narrativa em poucos ambientes também torna a história da branca de neve sem fim, com pontes anacrônicas, com túneis labirínticos.

Nesses momentos de vertigem provocados pela estrutura narrativa, nos damos conta de suas relações com a história da arte. Numa cena do vídeo (da parte central da obra), a relação com a sexualidade infantil, perversa e inocente, se dá, via repetição, com a história da arte atual. Trata-se de um



Acima: Jeff Koons, *Cachorro de balão (amarelo)*, 1994-2000.

Ao lado: Paul McCarthy, *WS*, 2013.

cena dos personagens chupando os cachorrinhos de balão na festa



Paul McCarthy, *WS*, 2013.

À esquerda: cena da Branca de Neve posando delicadamente com a escultura de cachorrinho de balão

Ao lado: cena da Branca de Neve seduzindo Walt Paul, que amarra a escultura de cachorrinho de balão no pinto.

momento da festa em que estão todos brincando com cachorrinhos feitos de balão (imagem abaixo), objeto transformado em grandes esculturas e monumentos (imagem abaixo à direita) por Jeff Koons (1955-), a partir dos quais McCarthy já fez outras obras. As brincadeiras, que começam inocentes e abestalhadas, se tornam cada vez mais sexuais e chegam ao ponto da imagem em que os personagens ficam excitados (e alguns se masturbam) chupando os balões.

Essa cena se torna ainda mais juvenil e besta ao percebermos que os anões estão vestindo agasalhos de universidades dos Estados Unidos, inclusive da que Paul McCarthy foi professor de pintura (a UCLA) evocando as festas universitárias. Complementarmente, há ainda uma outra cena deste mesmo vídeo na qual Branca de Neve exibe um desses cachorrinhos (imagem à esquerda, da página anterior) como se segura um bem valioso do qual se tem muito orgulho. Com um vestido de baile, o gesto da Branca de Neve a aproxima de uma miss que acabou de vencer o concurso: seu contentamento é expressado na justa medida, como uma boa moça deve fazer. Mas logo depois, Walt Paul entra em cena e acaba com o mesmo cachorrinho de balão vermelho (que fora estimado pela Branca de Neve bem comportada) amarrado na sua genitália, gerando uma multiplicação de formas naturais e de borracha de pinto e saco. As ações ambivalentes com o mesmo objeto o valorizam tornando-o banal.

Enquanto isso, a orgia escatológica fica cada vez mais suja e perigosa. E a narrativa, simultaneamente confusa. Paul McCarthy resgata outras imagens da história da arte para vulgarizá-las. No vídeo da festa, uma lata de sopa Campbell, imortalizada em 1962 pela *Campbell Tomato Soup*, de Andy Warhol (1928-1987), acaba virando objeto sexual de Walt Paul (imagem ao lado), que se mostra com uma expressão idiota de tão feliz. As conexões com a Arte Pop, movimento norte americano dos anos 1960 icônico da



Paul McCarthy, *WS* (cena da festa na sala de jantar), 2013.



Paul McCarthy, *WS* (cena de Walt Paul com o pinto na lata de sopa Campbell), 2013.

apropriação da cultura de massa pela arte, estão presentes na produção de Paul McCarthy como um todo, não apenas em *WS*.

Percebemos, também, a relação de *WS* com uma das obras mais estranhas de Marcel Duchamp (1887-1968), *Étant Donnée*: 1) *la chute d'eau*; 2) *le gaz d'éclairage*, de 1946-66. Em uma das salas da casa dos anões, vemos um corpo de mulher deitado no chão com as pernas abertas e uma genitália desfigurada (imagens na página anterior). Esse corpo de borracha, que no vídeo da festa se confunde com o corpo das Brancas de Neves, tem suas pernas deformadas ou quebradas.

Apesar da obra de McCarthy apresentar outros elementos visuais nessa que é o último cenário da casa construída na instalação, a relação com *Étant*



À esquerda: Marcel Duchamp, *Étant Donnée*: 1) *la chute d'eau*; 2) *le gaz d'éclairage*, 1946-66.
À direita: Paul McCarthy, *WS* (imagem dos interiores da casa dos anões), 2013.



Donné é imediata. A cena é composta dos elementos da obra de Duchamp de forma espelhada: se o corpo desfigurado de *Étant Donné* tem sobre sua perna esquerda com aparência de quebrada a mão esquerda, que segura a lâmparina ao fundo da cena, próxima à fonte de água da paisagem, o corpo de *WS* tem a mão direita repetindo o mesmo gesto da obra de Duchamp. Assim, quando levantamos o olhar para cima dessa mão, vemos o abajur que ilumina a cena e pra parte de trás dele (infelizmente não visível nesta imagem¹⁵), várias garrafas vazias fazendo o paralelo com a fonte de água em Duchamp.

As duas obras também colocam o público na posição de voyeur. Em *Étant Donné*, a imagem chega a ser bloqueada por portas duplas de madeira que têm apenas dois furos pelos quais se vê a imagem. No caso de *WS*, não temos portas mas também não podemos entrar e fazer parte da paisagem. Permanecemos do outro lado das janelas da casa para dar conta da imagem em três ângulos diferentes. Mas a sensação de um *peepshow* está presente nas duas obras e é aguçada quando os artistas escolhem encaixotar suas paisagens nos indicando que tem algo a mais do outro lado.

O painel central do tríptico *Jardim das delícias* (c.1504), de Hieronymus Bosch (1450-1516), nos vem à mente quando caminhamos pela floresta densa, colorida e de iluminação saturada. A sensação de artificialidade diante das duas obras se dá pelas tonalidades das cores predominantes fazendo com que os tons das peles amontanhadas são, ironicamente, os momentos de respiro e vazio cromático na imensidão verdejante. As formas das figuras se distanciam do naturalismo. No *Jardim*, há seres deformados e estruturas de transporte e habitação que não reconhecemos. Em *WS*, temos cenas da Branca de Neve transa com o



Hieronimus Bosch, *Jardim das Delícias* (painel central), tríptico de madeira, c. 1504, Museu do Prado, Madri.

¹⁵ Até o presente momento não encontrei nenhuma imagem que mostre o ângulo que me impressionou ao ponto de fazer tais conexões. Nem na internet nem nas fotos que tirei disfarçadamente na exposição. Também ainda não obtive resposta a meu email, para a equipe de McCarthy, solicitando eventuais imagens.



Paul McCarthy, WS, 2013.

seu duplo, numa evocação mítica a um Narciso sexual, que, por vezes, parecem ser cenas de autoerotismo de uma mulher siamesa num cenário docemente sedutor (imagens acima). O lado sexual dos personagens também aparece na sua aparência, ou melhor na sua caricatura. O exemplo mais marcante está nos narizes dos nove anões que têm formas de escrotos, imagem recorrente na produção de McCarthy.

Feste, personagem shakespeariano de *Noite de Reis* (c. 1601-02), é o bobo alegre. Segundo, Daniel Rovira, sua função na peça é ressaltar a alegria trocando o peso pela leveza. Assim, evita que o teor dramático se torne uma tragédia. Se Feste é abundância, ele abarca o ethos do carnaval ao cantar, beber e brincar em diversos momentos da peça. Para Rovira,

Feste may seem festive but beneath this joyful exterior he is, as shown, contrariwise. Feste remains a festering clown, haunted by the ominous visitation of death, invoked from the start: My lady will hang thee for thy absence. Remember fool, at every tide/ The death is lurking at your side.¹⁶ (ROVIRA, ebook¹⁷ posição 239)

¹⁶ (tradução nossa) "Feste pode parecer festivo mas sob este exterior alegre ele é, como se mostra, o contrário. Feste continua a ser um palhaço purulento/infecioso assombrado pela visitaçao sinistra da morte, invocado desde o início: Minha senhora vai pendurar-te por tua ausência. Lembre-se, bobo, a cada maré / A morte espreita ao seu lado."

¹⁷ Para as referências de ebooks, ver nota 23 do capítulo Gostosuras e Travessuras do livro *Besteira e suas Bobagens*.

A frase “Feste remains a *festering* clown” é sabiamente usada por Rovira para nos lembrar dos múltiplos sentidos que o nome Feste agrega, algo comum nos personagens e na escrita de Shakespeare. Assim, Feste é o bobo que alegra mas que infesta o ambiente com o temor da morte. Feste é a lembrança da morte mas que infesta as cenas com cantorias e brincadeiras. Feste é a festa escatológica que precede o fim, é o carnaval.

Para Mikhail Bahktin (1895-1975), em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*, o carnaval constituía um conjunto de manifestações culturais populares medievais e renascentistas como um princípio de compreensão do mundo. Como um espetáculo ritualístico, funde ações e gestos elaborando uma linguagem concreto-sensorial simbólica. Etimologicamente, para o autor, o termo carnaval vem do alemão *karne* ou *karth*, que significa carne sagrada ou lugar santo, e *val*, que significa morte ou assassinado. Assim, carnaval significaria “a procissão dos deuses mortos”, seria a própria escatologia e profanação do corpo.

Segundo o pensador russo, dos tipos ou figuras públicas que constituíam o carnaval, o bufão (ou o louco) era dos mais notáveis, se tornando representante do espírito carnavalesco e o alvo dos abusos jocosos. Nesse ponto, Feste e seu carnaval (escatológico, já que a violência é endêmica ao carnaval), se aproximam de WS. Como o carnaval delineado por Feste, a promessa bakhtiniana utópica da liberdade, da fartura e da dissolução das hierarquias é teatralmente encenada, artisticamente construída, pois a liberdade, como Foucault aponta, nunca é tão livre quanto parece.

A desordem e o caos em nome dos prazeres da carne, que nos é apresentado nas duas obras, parece pertencer a uma dimensão ficcional digna de nossas paisagens inconscientes. E, neles, a ética e a moral podem ser suprimidas ou ignoradas. Com isso, a violência das cores excessivas junto com a das cenas de orgia na floresta na pintura de Bosch e nos vídeos

es.ca.to.lo.gi.a

estudos relativos aos excrementos; doutrina
finalista sobre o tempo; pensamento ou conduta
extremista.

de McCarthy evocam a alegoria escatológica, em seu sentido atribuído pela história da arte (além de serem escatológicas no sentido comum da palavra), que “são aquelas que se referem às crenças sobre o destino do homem depois da morte. Típica figuração escatológica cristã é o Juízo Final.” (ARGAN, 2003b, p. 408)



Paul McCarthy, *WS* (detalhes do interior da casa dos anões, 2013).

Boneco de Walt Paul empalado.

Sem a narrativa conhecida do conto de fadas, a versão de McCarthy da Branca de Neve também não abre espaço para ensinamentos morais. Nela não há bruxa má, espelho mágico e muito menos a salvação da donzela pelo príncipe encantado. Aliás, o príncipe apenas aparece nas saletas laterais a procura de algo, que imaginamos ser a Branca de Neve. Ele se perde na floresta dos encantos e das delícias terrenas e acaba se rendendo aos prazeres do sexo com tudo e todos que aparecerem nessa floresta encantad(or)a.

Somada a isso está a vulgarização do ato sexual e, conseqüentemente, dos personagens. As inúmeras cenas da orgia na festa de aniversário chegam a causar desconforto não pela cópula em si mas pelos momentos tensos em que prevemos que os personagens estão perdendo o controle e não vão conseguir permanecer nas rédeas morais ou éticas. Na obra de McCarthy essas sensações de tensão, desconforto, enjôo não ocorrem apenas diante das sobras de bonecos desfigurados e desmaiados mas diante de cada vídeo também. Entre as cenas mais escatológicas e as de sexo (que não identificamos se é consciente ou se um ato abusivo está diante de nós), a relação entre obra e público passa a ser de resistência.

Segundo o próprio artista, sua pesquisa é um trabalho de resistência aos tempos atuais, que visam uma massificação das culturas e dos gostos. E por mais que conheçamos o percurso de Paul McCarthy e tenhamos nos

preparado para a obra, é difícil vencê-la. Em uma entrevista a Randy Kennedy para o artigo *The Demented Imagineer*, da The New York Times Magazine, McCarthy diz

I can see much more clearly now that we are living in the middle of this kind of insanity. [...] And the really scary thing is that we're not conscious of it anymore. It's a kind of fascism. The end goal of this kind of capitalism is to erase difference, to eradicate cultures, to turn us all into a form of cyborg, people who all want the same thing.¹⁸ (The Demented Imagineer, 10/05/2013)

Os trabalhos iniciais de McCarthy, segundo o mesmo, eram sobre a compreensão do absurdo na normalidade da existência cotidiana. Ele começou a usar máscaras para assumir personagens de desenhos animados, como Olívia Palito e Pinóquio. Mas com o tempo esses personagens escolhidos passaram a ser os de tipo patriarcal, como um capitão de navio, Papai Noel ou o pintor expressionista abstrato Willem de Kooning.

McCarthy diz que ele não tem qualquer interesse em contos de fadas ou histórias de infância, mas que, como um ocidental, eles foram fontes de imagens arquetípicas, com histórias, muitas vezes, moralizantes sobre a família, a sociedade, o bem e o mal. Assim, em alguns aspectos, Walt Disney parece ser a figura (patriarcal, moralizante) icônica perfeita para ser eviscerada. E, para tanto, McCarthy parece tê-lo estrebuchado (no vídeo em que preparam a festa) ao utilizar elementos visuais (com formas e cores) que nos remetem aos nossos órgãos internos junto às tortas e demais comidas do bufê.

A visão agressiva do corpo violentamente destruído pela representação de suas partes internas como habitantes do espaço externo como provocação do público nos remete às performances dos artistas do Wiener

¹⁸ (tradução nossa) "Eu vejo muito mais claramente agora que estamos vivendo nesse tipo de insanidade. [...] E a coisa mais assustadora é que nós não estamos mais conscientes disso. É uma espécie de fascismo. O objetivo final deste tipo de capitalismo é apagar diferenças, erradicar culturas, nos transformar em cyborgs, em pessoas que querem a mesma coisa." (revista virtual disponível em 15/11/14 no endereço <http://www.nytimes.com/2013/05/12/magazine/paul-mccarthy-the-demented-imagineer.html?pagewanted=all>)



Imagem à esquerda:
Otto Mühl, *Materialaktion 9* 1964.

Imagem à direita:
Paul McCarthy, *WS (detalhes do interior da casa dos anões, 2013)*.
Still do vídeo em que Branca de Neve e Walt Paul cozinham, transam e usam os ingredientes como objetos sexuais.

Aktionsgruppe (os Acionistas de Viena)¹⁹. Além dessa associação visual, a perda (ou destruição) da funcionalidade dos objetos ordinários, como um questionamento à cultura de consumo, está presente nas produções iniciais de Otto Mühl (principalmente na série *Materialaktion* do começo da década de 1960) assim como em *WS*. Em ambos os trabalhos, o excesso de comidas do bufê é combinado com um excesso de situações sexuais (entre os personagens e com os alimentos) e, talvez por isso, acrescido de um humor patético digno de um Bobo da Corte, abordado no livro de *Besteiras e outras Bobagens*.

Assim, a maioria dos textos sobre esta e as demais obras de McCarthy se restringem à vertigem moral causada pelo uso de imagens sexuais e/ou escatológicas em seus trabalhos. Mas há uma dimensão de idiotice que muitas vezes é ignorada ou diminuída. Em *WS*, a idiotice é usada de forma crítica principalmente à figura de Walt Disney, como vimos na imagem de Walt Paul na floresta com seu ursinho de pelúcia ou no trecho do vídeo em

¹⁹ Cf. Livro dos Espaços Combinados.

Paul McCarthy, *WS* (imagens de divulgação da obra), 2013.



que o personagem fica muito feliz ao colocar seu pinto dentro da sopa de tomate Campbell.

Da mesma forma, a ocupação da sacristia, o hall de entrada do Armory Show, foi de forma complementar e irônica. Em uma saleta, destinada ao programa educativo, além de um vídeo com entrevistas com o artista e demais performers sobre o processo de produção de *WS*, havia materiais impressos de divulgação oficial da exposição e outros de uma divulgação não-oficial com fotografias dos personagens com características visuais tipicamente publicitárias (imagens na página anterior).

Em uma outra saleta da sacristia/hall de entrada, a lojinha da exposição estava abarrotada de produtos a venda. Sem catálogos, sem DVDs da mostra, a loja tinha os objetos (devidamente etiquetados com seus preços) que se poderia imaginar numa loja da Disneyland, como bonecos de pelúcia da Branca de Neve e dos sete anões, fantasias dos personagens, papéis de presente e sacolas temáticas... Uma loja completa. Completamente inútil.



Imagem da entrada da exposição de Ben Vautier com a faixa "A arte é inútil, volte pra casa."

A realidade²⁰

(Gonçalo M. Tavares)

O Senhor Henri disse: se um homem misturar absinto com a realidade obtém uma realidade melhor.

... podem crer, excelentíssimos ouvintes, que vos falo não por via de uma erudição, que sem dúvida alguma possuo em grandes quantidades; mas não, não é por aí que minha voz vem.

... a minha voz vem da experiência, caros concidadãos!

... é verdade que se um homem misturar absinto com a realidade fica com a realidade melhor.

... mas também é certo que se um homem misturar absinto com a realidade fica com o absinto pior.

... muito cedo fiz as escolhas essenciais que há para tomar na vida – disse o senhor Henri.

... nunca misturei o absinto com a realidade para não piorar a qualidade do absinto.

... mais um copo de absinto, caro comendador. E sem um único pingão de realidade, por favor.

²⁰ In: TAVARES, Gonçalo M. **O Senhor Henri e a Enciclopédia**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012. (O Bairro)

Gostosuras *com* Travessuras: indecências incandescentes dos Bobos

"The world is full of magical things patiently waiting for
our wits to grow sharper."
Bertrand Russell

A qualidade anfíbia do Bobo da Corte, que se sente em casa no mundo da realidade e no mundo da imaginação, é usada neste capítulo para pensar a prática do artista e suas formas de inserção em outras áreas do conhecimento e instituições da vida social. O Bobo, como conselheiro das cortes medievais (prioritariamente inglesas) e das monarquias absolutistas modernas, tem um papel diferente dos demais conselheiros do rei: seu método. Por usar de brincadeiras, piadas e alegorias, o Bobo aborda assuntos das mais delicadas ordens no reino. Se fantasiando com roupas espalhafatosas e guizos, o Bobo se faz constantemente de ridículo para toda a Corte e, por isso, se faz fundamental nos momentos de crise política. Ele ri de tudo e parece não se preocupar com nada mas fala por metáforas promovendo, com isso, relações reflexivas sobre os assuntos quaisquer. Seu maior poder está no fato de não, aparentemente, oferecer nenhum perigo, assim como a arte.

A composição de elementos díspares está tão presente na figura do Bobo da Corte que sua vestimenta era específica e cabia apenas a ele. Durante o reino de Elizabeth I, a roupa do Bobo era feita a partir de retalhos para que não fosse possível encaixá-lo em nenhuma classe social permitindo-lhe, assim, livre trânsito por elas. Uma vez que está sempre com os trajes inadequados, o Bobo é taxado como estrangeiro e isto é o seu passe dentro e fora da Corte.

O Bobo da Corte é o que está sempre em trânsito e por isso pensar o processo de construção da arte é pensar sobre o que o tempo não permitiu

sua consolidação, sobre o que escapa. A cortina de fumaça, que se faz visível, mas incontrolável, é o próprio método errante do Bobo da Corte. Assim, por mais que o Bobo atue por diferentes métodos e tenham diferentes temperamentos (como o do Ilusionista, o do Pateta, o do Vigarista e o do Forasteiro), todos são um só. Todos esses formam a complexidade do Bobo, pois compartilham a qualidade escorregadia (e indefinível) do *trickster*. Todos eles transitam livremente por diferentes espaços e, quando assim o fazem, instauram a Cabine da Mentira.

O Bobo é o personagem que não é, necessariamente, o protagonista da história mas também não é um mero figurante. Segundo a pesquisadora literária e escritora Enid Welsford (1892-1981) em *The Fool: his social and literary history* (1935), sendo um personagem dramático, o Bobo normalmente se afasta nas cenas principais da peça buscando não concentrar mas dissolver eventos e agir como um intermediário entre o palco e o auditório. E como personagem histórico, suas ações não são restritas ao teatro mas transforma o cotidiano em comédia e em cena. Para Welsford, sempre existiu alguém cuja faculdade particular de levar a vida de forma fácil e que se esquivava das situações embaraçosas, deixando perplexas as mentes mais responsáveis.

Such characters are a source of entertainment to their fellows, their company is welcome, good stories about them accumulate, and if they have little conscience and no shame they often manage to make a handsome profit out of their supposed irresponsibility. In a favourable environment such characters blossom abundantly and their way of life may even develop into a half-recognized profession, that of the parasite²¹ of buffoon.

²²(WELSFORD, 1965, p. 3)

²¹ O termo parasita é usado por Welsford em referência ao mais antigo tipo de bufão registrado, segundo Plutarco. Os parasitas eram inicialmente convidados de honra aos banquetes oficiais como magistrados ou oradores, mas que depois passam a designar os “fazedores de riso” helênicos (não muito distintos dos atores cômicos da época), que garantiam uma boa companhia nessas ocasiões. Cf. WELSFORD, Enid. *The fool: his social and literary history.*, 2003. In: <http://hdl.handle.net/2027/uc1.32106016956879> (disponível em 01/12/14)

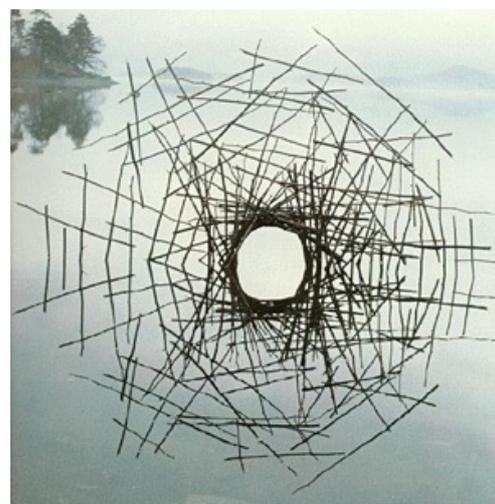
²² (tradução nossa) "Tais personagens são uma fonte de entretenimento para seus companheiros, sua companhia é bem-vinda, boas histórias se acumulam sobre eles e se eles têm pouca consciência ou vergonha alguma, muitas vezes eles conseguem tirar um bom proveito de sua suposta irresponsabilidade. Em um ambiente favorável, tais personagens florescerem em abundância e seu modo de vida pode até se transformar em uma profissão razoavelmente reconhecida, a do bufão parasita."

Welsford continua sua descrição revelando o ponto de maior interesse para esta pesquisa. Para a escritora, a mera estupidez não faz da vocação do bufão um sucesso, mas ele pode ser considerado um bobo porque, de forma sagaz, ele explora sua própria fraqueza ao invés de ser explorado por isso. Ele não é e não pretende ser visto como um louco mas apenas alguém que habita as superfícies.

Assim, apesar de se parecer com outras figuras cômicas ao, com sagacidade, reconhecer abertamente o fracasso em obter uma condição de dignidade humana padrão, o Bobo da Corte se destaca por sua qualidade escorregadia. E essa instabilidade é, paradoxalmente, o que dificulta (ou impossibilita) sua categorização absoluta e o responsável pela sua existência. Sua presença se monta como uma armadilha volátil que se desfaz no instante da apreensão da presa. Seu fracasso é sua maior força.

O artista britânico Andy Goldsworthy (1956-), como os que usam o espaço exterior (o espaço museal, a cidade, a natureza) como (parte d)a obra, valorizam o constante trânsito do Bobo da Corte Forasteiro. Os vários portões abertos entre a obra e o espaço em que estão inseridas são parte estruturante dos trabalhos de intervenção local, não importando qual tenha sido especificamente escolhido. Em especial no caso de Goldsworthy, a instabilidade da obra e da sua conexão material com seu local de intervenção não só é perceptível como é sua potência.

Ao intervir diretamente na natureza, o processo do artista, assim como de vários integrantes da Land Art, é uma constante batalha entre a instabilidade da obra e a persistência do artista. Uma vez que estão sujeitos às transformações climáticas do local, a instabilidade antes de ser uma consequência é uma condição. Nas palavras de Goldsworthy, “When I make a work, I often take it to the very edge of its



Andy Goldsworthy, *Tides*, 1983.

