



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**INSTITUTO DE ARTES VISUAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**TESE DE DOUTORADO**

**VER O SEMELHANTE: MÍMESIS, REPRESENTAÇÃO  
E AUTOFIÇÃO**

**Polyanna Morgana Duarte de Oliveira Rocha**

**– Fevereiro 2015 –**



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**FACULDADE DE ARTES VISUAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

# **VER O SEMELHANTE: MÍMESIS, REPRESENTAÇÃO E AUTOFIÇÃO**

**Polyanna Morgana Duarte de Oliveira Rocha**

Trabalho apresentado à Banca Examinadora como  
requisito parcial para obtenção do grau de doutor  
em Artes Visuais

Linha de pesquisa: Poéticas Contemporâneas

Orientador: Prof. Dr. Grace Freitas

**– Fevereiro 2014 –**

Aprovada em \_\_/\_\_/\_\_\_\_\_.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dra. Grace Freitas – UnB

Orientadora

---

Prof. Dr. Paulo Reis – UFPR

Avaliador

---

Prof. Dr. Artur Matuk – USP

Avaliador

---

Prof. Dra. Ruth Sousa – UnB

Avaliador

---

Prof. Dr. Cayo Honorato – UnB

Avaliador

---

Prof. Dra. Teresa Santa Cruz – UniCEUB

Avaliador

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos encontros e desencontros que permearam todo o percurso desta tese e confabularam para que ela pudesse ser o que é. Agradeço aos autores que nasceram antes de mim e escreveram obras por meio das quais eu pude aprender mais sobre mim mesma. Agradeço por terem compartilhado o conhecimento construído em suas vidas. Agradeço também aos artistas que me inspiraram e inspiram a ver o mundo a partir da arte. Não posso deixar de prestar também uma breve homenagem:

À Universidade de Brasília – UnB por ter me acolhido durante os principais momentos da minha vida profissional e acadêmica, por estar tão presente na