Abaixo, Andy Goldsworthy construindo a obra.



collapse. And that's a beautiful balance."²³ (In *Rivers and Tides*²⁴, vídeo sobre o processo de Goldsworthy).

Assim, quando o artista diz que quer que sua arte seja sensível e alerta às transformações de materiais como da estação e do clima, ele acaba por evidenciar a instabilidade e a precariedade da sua arte. Dessa forma, o fracasso da obra previamente anunciado faz do processo a própria obra. Segundo o artista, em correspondência (datada de 1983) com o autor de *Earthworks and Beyond* John Beardsley, "sometimes a work is at its best when most threatened by the weather. A balanced rock is given enormous tension and force by a wind that might cause its collapse."²⁵ (In BEARDSLEY, 2006, p. 223)

Entre fracassos e instabilidade, a prática artística se faz. Entre muitos enganos, novos caminhos de experimentação são construídos e, às vezes, resultam em obras de arte. Nas palavras de Goldsworthy, "I make one or two pieces of work each day I go out. From a month's work two or three pieces are successful. The 'mistakes' are very important. Each new work is a result of knowledge accumulated through past work."²⁶ (Idem) Com sua atitude de se fazer valer do processo ao ponto de torná-lo o próprio trabalho, Andy Goldsworthy nos remete aos métodos errantes da 'Patafísica.

As reflexões da 'Patafísica' atuam por seus sofismas que, segundo o patafísico René Daumal (1908-1944) em *Pataphysics and the Revelations of Laughter* (1929), colocam em cena silogismos em modos não conclusivos mas que se tornam conclusivos assim que certos termos são modificados de forma que a mente o apreende como óbvio; essa mudança leva imediatamente a uma segunda transformação das mesmas definições, o que novamente rende modos de silogismo usados não conclusivos e assim indefinidamente. (In: DAUMAL, 2012, p. 8) Da mesma forma, as obras de

²³ (tradução nossa) "Quando faço um trabalho, eu normalmente o levo ao limite de seu colapso. E isso é um belo equilíbrio."

²⁴ Rivers and Tides, vídeo sobre a obra de Andy Goldsworthy, In: <http://www.caligrafitti.com.br/esculturas-naturais-de-andy-goldsworthy/> e trechos em <https://www.youtube.com/watch?v=U5rVtKmZ6jM&list=UUz5LkzzZQJdTh4-79HJsiSQ> (disponível em 01/12/14)

²⁵ (tradução nossa) "Às vezes, um trabalho atinge seu ápice quando está mais ameaçado pelo clima. A uma rocha equilibrada é dada uma enorme tensão e força por um vento que pode causar o seu colapso."

²⁶ (tradução nossa) "Eu faço um ou dois trabalhos a cada dia que eu saio. De um mês de trabalho, duas ou três obras são bem sucedidos. Os 'erros' são muito importantes. Cada novo trabalho é resultado do conhecimento acumulado durante o trabalho passado."

Goldsworthy parecem impedir que o fim chegue. Contemplam o eterno devir.

Os erros e os fracassos, estão presentes em qualquer método de criação, seja ele para a realização de uma obra de arte ou de um postulado científico. Como diria Gonçalo M. Tavares na sua nota *Erro e Mentira*, “Por vezes, então, ao Erro do cientista deveríamos chamar Mentira da Realidade.” (In: *Breves Notas sobre a Ciência*, p. 85) E é na arte que essas mentiras da realidade são considerados táticas, estratégias e, até em alguns casos, objetivos finais. O artista, como o cientista, ao não se intimidar com o fracasso inevitável de grande parte de seu esforço convoca o Bobo da Corte.

William Shakespeare (1564-1616) usa a figura do Bobo em várias de suas peças como o personagem que ocupa o espaço inicial indefinido. Segundo o pesquisador e escritor de vários livros sobre a obra do dramaturgo Daniel Rovira, o Bobo da Corte pertence a algum lugar e a nenhum lugar ao mesmo tempo. Para o autor, em *Outlandish Outsiders and Carnival Heroes: a journey through Shakespeare's world of fools* (2003), “the fool does not belong to the society *per se* which he seeks to improve, but totters upon the periphery looking in.”²⁷ (2003, ebook: posição 86²⁸)

Daniel Rovira cria uma relação dos bobos das peças de Shakespeare em função de seus *modus operandi*, que vai do bobo intelectual, Toque (ou o Foolosopher, como Rovira o chama), ao bobo brincalhão, Feste. Com isso, identifica uma coisa que todos têm em comum: o bobo abraça a ambivalência para compor os lados opostos de uma mesma coisa. Dentre os bobos shakespearianos listados por Rovira, percebemos em Touchstone a complexidade dos elementos paradoxais que mais dizem respeito a esta pesquisa e que o diferencia dos bobos anteriores criados pelo dramaturgo inglês que assumiam mais o papel do palhaço tolo que do sábio bobo.

²⁷ (tradução nossa) “o bobo não pertence à sociedade *per se* a qual pretende melhorar, mas cambaleia pela periferia olhando para dentro.”

²⁸ Diferentemente dos arquivos digitalizados em PDF, os ebooks (livros eletrônicos) quase sempre não têm paginação e, nos casos de uma editoração exclusivamente digital, não mostram nem a cidade ou a editora. Os ebooks mostram apenas a posição ou localização da leitura percentualmente. Assim, nos livros em formato Kindle ou Kobo pesquisados, o que foi usado nas referências foi a marcação de posição (para o Kindle) ou localização (para o Kobo) no lugar da página, já que a última versão da ABNT utiliza as normas de referência bibliográfica de 2002 (ABNT_NBR10520) que não contempla os ebooks mas apenas os livros digitalizados que foram publicados na internet.

A figura de Touchstone é interessante já desde seu nome. Traduzida para o português apenas como Toque, seu nome pode deixar passar duas questões que são pertinentes ao personagem²⁹. A primeira delas é a palavra *stone* (pedra) que na época em que a peça foi escrita também significava a gíria testículo, atribuindo ao personagem uma característica vulgar, profana, humana. A segunda seria seu significado literal, pedra de toque, que é um material lítico usado para identificar a pureza dos metais preciosos a partir de seu contato com eles, o que lhe atribui uma característica de juiz.

Sendo um meio de avaliar a nobreza dos elementos, Touchstone age como informa seu nome e julga as ações a seu redor a partir de critérios próprios, muitas vezes criados por ele no instante do julgamento. Para Daniel Rovira, Touchstone é um sábio, um professor, "who takes his measure of things and then judges accordingly."³⁰ (2003, posição 46) E assim como qualquer outro bobo de Shakespeare, "Touchstone criticizes and teaches to forge an improved social order, a new cohesive polity, one healed of rift and prejudice by the enlightening of its inhabitants toward their often misguided senses and sensibilities."³¹ (Idem, posição 79)

Sendo, para alguns críticos literários como Olive Mary Busby, Touchstone o bobo que mais sentencia e julga, poderíamos pensar que ele seria, também, o representante da verdade e da estabilidade das regras sociais. No entanto, ele se mostra o primeiro transgressor das regras alheias (e de suas próprias) e, mais importante, se mostra em constante dúvida sobre seus próprios julgamentos. Mas, e para mostrar a complexidade da figura do Bobo, Welsford nos lembra que, mesmo sem poder ser eleito o representante da verdade, por corrompê-la frequentemente, o Bobo sabe a verdade. "The fool knows the truth because he is a social outcast, and spectators see most of the game."³² (Op. Cit., posição 163) Touchstone

²⁹ Com isso em mente, Touchstone não será traduzido nesta pesquisa para mantermos viva a complexidade do personagem presente em seu nome.

³⁰ (tradução nossa) "que faz sua própria medida das coisas e, em seguida, julga de acordo com elas."

³¹ (tradução nossa) "Touchstone critica e ensina para forjar uma ordem social melhorada, uma nova política de coesão, curada de fendas e de preconceitos pelos esclarecimentos de seus habitantes em relação a suas racionalizações e sensibilidades, muitas vezes equivocadas."

³² (tradução nossa) "O bobo sabe a verdade porque ele é um outcast/forasteiro/excluído, e os espectadores vêem a maior parte do jogo."

também é um realista. Mas para ele a realidade do amor é mais a luxúria que o romance. A realidade da poesia é mais artifício que verdade.

Nesse ponto, relacionamos o bobo da corte com a figura do *trickster*³³ a fim de complementar as descrições. O *trickster* é identificado pelo poeta e professor Lewis Hyde (1945-) como uma figura-chave nos contos e nos mitos, bem como na arte. Com a utilização de um grupo de mitos antigos, Hyde analisa e valoriza um tipo de inteligência da ruptura (presente nos *tricksters*) que, segundo o autor, é fundamental em toda cultura que deseja permanecer viva, flexível e aberta a transformações. Assim, a partir de figuras como o Coyote (dos mitos indígenas norte-americanos), Hermes, Mercúrio e outros, Hyde identifica uma das principais características do *trickster* que é o estar na estrada. Como senhores do espaço intermediário, do entre, os *tricksters* não têm uma habitação própria. Para o autor,

A *trickster* does not live near the hearth; he does not live in the halls of justice, the soldier's tent, the shaman's hut, the monastery. He passes through each of these when there is a moment of silence, and he enlivens each with mischief, but he is not their guiding spirit. He is the spirit of the doorway leading out, and of the crossroad at the edge of town. He is the spirit of the road at dusk, the one that runs from one town to another and belongs to neither.³⁴ (HYDE, 1998, p. 6)

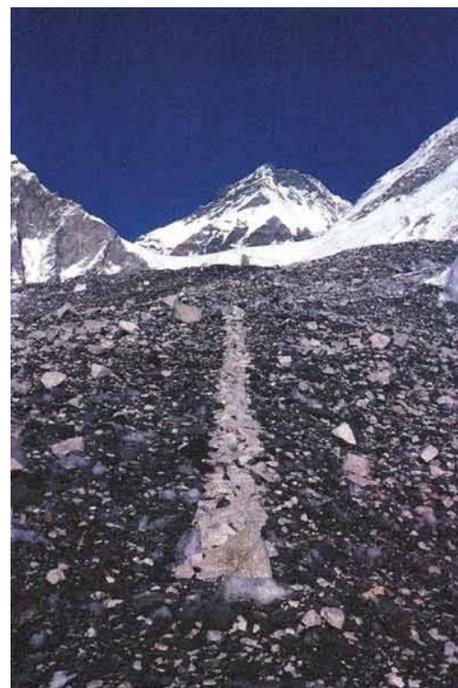
Quando Hyde diz que o *trickster* habita a estrada, ele não quer dizer apenas que o *trickster* é um constante viajante mas que, na condição de viajante ele pertence ao contexto de estar fora de contexto. Pois estar em um local é

³³ Apesar da palavra *trickster* ter várias traduções para o português (como trapaceiro, vigarista, impostor ou até como traidor), a palavra é usada neste texto em inglês por compor todos esses significados em uma só palavra além de se remeter diretamente à palavra *trick*, que por sua vez abarca ainda mais significados complementares mas díspares (como truque, trapaça, brincadeira (no sentido de pregar uma peça em alguém), pergunta capiciosa, segredo, magia e manha (de determinado ofício, que se diz quando se precisa de um conhecimento específico para executar bem alguma tarefa), dentre outros segundo o Dicionário Oxford. Assim, a palavra abarca tanto significados que demonstram a intenção de enganar alguém quanto o conhecimento virtuoso de certa técnica, nos interessando abordar esses sentidos.

³⁴ (tradução nossa) "Um *trickster* não vive perto da lareira; ele não vive nas salas de justiça, na barraca do soldado, na cabana do pajé, no mosteiro. Ele passa por cada um deles quando há um momento de silêncio, e ele anima cada um com o engano/travessura/erro/dano, mas ele não é o espírito-guia deles. Ele é o espírito da porta conduzindo para fora e do cruzamento na periferia da cidade. Ele é o espírito da estrada ao anoitecer, aquele que vai de uma cidade para outra e não pertence a nenhuma."

estar situado. Por isso, dos tipos de Bobo da Corte aqui criados para pensar a construção artística, o *trickster* se aproximaria mais do Bobo Forasteiro por se ocupar dos espaços do entre e por se completar no atravessamento deles. Para ele, estar na estrada é estar entre situações e, portanto, não orientado nos caminhos que as situações nos orientam. Como as intervenções do artista britânico Richard Long (1945-) que parecem marcar locais vazios e indicar passagens mas que não levam a lugar algum a não ser à própria passagem.

O estar na estrada é marcar presença no lugar nenhum. Com o pequeno deslocamento dos materiais encontrados no local, Richard Long acentua sua localização inexistente. Nas linhas de Long, o caminho é a própria armadilha que evidencia a inutilidade de seu esforço, a não ser para exclusivas e restritas experimentações estéticas. Pois, para Lewis Hyde, a estrada (estado e meio do *trickster*) é repleta de pessoas estranhas, de trapaças, de ladrões e de bestas famintas que se escondem nos arbustos e ignoram os pedidos de segurança dos viajantes.



Richard Long, *A Line in the Himalayas*, 1975.

Travelers used to mark such roads with cairns, each adding a stone to the pile in passing. The name Hermes once meant 'he of the stone heap', which tells us that the cairn is more than a trail marker – it is an altar to the forces that govern these spaces of heightened uncertainty, and to the intelligence need to negotiate them. Hitchhikers who make it safely home have somewhere paid homage to Hermes.³⁵ (Idem)

Como espírito da estrada, o *trickster* (assim como o Bobo) atravessa as barreiras. Se todo conjunto tem sua linha para definir o que está dentro e o que está fora, o *trickster* está sempre sobre a fronteira abrindo passagens, garantindo o trânsito. Ele é o Bobo Forasteiro do mundo de dentro no mundo

³⁵ (tradução nossa) "Os viajantes costumavam marcar essas estradas com montes de pedras, cada um adicionando uma pedra na pilha na passagem. Hermes uma vez significou "ele da pilha de pedra", o que nos diz que o monte de pedras é mais do que um marcador de trilha - é um altar para as forças que regem esses espaços de maior incerteza e para a necessidade da inteligência para negociá-las. Os caroneiros que chegam com segurança em casa tiveram que em algum lugar prestar homenagem a Hermes."

de fora e do mundo de fora no mundo de dentro. Da mesma forma que ele rompe barreiras, ele as cria. Ele é a potência criativa das artes e o que possibilita nossa percepção da mentira como verdade poética.

Quando distinguimos o certo do errado, o sagrado do profano, o homem da mulher, a vida da morte, a luz da escuridão, a verdade da mentira, estamos fingindo que o *trickster* não existe. Distinguimos as coisas, as pessoas, as culturas numa falsa tentativa de apreensão dos objetos, dos seres, do mundo. E, assim, fingimos que as coisas, pessoas e culturas não podem ser ambivalentes (ou até contraditórias) até o momento em que o *trickster* e o Bobo da Corte (aqui equivalentes) entrem em cena e eliminem toda e qualquer possibilidade de distinção. Uma vez não obliterado da cena, o *trickster* traz para a superfície o que estava escondido, integra o obscuro à luz, cria *sfumatos*. Ele cria a Cabine da Mentira, a partir de cortinas de fumaça, que instaura o confuso espaço do entre, é “the god of the threshold in all its forms.”³⁶ (Idem, p.7)

Em vários mitos, segundo Hyde, os deuses viviam na terra até que alguma ação do *trickster* os elevassem aos céus. Assim, ele se tornou o mensageiro dos deuses, o autor da grande distância entre o céu e a terra, o horizonte. O Bobo da Corte é o ponto de encontro e a personificação (ou a alegoria) da ambiguidade, da ambivalência, da dúvida, da duplicidade, da contradição e do paradoxo. E, por isso, o Bobo é *Touch* (Toque)³⁷, de Janine Antoni (1964-), com a qual torna o horizonte papável. Como um Bobo Ilusionista, *Touch* nos mostra que ficar sobre a linha é pertencer aos dois mundos mas é também estar em desequilíbrio. Na obra, os pés de Janine Antoni tocam, num passo de mágica, simultaneamente os dois espaços que nunca serão um.



Janine Antoni, *Toque*, 2002.

Assim, diante de comportamentos dúbios, paradoxais e repletos de fracassos, o *trickster* é apontado, por Hyde, como criador da cultura. Como Hermes, ele teria sido imaginado não apenas por ter roubado

³⁶ (tradução nossa) “O deus do limite em todas as suas formas.”

³⁷ Vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=KpcDqsK3uak&list=UUz5LkzzZQJDTh4-79HJsISQ> (disponível em 02/12/14)

certos bens essenciais do céu e os dado aos humanos mas também por ter ajudado a formar o nosso mundo como um local hospitaleiro para a vida humana. Ele é a mulher que, ao apresentar Enquidu a Gilgamesh, forma a união de forças contrárias e complementares. Ele é a Serpente que incentiva Adão e Eva a conhecerem o bem e o mal. Segundo o escritor, "Hermes doesn't simply acquire fire, he invents and spreads a method, a *techne*, for making fire."³⁸ (Id., p.9, grifo do autor)

O paradoxo explícito no mito de Hermes dita que as origens, a vivacidade, e durabilidade de culturas exigem que haja espaço para figuras cuja função é revelar e perturbar as mesmas coisas nas quais as culturas se baseiam. A partir dessa conexão com a mitologia antiga, a sociedade pode depender de tratarmos os personagens anti-sociais como parte do universo sagrado. Dessa forma, se pensamos a construção da arte como a precariedade que sustenta a obra, como a instabilidade que equilibra os materiais, podemos pensar a mentira como verdade poética. Podemos pensar o Bobo da Corte como a carta de jogar que Bernardo Soares (Fernando Pessoa) descreve no *Livro do Desassossego*. Sendo ela uma sobra, não pertence a nada. Mas não deixa de ter propósito. O propósito da construção poética.

Sou uma espécie de carta de jogar, de naípe antigo e incógnito, restando única do baralho perdido. Não tenho sentido, não sei do meu valor, não tenho a que me compare para que me encontre, não tenho a que sirva para que me conheça. E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com mentiras – vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela. (PESSOA, 2006, 112)

O *trickster*, agindo como Ilusionista, Vigarista, Forasteiro ou Pateta, é esse personagem conflituoso e que cria conflitos, que apresenta a complexidade do bobo shakespeariano Touchstone, contribui para a reflexão sobre a prática artística. Assim, o que diferenciaria esses temperamentos do Bobos seria o foco metodológico. Para enganar, o Ilusionista e o Vigarista usam a

³⁸ (tradução nossa) "Hermes não apenas adquire o fogo, ele inventa e divulga um método, uma *techné*, para fazer fogo."

dissimulação seja no aperfeiçoamento técnico (no caso do Ilusionista), seja utilizando jogos de palavras e armadilhas conceituais (no caso do Vigarista). Para enganar, o Forasteiro e o Pateta evitam usar desvios para fazer o público acreditar que não será enganado. Estes último constróem armadilhas surpresas, sendo as do primeiro, espaciais, e as do Pateta com o humor. Mas isso não quer dizer que o Pateta não seja um virtuoso ou que o Trapaceiro não faça rir. Os temperamentos do Bobo da Corte foram aqui pensados para valorizar diferentes aspectos ambivalentes da construção da arte que tocam diretamente esta pesquisa.

E, para Hyde, o humor é o elemento-chave nas construções ambivalentes. Segundo o escritor: "to treat ambivalence with humor is to keep it loose; humor oils the joint where contradictions meet. If humor evaporates, then ambiguity becomes polarized and conflict follows."³⁹ (Idem, p. 274) A fuga da mera oposição é pensada alegoricamente pelo autor como o *Corredor de Humor*, termo que Duchamp usava para se referir ao surgimento do Surrealismo. O *Corredor* seria um poro através do qual o fluido pode mover-se em novas áreas, sendo esse movimento promovido pelo riso discreto ou pela idiotice mais absurda.

Então, Hyde diz que:

A touch of humor or levity, then, is one mark by which we know that a creative spirit working in the force field of contradictions has kept his poise, has not fallen from his tree, and so might actually move beyond the enclosing oppositions. [...] It isn't that there can't be contradiction, but that contradiction cannot nourish without the waters of laughter. 'Contradiction is a lever of transcendence', Simone Weil once wrote, but that lever will not work unless accompanied by some oil to keep it loose, a fluid we call 'humor'.⁴⁰ (Id., p.275)

³⁹ (tradução nossa) "Tratar a ambivalência com humor é mantê-la solta; o humor lubrifica as juntas onde as contradições se encontram. Se o humor evapora, então a ambiguidade se torna polarizada e se instaura o conflito."

⁴⁰ (tradução nossa) "Um toque de humor ou leveza, então, é o sinal para sabermos que o espírito criativo, trabalhando no campo de forças contraditórias, manteve seu veneno, não caiu de sua árvore, e assim pode realmente ir além das oposições circundantes. [...] Não é que não pode haver contradições, mas que a contradição não pode ser nutrida sem que seja regada com o riso. 'A contradição é uma alavanca de transcendência', Simone Weil escreveu uma vez, mas a alavanca não funcionará se não for acompanhada de um pouco de óleo para mantê-la solta, de um fluido que chamamos de 'humor'."

Complementar ao discurso de Hyde sobre a importância do humor, o escritor, curador e crítico de arte Jean-Yves Jouannais (1964-), em *L'Idiotie: art, vie, politique – méthode* (2003), fala que a idiotice é o que fez a arte entrar no seu período moderno. Para tanto, Jouannais resgata, etimologicamente, o termo idiotice/idiotia⁴¹. Começa com a definição que o filósofo e escritor Clément Rosset (1939-) faz da idiotice como simples, particular e único. Nesse sentido, todas as coisas e pessoas seriam idiotas, uma vez que não existem outros senão elas mesmas. Daí a conexão desse sentido de originalidade com a arte moderna.

Na visão de Jouannais, se os artistas modernos com seus clamores pelo novo, recusavam a tradição e a história, eles poderiam muito bem trocar o famoso grito do poeta modernista Ezra Pound “make it new!” por “make it idiot!”. O outro sentido apontado por Jouannais é o de desprovido de razão, insensatez, imaturidade até a demência/loucura, deficiente de raciocínio, tolo. Assim, para o autor,

⁴¹ Segundo o dicionário da língua francesa *Le Petit Robert*, a palavra idiotie poderia ser traduzida tanto como besteira, idiotice, quanto como uma doença de má formação mental, idiotia. Assim, a escolha do significado se deu em função do seu contexto no texto original. Nas ocasiões em que mais de um sentido poderá ser usado no texto, eles serão separados por barras diagonais.

Ce déplacement, dans la perspective d'une lecture de la modernité suggère que l'artiste, contraint de donner jour à des objets nécessairement et essentiellement idiots, se soit plu à jouer pour lui-même, sur un mode mimétique, la comédie d'une idiotie comme comportement. De "simple" à "simple d'esprit", se serait superposée à la condition idiote des objets d'art la posture idiote de l'artiste. En plus d'être idiot, tel que représenté par sa production, l'artiste fera l'idiot. Idiotie double qui, sinon condamne, du moins renégocie les limites de l'art. En proportion de ce qui est ajouté à son ancienne juridiction, l'art comme poncif se montre alors moins assuré, dépris de sa propre maîtrise, alarmé par ce qui le déborde, le moque, l'entraîne au rire.⁴² (JOUANNAIS, 2003, p. 14-15)

Assim, seja pela primeira definição, de originalidade, ou pela segunda, de besteira, vemos que a idiotice e, conseqüentemente, o riso são relativos à modernidade, sendo o riso uma forma bem sucedida de se obter uma arte prazerosa enquanto subversiva. Sendo idiota, o artista torna possível a abordagem de assuntos ou temas vigiados pelos guardiões da moral. Sendo idiota, o artista consegue combinar imagens conflitantes. Sendo idiota, o artista mente sendo verdadeiro. Sendo o idiota, então, o artista é o Bobo da Corte Pateta e sua arte (idiota) pode ser uma poderosa arma de questionamento da vida e dos costumes. Entre caricaturas, mentiras, obscenidades, absurdos e ridicularizações, uma nova forma de pensar a arte pode surgir. Entre idiotices, uma outra forma de pensar a vida pode surgir.

Quando Paul McCarthy faz seu vídeo performático *Pintor*⁴³ (1995), McCarthy retrata, também de forma caricata (com mãos enormes e nariz enormes), o pintor num patético e real dilema diante da tela em branco. Em meio a pincéis enormes e tubos de tinta enormes, o pintor está completamente perdido na sua própria casa. Entre a impulsividade expressiva e a

⁴² (tradução nossa) "Essa mudança na perspectiva de uma leitura da modernidade sugere que o artista, forçado a fazer existir/nascer objetos necessariamente e essencialmente idiotas, que seja satisfeito em jogar consigo mesmo, de forma mimética, a comédia de uma idiotice como comportamento. De "simples" a "simplório", seria sobrepor os objetos de arte à condição de idiota, à postura de idiota do artista. Além de ser idiota, como representado pela sua produção, o artista fará idiotice/o idiota. Idiotice dupla que, se não condena, pelo menos renegocia os limites da arte. Proporcionalmente adicionado à sua antiga jurisdição, a arte banal se mostra, assim, menos segura, desprovida de seu próprio domínio, alarmado pelo que excede, diverte, faz rir."

⁴³ Cf. *Painter* em: <https://www.youtube.com/watch?v=fw4gYWkXgo> (disponível em 16/11/2014)

elaboração intelectual de seus gestos, o pintor atualiza a crise do equilíbrio entre razão e sensibilidade no ato criativo, que acompanha a Arte desde a Antiguidade. A obra revive a frase que atormentou artistas como Leonardo da Vinci e Marcel Duchamp “Bête comme un peintre!”

Mas não basta evocar o engraçadinho agradável do mundo do entretenimento. Diferentemente das campanhas publicitárias atuais, a arte idiota confunde, cria múltiplos caminhos e não propõe muita coisa além do riso. E apesar do humor não ter sido considerado um assunto a ser levado tão a sério pelas áreas do pensamento, ele foi uma questão central para os movimentos vanguardistas como Dada, Surrealismo, Situacionismo e Fluxus. Está presente nas obras de artistas como Andy Warhol, Guerrilla Girls, Peter Fischl & David Wiess, Vito Acconci, pra citar apenas alguns, e é um dos métodos da ‘Patafísica.

A dupla de artistas Gilbert e George ridiculariza a norma social britânica dos bons costumes desde 1967, quando se conheceram e começaram a trabalhar juntos. Nos anos de 1970, G&G fizeram uma série de vídeos de suas esculturas cantantes (*The Singing Sculptures*) que provocaram o mundo da arte. Com seus ternos tradicionalmente feitos por alfaiates e com as posturas típicas de lordes ingleses, a dupla se expõe ao ridículo ao dançar de forma quase robótica e sem expressividade com seus rostos pintados de cor metálica, que remete às esculturas em bronze.

Em *Underneath the Arches*, de 1973, G&G dançam sobre uma mesa ao som da música homônima de Flanagan e Allen, que relata os prazeres de dormir na rua de dois vagabundos. Igualmente provocante e bem divulgada se tornou *Bend it* (1974)⁴⁴ e suas articulações com o tipo de humor mais banal que remete às encenações de Vaudeville. Com suas obras, G&G parecem ter entendido a exclamação de Jacques Prévert ao responder a uma entrevista, em 1951, sobre o humor presente em seus escritos. Disse o poeta e roteirista francês: “For too long



Paul McCarthy, *Painter* (still do vídeo), 1995.



Gilbert e George, *Underneath the Arches* (*Singing Sculpture*), 1973.

⁴⁴ As imagens aqui usadas são da edição de 25 anos de *Bend it*, de Gilbert e George, com a música de by Dave Dee Dozy Beaky Mick and Tich. O vídeo desta edição pode ser visto no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=7FgLQ1v6D-k> (disponível em 16/11/2014).

Gilbert & George, *Bend It*, 1999.

now, humor has been taken lightly, we now intend to take it heavily. Come now, gentlemen..."⁴⁵ (In: HUGILL, 2012, p. XVIII).

Para a 'Patafísica, o humor e o absurdo estão ligados às formas de conhecermos o universo. Como ciência que estuda as leis que governam as exceções e o particular, se opõe à tradicional e promove o absurdo. Para René Daumal, "the particular, the obverse of orthodox science's object of study (that is, general laws, the universal), is absurd, nameless"⁴⁶ (DAUMAL, Op. Cit., p. XV). Assim, sendo a risada a consciência aguda da inegável e absurda dualidade do mundo, ela é a expressão humana da identidade dos opostos. Como a 'Patafísica entende o x como tudo o que não é o x, a risada é a relação entre os opostos, é o resultado do embate entre o Eu e o Outro. É a expressão da alteridade.

Com isso, a partir da valorização das contradições além das simples oposições, o Bobo Pateta resgata a visão patafísica sobre o humor. O Bobo Pateta, segundo Thomas Vostenn em *Pataphysical Essays*, "reduce to absurdity in order to prove what is evident".⁴⁷ (2012, p. XV) O Bobo Pateta, assim como o *trickster*, usa o humor como método destrutivo e sintético para se alcançar o vazio extremo e, daí, possibilitar novas construções. Segundo Lewis Hyde, promover e desfazer oportunidades, confundir as

⁴⁵ (tradução nossa) "Por muito tempo, o humor foi considerado levemente, agora nossa intenção é de levá-lo a sério. Venham, senhores..."

⁴⁶ (tradução nossa) "o particular, o contrário do objeto de estudo da ciência ortodoxa (ou seja, as leis gerais, o universal) é absurdo, inominável/obscuro."

⁴⁷ (tradução nossa) "reduz ao absurdo para provar o que é evidente."

polaridades e dissimular pistas são algumas das principais marcas da inteligência do *trickster*. Ele pode despistar por onde passou e disfarçar a si mesmo, sem deixar a farsa de lado. Nas falas do escritor:

He knows how to slip through pores, and how to block them; he confuses polarity by doubling back and reversing himself; he covers his tracks and twists their meanings; and he is polytropic, changing his skin or shifting his shape as the situation requires. [...] And yet these images fail to catch the full flavor of what we mean by cunning.⁴⁸ (Id., p.62)

Para Lewis Hyde, a linguagem (como o riso) é um instrumento criado pelas criaturas que não tentam, de forma alguma, fazer um mundo para satisfazer suas necessidades e é, também, uma ferramenta que essas mesmas criaturas podem destruir. Assim, “the idea that Hermes invented language seems in accord with the earlier suggestion that duplicity is the precondition of signification.”⁴⁹ (Id., p.75) Complementa sua relação entre o *trickster* e o criador da linguagem, na mitologia grega, citando Platão: “without the wit to deceive, one would not have the wit to come up with language in the first place.”⁵⁰ (Platão *apud* Hyde, 1998, p.76)

E sendo o riso uma linguagem, como nos lembra Georges Bataille⁵¹, ele em si não é nada. Contrariamente ao riso da infância, que não subverte nem sacrifica sua natureza, o riso do adulto contradiz as aquisições intelectuais e metafísicas de sua maturidade. O riso do homem adulto torna possível aquilo que é capaz de fazer circular com maior ou menor velocidade. Para Jouannais, o riso funciona como um material condutor, cuja constituição química não se explica e não interessa além do fato de permitir o contato

⁴⁸ (tradução nossa) "Ele sabe como escapar pelos poros e como bloqueá-los; ele confunde a polaridade dando a volta e se inverte; ele cobre seus rastros e distorce seus significados; e ele é politrópico, mudando sua pele ou alternando sua forma de acordo com a situação. [...] E, no entanto, estas imagens falham em captar todo o tempero/sabor do que queremos dizer com esperteza/engenhosidade."

⁴⁹ (tradução nossa) "A idéia de que Hermes inventou a linguagem parece concordar com a sugestão anterior de que a duplicidade é a pré-condição da significação."

⁵⁰ (tradução nossa) "Sem a sagacidade para enganar, não teria a inteligência para chegar a língua em primeiro lugar."

⁵¹ Cf. BATAILLE, Georges. *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard, 1979.

entre a inteligência e o que a nega, a idiotia. Assim, a idiotia não se resume ao riso. Este seria um dispositivo

constitué d'un gaz sous faible pression et d'un filament de tungstène qu'il faut bien évoquer pour en arriver à décrire la lumière des lampes à incandescence. Seule l'incandescence de l'esprit, véritablement indécente, nous concerne, sous le nom d'idiotie.⁵² (JOUANNAIS, Id., p. 17)

A idiotice, essa incandescência do espírito de Jouannais, nos permite compreender não apenas a relação da arte com o humor mas também (e talvez mais importante) do humor com a essência, com o absurdo. Daí a conexão da 'Patafísica com as artes, pois a experiência artística se constitui de exceções e particularidades indefiníveis que, muitas vezes, parecem colocar o público diante do ridículo. Ou seja, já que o artista é aquele que usa a ambivalência na sua potência e a arte (como linguagem), ele atua entre as forças de construção e de destruição. Assim, o processo de construção da obra de arte pode agir como o *trickster*. Pois ele é próprio o Bobo da Corte, o crossdresser, Benjamin Button, o idiota, o porta-voz das mais sagradas profanações.

Sobre a intrínseca relação entre a essência (o absurdo) e o ridículo, Daumal escreve:

⁵² (tradução nossa) "Constituído de um gás de baixa pressão e um filamento de tungstênio, que deve-se evocar para chegarmos à descrever a luz das lâmpadas incandescentes. Apenas a incandescência do espírito, verdadeiramente indecente, nos importa, sob o nome de idiotice."

whence the humorous appearance of pataphysical reasoning, which at first glance seems ridiculous, then on closer examination seems to contain a hidden meaning, then at even closer range indubitably ridiculous, the again even more profoundly true, and so on, as the evidence and the ludicrousness of the proposition go on growing and mutually reinforcing each other indefinitely.⁵³ (DAUMAL, Op. Cit., p. 8-9)

Com esse ciclo sem fim entre o ridículo e o absurdo, Daumal (e os patafísicos de forma geral) promove reflexões profundas sobre situações de enfrentamento da vida com a morte, da presença com a ausência. Situações como estas são promovidas pelo artista holandês Bas Jan Ader (1942-1975). Suas quedas de diferentes lugares são a própria síntese da relação vida-morte. Ao cair do telhado de uma casa, do galho de uma árvore ou de bicicleta num dos canais de Amsterdã, o artista cria situações simples porém extremas.



Bas Jan Ader, *Fall II*, still
do vídeo 16mm, 19",
Amsterdã, 1970.

Em *Fall II* (1970)⁵⁴, Bas Jan Ader se atira, de bicicleta, num dos canais de cidade holandesa. Por se jogar de forma determinada e sem titubear, a obra acaba por abarcar também uma dimensão de idiotice, pois quem faria isso propositalmente? No entanto, o humor em suas obras não é aquele que

⁵³ (tradução nossa) "a aparência bem-humorada do raciocínio patafísico, que à primeira vista parece ridículo, então numa análise mais aprofundada parece conter um significado oculto, então ainda mais de perto indubitavelmente ridículo, de novo mais profundamente verdadeiro e assim por diante, enquanto as provas e a comicidade da proposição continuam crescendo e se reforçam mutuamente por tempo indeterminado."

⁵⁴ Ver obra em <http://www.basjanader.com> disponível em 06/10/2014

provoca gargalhadas, mas o que cria tensão. Prevendo a queda inevitável, permanecemos olhando o desafio que o artista se propõe sempre nos perguntando a reação que é esperada de nós. De tão sérias, suas quedas nos deixam em dúvida se foram feitas para provocar o riso ou o desespero. (Podemos rir desesperadamente?) Sob um olhar patafísico, suas quedas exprimem tensão e expõem a tênue e esfumaçada linha entre a presença e o vazio. São idiotamente absurdas.

A partir das inúmeras tentativas de Daumal em experimentar o vazio (que chegaram até à ingestão e à inalação de substâncias tóxicas), o poeta francês reflete sobre a experiência da morte, o que nos remete ao embate do artista holandês com a natureza. Essa busca, tanto de Daumal quanto de Ader, pela experiência da morte se torna a experiência máxima do estar vivo. A busca pelo vazio seria o caminho para se reconhecer a realidade, como nos lembra a banda Nine Inch Nails com *Hurt*:⁵⁵ “I hurt myself today, to see if I still feel. I focus on the pain, the only thing that’s real.”⁵⁶

Visto pela última vez em 1975 quando se lançava no Atlântico em um pequeno barco para realizar a segunda parte de seu tríptico *Em Busca do Miraculoso*, Bas Jan Ader se dispôs à deriva absoluta. Sujeito à movimentação das marés, o artista estipulou que levaria 90 dias para atravessar o oceano se não usasse as velas do barco. Seis meses depois, metade do barco foi encontrada na costa da Irlanda. Vazio.

⁵⁵ Letra de Trent Reznor, lançada em 1994 no álbum *The Downward Spiral*.

⁵⁶ (tradução nossa) “Eu me machuquei hoje para ver se ainda posso sentir. Me foquei na dor, a única coisa que é real.”

Nota Boba I



Francis Alÿs, *Quando a Fé Move Montanhas*, 2002.

Nota Boba II

A incandescência da indecência é o que permite a mentira como
potência artística.

Nota Boba III



Ben Vautier, *Eu queria ser livre e bobo mas não sou*, 1986.

cabine da mentira:

bobeiras em trânsito para a arte contemporânea

|pontos estelares|

Orientanda

Cecilia Mori Cruz

Orientador

Prof. Dr. Geraldo Orthof

| IdA | PPG-Artes |



CRUZ, Cecilia Mori.

Cabine da Mentira: bobearas em trânsito para a arte contemporânea - livro de pontos estelares/ Cecilia Mori Cruz. - Brasília: UnB/IdA PPGArtes, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Gê Orthof

Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, IdA/VIS, Programa de Pós-graduação em Artes, 2014

1. Cabine da Mentira. 2. História da Arte. 3. Museu Imaginário. 4. Utopia. 5. Bobo da Corte. 6. Traçaças. 7. Mentira. 8. Verdade.

Dedico este livro dos pontos estelares à minha irmã, uma
sonhadora de realidades concretas.

[pontos estelares]

Constelações do tempo e as nebulosas coleções ————— p. 6

Site: uma trapaça sensacional ————— p. 17

Recreio, com Bruce Nauman ————— p. 25

O nariz do Pinóquio e polígrafos lunáticos ————— p. 26

Recreio, com Manoel de Barros ————— p. 46

O Presente de uma Ilusão e outras utopias ————— p. 47

Pilotis em suspensão e a utopia do habitar ————— p. 54

Nota Estrelar ————— p. 61

Constelações do tempo e as nebulosas coleções

A idéia de museu, apesar de recente (seu surgimento data do fim do século XIX) no campo da Arte quando comparado com ela própria, está ligada diretamente às noções de tempo e catálogo. À grosso modo, um museu visa a conservação (congelamento de um tempo específico) de uma coleção (agrupamento por afinidade ou empatia determinada), seja ela artística ou cultural de uma forma mais ampla. Assim, pensar um Museu Imaginário, segundo o conceito de Andre Malraux (1901-1976), implica questionar tanto a percepção linear do tempo quanto o modelo fechado, coerente, preciso e/ou definido de um tema, tempo, artista ou movimento artístico de catalogação do conteúdo de um museu qualquer. Pensar o Museu Imaginário nos fornece questões sobre a construção da Cabine da Mentira. Pensar o Museu Imaginário implica aceitar a mentira como verdade poética.

A palavra coleção, etimologicamente, *collectio*, traz em seu rastro semântico tanto *colligo* (colligare) quanto *collego* (collegere), que têm dois sentidos distintos, reunião de obras e coleção de leituras, apontando para o acervo (cultura estática) e para a geração do saber (cultura dinâmica). Ou seja, ler para escrever. Citar para reescrever. Ver para recriar.

A partir desses significados que formam a palavra coleção, podemos aproximar a biblioteca do museu já que esses espaços privilegiados em que se desenvolve uma significação de suas obras são, sobretudo, elencadas formas de diálogo entre as obras que, para significar, se colocam em relação. Segundo o Prof. Dr. Edson Rosa da Silva (UFRJ), tanto o museu quanto a biblioteca põem em xeque heranças positivistas que buscam a verdade e a unidade no conhecimento humano em qualquer área do pensamento, pois:

a infinidade possível de relações que as salas repletas de obras parecem metaforizar e que o conto de Borges ("A biblioteca de Babel", 1944) tão genialmente sintetiza, é, na realidade, a afirmação de que não se pode imaginar uma arte que não provenha das artes. Biblioteca e museu fundamentam-se na ausência de um saber único (a tradição, a certeza, a verdade) e abrem-se ao desejo de saber (a confrontação das obras, o diálogo, a intertextualidade). A questão que se coloca de obra a obra (o diálogo) e que se transforma de um tempo a outro (a metamorfose do conhecimento graças à experiência histórica do homem) faz da biblioteca e do museu um grande volumen (cf. etimologia: rolo, manuscritos que se enrolam e desenrolam), um grande volume em constante enunciação, em relação de contigüidade, onde a presença de um, ao invés de substituir ou anular, soma-se à do outro, diz e re-diz o outro. Cita o outro. (SILVA, 2000, p. 191)

A dificuldade em definir algo sem fronteiras rígidas é a própria liberdade proporcionada pelo Museu Imaginário. Definições que não delimitam são os espaços do entre, são conceitos da penumbra, da desterritorialização, do *informe* e são as salas ilimitadas do Museu. São o percurso calunioso promovido pelo Forasteiro. O Museu Imaginário, um dos conceitos mais difundidos da obra do pensador francês, tem dois sentidos. Inicialmente traduz uma idéia de um museu de imagens para depois vir a significar um museu *do* imaginário. Estes dois sentidos ao mesmo tempo dialogam e se complementam.

A primeira idéia remete à questão das técnicas de reprodução, pensamento difundido depois da publicação do conhecido artigo de Walter Benjamin *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936. A idéia, pois, de um museu de imagens, como presente nos escritos de Roger Stéphane ("Chamo de Museu Imaginário a totalidade do que as pessoas conhecem hoje, mesmo sem ir a um museu, quer dizer, o que conhecem pela reprodução, o que conhecem pela biblioteca, etc.") ou como confirma em *La Tête d'Obsidienne* ("Este Museu Imaginário afirma o que o diálogo das reproduções sugeria: nossa civilização conhece um mundo da arte que nenhuma outra conheceu"), conforme nos indica Edson da Silva em um outro texto sobre as obras de Malraux, *La littérature et la culture à l'ère de la mondialisation: essai sur André Malraux*, de 2007.

Assim, temos o privilégio de conhecer, graças à técnica, mais do que as civilizações passadas puderam ver, tudo aquilo que, além de distante no espaço e no tempo, é intransportável, tudo aquilo que nem mesmo os grandes museus podem adquirir.

O museu imaginário abole, assim, as fronteiras espaço-temporais e faz com que as artes plásticas escapem a uma circunscrição física que lhes atribuiria uma nacionalidade redutora. Torna-as atópicas e atemporais, possíveis em diversos espaços e em momentos diversos. (SILVA, Op. Cit., p. 189)

A idéia, entretanto, que mais fascina Malraux (e nós também!) é a do museu como "lugar mental", espaço imaginário sem fronteiras que nos habita. É porque nosso espírito pode reter as formas que admiramos que a idéia do museu imaginário se alarga: não mais um museu formado de reproduções, mas aquele que se pode conceber mentalmente: "O museu imaginário é necessariamente um lugar mental. Não o habitamos, ele nos habita" (em *La Tête d'Obsidienne*, p. 123). Como se a magia das formas se apoderasse de nós para assim sobreviverem. Para o pensador francês, "o museu imaginário de cada homem são as obras presentes para ele. As estátuas sobreviviam porque eram obras de arte, hoje são obras de arte porque sobrevivem..." (Idem, p. 118).

Diferentemente do museu tradicional, o Museu Imaginário não tem limites: põe em confronto formas de um mundo informe e atemporal. Informe e atemporal no sentido em que escapa ao mundo histórico linear. Na realidade, o museu imaginário descentraliza e desierarquiza a cultura. Não busca a totalidade (sempre impossível), mas permite que se completem suas lacunas. Embora sem conseguir em momento algum aproximar-se da totalidade, provoca o imaginário, capaz de concebê-la, e permite ainda pensar a reprodução como uma tentativa concreta, embora precária, de sonhá-la.

Este museu não é uma tradição, mas uma aventura. Ele ignora o diálogo maniqueísta que a Europa praticou durante tanto tempo entre a "civilização e a barbárie". A problemática levantada pelo Museu Imaginário é exatamente a da abolição da dicotomia e da hierarquia, e a possibilidade do

estabelecimento de um diálogo que reúne Oriente e Ocidente, pintura e escultura, filme e pintura, e até mesmo as mais modernas técnicas audiovisuais que permitem a difusão da arte. O Museu Imaginário une os polos sem os aniquilar mas os aproximando, os combinando. O Museu Imaginário age como o *trickster*¹ e o Bobo da Corte ao valorizar e existir nas ambivalências.

Assim, o Museu de Arte Moderna de Frankfurt², apesar de ter paredes, fachadas e portas, conseqüentemente limites bem definidos, coloca o público de arte para experimentar essa noção de aventura idealizado por Malraux. Com uma arquitetura labiríntica, não sabemos ao certo quantos andares, quantas salas ou até quantas mostras ou obras o museu possui no momento em que o visitamos. O museu não consta com guias e até seu mapa não nos localiza propriamente. Seus guardas são também performes e não estão o tempo todo em ação. Algumas mostras continuam nos espaços intermediários, outras se escondem em saletas muito pequenas ou dentro de cabines dos banheiros e nos escapam. O Museu de Frankfurt vislumbra potencializar as experimentações das obras ao aumentar a vulnerabilidade do fruidor, pois uma vez perdidos só nos resta continuar seguindo. De armadilha em armadilha, o Museu de Frankfurt atua como o Bobo Vigarista que nos aprisiona em seus labirintos para nos golpear com o inesperado.

Perdidos no labirinto, algumas passagens são revisitadas. No entanto, essa repetição de trajeto ou de espaço não é uma repetição da experiência, como nos ensinou a fenomenologia. Essa repetição nos faz transitar pela noção de fuga na música. A fuga é um estilo de composição em contraponto e imitativa que propõe um tema principal (que inicia numa voz isolada) que é repetido por outras vozes ou por suas partes em diferentes tonalidades que entram sucessivamente antes que a frase anterior tenha terminado. Esta se torna o

¹ Cf no livro de *Besteiras e outras Bobagens*.

² <http://mmk-frankfurt.de/en/visit/opening-hours-admission/> (disponível em 02/08/2014)



Museu de Arte Moderna de Frankfurt, vista interna superior.

contraponto da parte seguinte, de modo a permanecerem as diferentes partes ou vozes de modo paralelo e entrelaçado. Como o método de conhecimento do universo pela 'Patafísica, que cria silogismos encadeados e interdependentes, a fuga nos traz a sensação do eterno presente, da melodia sem fim.

Com sua origem na polifonia medieval, conta, ainda, com entradas falsas, que iniciam a fuga, sem levá-la até o fim. Nos casos mais complexos, assim como pode haver a dissolução do tema ao longo da fuga, cujos elementos são reagrupados numa espécie de recapitulação da primeira entrada ao final da composição, ou ainda o final se faz como uma coda que reforça elementos da resposta ao tema. Dessa forma, são realizadas repetidas declarações do mesmo tema com variações que podem ser tonais ou rítmicas, bem como a retomada do tema pode ser retrógrada, invertida, espelhada, modulada, expandida ou contraída, de modo que a impressão do ouvinte é de que a composição persegue o tema principal.

Se pensarmos a construção artística como o que ocorre em trânsito, como o espaço de batalha entre a incerteza e a resistência, podemos entender o processo como o que ocorre entre pontos estelares, cuja relação temporal não é a real. Entre pontos que já não estão mais presentes apesar de ainda os vermos. Entre pontos de luz na infinitude de escuridão e na infinitude de espaço. Entre pontos de constelação dos túneis de sol de Nancy Holt. Assim, se nosso racional precisa da luz e das estrelas como espírito-guia científico, não nos esqueçamos de pensá-los apenas como o trampolim para a infinitude da escuridão. Como o ponto de referência que se precisa



perder para se situar na infinidade do espaço. Como o instante que antecede a vertigem da experiência estética.

E se o artista, para Epstein, é o construtor de torres para se jogar delas, a experimentação da arte é sempre vertiginosa. A experimentação da arte (contemporânea) vertiginosa expõe a relação entre a verdade e a mentira, entre o mundo real e a fantasia. Pois é o confronto entre eles que causa a vertigem. O balanço entre a curiosidade da queda e o ímpeto de sobrevivência em se manter no chão é o que motiva construtores, sonhadores e astronautas. A arte se cria nas constelações e o pensamento sobre ela nas nebulosas.

E se Goya já nos dizia que o *sonho da razão desperta monstros*, a relação com o tempo do museu e da biblioteca, fundamentada na ausência de um saber único, evoca pensamentos fantásticos sobre a arte. O sono da razão desperta a incerteza e evidencia a dificuldade em reconhecer definições, limites e fins. Se o modelo (impossível e preponderante) de conhecimento pleno e real das coisas fora relacionado com a luz, nos cabe agora pensar não em modelos mas em associações da penumbra, em nebulosas. Como nos lembra Tanizaki, o excesso de luz, tão valorizada por nós ocidentais, tem como a única função “espantar todo e qualquer resquício de penumbra que porventura se formasse pelos cantos.” (TANIZAKI, 2007, p. 57)

Assim, a noção de Museu Imaginário, conforme proposto por Andre Malraux, inclui a idéia de penumbra, de incerteza e de mentira por descartar qualquer proposição de verdade absoluta e valorizar percepções de cunho subjetivo na eleição de agrupamentos, sejam eles de idéias ou de obras de arte. Nesse sentido, se podemos pensar no Museu Imaginário como um museu cuja coleção elege a penumbra, o *informe* (de Georges Bataille)

Nebulosa:

Conjunto de constelações visto de muito distante; Criar em conjunto; Determinação imaginárias de pontos cardiais; Poeiras galáctias em movimento; Qualidade de adaptar conceitos em construções imaginárias; Combinação do tempo com o espaço.

como proposta e se baseia nos métodos da 'Patafísica para valorização do absurdo (da essência), podemos entendê-lo como a Cabina da Mentira.

A Cabine da Mentira, então, é o espaço que se constitui na constelação de imagens e conceitos referentes. Ela surge nas conexões que antecedem a criação e é a criação. Ela é mais que o espaço em que a mentira se instaura, ela é o antes e o depois e também o desejo em mentir. E, às vezes, ela é só o antes, como para um Bobo Vigarista. Por isso, a Cabine não é fixa nem limitada nem permanente. O espaço que forma a Cabine se configura em relação ao que a constitui e a quem a instala no momento em que a mentira se mostra como verdade poética. Ela é o resultado da presença do Bobo da Corte e também o seu convite. A Cabine da Mentira, quando evocada, é o próprio Bobo da Corte.

Assim, a Cabine da Mentira é tanto um local como uma forma de agir ou enunciado. Na sua topografia, ela é a cartola do mágico no momento em que o coelho de lá é retirado; é o território desterritorializado; é a cortina de fumaça, a nebulosa e o *sfumato*; é a brecha na fronteira; é o contorno rompido de Cézanne; é a bolsa do gato Félix; é a armadilha do *trickster*; é o laboratório de Dexter; é a biblioteca empática de Warburg; é o labirinto do Museu de Frankfurt, o museu *do* imaginário, um gabinete de curiosidades; é a carta que sobra de Pessoa; é *uma casa muito engraçada...*

Na sua tipografia, a Cabine da Mentira é a anacronia na História da Arte, as repetições, simultaneidades e narrativas cíclicas; é a enciclopédia e formas ridículas de organizar o que não é organizado; é o *trompe l'oeil*; é o fracasso e o erro no processo de construção da arte; é a poesia do Oulipo; é o absurdo patafísico e seu humor levado a sério; é o gato Félix; é o *shalakazam!*; é a deriva Situacionista; é formar sem dar forma e deformar o informe; é a ambivalência e a contradição; é conceber ou experimentar o Museu Imaginário; é a mentira poética; é a vida de Perec; é a fantasia, o sonho e a besteira; é a insistência da/na arte e a resistência do artista; é a utopia no desesperar-se.

Georges Bataille (1897-1962) descreve o *informe* como uma subversão da tradicional dualidade forma e conteúdo. No "Dicionário Crítico", elaborado para a revista *Documents*, o pensador francês assim define o verbete "informe":

Assim, informe não é tão somente um adjetivo com determinado sentido mas um termo que serve para desconcertar a exigência de que cada coisa, via de regra, tenha sua forma. Aquilo que ele designa carece de direitos, sob todos os aspectos e pode, a qualquer momento, ser amassado, feito uma aranha ou um verme. Com efeito, para que os acadêmicos estejam contentes seria necessário que o universo adquirisse forma. Aliás, toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma sobrecasaca àquilo que é uma sobrecasaca matemática. Afirmar, entretanto, que o universo não se parece com nada e é apenas informe equivale a dizer que o universo é parecido com uma aranha ou com um cuspe. (BATAILLE, Informe. Em "Oeuvres Complètes I". p. 217).

Bataille elaborou, ao longo de sua vida, vários textos sobre a exclusão social. Partindo de sua definição do *informe*, Bataille questiona a obsessão da ciência em querer dar forma (preferencialmente homogênea) para tudo o que existe. Para o escritor, essa atribuição de uma forma e de um conteúdo a todas as coisas, que remonta à Antigüidade Clássica, contribui com o pensamento social de descartar. Aquilo com o qual temos uma maior dificuldade em lidar, excluimos de nosso corpo, de nossa sociedade e, então, nos sentimos limpos e renovados.

Bataille negligencia a hipocrisia da exclusão e o ato de esconder a experiência da abjeção³, que faz parte da vida. Assim, expor os aspectos básicos da vida sejam eles os excrementos corporais ou ainda os excluídos sociais, é importante para alcançar uma maturidade que consiste na aceitação desses dejetos. O dejetos, de acordo com Georges Bataille⁴, ao invés de se sondar como para seu ser, o faz em relação ao seu lugar (onde estou? no lugar de quem eu estou/sou?).

Bataille descreve que a divisão dos fatos sociais para os fatos religiosos (como as proibições, obrigações e a realização da união sagrada) de um lado e os fatos profanos (civil, político, jurídico e organizações comerciais)

³ Para reflexões sobre abjeção na arte contemporânea, ver a pesquisa que antecedeu a esta cujos resultados estão na dissertação de mestrado intitulada *Beleza Profana: uma integração da abjeção na arte*, de 2007, orientada pelo Prof. Dr. Gê Orthof.

⁴ Georges Bataille, *The Use Value of D. A. F. de Sade Em Visions of Excess: selected writings, 1927 - 1939*, 2006, p. 91-102.

do outro pode servir de base para a determinação de dois impulsos polarizados dos seres humanos: a excreção e a apropriação. Durante o período do desenvolvimento das organizações religiosas, elas representavam a maior abertura para os impulsos coletivos de excreção estabelecidos em oposição às instituições econômicas, jurídicas e políticas.

O fluxo heterogêneo marca o território que o ser pode chamar de seu porque o Outro, por ter morado no ser como seu *alter ego* (que julga) o aponta pra esse ser pelo sentimento de desgosto. A noção de heterogeneidade, em Bataille, ou de *corps étranger* (corpo estrangeiro) permite que se note a identidade subjetiva elementar entre tipos de excrementos e tudo o que pode ser visto como sagrado, divino ou maravilhoso: "a half-decomposed cadaver fleeing through the night in a luminous shroud can be seen as characteristic of the unity."⁵ (BATAILLE, Op. Cit.)

Assim, é na profanação e na vulgarização que garantimos uma experiência artística que parta do humano ou, na visão de Giorgio Agamben (1942-), do contemporâneo. Para o filósofo italiano, em *O que é o Contemporâneo?*, "se consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, ao contrário, restituir ao livre uso dos homens." (AGAMBEN, 2009, p.45) Dessa forma, a profanação se opõe ao idealismo platônico e por isso, segundo Agamben, permite ligar, unir o que estava separado. A profanação questiona a linearidade do tempo e propõe a ontologia, assim como a construção poética, como estratégia.

No entanto, eleger a profanação não implica na destruição da noção de heterogeneidade de Bataille, pois entendemos o *informe* e o *corps étranger* como os conceitos bárbaros de Deleuze e Guattari⁶ que buscam novos percursos entre antigos conceitos sem os aniquilar ou promovem conceitos do imaginário que sejam capazes de contribuir, metodologicamente, para a criação (do pensamento) humana. Dito isso, pensar na exclusão, nos dejetos sócio-corporais e nos sentimentos de atração e de repulsão ligados a eles nos faz retomar o Museu Imaginário e sua união – heterogênea – de obras.

5 (tradução nossa) "um cadáver semi-decomposto exaurindo pela noite sob uma aura luminosa pode ser visto como característico da unidade."

⁶ Cf. livro de *Espaços Combinados*.

Sendo a sua catalogação feita a partir dessa união heterogênea, ela não se reduzirá ao parentesco de suas formas nem ao conceito reinante ao conjunto. Dessa forma, mesmo que relacionemos os sinais do fazer do *Escravo Moribundo* (1513) às primeiras colagens de Picasso, uma peça inacabada de Michelangelo, não é uma escultura cubista. Ela não se refere às mesmas obras a que uma obra cubista se refere, nem aos mesmos sentimentos, não nasce da mesma intenção.

Os escultores sumérios haviam criado volumes para criar figuras sacras. Os nossos o faziam para criar o que se chamava ontem de obras de arte - digamos esculturas. Mas a metamorfose começa a fazer a arte suméria falar uma linguagem que não é apenas a dos volumes. (SILVA, 2004, p. 193)

O mais inocente escultor da alta Idade Média, bem como o pintor contemporâneo obsedado pela história, quando inventam um sistema de formas, não o tiram nem da submissão à natureza, nem unicamente do próprio sentimento, mas o devem a um conflito com uma outra forma de arte. Em Chartres como no Egito, em Florença como na Babilônia, a arte só nasce da vida através de uma arte anterior, de uma profanação. Para Agamben,

a entrada na temporalidade do presente é uma caminhada em direção a uma arqueologia daquilo que no presente não podemos viver e, 'restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. (AGAMBEN, Op. Cit., p.18)

No entanto, o filósofo italiano observa que não podemos retornar às condições perdidas na história já que não nos descolamos do presente. Mas que nos é possível apenas "entrevê-lo em meio às luzes do presente o escuro que lhe é inerente, uma origem que não está fora da história, mas que garante um olhar não saudosista para o passado e um mirar o futuro sem esperanças outras que não a própria capacidade de repensar o

presente.” (Idem, p.21-22) Com essa *presentidade* da história, garantimos os deslocamentos, os retornos e as conexões das coleções. Garantimos as nebulosas coleções.

Poderíamos, nessas constelações, agrupar obras, em um Museu Imaginário, como agrupamos nossos livros seguindo as propostas de Warburg para sua biblioteca. A idéia de catalogação warburguiana, que valoriza aspectos subjetivos ao invés de campos teóricos e/ou conceituais herméticos para a organização de seu acervo se aplica ao Museu Imaginário. A justaposição empática das obras no Museu poderia ter qualquer justificativa para tal, desde que tivesse alguma empatia entre elas.

Ficam, então, evidentes as operações anacrônicas e subjetivas de junção das obras a partir de uma memória afetiva de quem resolve agrupar tais obras. A partir dessa noção, em uma sala específica poderíamos ter apenas obras de cor (predominantemente) vermelha como poderíamos ter obras que foram feitas no mesmo ano mas em diversas partes do mundo. Poderíamos desmembrar um movimento artístico para rearranjá-lo de outra forma. A cada sala o público deve compreender as questões que amarram aquele grupo de obras. A cada sala, novas regras. A cada sala, uma experiência inesperada de vivência artística.

Assim, seja pela relação empática com outras grandes obras da História da Arte, seja pelo diálogo entre Pintura, Escultura e Performance, seja pela valorização do movimento como possibilidade da obra ou ainda pela presente repetição (do tema, dos movimentos e ações, da composição), essas visões (empáticas) são possibilidades anacrônicas de catalogação em um Museu Imaginário. Ao invés de uma relação com a natureza, as obras revelam sobretudo uma relação com obras anteriores que metamorfoseiam em outras obras. Essa maneira de agrupar coisas e idéias, por aceitar o contraditório e valorizar o não-limite, evoca a visão anacrônica da história da arte presente nos estudos de Georges Didi-Huberman.

Para Georges Didi-Huberman, em *Devant les Temps* (2000), o tempo não se reduz à história, assim toda obra de arte possui mais memória do que história, já que a memória é constituída de tempos descontínuos e heterogêneos, sendo assim anacrônica. Segundo o pensador francês, diante de uma imagem – por mais antiga que ela seja –, o presente não cessa jamais de se reconfigurar, por menor que seja a despossessão do

olhar. Diante de uma imagem contemporânea, o passado ao mesmo tempo não cessa jamais de se reconfigurar, porque essa imagem não se torna mais pensável a não ser em uma construção da memória.

O teórico nos aponta a importância da discussão temporal quando diante de uma obra de arte, pois ela mesma evoca o tempo e sua conseqüente dupla temporalidade. Essa se dá a partir de um paradoxo construído pela obra de arte e sua dialética da dupla distância, que é ao mesmo tempo presente e passado, presente e futuro. A metamorfose de uma determinada forma artística a presentifica, sobrepondo passado e presente, e remetendo, assim, tanto ao conceito de intemporalidade, que o próprio Malraux utiliza em seus textos sobre artes visuais, quanto o de anacronismo de Didi-Huberman, de noção do tempo como memória.

No entanto, essa junção de obras a partir de critérios empáticos, subjetivos, não constrói um museu sem sentido lógico racional como a ideia poderia sugerir. Uma vez que essas obras são colocadas em relação de vizinhança, elas se modificam deixando agir o componente esfumado resultante dessa mistura. Ao estarem em relação, as obras e seu espaço ao redor se modificam como os seres e suas moradas se modificam mutuamente. Ao estarem em relação, formam a constelação nebulosa da Cabine da Mentira. A arte, nesse imenso jogo de correspondências, configura uma topologia da mentira, pois, para Malraux, “toda arte é uma revolta contra o destino do homem”, não é o seu fim mas possibilidades presentes.

Site: uma trapaça sensacional

Muitas das obras do artista norte-americano Robert Morris (1931-) são exemplares para pensarmos alguns dos conceitos mais debatidos na produção teórica da história da arte contemporânea como anacronismo, empatia e tautologia. Principalmente dentre as obras realizadas na década de 1960 e no começo da década seguinte, a empatia de Morris com obras significativas da História da Arte se faz evidente e muitas vezes



Robert Morris, *Wheels*, 1961.

característica dessas produções. Para tanto, podemos lembrar de obras como *Column* (1961), *Portal* (1962) e *Wheels* (1961, na página anterior). Esta última, por exemplo, fazia uma série de associações históricas, promovidas por aproximações formais, com a *Roda de Bicicleta*, de Duchamp (1913), o *Cocheiro de Delphi* (Heniokhos, de 474 a.C.) ou ainda *Mulher com Carrinho de Mão*, de Picasso (1951).

Essa relação empática com outras obras de tempos históricos diversos evoca, por si só, o anacronismo na história da arte uma vez que uma obra do momento presente, da contemporaneidade, nos remete a outros tempos históricos pelo artifício da memória. E como vimos com Didi-Huberman, toda obra de arte possui mais memória do que história, já que a memória é anacrônica. Diante de uma imagem, então, nós temos que reconhecer que ela provavelmente nos sobreviverá. Que nós somos, diante dela, o elemento frágil, o elemento de passagem, e que ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem freqüentemente mais memória e mais porvir do que o ser que a olha. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 9)

A empatia de Morris com a História da Arte ao ponto de fazer dela uma armadilha para aprisionar o público de arte não se restringe a *Wheels*. Assim como outros artistas antes dele, Morris utiliza essa trapaça em outras obras. Em 1964, realizou uma performance junto com a artista Carolee Schneemann (1939-) intitulada *Site*⁷ (imagens na página abaixo). A performance começava com um homem diante de uma placa de compensado de madeira disposta na horizontal. Este homem, Robert Morris, estava vestindo calça e camiseta brancas e botas usadas normalmente por trabalhadores da construção civil. Usava, ainda, uma máscara do seu próprio rosto, feita pelo artista Jasper Johns (1930-), a qual será analisada mais adiante.

Morris caminha em direção à placa de compensado e a arrasta horizontalmente (como mostram as imagens). Quando essa placa é retirada, vemos que uma segunda placa de compensado (de mesmo tamanho e cor) estava logo atrás da primeira, também na posição horizontal em relação a quem observa a ação. A imagem repetida pede uma ação repetida, assim Morris a faz. Ele caminha até essa segunda placa mas ao



Marcel Duchamp, *Roda de Bicicleta*, 1913.

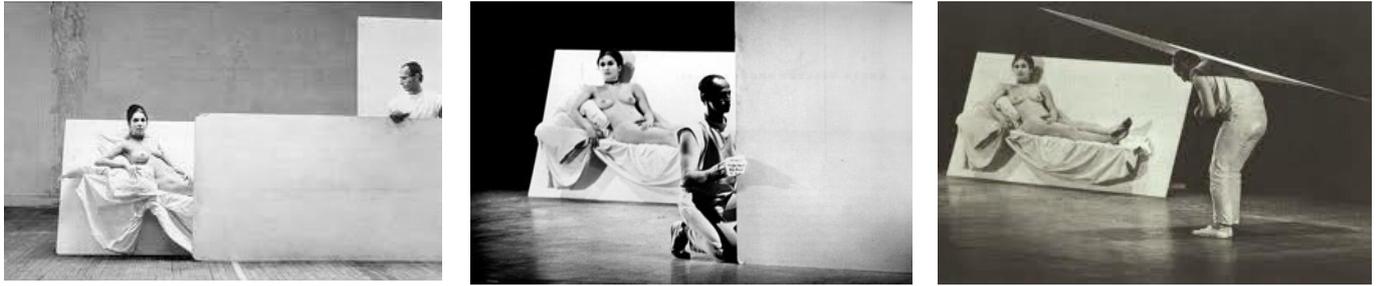


Cocheiro de Delphi, 474 a.C.



Pablo Picasso, *Mulher com Carrinho de Mão*, 1951.

⁷ Para ver a performance toda, vide <http://ubu.wfmu.org/sound/aspen/qt/morris.mov>

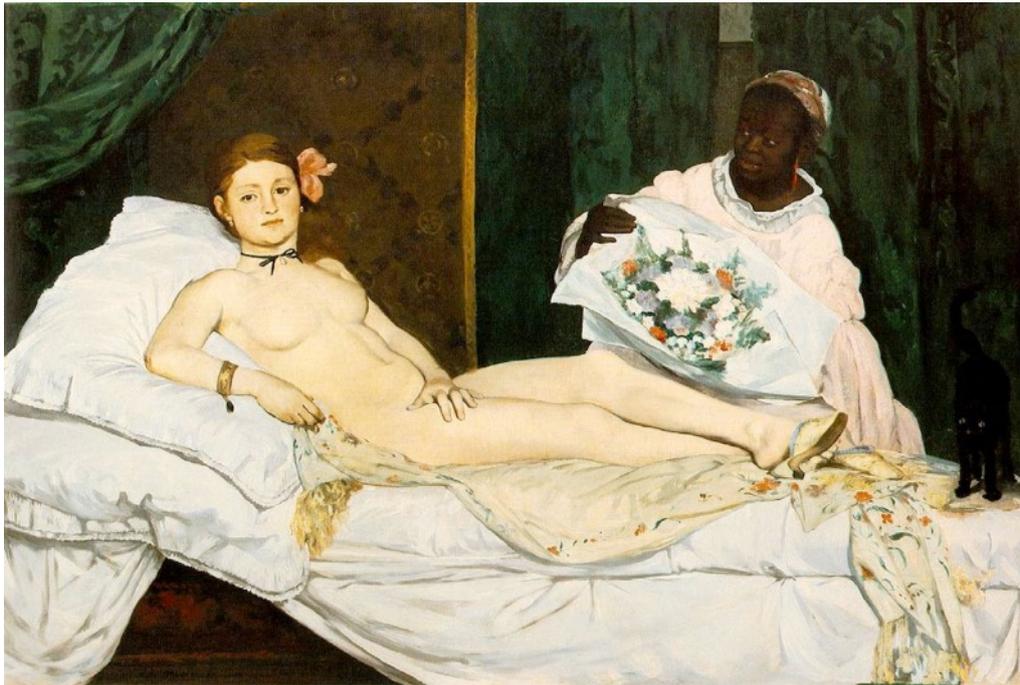
Morris e Schneemann, *Site* (prints do vídeo da performance), 1964.

retirá-la horizontalmente (como fez da primeira vez), acaba por revelar uma mulher nua, Carolee Schneemann, que se encontra deitada de lado em algo que lembre uma *chaise* nos remetendo à *Olympia* (1863) de Édouard Manet (1832-1883), na página seguinte.

Manet é considerado por muitos historiadores da arte como o precursor da modernidade por questionar a Pintura a partir de suas próprias especificidades, enquanto linguagem artística. Segundo T. J. Clark, em *A Pintura da Vida Moderna* (2004), Manet lidava com a modernidade ao retratar uma prostituta no meio do século XIX. Não pelo tema escolhido, afirma o autor, mas pela forma em que foi apresentada. *Olympia* mostrava uma mulher que ao mesmo tempo era uma prostituta e uma cortesã unindo duas classes sociais que a Paris da época não permitia juntar.

Para Clark, as charges da época mostravam a indignação da burguesia parisiense diante de uma pintura de uma mulher de cor verde, de pés sujos, deitada em tecidos finos e usando jóias nobres. Essa imagem fora, ainda, pintada de maneira grotesca (com as pinceladas aparentes), sem a suavidade clássica e harmônica nas pinceladas valorizada pelos júris dos Salões fazendo com que fosse colocada no alto de uma das salas de exposição do Salão de 1865, distante dos olhos dos visitantes. *Olympia* custou caro a Manet o colocando no Salão dos Recusados a partir do ano seguinte causando espanto ao pintor que, em suas cartas a Baudelaire, falava que queria apenas fazer um retrato de sua época mas evocando a História da Arte.

No entanto esse retrato de época de Manet rejeitava um dos mais antigos valores da Pintura na História da Arte, o *trompe l'oeil*. Essa ilusão, proporcionada pela perspectiva, de representar um espaço tridimensional em uma superfície bidimensional é desconsiderada por Manet a partir do



Édouard Manet, *Olympia*, 1863.
130 x 190 cm, Musée d'Orsay,
Paris.

momento em que ele cria áreas visuais tão chapadas (pela falta de tonalidades e sombreamentos) que questionam a profundidade espacial da cena proposta.

Apesar da rejeição da profundidade, o artista reconhecia a importância dos mestres do passado e declarava sua empatia com obras desses grandes artistas, o que pode ser percebido claramente em *Olympia*. Ao analisarmos a composição com a qual a obra foi feita, nossa memória, anacrônica para Didi-Huberman, nos levará a, pelo menos, duas obras dos renascentistas de Veneza Giorgione Barbarelli da Castelfranco (1477 – 1510) e Ticiano Vecellio (1473/90 – 1576): *Vênus Adormecida*, de 1501, e *Vênus de Urbino*, de 1538.



Giorgione da Castelfranco, *Vênus Adormecida*, 1501. 108 x 175 cm,
Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Ticiano Vecellio, *Vênus de Urbino*, 1538. 119 x 165 cm, Galleria degli
Uffizi, Florença.

Nessas obras renascentistas conseguimos perceber uma grande semelhança na postura das duas Vênus. Com exceção da posição da cabeça e do braço direito, as duas mulheres se posicionam de maneira semelhante na pintura mostrando já a empatia de Ticiano a Giorgione. Inclusive várias obras de Ticiano foram atribuídas erroneamente a Giorgione, e vice-versa, devido a essa recorrente empatia entre os pintores. Essa relação de empatia de Morris a Manet, de Manet a Ticiano e de Ticiano a Giorgione fez com que uma vênus contemporânea tenha sido frequentemente apresentada aos personagens de seu tempo, por mais que estes não a queiram reconhecer como tal como nos mostrou o caso de Manet.

Essa recorrência temática e de composição visual na história da arte impõe ritmo à pensada linha da História quebrando-a e inserindo repetições acabando, por fim, com a própria noção de linha histórica. A propagação de ritmo na História da Arte é uma das formas pela qual o Vigarista atua. O Bobo Vigarista é aquele não não anuncia seu golpe antes de montar sua armadilha. Diferentemente do Bobo Ilusionista, o Vigarista chega sorrateiramente para dar o bote. O Vigarista passa mais tempo desenvolvendo sua *trapa* que de fato enganando alguém. Assim, devemos considerar seu processo de construção, sua pesquisa (histórica, formal ou conceitual), também como sua obra. O Vigarista evita o palco do Ilusionista, ele anda pelas sombras, por isso cria labirintos nos desertos como forma de aprisionamento. Como um vigarista, que ocupa o lugar de outro alguém, parte do seu golpe é passar despercebido. O elemento surpresa é grande parte de seu sucesso.

Como exemplo dessa interrupção da linha da história proporcionada pelo Bobo Vigarista, podemos lembrar da análise que Rosalind Krauss (1941-) faz do filme *Outubro* (1927) de Eisenstein (1898-1948).⁸ Nela a teórica declara a quebra na narrativa linear (estrutura tradicional do cinema até então) como o elemento inovador e vanguardista de *Outubro*. O diretor, nesse filme, repete algumas cenas várias vezes fazendo com que o público vivencie também uma experiência de memória. Essa memória evocada com a repetição abre, nesse público, outras e novas possibilidades de leitura da obra não tentando torná-lo prisioneiro de uma única narrativa, a uma única concepção, de uma única história.

⁸ Ver *Caminhos da Escultura Moderna*, 1998.

Assim, percebemos que a dimensão anacrônica da História da Arte está diretamente ligada à discussão da tautologia na História da Arte. Uma vez que *Site* de Morris nos remete à *Olympia* de Manet, a tautologia é evocada por fazer com que uma obra tenha a outra como referência. Além da relação feita a partir da composição semelhante, Morris atualiza as questões propostas por Manet, em *Olympia*, sobre a Pintura mas trazendo para a linguagem da Escultura. O uso de poucos tons das cores escolhidas para a pintura (principalmente da cor branca, da verde e da preta), o contorno escuro ao redor do corpo de *Olympia* e o olhar direto que desafia o espectador foram importantes elementos para uma discussão em pauta na época dentre artistas vanguardistas (sejam das artes visuais ou da literatura, como Baudelaire e Zola) que defendiam uma arte, no caso de Manet uma Pintura, independente da representação.

Esses elementos presentes da obra de Manet tornavam evidentes a planaridade da Pintura, questão só aceita pela crítica de arte no começo do século XX, e questiona a presença da perspectiva linear e a ilusão de um profundidade na realização de uma pintura. De forma semelhante, Morris questiona reprodução e a imobilidade da Escultura, ao dar movimento para as placas de compensado e ao dançar com elas, além de afirmar a tridimensionalidade como realidade e o sujeito artista como partes importantes da obra. Questões, hoje, fundamentais para prática e para a teoria da arte contemporânea.

A tautologia também está presente, em *Site*, pelo fato de Morris usar uma máscara do seu próprio rosto, visível na imagem ao lado. Aí, o pensamento sobre uma máscara volta para ela própria já que o mascarado se faz passar por ele mesmo. A máscara não mascara, mostra. Ela, ao invés de anular, reafirma a pessoa por trás dela adquirindo uma outra função enquanto máscara. A máscara é mais uma armadilha do Vigarista.



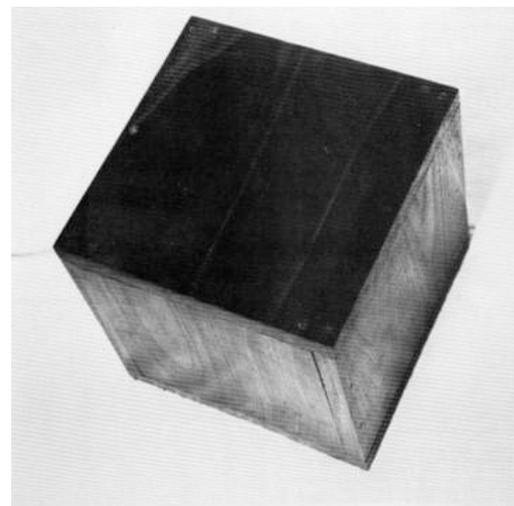
Morris e Schneemann, *Site* (print do vídeo da performance com detalhe da máscara usada por Morris), 1964.

Além de em *Site*, a dimensão tautológica da obra de arte também foi explorada por Morris em *Box with the Sound of its Own Making* (Caixa com som de sua própria feitura), de 1961, que consiste em um cubo de madeira que emite sons de marteladas, evidenciando o processo de construção da própria obra e desvendando e dessacralizando, assim, o ato da criação. Sem mistério: *What you see is what you see*.

Robert Morris e Donald Judd foram dos principais artistas do Minimalismo e ao mesmo tempo em que produziam obras sob a mesma bandeira conceitual tinham, muitas vezes, pensamentos opostos sobre a obra de arte. Morris contra-argumenta um dos principais valores postos por Judd sobre a escultura na contemporaneidade, ou melhor sobre seus objetos específicos. Enquanto Judd afirmara que a obra de arte deve permanecer parada para que possa ser vista Morris começa a produzir obras que se recusam em ficarem paradas. Não são obras cinéticas, ou seja, que apenas existem enquanto obras quando estão em movimento mas são obras que *podem* se mover, como *Wheels* de 1963.

Esse pensamento evidencia o diálogo anacrônico proposto por Morris em vários de seus trabalhos das décadas de 1960 e 70. Essa relação com o passado, por mais anacrônica que fosse, afastava cada vez mais as propostas de Morris das de Judd, uma vez que este explicitava a necessidade da forma ser contemporânea, de incorporar valores e crenças do seu contexto. Similarmente, a performance *Site* explora a tênue linha da coexistência do estático com o móvel atualizando as principais questões da Escultura na contemporaneidade.

A obra de arte como experiência de temporalidade, e não apenas como reflexo de um tempo exterior e objetivo mas como evento constitutivamente temporal. Este tempo de construção em sua própria imanência está dentro dos elementos mais poderosos que o Romantismo nos legou, segundo Daniel Payot (p. 10, em *Anachronies: de l'oeuvre d'art*). Essa experiência temporal da obra de arte, que acaba por revelar o seu duplo (a dupla temporalidade segundo Didi-Huberman), se dá a partir de um paradoxo construído pela obra de arte e sua dialética da dupla distância, que é ao mesmo tempo presente e passado, presente e futuro.



Robert Morris, *Box with Sound of its own Making*, 1961.

Dans l'oeuvre a été reconnue l'expérience d'une noncontemporanéité à soi, d'un écart qui, en son plus intime, partagerait sa présence. Pour nous, depuis, la question "D'où nous vient l'art?" ne peut pas ignorer tout à fait cette disjonction temporelle travaillant l'oeuvre de l'intérieur: comme si dans la scission même de l'oeuvre, paradoxalement ou selon des modes qui nous échappent, était retenu le secret de la provenance de l'art.⁹ (DIDI-HUBERMAN, Op. Cit., p. 11)

Segundo o historiador Nicole Loraux, em *Elogio do Anacronismo*, o anacronismo se impõe a partir do momento que o presente é o mais eficaz dos motores do impulso de compreender. Dessa forma, a arte se distancia da nossa forma de estruturar pensamentos lógicos e racionais e se permite utilizar das poesias de saco dadaístas e de outras soluções imaginadas como métodos absurdos e válidos para além da arte.

⁹ (tradução nossa) "Na obra de arte tem sido reconhecida experiência de uma não contemporaneidade de si mesma, de uma lacuna que, no seu mais íntimo, compartilhou sua presença. Para nós, então, a pergunta "De onde vem a arte?" não pode ignorar de tal forma esta disjunção temporal trabalhando a obra do interior: como se na própria divisão da obra, paradoxalmente ou segundo modelos que nos escapam, o segredo fora mantido com o surgimento da arte."

It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the men said, 'Tell us a story, Jack.' And Jack said, 'It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the men said, 'Tell us a story, Jack.' And Jack said, 'It was a dark and stormy night. Three men were sitting around a campfire. One of the men said, 'Tell us a story, Jack.' And Jack said, 'It was a dark and stormy night...'

o nariz de Pinóquio e outros polígrafos lunáticos

Pinóquio queria ser um menino real. Mas era um boneco de madeira. Quando Gepeto (seu mestre, criador e pai) lhe diz que deveria obedecê-lo por ser uma criança e não saber melhor, Pinóquio deseja mais que qualquer coisa crescer para ser dono de seu próprio nariz. Mas, para crescer, Pinóquio tinha que ser um menino real.

A anedota infantil das aventuras do boneco de madeira é, no fundo, uma história moralista que ensina as crianças que mentir é errado. Para tanto, o personagem principal é denunciado pelo seu próprio corpo na hora em mente. Com isso, Pinóquio acredita ser sua sina o material de que é feito (por não fazer dele real) e, como ser fantasioso, seu nariz seria seu polígrafo pessoal. No entanto, seu nariz é algo muito pior que um detector de mentiras, pois este não é eficaz porque não distingue a mentira de qualquer forte emoção. Assim, o polígrafo denuncia o comportamento fisiológico que foge do padrão do indivíduo. O polígrafo acusa a mentira por detectar ansiedade, dor, incitação, medo, desejo... O polígrafo, como detector de emoção, é a prova do viver.

Segundo o Novo Dicionário Aurélio, vício seria o defeito grave que torna alguma, uma pessoa ou coisa inadequadas para certos fins ou funções. Como oposição à virtude, o vício seria um desregramento habitual ou uma conduta condenável ou censurável. Esse costume prejudicial poderia ser, também, o das práticas de libertinagem ou devassidão. Por ser, ainda, qualquer deformação física ou funcional, demonstraria a inclinação para a prática do mal (p. 2058).

Nesse sentido, perguntamos por que a mentira é tradicionalmente associada aos vícios e, ainda melhor, se não seriam eles, os vícios, a prova do viver e, portanto, virtudes. Indagamos se pensar a mentira como verdade poética não faria dela, como vício, uma virtude. Pois, quando Minerva expulsa os vícios do jardim temos a sensação da deusa estar, na verdade,



Mantegna, *Minerva expulsando os vícios do jardim*, 1502.

acabando com uma festa cheia de fantasia. Uma festa fantástica no jardim das delícias! Na representação alegórica do artista renascentista Andrea Mantegna (1431-1506) vemos Minerva como uma guerreira que encara os vícios e por ser a representante da sabedoria (e, a partir da era moderna, das artes), seu julgamento não é questionado. Assim, os vícios nem tentam enfrentá-la ou persuadi-la, mas apenas se retiram demonstrando pesar em ter que desocupar o espaço. A pintura, também conhecida como *O Triunfo das Virtudes*, nos parece, então, retratar o triunfo da moral e das regras, não necessariamente das virtudes.

O músico e compositor patafísico Andrew Hugill (1957-) nos lembra, em seu texto *Pataphysics: a useless guide* (2012), reduzir para se chegar ao absurdo (à síntese máxima) é a forma patafísica de examinar as leis que governam as exceções. Dessa forma, mesmo o discurso sobre a arte pode se beneficiar ao incorporar essa qualidade da arte de ser irrestrita, de poder não ser linear e, principalmente, de poder abraçar as contradições (mais até que as ambivalências) para sua construção. E aí temos uma das articulações

da arte contemporânea (sua prática e seus discursos teóricos e históricos) com a 'Patafísica, que muito têm em comum.

Assim, a relação promíscua, aqui defendida, da arte com as demais áreas de atuação e de reflexão com as quais se estabelece (além de com ela mesma) é declaradamente patafísica. Como um dos princípios proclamados por Alfred Jarry (1873-1907) – criador da Ubu Rei, da 'Patafísica e outras maravilhas bárbaras (ou barbaridades) – que nos diz que conhecer $x =$ conhecer (tudo - x), pesquisar a prática artística é, primeiramente, voltar a mente para fora, cabendo ao artista e ao pesquisador em arte valorizar essa mistura desordenada, essa convivência confusa, essa libertinagem de pensamento. Nos cabe, então, agir como forasteiro, pois não há ninguém melhor que um estrangeiro para nos ensinar a ultrapassar fronteiras. E, ao ultrapassá-las, ele as valoriza, pois não há estrangeiro sem fronteira. Fronteira altamente violável, mas ainda uma fronteira.

Com isso, não caberia ao discurso sobre a arte demonstrar o sucesso na arqueologia de termos e conceitos de outras disciplinas. Caberia ao discurso sobre a arte, integrar aspectos de sua prática e de sua vivência às reflexões mesmo que isso possa tornar o discurso mais distante dos valores comumente atribuídos ao discurso científico. Assim, visando a promiscuidade patafísica de pensamento, os termos principais deste capítulo – mentira, vício e virtude – são vistos na velocidade futurista (para evitar consolidações herméticas dos conceitos), percorrem os trajetos caluniosos do Bobo da Corte (para abraçar os pensamentos ambivalentes e proposições contraditórias) e mesclados pelo tempo histórico em que foram concebidos (incorporando o anacronismo do Museu Imaginário). O valor buscado, com isso, está na construção nebulosa de noções mentirosas.

No *Dicionário de Filosofia* de Nicolò Abbagnano, a definição de mentira remete a Aristóteles (384-322 a.C.), em *Ética a Nicômaco*, de 350 a.C., que distingue duas espécies fundamentais, a jactância, que consiste em exagerar a verdade, e a ironia, que consiste em diminuí-la. Estas duas formas de mentira "não dizem respeito às relações de negócios nem à justiça. Nesses casos não se trata de simples mentira, mas de vícios mais graves (fraude, traição, etc.)" (p. 660). Na Grécia antiga, a palavra mentira estava relacionada ao termo *pseudos*, que pode significar, além da mentira, a falsidade, o ardil, o erro, o engano propositado, a fraude e, o mais importante para este estudo, a invenção poética.

Brevemente, nos primórdios do pensamento filosófico houve opiniões discordantes sobre se mentir é sempre admissível, pois, se ao ser verdadeiro não exige explicação, ser falso, sim. Com isso, percebemos que, mesmo na Antiguidade clássica, os sinônimos de mentira agregam valores que podem ou não ter implicações éticas preestabelecidas. Se, por um lado, Santo Agostinho (354-430) e Immanuel Kant (1724-1804) rejeitam todo e qualquer tipo de mentira por considerá-la uma prática imoral, Platão (428/7-348/7 a.C.), dentre outros, aceita alguns de seus tipos, desde que justificadas pelo contexto.

Os sofistas, para preparar os cidadãos gregos como homens conhecedores da política e atuantes na pólis, consideravam a boa execução da retórica uma virtude essencial para garantir o exercício da democracia. O interessante dos exercícios de retórica era a sustentação da argumentação independente de sua veracidade ou falsidade – chamado de *Erística*. Mesmo diante de um argumento contraditório, a habilidade em refutá-lo e sustentá-lo ao mesmo tempo era posta em prática para o sucesso da retórica. Assim, era reconhecida a relatividade da verdade e dos valores morais, que mudariam segundo o lugar e o tempo.

Com a problematização do pensamento sofista por Platão – tanto em *A República*, de 380 a.C., quanto em *Hípias Menor*, do início do século IV a.C. – e por Aristóteles – na obra supracitada –, surge o questionamento sobre o conflito entre linguagem e realidade, e a partir de então a filosofia não mais deixou de se ocupar da questão da mentira. Mas a aborda principalmente pelo viés da moral e, assim a considerando, em geral, um desvio de conduta.

A condenação moral da mentira é um princípio ético tradicional na cultura religiosa. Na tradição cristã, Agostinho rejeitou todo e qualquer tipo de mentira, independentemente de qualquer justificativa para a sua prática. Foi um dos primeiros pensadores a se aproximar de uma definição e a sistematizá-la em dois tratados principalmente: *Sobre a Mentira*, de 395, e *Contra a Mentira*, de 420. Mas a visão da mentira sob o ponto de vista da moral teológica é atribuída a São Tomás de Aquino (1225-74), que, para tanto, na obra mais conhecida da escolástica, sua *Suma Teológica*, de 1263-75, buscou conciliar os pensamentos de Aristóteles com o

cristianismo. Dessa forma, pregava uma filosofia que uniria reflexões platônicas, aristotélicas e bíblicas.

Nessa que seria a principal obra de Aristóteles sobre Ética, a *Ética a Nicômaco*, a virtude é vista como uma qualidade mediania, ou seja, como o que se atinge quando se age sem fazer por mais ou por menos, mas na justa medida. A virtude habitaria o caminho do meio entre os extremos e seria encontrada por quem age com prudência e de forma racional. A virtude era sinônimo de executar algo com excelência, da sua melhor forma, de fazer bem feito. Daí vem a noção de justiça como virtude e da educação ética como desenvolvimento do comportamento virtuoso, justo.

Na *Suma Teológica*, a maior virtude é a prudência – e neste ponto notamos sua aproximação com Aristóteles –, pois ela permite o viver bem que só é conseguido, para São Tomás, pela prática do bem. Para agir bem é preciso fazer algo da forma certa, que implicaria na ação não impulsiva e não passional. Com a reflexão sobre as escolhas e as formas de obtê-las, a prudência se mostra como a virtude indispensável para aperfeiçoar a razão.

Para o filósofo francês André Comte-Sponville (1952-), no *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes* (1995) a virtude, a partir do sentido que Aristóteles atribui à palavra grega *arete* (excelências), seria uma força que age ou que pode agir. A virtude é o poder específico que algo tem em sua essência como a virtude da lâmpada é iluminar. Então, enquanto a lâmpada exercer sua função de iluminar, ela estará agindo com excelência. Portanto, a virtude de cada coisa é o que lhe confere valor e o torna o que é, sua própria excelência. Assim, a virtude como tal não carrega a moral mas a moral utiliza das virtudes para julgar.

Na Antiguidade, a prática artística era associada ao fazer bem. Não é atoa que o Belo e Bem estão intimamente ligados nas regras de conduta moral do cidadão exemplar da pólis. Na Antiguidade, as Graças, as Cárites, eram as três deusas da mitologia grega que, por sua vez, se remetiam a virtudes, alegoricamente representadas pela deusa da Caridade ou da Benevolência. Essa, que seria uma das virtudes mais figuradas na tradição artística, é subdividida em três estados sem as quais a Benevolência não operaria: a Beleza, o Charme e a Criatividade, também figurados de forma alegórica pelos artistas.

Segundo o *Dicionário de mitologia grega e romana*, de Mário da Gama Kury,

as Graças eram divindades da beleza, que adoravam a natureza e alegravam os deuses e os homens. Moravam no Olimpo com as Musas, passavam o tempo cantando e dançando em coros com elas e participando do séquito de Apolo em sua condição de deus da música. Além disso, influenciavam todas as manifestações da inteligência e as obras de arte. As Cárites foram as tecelãs do manto de Harmonia. Apareciam igualmente no séquito de Atena, deusa dos trabalhos manuais femininos e da atividade intelectual, e às vezes eram vistas com Afrodite, com Dionísio e com Eros. As Cárites eram três – Aglaia, Eufrosine e Talia –, e eram filhas de Zeus com Eurinome, filha de Oceano, ou com a própria Hera. (KURY, 2008, p. 70)

A partir do Renascimento, as Graças ganham um sentido próprio ao campo da arte e, por isso, foram ainda mais reproduzidas. A partir do século XV, pois passam a significar também as Três Artes liberais renascentistas: o Desenho, a Pintura e a Escultura. O arquiteto Leon Battista Alberti (1404-1472), em *Pintura como Arte Liberal*, defende a ideia de que as artes seriam a melhor forma para conhecermos nossa maneira de pensar. Com o objetivo de representar a natureza, os artistas acabariam conhecendo a própria forma de conhecer.

Enquanto o artista medieval era apenas responsável pela execução, já que os temas e conteúdos lhe eram impostos, o artista renascentista deve encontrá-los. Isso mostra que o labor artístico passa a não mais seguir, a partir do século XV, diretrizes ideológicas impostas por autoridades superiores. Argan comenta a transformação da concepção da arte, de seus modos e sua função no início do período Moderno a partir da visão de Alberti, um dos pensadores protagonistas da época. Segundo ele, em *O Quatrocentos*,

a arte não é mais uma atividade manual ou *mechanica*, seja até mesmo de alto nível, mas intelectual ou *liberalis*. Alberti não indica, senão incidentalmente e por vezo humanístico, novos conteúdos ideológicos e novos temas de imagem: diz quais devem ser a estrutura e o significado da forma artística. É claro, pois, que a forma não é mais simples ilustração ou tradução em imagem, mas tem um conteúdo preciso, intrínseco e específico. (ARGAN, 2003b, p. 129)

A arte passa a ser vista como um processo de conhecimento do intelecto humano, da sua faculdade de conhecer, antes mesmo do conhecimento da natureza. Para Alberti “o artista se ocupa apenas com o que se vê e não com o que eventualmente se esconde atrás da aparência, afirma exatamente que o valor não está na coisa, como fenômeno, mas naquilo que o *intelecto* constrói sobre o fenômeno.” (Idem, p. 130, grifo nosso)

Se o divino é nada mais que um humano perfeito (uma vida sem a morte) a arte manifesta o divino na perfeição da forma humana. E a perfeição é justamente a lei da harmonia (a proporção), que garante a identidade de essência e aparência de forma equilibrada. Por mais que já tenha se tornado ordinário fazer uma distinção polarizada dos estilos artísticos (da era Moderna) em dois grandes grupos que se relacionam como uma proposta materialista, vale lembrar a diferença entre as variadas construções artísticas e o discurso sobre elas. Entre o *zeitgeist* identificado e as diferentes possibilidades deferidas.

Sem nos alongarmos nessa discussão mas apenas a fim de exemplificar que, muito frequentemente a construção poética elegida em sua época é posteriormente descreditada e vice versa, recordamos Ticiano e a escola renascentista de Veneza. Diferentemente dos toscanos, dos romanos e até da escola milanesa liderada por da Vinci, os venezianos valorizavam os estudos de luz e cor ao ponto de os distanciar dos demais renascentistas. Mesmo sem abandonar os preceitos clássicos ou o cânone voltado para a representação da figura humana, o grupo de Veneza só chega a ser devidamente valorizado pela História da Arte no século XIX. E mesmo assim no intuito de identificar o passo inicial da expressividade barroca.

Assim, a percepção anacrônica dos estilos artísticos e de sua história deve ser considerada como fundamental não apenas para nos possibilitar desvendar produções outrora ignoradas mas, e principalmente, para nos lembrar que as construções (plásticas ou discursivas), como produções humanas, podem se contradizer a todo (e até no mesmo) instante. Dito isso, ao mesmo tempo que não nos esqueçamos das rígidas diretrizes clássicas presentes no Renascimento, parecemos nos esquecer do tanto que a *Vênus* de Botticelli, sem abandonar o equilíbrio compositivo, parece interpretar o cânone de representação da figura humana de maneira expressivamente distante das de sua época.



Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1485.

Reconhecido e valorizado em sua época, o pintor florentino Sandro Botticelli (1445-1510) nos faz pensar sua prática/tática de atravessamento e embaralhamento das regras do jogo digna de um Bobo da Corte, cuja armadilha é a construção de cenários matematicamente equilibrados e com a iluminação diurna, indiscutivelmente imprescindíveis a seu tempo, para poder distorcer suas figuras humanas e incorporar narrativas vulgares aos temas sagrados. Com essas trapaças, Botticelli consegue atribuir leveza à figura humana como nenhum outro artista renascentista. Com suas alegorias, Botticelli atua como o Bobo Vigarista.

E mesmo não seguindo as regras de proporção do corpo humano, as vênus de Botticelli, distorcidas porém leves, são a representação da beleza ideal do artista. Na arte clássica, não há distinção entre o belo natural e o belo da arte pois é a arte que descobre e revela o belo natural. Nas palavras do historiador da arte,

o princípio da arte como mimese não contradiz o conceito da arte como invenção do belo: mimese não é a cópia do que o artista vê, mas confronto e escolha de partes belas para alcançar a recomposição de um conjunto belo, ou seja, de natureza não mais empírica, mas ideal. (ARGAN, *Ibidem*, p. 68)

O Dédalo de Creta e sua chegada à Ática explica a visão dos antigos gregos sobre a escultura cujas imagens não eram apenas ídolos ou materializações do divino em objetos vagamente antropomórficos, mas representações do divino em imagens que tinham a aparência da vida e do movimento, por isso evocavam a humanidade. Assim, pensar a mentira com virtude é humanizar a noção de verdade, é profanar as idealizações. Para tanto, esta pesquisa utiliza conexões filosóficas apenas na síntese patafísica sobre a virtude e descarta suas proposições morais já que não nos interessa formular ou normatizar maneiras de viver.

A arte, como manifestação (questionadora) da/na vida e criadora por excelência, ocorre nos movimentos de fuga das eventuais consolidações e estagnações formadas nas categorias. Assim, se tivermos que adotar algum tipo de tutorial para se viver, que tenha ele o *nonsense* como sentido e que queira nos fazer viver. Que seja o indicado por Geroges Perec, Raoul Vaneigem ou Fernando Pessoa.

A mentira, então, como aquilo que dá uma ideia contrária à realidade e, por isso, é vista como um vício deve ser questionada ao menos no espaço da arte e da experiência estética. Se por vício entendemos o primeiro significado do verbete no Novo Dicionário Aurélio (visto anteriormente) que declara ser o defeito grave que torna uma pessoa ou coisa inadequadas para certos fins ou funções, devemos questionar se a mentira na arte é um vício, ou melhor ainda se ser um vício não seria a principal virtude da



Francis Alÿs, *Quando a Fé Move Montanhas*, 2002.

mentira. Complementar ao verbete proposto por Aurélio, Abbagnano define o vício como:

O contrário da virtude nos vários significados deste termo. Com referência ao conceito aristotélico-estóico de virtude como hábito racional da conduta, o vício é um hábito (ou uma disposição) irracional. Neste caso, são vícios os extremos opostos cujo meio-termo é a virtude: p. ex., a abstinência e a intemperança diante da moderação, a covardia e a temeridade diante da coragem, etc. Neste sentido, a palavra vício só se aplica às virtudes éticas. (Abbagnano, Op. Cit., p. 1000)

Assim, em construções como *Quando a Fé Move Montanhas* (2002)¹⁰, de Francis Alÿs (1959-), a ação ilusionista do Bobo da Corte se torna aparente, pois o artista (com o grupo de voluntários) move a montanha sem movê-la. Nessa demonstração de uma mentira construída por verdades poéticas, Alÿs questiona a correspondência da mentira com o vício e da verdade com a virtude. Na fé de Alÿs, a produção artística combina o vício com a virtude porque o vício é um hábito irracional, mas que constrói métodos durante sua realização. Assim, o vício se racionaliza. O vício age com virtude. Mas a movimentação do vício com a virtude é contínua. Não há uma transição do irracional para o racional. Há um vai e vem desritmado e permanente. A

¹⁰ Ver vídeo em <http://www.francisalys.com/public/cuandolafe.html> (disponível em 08/10/2014)

partir dessa noção, entendemos o vício como possível de ser relacionado à construção artística. Pois, a arte não se adequa a nenhuma função ou fim. Ou quando conseguimos pensar em uma finalidade para a arte, essa seria a da própria (e apenas) experiência estética já que é ela que *concretiza* o ato de fé proposto pelo artista belga.

O Velho Testamento possui várias passagens com mentiras sendo contadas para preservar ou salvar alguém de algum mal que está para acontecer. Essa, conhecida como a boa mentira segundo os seis tipos de mentira para Santo Agostinho, está presente nas nossas principais narrativas, como por exemplo no livro de Gêneses. Segundo o livro, Abraão pede à sua esposa Sara que se apresente como irmã dele a fim de que não o agridam caso os egípcios queiram raptá-la, dado que seria uma bela mulher. (Gn 12, 10-20)

Deixando para segundo plano o inacreditável egoísmo de Abraão, lembramos as confusões aparentes entre verdade-mentira e suas correspondentes proposições morais de virtude-vício nas interpretações dos Antigos livros. Pois se satanás é o pai da mentira (segundo o Novo Testamento, Jo 8, 44), Deus seria seu avô? Assim sendo, por que a Igreja Católica é uma das principais instituições a condenar a mentira sobre qualquer aspecto, cindindo radicalmente a mentira da verdade, evitando (ou proibindo) suas aproximações. Não seria isso, então, a própria noção de vício? Apesar de, desde Aristóteles sabemos que mentira pode ser um aumento ou uma diminuição da verdade, nos apegamos à conotação que o termo ganha no período de alto controle do Cristianismo sobre as formas de pensar e agir.

Assim, a mentira como verdade poética coloca a virtude (ou o virtuoso?) como forasteiro, na mentira. A virtude, como algo intencional e pensado, e não como algo que visa a prática do bem, é a armadilha (a *trapa*) que o vigarista constrói. A aproximação da verdade com a mentira é o que o ilusionista faz, sendo o seu truque a relação da virtude com a mentira. A mentira como verdade poética é o resultado da presença do Bobo da Corte. A mentira como verdade poética é o que garante o aspecto coringa das ilustrações da *Crônica de Nuremberg* (1493).

Escrita pelo médico, cartógrafo e colecionador de mapas humanista Hartmann Schedel (1440-1514), a *Crônica* possui ilustrações de várias cidades medievais no fim do século XV como Damasco, Ferrar, Milão e

Mântua. Feitas a partir das xilogravuras de Wolgemut, mestre de Dürer, as cidades são representadas, todas, com a mesma ilustração. Modificando apenas a legenda que diferenciaria cada uma dessas cidades, a Crônica nos faz pensar nas diversas leituras permitidas pelo polígrafo, na permeabilidade da fronteira entre realidade e fantasia e na associação da irracionalidade no processo de construção da arte como virtude.

Na sua definição de discurso verdadeiro, Platão, em *Crátilo*, de fins do século V a.C., dizia ser verdadeiro o discurso que diz as coisas como são e, conseqüentemente, falso como aquele que as diz como não são. No entanto, Aristóteles complexifica essa noção inicial de Platão ao afirmar que, tanto a negação daquilo que é quanto a afirmação daquilo que não é, é falso, enquanto afirmar o que é e negar o que não é, é verdadeiro. A argumentação lógica de Aristóteles nos remete ao paradoxo do mentiroso, atribuído a Eubúlides de Mileto (século IV a.C.), que diz que o mentiroso, quando se diz a verdade, mente-se, e quando se mente, diz-se a verdade. Assim, qualquer conclusão é impossível.

Aristóteles também afirmava as duas teses fundamentais dessa sua concepção de verdade. A primeira é que ela está no pensamento ou na linguagem, não no ser ou na coisa. O segundo é que a medida da verdade é o ser ou a coisa, não o pensamento ou o discurso, de modo que uma coisa não é branca porque se afirma com verdade que ela é, mas afirma-se com verdade que ela é branca porque é. Aristóteles, ao contrário de Platão e Sócrates, defende, a grosso modo, que as ideias partem das experiências do mundo sensível. Nesse sentido, a partir das elaborações de Aristóteles mas usando o silogismo absurdo patafísico, a verdade pode ser associada à mentira já que ela está no pensamento ou na linguagem.

Essa relação entre verdade e mentira, entre realidade e fantasia está em um dos conceitos fundamentais da Psicanálise. Na sua história, a ideia de realidade psíquica se desenvolve em relação com o abandono ou com a limitação da teoria da sedução e do papel patogênico dos traumatismos infantis reais. O neurótico afasta-se da realidade por achá-la, em sua totalidade ou na sua parte, insuportável. Com isso, a fantasia se torna um obstáculo ante ao acontecimento real. Para Sigmund Freud (1856-1939), nas suas correspondências com Wilhelm Fliess, as fantasias "provêm de coisas que foram ouvidas, mas só posteriormente entendidas, e todo material delas, é claro, é verdadeiro. São estruturas protetoras, sublimação

dos fatos, embelezamento deles e, ao mesmo tempo, servem para o alívio pessoal.” (MASSON, 1986, p. 240)

Porém, as fantasias não se constituem apenas como uma barreira que torna a realidade inatingível, ela também pode ser a forma de acessar a tal realidade. Se – em *A arquitetura da histeria*, anexa à carta supracitada – a fantasia surge como impedimento à cena de sedução, o trabalho em análise tem o objetivo de alcançar as cenas sexuais mais primitivas que, às vezes é conseguido diretamente mas em outras vezes apenas por desvios, pela utilização das próprias fantasias. Para Freud, “as fantasias servem, simultaneamente, à tendência a aperfeiçoar as lembranças e à tendência a sublimá-las.” (Id. p. 241)

As fantasias seriam ficções inconscientes formadas por amalgamação e distorção cujas lembranças das cenas originais são falsificadas pela fragmentação que incide nas noções temporais. Assim, as fantasias seriam uma formação psíquica de defesa como a amnésia e as lembranças encobridas. Seriam lendas pessoais por meio das quais o sujeito modifica seu passado e sua história. Mas Freud não só propõe a igualdade entre a fantasia e a realidade como também propõe nas *Cinco Lições de Psicanálise*, a sobreposição da fantasia sobre a realidade material, pois as fantasias possuem uma realidade psíquica, que contrasta com a realidade material, e, no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a realidade decisiva. Nesse sentido, o tratamento proposto por Freud pressupõe que a realidade psíquica apresentada pelo neurótico deve ser encarada como realidade material.

Essa noção de realidade, psíquica, muito tem a contribuir com a experiência artística já que esta é sentida como verdadeira, pelo público, mesmo que o que tenha causado a sensação em questão seja pura ilusão. A realidade psíquica diz respeito ao que o sujeito apresenta de forma coerente em relação à realidade material apesar de se tratar de desejo inconsciente e fantasia. Dessa forma, Freud aborda a realidade psíquica não apenas para delimitar aquilo que para o sujeito assume valor de realidade mas também para designar o “campo da psicologia concebida como possuidora da sua ordem de realidade própria e suscetível de uma investigação científica.” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001, p. 426) A partir dessa ideia que Laplanche retoma de Freud, entendemos as conexões feitas na Teoria, Crítica e História da Arte atuais com a Psicanálise.

Ao relacionar essas duas realidades, Freud diz que ambos os processos de prazer e desprazer objetivam à obtenção do prazer e, por isso, podem até reprimir um evento na realidade material, ou exterior, mas não evitam que ele se realize psiquicamente. Pois “o pensar é, em essência, um agir por ensaios deslocando pequenas quantidades de cargas de investimento em condições em que há o menor dispêndio (remoção) delas.” (FREUD, 2004, p. 67). Assim, Freud continua analisando a tendência que o aparelho psíquico tem em se apegar às fontes de prazer disponíveis. Tanto é que a instauração do princípio de realidade se torna fundamental para que uma satisfação por via alucinatória seja abandonada.

Com esse tratamento, o real, mesmo que desagradável, toma o lugar do agradável imaginário. E por mais que haja essa dificuldade, do aparelho psíquico, em renunciar às fontes de prazer, a instauração do princípio da realidade apresenta uma atividade do pensar que continua submetida apenas ao princípio do prazer. Assim, a fantasia e o devaneio seriam tipos dessa atividade do pensar que, na visão de Freud, se tornariam presentes por estarem apartadas da realidade.

Nesse reino do fantasiar, o recalque permanece onipotente; ele é capaz de inibir representações em *status nascendi*, caso a carga nelas investida possa dar margem a liberações de desprazer, e o faz antes que essas representações sejam notadas pela consciência. Esse é o ponto fraco da nossa organização psíquica que pode ser utilizado para submeter de novo ao domínio do princípio do prazer os processos do pensar que já se tornaram racionais. (Idem, p. 68)

Assim, da mesma forma que o Eu-prazer trabalha para a obtenção de prazer e o afastamento do desprazer, o Eu-real “nada mais precisa fazer além de almejar o que lhe traz benefícios e garantir-se contra danos.” (Ib., p. 68) Apesar dessa relação de oposição fazer parte do nosso aparelho psíquico, o objetivo dessas forças não é a anulação do seu contrário, mas a garantia de sua continuidade. Essa relação de interdependência é usada por Freud para pensar diferentes esferas da sociedade como religião, ciência, educação e arte.

As religiões, para Freud, perseguem esse modelo de abandonar o prazer momentâneo e incerto sobre suas consequências para garantir um prazer mais tarde e por outras vias. A doutrina da recompensa da existência após a morte em troca da renúncia aos prazeres terrenos nada mais seria que a projeção mítica dessa reviravolta psíquica. Com essa reflexão, Freud coloca que o pensamento religioso não consegue superar o princípio do prazer, já que não encontra situação de impedimentos à satisfação desse prazer posterior e que obrigue a instauração do princípio da realidade. A ciência, na visão da psicanálise, é a que mais se aproxima dessa superação, mesmo que haja prazer intelectual obtido durante a pesquisa e também prometa um ganho prático prazeroso ao final do processo. A educação, por sua vez, seria um estímulo à superação do princípio do prazer e à substituição dele pelo princípio de realidade. Por fim, a arte promoveria uma reconciliação dos dois princípios por uma outra via. Para Freud,

Originalmente o artista é uma pessoa que, por não conseguir se haver com a exigência de renúncia à satisfação pulsional de início requerida pela realidade, afastou-se da realidade e, no mundo da fantasia, deu livre curso a seus desejos eróticos e ambiciosos. No entanto, é capaz de encontrar o caminho de volta desse mundo da fantasia à realidade, graças a um talento especial para moldar suas fantasias em realidades de um novo tipo, aceitas pelas pessoas como imagens valiosas da realidade. De certa forma, ele realmente se torna o herói, o rei, o criador, o favorito que quis ser, sem ter de fazer o enorme desvio pela modificação real do mundo externo. Todavia, só pode consegui-lo porque outras pessoas, como ele, se sentem insatisfeitas com a renúncia real a que estão obrigadas, ou seja, porque essa insatisfação – resultante da substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade – é ela própria uma parte da realidade. (Ib., p. 69)

Em *Kaminhas Sutrinhas* (1995), a artista Márcia X expõe a dualidade realidade-fantasia no universo infantil. Com uma grande instalação com objetos de proporção infantil, a obra consiste em agrupamentos (duplas ou trios) de pequenos bonecos de brinquedo (do tipo 'engatinha neném', porém sem suas cabeças), articulados nas posições sexuais do *Kama Sutra*.



Márcia X, *Kaminhas Sutrinhas*, 1995.

Instalação com bonecos de plástico em posições sexuais do Kama Sutra, ligados a circuitos elétricos.

Usando a delicadeza dos objetos e da escala como armadilha, Márcia X atua como um Bobo da Corte Vigarista ao colocar questões sobre a *ingenuidade* da sexualidade infantil. Ingenuamente perversa, a Boba Vigarista mantém os bonequinhos sempre ligados. Sempre no ato sexual. Sempre em cena, obscena.

Também refletindo sobre a sexualidade (na infância e também na vida adulta), outra artista brasileira, Camila Soato aprofunda sua pesquisa plástica, porém evitando as armadilhas vigaristas e dando espaço ao Bobo Pateta. Ao pintar (que posteriormente virou um carimbo) um criança curiosamente enfiando o dedo no cu de um cachorro¹¹, Camila Soato expõe o humor absurdo a que a 'Patafísica almeja. Ao pintar adultos fazendo 'bunda-lelê', a artista se expõe, junto com suas obras, ao ridículo. Ao pintar um cachorro transando com um ganso, a Boba Pateta, em sua série *Perversão*, levanta questões sobre a perversa-ingênua-curiosidade sexuais



Camila Soato, *Vira-latas Tecnológicos*, 2013.

¹¹ Para obras de Camila Soato, ver <http://www.camilasoato.com> (disponível em 7/5/2014)

que nos define. Como uma síntese patafísica da sexualidade, as imagens representadas pela artista são verdades ridículas, verdades poéticas.

Em *O Eu e o Id*, Freud explica que o Eu é o auxiliar do Id e também servo subserviente que clama pelo amor do seu senhor. Sempre que possível ele tenta se manter em acordo com o Id. Escamoteia os conflitos do Id com a realidade e, eventualmente, também os que o Id tem com o Supra-Eu. Na sua posição intermediária entre o Id e a realidade, "o Eu acaba por ceder inúmeras vezes à tentação de se tornar servil, oportunista e mentiroso, tal como um político que, tendo certa compreensão das coisas, ainda assim quer se manter querido pela opinião pública." (Op. Cit., p. 63) Dessa maneira, entendemos o Eu como intermediário e ambíguo na constituição da nossa personalidade. Esse bobo da corte da nossa psiquê atua de acordo com os motores da pulsão de vida e a de morte.

Para Freud, em *Formulações sobre os Dois Princípios do Acontecer Psíquico*, de 1911, a tendência segundo a qual os processos primários – únicos remanescentes de uma fase de desenvolvimento – obedecem é denominada de princípio do prazer e do desprazer. A pulsão sexual, Eros, é pulsão de vida, para a Psicanálise, e pertence ao Eu. As pulsões sexuais, como instinto de autopreservação, atuam sem inibição na busca da meta sexual e as pulsões derivadas delas, como as moções pulsionais sexuais sublimadas (inibidas) em busca da satisfação. Por outro lado, a pulsão de destruição, parte da pulsão de morte. Esta teria como missão conduzir a vida orgânica de volta ao estado inanimado. A pulsão de destruição é colocada regularmente a serviço de Eros e, segundo Freud, "a vida consiste ao mesmo tempo em uma luta e um acordo de compromisso entre essas duas pulsões opostas." (Idem, p.50) Por isso, o Eu é a própria ambivalência. O Eu serve a três diferentes senhores e vive ameaçado por três perigos: o mundo externo, a libido do Id e a severidade do Supra-Eu.

A esses três perigos correspondem três tipo de medo e lembraremos que o medo é a expressão de fuga frente ao perigo. Como entre que se situa na fronteira, o Eu quer fazer a mediação entre o mundo externo e o Id: busca fazer com que o Id se conforme ao mundo e tenta amoldar o mundo. (FREUD, Ibidem, p. 63)

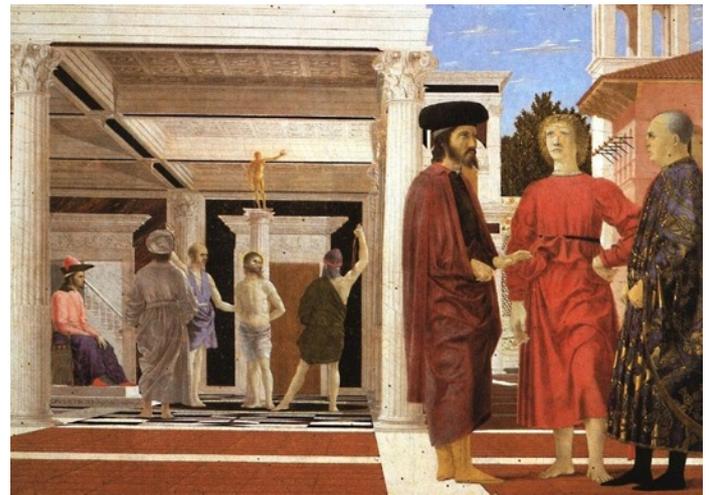
Assim, diante dessas forças tripartidas, o principal objetivo de Eros é unir e atar. Ele estabeleceria a unidade que é característica do Eu, ou melhor, "pela qual o Eu caracteristicamente anseia." Para o psicanalista Edson de Sousa, em *Por Uma Cultura da Utopia*,

é fundamental resgatarmos na arqueologia de nossas origens uma identidade, mesmo incipiente, mas que nos informe de alguns traços de nossa herança, por outro [lado], devemos nos apressar em dizer que ela não é suficiente. É preciso confrontá-la com uma alteridade que a instigue, que a transforme, que a questione. O confronto com a diversidade é fundamental para interpelar as compulsões conservadoras do 'si mesmo' e abrir brechas na identidade. (SOUSA, 2001, p. 5)

Essas relações entre os princípios de prazer e de realidade e as diferentes esferas da sociedade colocam um problema especial para o campo da arte, que é composto dessas diferentes esferas mas que têm como objeto a arte. Assim, como vimos, se na visão psicanalista a ciência e a educação seriam as quais a noção de superação do princípio de prazer é levado em consideração ou a cabo, a arte e a religião perpetuariam ao máximo as pulsões sexuais via princípio do prazer. Neste ponto, as proposições ambivalentes e até contraditórias, como a mentira como verdade poética, ganham espaço nas construções teóricas e poéticas.

A partir dessas noções de pulsão de vida e de morte que entendemos porquê os polígrafos não conseguem precisar se o que está sendo detectado é verdadeiramente uma mentira. Integrante da lista das grandes invenções da Enciclopédia Britannica, o polígrafo seria o aparelho que teria causado grande impacto na vida humana (para o bem ou para o mal), segundo a mesma. Arriscaríamos propor, assim, que o polígrafo, mais que um detector de mentiras, seria um detector de pulsão de vida. Pois, se o polígrafo distingue afirmações *enganosas* porque elas produziram reações fisiológicas detectáveis (na pressão sanguínea, pulsação, respiração e condutibilidade da pele), o polígrafo apontaria da mesma forma para as experimentações e produções de arte.

Isso implica dizer que da mesma forma que o princípio de realidade permite ao sujeito almejar uma modificação real daquilo que não lhe é agradável por não mais realizar tal mudança de maneira alucinatória e desconectada do mundo real, a arte pode ser o local onde a modificação imaginada não está apartada da vida. A *Prova do Real*, pedra que Lygia Clark colocava na mão das pessoas que experimentavam suas práticas terapêuticas, é fundamental por servir de referência, ou seja, com ela sabemos o que é fantasia, ilusão e mentira. Sem um guia, um parâmetro, tudo pode valer. Mas não vale tudo, nem pra arte nem pra vida. Daí a importância da *Prova do Real*. Daí a busca por técnicas e táticas de ilusão como a perspectiva linear que colocavam a gravidade na tela. Daí o longo e neurótico processo de Piero della Francesca na elaboração mimética em suas obras como na *Flagelação de Cristo* (1455-60). Daí o anseio dos artistas em criar suas realidade imaginadas, suas realidades psíquicas.



Piero della Francesca, *A Flagelação de Cristo*, 1455-60.

O historiador da arte Ernst Gombrich, em *Arte e ilusão*, indaga se é lícito acreditar que "a fotografia representa a 'verdade objetiva' enquanto o quadro registra a visão subjetiva do artista – a maneira pela qual ele transformou 'o que viu?'" (1971, p. 57), pois não sabemos comparar a imagem gravada na nossa retina com a que está em nossa mente. Buscando compreender a mimese e os processos de ilusão pelos quais a arte atua, Gombrich identifica também uma relação cíclica entre o falso e o verdadeiro na construção da (história da) arte e diz que "Desde que os filósofos gregos chamaram à arte uma 'imitação da Natureza', seus sucessores se ocupam em corroborar, desmentir ou qualificar essa definição." (Idem, p. 80) E continua:

Os lógicos nos dizem – e não são pessoas que se possa contestar facilmente – que os termos ‘verdadeiro’ e ‘falso’ aplicam-se exclusivamente a declarações, proposições. E, qualquer que seja a linguagem dos críticos, um quadro nunca é uma declaração nesse sentido do termo. Ele não pode ser verdadeiro ou falso, da mesma maneira que uma declaração não pode ser verde ou azul. Muita confusão tem sido causada em estética pelo menosprezo desse simples fato. A confusão é compreensível porque na nossa cultura os quadros têm, habitualmente, rótulos ou títulos, e esses podem ser entendidos como declarações abreviadas. Quando alguém diz ‘a câmara não mente’, a confusão é manifesta. [...] Mesmo nas ilustrações científicas, é a legenda que determina a verdade da pintura. (Ib., p.59)

Assim, Gombrich deixa para a linguagem o papel de enunciar verdade ou mentira. A relação que o processo artístico tem com o mundo real e a fantasia evidencia, então, o constante trânsito como entre eles mesmo quando a verdade está fantasiada de técnica ilusionista e a mentira está decifrada de expressão do artista. O historiador da arte nos mostra que os espaços de articulação entre os opostos são próprios da arte. A arte é o que cria a tensão entre os opostos e, por isso, é detectada pelo polígrafo, o identificador das verdades poéticas.

Poema

Manoel de Barros, *Livro sobre o nada*.

A poesia está guardada nas palavras – é tudo que eu sei.
Meu fado é o de não saber quase tudo.
Sobre o nada eu tenho profundidades.
Não tenho conexões com a realidade.
Poderoso pra mim não é aquele que descobre ouro.
Pra mim poderoso é aquele que descobre as insignificâncias
(do mundo e as nossas).
Por essa pequena sentença me elogiaram de imbecil.
Fiquei emocionado e chorei.
Sou fraco para elogios.

O presente de uma ilusão e outras utopias

O debate sobre a verdade e a mentira atravessam a história da humanidade pois estão intimamente ligados à formação da espécie humana. Assim, para estudar a mentira, deve-se estudar o ser e sua relação com o mundo. Para elaborarmos essa relação do ser com o mundo, traremos, neste capítulo, mais outros pares de oposição, o alto e o baixo e o passado e o futuro. Com isso, pretendemos situar a ilusão, como utopia, na suspensão do presente para garantirmos a mentira como verdade poética. Discutiremos as noções de delírio, fantasia, alienação, ilusão e sublimação, para psicanálise, a fim de relacioná-los com o pensamento utópico voltado para o tempo presente ao invés da infinita projeção para o futuro.

O movimento na direção vertical põe em relação dois opostos: o alto e o baixo. O deslocamento do alto para o baixo ou do baixo para o alto formam diferentes formas de pensar o ser no mundo e, conseqüentemente, a construção artística. Na proposta materialista, o sentido almejado é o de baixo pra cima ao invés do proposto pelos idealistas, segundo os quais o belo (e conseqüentemente a prática do bem) estaria no mundo acima (inteligível) e cairia no nosso mundo por uma interlocução entre eles. Contrário a essa percepção de mundo, o filósofo André Comte-Sponville (1952-) fala do sentido da sublimação, que partiria do desespero e do silêncio, no movimento para atingir os céus.

A proposta materialista analisada por Comte-Sponville elege a vida como resultado do movimento contrário ao de Ícaro. A vida seria o que une o baixo com o alto, a matéria com a não-matéria, a verdade com a mentira. E da mesma forma que é no espaço da vida que os pares opostos se fazem presentes, é neste mesmo espaço que temos que lidar com seus limites e com a falta deles. Assim, essa composição de oposições forma relações paradoxais inevitáveis que exploram os espaços limítrofes entre eles.

Próxima dessa visão da sublimação materialista está a psicanalista, que entende o movimento de ascensão da perversão e da neurose para sublimação como mecanismo de defesa em relação à sexualidade. Vale ressaltar que não é do interesse desta pesquisa entrar no embate sobre a teoria da sublimação em Freud e em Lacan e as proposições normativas de suas escolas, mas apenas se aproximar da noção de sublimação que leva, por um movimento de ascensão, à fantasia e à criação.

su.bli.ma.ção

transformação do estado sólido para o gasoso
sem a passagem pelo estado líquido.

Assim, a sublimação, para o psicanalista Sigmund Freud (1856-1939), tem, inicialmente, a função de promover o esquecimento de lembranças dolorosas segundo os *Três Ensaios sobre a Sexualidade*, de 1905. Formulada como desvio das metas sexuais para novas metas de orientação distinta, a sublimação formaria a chamada terceira etapa da nossa sobrevivência enquanto crianças perversas-polimorfos (cuja concentração erótica está em uma fase pré-genital, homossexual e incestuosa) para um adulto saudável (de fase genital, heterossexual e de fora da família).

A primeira dessa etapa de sobrevivência, na teoria psicanalítica freudiana, seria a perversão, na qual as tendências infantis continuam sendo satisfeitas quando adultos e a segunda é a neurose na qual as tendências, em oposição, são recalcadas. A partir do estabelecimento dessas etapas, Freud compreende a sublimação como tendências que são deslocadas de seu objetivo: em vez de permanecer prisioneiro (neurose) ou de gozar anacronicamente a infância (perverso), quem sublima leva a infância consigo e investe em outra parte, na sociedade. Com isso, podemos perceber que a formulação freudiana do conceito de sublimação nos *Três Ensaios* é um processo essencial para as realizações culturais e para a normalidade do indivíduo.

Para os pesquisadores da UFSC Zeila Facci Torezan e Fernando Aguiar Brito em *Sublimação: da construção ao resgate do conceito*, "a formação reativa das moções pulsionais sexuais em sentimentos como asco, vergonha ou moral é compreendida como um processo sublimatório." (Revista *Ágora*, v. XV, 2012, p.247) O marcante aspecto moral na primeira formulação freudiana da sublimação mostra sua presença no desenvolvimento dos indivíduos como importante papel na construção dos caracteres e das virtudes humanas.

Dessa forma, a definição inicial de sublimação para Freud¹² como a capacidade de substituir o objetivo sexual original por um outro não sexual, mas atrelada a ele de forma psíquica, permanece próximo da noção de recalque em suas causas apesar de, a sublimação e o recalque, levarem o indivíduo a processos psíquicos opostos. Ou seja, as restrições à vida sexual impostas pela sociedade, causariam as psiconeuroses, das quais algumas pessoas seriam capazes de sublimarem, se tornando adultos saudáveis, enquanto outras adoeceriam psiquicamente produzindo sintomas do que foi recalçado.

Assim, se a curiosidade sexual infantil é transformada em busca por conhecimento, em pulsão de saber, conseguimos conectar a sublimação freudiana não apenas com o sentido comum do termo, da transformação da matéria em estado sólido para o gasoso, como com o movimento vertical proposto por Comte-Sponville. Neste ponto, se fazem necessárias rápidas pinceladas (aos modos futuristas) sobre algumas noções de sublime¹³ para compreendermos o declínio materialista proposto e sua conexão com o pensamento utópico na criação artística.

O sublime, para a tradição do pensamento ocidental é visto como uma forma lingüística, literária e artística que expressa sentimentos ou atitudes elevadas ou nobres. Em sentido próprio e estrito, o Ser é prazer que provém da imitação (ou da contemplação) de uma situação dolorosa. Com esse sentido, essa noção vem diretamente do conceito aristotélico de tragédia: que deve provocar “piedade de terror”. O terror, a dor em geral e as situações de perigo são causas do sublime.

O filósofo irlandês Edmund Burke (1729-1797), em *A Philosophical Inquiry on the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful* (1757), distinguiu o sublime do belo como “idéias de natureza diferentes: um tem fundamento na dor e outro no prazer.” (BURKE, 1756, p. 27) A partir daí, percebemos que as duas noções provocam movimentos verticais opostos. O sublime, originário na dor, buscaria sua existência na ascensão enquanto o belo iniciaria no alto para baixo O modo como essa causa pode produzir prazer (porque o

¹² Cf. Freud, **Moral sexual 'cultural' e doença nervosa moderna**. São Paulo: Imago, [1908]2007 e LAPLANCHE e PONTALIS, 2001.

¹³ Uma revisão mais atenta aos conceitos filosóficos sobre o sublime e o Belo na arte foi feita na pesquisa de mestrado sobre beleza e abjeção, ver CRUZ, Cecilia Mori. **A Beleza Profana: uma integração da abjeção na arte**. 2007.

sublime é um prazer) é um problema que Burke resolve da mesma maneira que David Hume (1711-1776). Este, por sua vez, inspirara-se em Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, ao afirmar que o prazer provém do exercício, ou seja, do movimento que a dor e o terror provocam no espírito quando isentos do real perigo de destruição.

Burke se opõe à Revolução Francesa, cujo pensamento utópico almejado por seus idealizadores promoveram a série de destruição pelos terrores jacobinos gerando instabilidade política e crise social. Com isso, Burke e outros pensadores do conservacionismo pensam a utopia como o pensamento que pode promover o terror ao invés do terror promover o sublime.

Neste caso – como diz Burke – o que nasce não é exatamente o prazer, mas “uma espécie de horror deleitável, de tranqüilidade matizada de terror; este, porém, quando provém do instinto de conservação, é uma das paixões mais fortes. Isso é o Sublime.” (Id., p. 7). É esse sublime que vemos representado tradicionalmente nas inúmeras cenas de Deposição de Cristo que precede à Paixão.¹⁴

Um pouco mais tarde, Kant, nas suas *Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* (1764), repetiu os mesmos conceitos, porém os exemplifica em diversas culturas a partir de suas atitudes em relação ao sublime e ao belo. Na sua *Crítica do Juízo*, Kant dá continuidade a seus estudos sobre o sublime e fragmenta esse sentimento em dois componentes. O primeiro é a apreensão de uma dimensão desproporcional às faculdades sensíveis do homem, ou de um poder terrificante para essas mesmas faculdades.

A qualidade do sentimento do sublime é ser ele, em relação a algum objeto, um sentimento de padecimento, representado ao mesmo tempo como final; isso é possível porque nossa impotência revela a consciência de um poder ilimitado do mesmo sujeito, e o sentimento só pode julgar esteticamente este último através da primeira. (*Crítica do Juízo*, 27).

¹⁴ Cf. Para Paixão na Arte, ver CRUZ, Cecilia Mori. **A Beleza Profana: uma integração da abjeção na arte.** 2007.

Por isso, Kant define o sublime como “o que agrada imediatamente pela sua oposição ao interesse dos sentidos.” (*Ibid.*, 29, Obs. geral). O pensador e escritor alemão Friedrich Schiller (1759-1805), em *Do Sublime* (1793), expôs e esclareceu as idéias de Kant ao afirmar que o objeto que é chamado de sublime é aquele diante do qual somos fisicamente fracos mas moralmente superiores, graças às idéias. Já Hegel expressou na oposição infinito-finito o conflito típico do sublime: “o sublime é a tentativa de exprimir o Infinito, sem encontrar, no reino das aparências, um objeto que se preste a essa representação.” (*Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. Glockner, I, p. 483). Hegel viu no sublime uma forma especial de arte, mais precisamente a arte simbólica. Nele, a dor e a situação de perigo que, para a estética do século XVIII, representam a causa do sublime, foram substituídas pela inefabilidade e pela majestade da substância infinita.

Schopenhauer, por sua vez, considerou que o sublime existe quando “os objetos, cujas formas significativas nos convidam à contemplação pura, têm uma atitude hostil para com a vontade humana em geral (cuja objetividade se evidencia no corpo humano) e se opõem a ela ou a ameaçam com sua força superior” (*Die Welt*, 39). Para Santayana, “a sugestão do terror faz com que nos refugiemos em nós mesmos; aí, como numa ação de ricochete, intervém a consciência da segurança ou da indiferença, e nós sentimos a emoção de distanciamento e libertação, que consiste, realmente, o sublime.” (*The Sense of Beauty*, 1896, p. 60).

Assim, o sublime seria o resultado do momento de desespero no sentido que Comte-Sponville dá a esse termo. O não-esperar, o agora, visa o dar-se conta do real e não mais contar com as soluções em um mundo metafísico. Seria, assim como Ben Vautier fez, lançar Deus ao Mar. Só a partir disso que uma libertação se tornará possível. Só aí o sublime se faz. Podemos pensar, então, sobre a necessidade da mentira – aquela de Rousseau que precisar prejudicar alguém para existir – para a obtenção do sublime, uma vez que nos põe em relação com o mundo real, físico, o mundo da existência e do desespero.



Ben Vautier, *Lançando Deus ao Mar- ato 1, 196...*, Vila Arson, Nice.

E, se para o poeta português Eugénio de Andrade “O silêncio é, de todos os rumores, o mais próximo da nascente”, o vazio do retornar a si mesmo é a queda de Ícaro valorizada por Comte-Sponville. Pois, pensar no voo de Ícaro é lembrar da sua queda, da descendência. A visão materialista do filósofo se torna fundamental quando pensamos no viés moral e ético que a mentira tem para a humanidade e para buscarmos profanações da verdade como propôs o artista belga Christian Boltanski para o Armory Show de 2010. Assim como o suspense que antecede as quedas de Bas Jan Ader, o guindaste da instalação de Boltanski carrega punhados das trinta toneladas de roupa descartada lentamente para cima aumentando a tensão da queda inevitável ao som de batidas cardíacas humanas. No meio de tanta roupa e do ritmo intermitente do coração, o vazio e o silêncio de Eugénio de Andrade se instaura.



Christian Boltanski, *No Man's Land*, The Armory Show, 2010.

O embaçamento das fronteiras entre arte e vida e de suas respectivas definições, presente na obra de Boltanski, se torna um desvio necessário para escaparmos da verdade na arte. A narrativa como marco temporal nas artes acaba por estruturar a maneira de apresentar assuntos, temas e conteúdos de forma linear. A literatura consegue escapar da linearidade apesar de ter a língua e a escrita como principais ferramentas de trabalho. Algumas estruturas contemporâneas da literatura como as produzidas pelo Oulipo, que mais tarde formaria a Escola de 'Patafísica, ou até a poesia concreta dos poetas do Noigandres e a Sociedade Petalógica romperam com a soberania da narrativa ao associarem forma e conteúdo das palavras. Nas artes visuais, as planaridades, as colagens, as repetições e táticas anacrônicas (como visto no início deste livro) são as formas encontradas para questionar a tradição na representação ocidental.

No século XX e em especial a partir da segunda Grande Guerra, a discussão se aprofundou no mundo das incertezas. Vivemos uma época de dúvidas sobre o quê é a arte e sobre inclusive sobre a pertinência de sua existência. Parte do problema se deu com a conexão entre arte e vida. Se

no começo do século XX era fundamental a ligação cada vez mais forte entre arte e vida para conseguirmos com isso negar os propósitos racionais, clássicos e acadêmicos da arte, criamos um pensamento hipócrita ao desejarmos o apagamento da fronteira entre arte e vida como a solução democrática para a arte.

Pois, é no espaço da arte, e não no da ciência, que é permitido – para não dizer recomendado – pecar, distorcer conceitos, forçar uma coexistência de ações e sentimentos contrários e contraditórios entre si, enfim, abordar a ambigüidade e o paradoxo. A arte, dentre outras características, pode ser pensada o como campo do artifício e das incertezas por não acreditar que a razão e sua estrutura lógica de pensamento seja a única forma de experimentação possível da realidade. O século passado seria, então, o momento de afirmação da arte como mentira.

As vanguardas históricas questionaram os limites da arte, da percepção para chegarmos na segunda metade do século passado com propostas mais radicais sobre forma, conteúdo, apresentação, mostras, fruição, curadorias de formas mais intensas. A partir do momento em que essas definições se tornaram esfumadas, voltamos a inserir a fantasia, o humor e a mentira (tão em falta) na vida. Vivemos em um momento de relação paradoxal com o modernismo: sua noção construtiva radical nos fascina mas porque nos fascina buscamos por um fim no modernismo.

Uma contaminação da arte na vida tanto quanto da vida na arte é o que nos interessa. Não apenas esta última, que marcou a tradição artística dos últimos séculos. Agora a arte questiona os contágios anteriores e passa a infectar a vida. Assim, os percursos pensados pela Internacional Situacionista, dentre outras experiências do devir, seriam grandes exemplares dessa proposta metodológica para a vida, segundo a *Arte de Viver Para as Novas Gerações*, de Raoul Vaneighen.

A arte enquanto concebida para promover pequenas ilusões ópticas para com elas abordar determinado assunto pela representação podia ser vista como espaço ilusão. A diferença em propor a arte como espaço da mentira é resgatar a incerteza como espaço permanente de fruição. Se diante de uma obra de arte do passado deveríamos começar a experiência estética com uma frase do tipo *suponhamos que isso seja verdade*, diante da produção atual indagamos *o quê é isso?* ou ainda fazemos interjeições do

tipo *até parece!* Se a ilusão é um *faz-de-conta*, a mentira é um *por quê isso?*, um *como eu não percebi que isso ia acontecer?*, talvez um grande *heim?* ou ainda um *por favor, não seja verdade!*

A ideia de defender a mentira em justaposição à arte e à vida e ao que conhecemos como verdade, ao invés de negá-la, é ainda aproveitá-la como método para outros campos do saber. Basta lembrarmos da matéria escura que é apenas real (pelo menos por enquanto) na sua forma mais abstrata, no cálculo matemático. Basta lembrarmos da matéria escura que só temos a evidência (se é que podemos usar esta palavra) de sua existência pelas marcas do vazio deixadas pelo Universo. Sendo o espaço interestrelar formado de nebulosas, de gases de planetas e estrelas de outros sistemas, que não o Solar, é ele o máximo de prova que temos da temporalidade de nossas proposições *verdadeiras*. Assim, entre falsas verdades, a Ciência a todo tempo atualiza a Cabine da Mentira.

Pilotis em suspensão e a utopia do habitar

Pensar os pilotis como agente de suspensão da construção poética levanta a discussão sobre propostas utópicas e suas (possíveis?) concretizações. Os pilotis, marcos da arquitetura moderna, justapõem a relação paradoxal entre sustentação e suspensão. Eles fazem de Brasília a cidade que expõe a ambiguidade realidade e fantasia.

A Carta de Atenas (1933), manifesto criado no IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), defende uma arquitetura funcional e lança as diretrizes do urbanismo modernista. Como uma proposta universal, os conceitos redigidos por Le Corbusier (1887-1965) objetivavam a cidade das sociedades industrializadas organizada a partir e para o ser humano. Daí, por exemplo, vem a determinação das edificações manterem uma escala humana ou invés das escalas sacralizadoras das catedrais góticas ou dos arranha-céus de Chicago que oprimiam a figura humana.

A Carta também defende que toda a propriedade de todo solo urbano pertence ao projeto coletivo e é, portanto, pública. Assim, toda construção é

entendida como testemunho histórico do passado por tornar presente uma memória coletiva. Para Mário Pedrosa (1900-1981), em *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, a decadência das atividades sociais da cidade se devem às competições individuais pelo dinheiro e, por essa razão dentre outras, apoia o manifesto do CIAM. Nas palavras do historiador da arte e crítico,

o Capitalismo, tanto o privado quanto o de Estado, desmantelou por dentro, num longo processo histórico, a ordem urbanística, intrinsecamente harmônica e solidária. O resultado foi a dissolução do caráter eminentemente comunitário da cidade. O organismo coletivo, tão sua característica, perdeu toda a antiga coesão social. (PEDROSA, 1981, p. 298)

A fim de preservar Brasília dos interesses políticos e econômicos que priorizariam o usufruto do prestígio e poder que adviriam de sua construção no cenário mundial, Pedrosa chama a atenção para a mentalidade revolucionária dos utopistas. Para ele, para que Brasília alcançasse seus objetivos finais, era preciso considerá-la uma utopia, como havia concebido Lúcio Costa. Pois, segundo o autor, o "desenvolvimento desordenado e chamado espontâneo" seria o inimigo do espírito comunitário enquanto a cidade ideal moderna "quer uma estrutura humana através da qual expandir-se e restaurar a coesão social perdida." (Idem, p. 299)

Uma utopia como a proposta pelos *Son(h)adores*¹⁵, de Gê Orthof (2010), na qual os espaços de afeto e de intimidade convivem com o/em público. Uma utopia em cubos que relacionam a monumentalidade da capital federal com o ritmo revolucionário do hino da Terceira Internacional (tocado pelo público com as pequenas caixas de música fixadas dentro dos cubos). Uma utopia que mescla a grandeza dos sonhos com a pequenez dos objetos. Uma utopia que só um mestre ilusionista poderia concretizar.



Gê Orthof, *Os Son(h)adores*, 2010.

¹⁵ Ver outras imagens de *Os Sonhadores* em <http://www.georthof.org> (disponível em 27/11/2014)

Com isso, Mário Pedrosa indaga se Brasília conseguirá ser a realização do ideal moderno porque identifica, assim como outros críticos da época, um certo caráter anacrônico no projeto de Lúcio Costa. Para Pedrosa, os projetistas e construtores de Brasília deveriam ficar atentos a dois pontos principais para garantirem a realização da cidade: “a consciência de que projetam para o futuro e a vontade de não submeter-se às contingências imediatas do presente.” (Id., p. 310) Assim, o crítico convoca todos a catar as ervas do anacronismo que se alinhavam ao projeto vencedor como a mentalidade mesquinha ou oportunista que, segundo o autor, estaria dominante no cenário nacional brasileiro da época.

Ao analisar os projetos para o Plano Piloto, Pedrosa qualifica Lúcio Costa como um pensador e não um técnico como os demais urbanistas que enviaram propostas para o concurso de concepção da nova capital. Para ele, Lúcio Costa foi um visionário assim como Colombo, que teria descoberto a América fundado numa dedução lógica, a partir da redondeza da Terra.

A América foi, por isso, um produto da fé na razão inteligente do homem. E não em vão foi ela a sede das primeiras utopias pós-renascentistas. Brasília foi, enfim, definida por uma ideia. Transformou-se, portanto, numa utopia. Ora, quem diz utopia, diz arte, diz vontade criadora. A partir daí, todos podem trabalhar por ela. (Ib., p. 310)

Pedrosa concorda com a crítica de M. Roberto (em *Anacronismos de uma Utopia*, In: PEDROSA, 1981) ao projeto de Lúcio Costa que identifica os perigos do anacronismo no Eixo Monumental da cidade ao edificar os ministérios divididos e já nomeados enrijecendo o modelo histórico e econômico da época e impossibilitando qualquer sonho de transformação. Ao invés de permitir transformações e expansões futuras, a configuração proposta marcaria o presente como impedimento do pensamento utópico.

No entanto, o próprio Pedrosa percebe que, para ser possível uma realização de uma ideia utópica, esta precisa estar conectada de alguma forma com as necessidades ou as críticas do presente. Assim o faz ao lembrar que mesmo o projeto da metrópole polinuclear de M. M. Roberto

apresenta uma conexão com o modelo histórico e econômico atual ao também propor uma cúpula dos três poderes da República, como se “essa divisão fosse algo dado para a eternidade, ‘e não mera preferência doutrinária e que amanhã pode não subsistir’.” (p. 311)

Para Gropius, a medida certa de utopia deve ser almejada para que ela nos permita sonhar e, mais importante, concretizá-lo tornando-o real. Segundo o arquiteto, em entrevista sobre *As Origens da Bauhaus*, disponível na UbuWeb¹⁶:

I think that if you launch an idea like that [de criar a Bauhaus], it cannot be utopian enough because the reality of the last generation showed us that, when I think of the beginning of my life, there has been utopian ideas and nobody thought that it might become reality but they had become reality today. So you cannot grab far enough away from you and your ideas. And this, I think, reassure you also some better understanding latter in life. But you must be aware that when you carry such a limp that you have to sacrifice, that you would be attracted, that you would better have a long stomach to overcome negative points and detect some ... meet in the Bauhaus.¹⁷

Se uma ideia não pode ser utópica demais ao ponto de, com ela, nos desconectarmos completamente do aqui-agora, ela tem que aceitar anacronismos que sejam pertinentes a sua realização. O pensamento utópico, então, tem que ser aquele que se distancia da alienação, que prescindir de uma total cisão com o tempo e o espaço do presente. Para Mário Pedrosa, as afinidades entre a utopia e o plano são inegáveis. Ao lembrar a reflexão de Bertrand Russell sobre a modernidade, época na qual as utopias

¹⁶ (transcrição nossa) http://ubumexico.centro.org.mx/sound/bauhaus/Bauhaus_02-On-The-Origins-Of-The-Bauhaus.mp3, disponível em 01/10/2014

¹⁷ (tradução nossa) "Eu acho que se você lança uma idéia como essa [de criar uma Bauhaus], ela não pode ser utópica demais porque a realidade da última geração mostrou-nos que, quando penso no início da minha vida, houveram idéias utópicas e ninguém pensou que poderiam se tornar realidade, mas elas se tornaram realidade hoje. Então você não pode se agarrar longe demais de você e de suas ideias. E isso, eu acho, lhe assegura também um melhor entendimento posteriormente na vida. Mas você deve estar ciente de que, quando você carrega essa muleta, você tem que sacrificar algo, que será atraído, que seria melhor ter um bom estômago para superar os pontos negativos e detectar alguns... se encontram na Bauhaus."

passam do sonho à realidade, de hipótese a instrumento de trabalho, Pedrosa aproxima a própria criação (artística) ao pensamento utópico.

Assim, ao invés de concebermos a utopia como uma finalidade localizada temporalmente no futuro, porque daí ela seria utópica demais como diria Gropius, almejamos à utopia como ponto de partida, sempre presente, cambiante mas construtora. Nos referimos à utopia como a potência máxima criadora de essência mentirosa que, para tal, deve se conectar com as dimensões do presente e do passado para melhor se lançar no futuro. Nem à utopia de More nem à distopia dos últimos românticos, à utopia dos sonhos construtores.

Para o psicanalista e professor Edson de Sousa, em *Por Uma Cultura da Utopia*, todo ato de criação é um ato utópico pois criar implica instaurar uma existência. Para ele, "precisamos de uma cultura que nos arranque do sono do senso comum e que possa desenhar um horizonte de sonhos que desperte em nós o desejo de construir novas formas para o pensamento e para a vida." (2011, p. 1) Assim, reflete que a ficção e a realidade não são categorias tão rígidas como costumamos pensar pois um simples gesto ou movimento do desejo poderia deslocá-los de lugar. Mas as fazemos rígidas para nos protegermos do futuro, do incerto e da possível frustração.

Experiência e utopia, nos lembra o psicanalista, nos remetem diretamente ao plano da fantasia que não pode ser separado da realidade porque para que o sujeito se conecte com o que vive, sente ou pensa, é preciso condições de transmitir e narrar o que se vive, e nisso constitui a experiência. Edson de Sousa nos lembra a importância da *Prova do Real*. E se para Benjamin, em *Experiência e Pobreza*, não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, é a partir da certeza do presente que desejamos as possibilidades incertas do futuro. Mas enquanto possibilidades, nosso desejo tem que se realizar nas quedas do presente.

Evidentemente que existe um sonho que amortece, que imobiliza e um sonho que desperta e que nos interessa pensar sob a vertente da Utopia. Os sonhos que nos remetem a *Utopias* desenham uma outra espécie de espaço que não corresponde a uma contiguidade linear como normalmente costumamos pensar o mundo. Nem sempre uma coisa vem antes da outra e nem sempre a causa é anterior à consequência. (SOUSA, Op. Cit. p. 2)

A utopia abre, então, "uma dimensão de reflexão crítica e introduz no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio, de suspensão." Essa suspensão é o instante que antecede a queda do artista holandês Bas Jan Ader ou de Christian Boltanski, como já dito. É o instante que qualifica o desequilíbrio e a instabilidade. Mas é apenas um instante porque a queda é inevitável. Mesmo que defendemos, como defendemos, a criação como um voo de balão, que pode ser parcialmente controlado, em algum momento a suspensão termina e a queda, mesmo que controlável, acontece.

Assim como Mário Pedrosa dentre outros, Edson de Sousa defende a impossibilidade do pensamento utópico no presente. Para o psicanalista, num primeiro momento, a forma utópica coloca em cena uma negação ao presente, fazendo uma fratura na história. No entanto, se pensamos a utopia como aquela dos sonhos que despertam, por que defendem eles a utopia categórica do lugar nunca presente, da radical abstração e da impossibilidade construtiva? A utopia dos sonhadores não recusa o presente, pelo contrário, sonha outro tempo para saber como agir agora.

Pensando a mentira como verdade poética que age pela fluidez do Bobo da Corte, pensamos a criação e o pensamento utópico como aquele de Gropius que precisa ter conexão com o presente e com a realidade para permitir qualquer possibilidade transformadora. Caso contrário, nos transformamos no Major Tom de Space Odity, de David Bowie, que é sugado pela infinitude do espaço no momento de maior encantamento com a cor azul da Terra. Assim, se faz importante distinguir a defesa da suspensão, da deriva, do descontrole como finalidade da sua defesa como meio, como é o caso desta pesquisa. Pois por mais aventureiro que Major Tom possa parecer no seu completo descontrole de sua nave espacial, só vemos uma beleza sublime e romântica nisso porque para nós esse relato é uma

imaginação. Como diria Benjamin, para se perder na cidade como se perde numa floresta é preciso instrução.

A arte, então, permitiria esse espaço de suspensão provisório, pois como diria Raoul Vaneigem, escolhemos “a vida antes de todas as coisas.” Ou nas palavras de Edson de Sousa lembrando Schopenhauer, “muito mais promissor é pensar a realidade como ato de desejar”. A mentira, assim, é uma ampliação da capacidade de agir. A utopia sempre teve na história uma função de crítica social, funcionando como um convite a não tomar as formas de vida que se apresentam como definitivas, irreversíveis e naturais. (SOUSA, *ib.*, p. 6)

A utopia tem uma função de convite à imaginação, pois todo ato criativo traz em si uma utopia. Para a psicanálise, segundo Edson de Sousa, a repetição é o princípio motor de nossa resistência à vida. Mas se sabemos que a repetição literal da experiência é impossível, qualquer repetição é uma experiência inaugural. Assim, a tentativa de repetição deve ser vista como uma sátira e não como uma ingênua noção de reprodução literal. A repetição possível é a vivida por Bill Murray no *Dia da Marmota*, com a qual experimentaria um *looping* que, a cada ciclo, promove novas descobertas que são colecionadas por quem as vive.

A partir dessa ideia, entendemos que, se o que faz o objeto é a experiência que temos dele (ou com ele ou a partir dele), a repetição literal de uma experiência é impossível. Como uma utopia, a repetição imaginada visa a valorização do presente como tempo e espaço de ação que impulsiona os sonhos. Ou seja, a Cabine da Mentira é o espaço de construção das utopias. Como agente libertador e, por isso criativo, o Bobo da Corte nos seus temperamentos de Forasteiro, Ilusionista, Pateta ou Vigarista é quem sonha e concretiza utopias.

Nota Estrelar

Coleções para se construir utopias. Colecionar utopias para criar museus imaginários. Museus que se perdem no tempo. No tempo da fantasia e no tempo que a fantasia se choca com a realidade. No tempo da verdade poética para se colecionar utopias.

cabine da mentira:

bobeiras em trânsito para a arte contemporânea

| pinacoteca de resistências e registros
fracassados |

Orientanda

Cecilia Mori Cruz

Orientador

Prof. Dr. Geraldo Orthof

| IdA | PPG-Artes |



CRUZ, Cecília Mori.

Cabine da Mentira: bobearas em trânsito para a arte contemporânea - pinacoteca de resistências e registros fracassados/ Cecília Mori Cruz. - Brasília: UnB/IdA PPGArtes, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Gê Orthof

Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília, IdA/VIS, Programa de Pós-graduação em Artes, 2014

1. Cabine da Mentira. 2. Imagens. 3. Absurdo. 4. Poéticas Artísticas. 5. Síntese.

Dedico este livro de imagens de resistências e seus registros
fracassados a meu pai², um colecionador.

[pinacoteca de resistências e registros fracassados]

O Laboratório de Dexter e notas persistentes	p. 6
Bruminhas	p. 8
Cubismos	p. 9
Excêntrico Nebuloso Plano Galáctico	p. 10
Mandrágoras (Podrinhos ou Dorotéias)	p. 11
Pequeno Encontro	p. 12
Placentas Petalógicas e Outras Poeiras Viajantes	p. 13
Poeiras Lácteas e suas Minhocas Subaquáticas	p. 14
Vestígios I e II	p. 15 e 16

O Laboratório de Dexter e notas persistentes

O Laboratório de Dexter foi uma das melhores definições atribuída a meu processo artístico. Dada pelo meu orientador, no início do nosso convívio para a pesquisa de mestrado, o Laboratório de Dexter exemplificava a conflituosa combinação de meus sonhos, minhas neuroses e meus fracassos. Apesar de trabalhar com materiais e linguagens artísticas diferentes, o fator comum às minhas construções estava nas falsas elaborações de métodos que, na verdade, não serviam a muita coisa a não ser pelo prazer próprio em pensar métodos de trabalho. Falsos métodos porque iniciavam almejando precisões mas, graças aos golpes (in)conscientes, se desmantelavam. Mas só aí surgiam as obras. Em meio a fracassos minha prática ganha espaço e tempo.

Assim, entre escolhas fracassadas, os seguintes trabalhos foram elencados para habitar esta pinacoteca de bolso. O corte curatorial foi feito a partir das obras que têm fortes conexões com conceitos, formas e trânsitos pesquisados. Isso implica dizer que as obras mostradas aqui não são apenas as que foram realizados durante o doutorado como também não são apenas as que lhe provocaram. São as que me ajudaram a pensar em possibilidades teóricas que ajudam a minha prática. São as pertinentes, de alguma forma ou de outra, a esta pesquisa.

Na *Pinacoteca de Resistências e Registros Fracassados*, a expografia pensada foi a do formato das enciclopédias, que associa textos sintéticos às imagens. Como é comum em uma mostra, esta Pinacoteca agrupa os trabalhos em torno de um tema. Como em um dicionário, foram listados pela ordem alfabética. Como em uma coleção, são uma só coisa mas diferentes. Como em um almanaque, sugerem indicações astronômicas e metodológicas. Como em um fichário, organizam sínteses das ideias importantes. Como numa Cabine da Mentira, expõem os erros de percurso.

E essa é a forma de agir do Bobo da Corte. É valorizar as fugas e os desvios naquilo que já está sempre escapando: a construção da obra de arte. Meu trabalho evidencia o inevitável confronto da ideia com a matéria, pois na perseguição de imagens imaginadas, acabo usando materiais que não combinam entre si (química ou fisicamente). Na construção poética, frequentemente nos deparamos com o desvio que o parafuso faz para fugir da parede. Assim, compreendo a prática artística (e o ser artista) como a insistência na construção e fé nas imagens imaginadas.

As táticas aqui escolhidas foram as que, nas artes plásticas e literárias, permitem uma aproximação do objeto em análise mas não têm a menor pretensão em finalizar hermeticamente nenhuma postulação sobre o mesmo. As táticas são as quimeras que resultam do cruzamento do vigarista com o forasteiro, o ilusionista e o pateta. São o Bobo da Corte que quer seduzir, daí suas ridículas armadilhas de convencimento, sem perder o frescor do olhar estrangeiro e sem deixar de polvilhar uma pitadinha de humor sobre a mistura para tornar tudo mais palatável e perturbador. Por isso, aqui as listas (talvez vertiginosas) de/sobre os trabalhos se juntam às breves notas (sobre eles). Juntas têm a intenção de articular curtas reflexões sobre o processo de construção no ateliê (seja ele o ateliê mesmo ou o espaço museal) com as posteriores ao seu fim.

A relação entre o processo e o fim é algo que resulta da intimidade que adquirimos com os materiais, a linguagem e com sua própria prática artística. Na prática dessa prática, seu método se mostra sempre em transformação formando um método sem fim, um método para nenhum fim. No processo de construção da obra de arte, então, fazemos conexões entre as nossas experiências (artísticas) e imagens (adquiridas ou imaginadas) que queremos experimentar, que nos proporcionam novas experiências (artísticas) que desejamos conectar a novas imagens (adquiridas ou imaginadas). E assim, o movimento cíclico em espiral do processo, como a *Coluna* de Brancusi ou os silogismos ilógicos da 'Patafísica, parece não ter fim. Não tem fim. O único fim possível é aquele ilusório (proporcionado pela *Prova do Real*, de Clark) da abertura da exposição (ou da entrega do texto à banca examinadora). O fim, sempre provisório, é aquele vigarista que arma suas armadilhas combinando a exaustão (do artista ou do público) com o fim do tempo (porque este, sim, acaba). Só aí o ponto final finalmente chega.

Bruminhas.



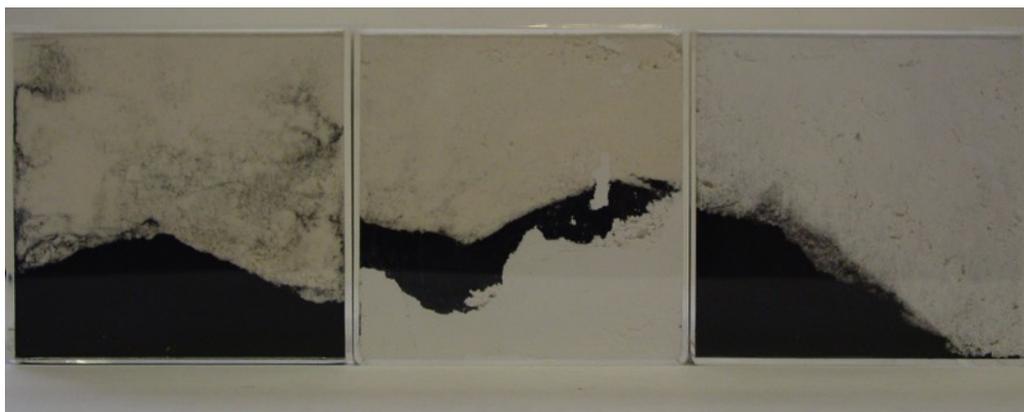
Cecilia Mori, *Bruminhas*, 2012.

Lã branca e agulha de costura para máquina industrial.
Curadoria de Matias Monteiro para mostra Habitação | Residência na Hill House, Brasília.

O convite feito fora o de dialogar a obra *Vestígios* com peças de design e ambientes planejados por arquitetos de interiores. Acrescentei uma luminária (do acervo de objetos da loja) ao ambiente para, nesta montagem, experimentar uma dupla iluminação (luz branca de cima da obra e luz amarela de dentro da obra) e suas formas de interagir com os emaranhados de lã branca. Com a repetição do canto como topografia do ambivalente, o retorno apresenta o novo, de novo.

Em um canto, atrás de um grande retângulo vermelho e ao lado de um outro marrom, a obra mostra o seu vazio. Um canto vazio, a obra presenteia com sombras. Em um canto iluminado, as sombras presentes torna ausente a matéria. Em um canto iluminado, a obra é sugestão de presença. Em um canto, fantasmalogia em suspensão. Névoas silenciosas; brumas.

Cubismos.



Cecilia Mori, *Cubismos*, 2009.

9 cubos de acrílico de 9cm³ cada com gesso em pó e pigmentos em pó preto e branco embaralhados sobre uma mesa. O jogo proposto é o quebra-cabeça: deve-se juntar o preto ao preto e o branco ao branco.
A diferente quantidade de gesso nos cubos interfere na velocidade em que o pigmento branco se mistura com o preto. Interfere na possibilidade do jogo.

Da vontade de enclausurar penumbras fictícias, surgiu *Cubismos*. Do encantamento pelo encontro do preto com o branco, o cinza. Linhas, manchas e áreas de cor. De experiências com conceitos-chave da pintura realista, vieram as experimentações de táticas miméticas. *Sfumato*, *chiaroscuro* e perspectiva. Para o embate da fumaça com o plano quadriculado, um tabuleiro de quebra-cabeça com nove cubos de nove centímetros cúbicos cada. Da impossibilidade da união do preto com o preto e do branco com o branco, *inúmeros* tons de cinza. Quanto mais tempo de jogo, mais tempo de jogo se tem. Do fracasso do jogo, o próprio jogo.

Excêntrico Nebuloso Plano Galáctico.



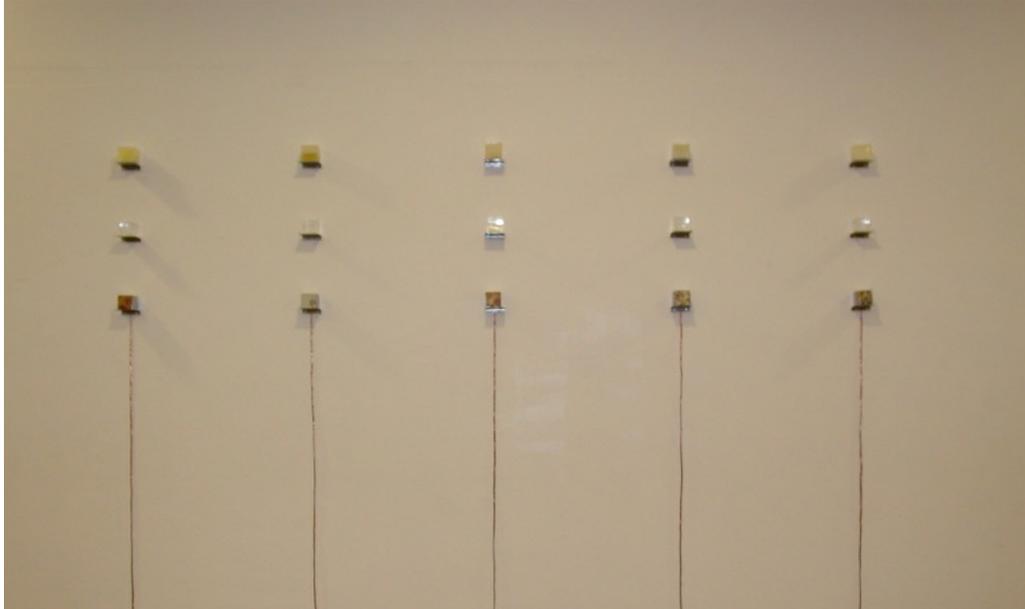
Cecilia Mori Cruz, *Excêntrico Nebuloso Plano Galáctico*, 2012.

Espuma, isopor, gesso, silicone, vaselina, parafina, miçangas, olho adesivo de plástico, pérolas de plástico. Instalação de dimensões variadas.

Mostra Gambiarra na Galeria Espaço Piloto, VIS-UnB.

- CM: 1. O espaço museal como ponto de encontro entre o espaço da vida e o espaço da arte; a arquitetura da galeria como espaços do entre; a arquitetura modernista da cidade como planos de cultura; culturas, brotoejas, ovas, bolores; a arquitetura monumental de Brasília e seu tempo futuro interrompido; gosmas e arames; planos da galeria como placa de Petri de experimentações poéticas; rachaduras, infiltração, superfícies craqueladas e a presença de furos passados como brechas construtivas.

Mandrágoras (Podrinhos ou Dorotéias).



Cecilia Mori, *Mandrágoras (Podrinhos ou Dorotéias)*, 2007.

15 cubos de 3cm cúbicos cada sendo: 5 de acrílico transparente com matérias orgânicas apodrecidas com leite materno; 5 de acrílico transparente com sinônimos de rotas de atravessamento também em acrílico; 5 de alumínio com imagem adesivada na superfície frontal de acrílico transparente com imagens do processo de apodrecimento das matérias usadas.

Mostra Encruzilhadas, Galeria de Artes Dulcina de Moraes, com curadoria de Pedro Rocha.



Com as Mandrágoras dei-me conta da ambiguidade das minhas propostas, de meus pensamentos, dos materiais que escolho, da forma final da obra.

- CM: 1. Processos como obra; fracasso de ideias originais como potência de continuidade; falso controle; embate entre objeto real e representação, entre o orgânico e o industrial e entre o informe e a forma pura; pintura de campos de cor, transparências e luz-e-sombra;

Pequeno Encontro



Cecilia Mori, *Pequeno Encontro*, 2009.

Vídeo interativo de 3'. A imagem projetada só inicia seu movimento após 5 segundos de toque do público em um sensor distante da mesma.

Mostra Capital Digital, de organização de Christus Nóbrega e curadoria de Cinara Barbosa, na Estação Cabo Branco, João Pessoa.

O *Pequeno Encontro* nasceu de reflexões sobre a distância física e a arte com novas tecnologias. O vídeo mostra uma pele ficando arrepiada bem lentamente, mas a ação só inicia após um encontro físico do público com a obra. Este encontro se dá por um toque prolongado do público em um sensor distante da imagem. Assim, o toque como empatia que desencadeia experimentações sensíveis do afeto se tornou o foco do trabalho. Na segunda versão, para o Museu da República em Brasília, a obra teve seu tamanho radicalmente diminuído (para um monitor de 20 centímetros de largura). Com a distância entre o público e a obra encurtada, o encontro entre eles se dava na superfície sensível do monitor.

- CM: 1. Presença distante e ausência no presente; toque; encontro prolongado na curta duração do toque.

Placentárias Petalógicas e Outras Poeiras Viajantes.



Cecília Mori, *Placentárias Petalógicas e outras Poeiras Viajantes*, 2013.

Espuma, isopor, elefante de pelúcia, vidro líquido, miçangas e botões de plástico, silicone, arame.
Mostra Charivari dos Garis, com curadoria do Corpos Informático, na Galeria CAL, Brasília.

- CM: 1. Gosmas, poeiras, fiapos, pelúcia; forma que se deforma; formas com justaposição de transparências; materiais sólidos que juntos se liquefazem.

Poeiras Lácteas e suas Minhocas Subaquáticas.



Cecilia Mori, *Poeiras Lácteas e suas Minhocas Subaquáticas*, 2013.

Vídeo de 1' para a mostra de vídeos Charivari dos Garis, organizada pelo grupo Corpos Informáticos, para a galeria CAL, Brasília.

- CM: 1. O vídeo com duração de apenas um minuto mostra, em câmera lentíssima e em zoom máximo, o interior de um ralador de queijo em uso. 2. Ver canal <https://www.youtube.com/user/ccimori/videos>

Vestígios I e II: projeto Moradas do Íntimo

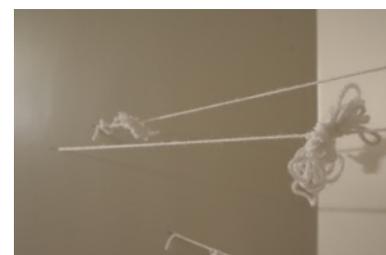
O projeto Moradas do Íntimo, de curadoria de Gê Orthof e Karina Dias, foi uma proposta expositiva que buscou refletir sobre o deslocamento dos locais expositivos da arte, dentre outras questões. Para tanto, os artistas propuseram aos oito demais participantes do projeto que criassem uma obra que teria duas montagens em locais diferentes: a primeira numa casa privada de alguém desconhecido e a segunda no Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, em Brasília.

A partir do anúncio nos Classificados ao lado, pessoas distintas nos ofereceram espaço com o envio de fotos de suas casas. A casa que escolhi, de Rosa Paiva, apresentava cantos de diferentes ângulos, o que se mostrou fundamental para a experimentação do espaço que me propus a fazer. A sala de jantar da Rosa misturava luz natural com artificial, paredes pequenas com grandes e, além de outras ambiguidades interessantes, ficava localizada num amplo corredor do apartamento que ligava a parte pública e social da casa com a privada e íntima. Essas ambivalências complementaram e deram sentido às relações de luz e sombra, presença e ausência, fixação e suspensão imaginadas.

A experiência na casa da Rosa resultou em uma obra naturalmente diferente da montada em um espaço museal. Como busquei relacionar a escala e o local da obra em função da rotina cotidiana da casa da Rosa em *Vestígios I*, quando nos mudamos para a galeria, a iluminação, a escala e até os métodos de fixação dos materiais foram adaptados e, com isso, a obra junto (*Vestígios II*).



Anúncio do projeto Moradas do Íntimo.



Cecilia Mori, *Vestígios I*, 2009.

Lã branca e agulha de máquina de costura industrial.

Montagem na casa da Rosa Paiva para a primeira etapa do projeto Moradas do Íntimo, organizado por Gê Orthof e Karina Dias.

- CM: 1. Sombras; penumbras; luz. Espaço privado e espaço íntimo; relação casa e museu; museu como ateliê.



Cecilia Mori, *Vestígios II*, 2010.

Lã branca e agulha de máquina de costura industrial.

Montagem na galeria Marcantônio Vilaça para a segunda etapa do projeto Moradas do Íntimo, organizado por Gê Orthof e Karina Dias.

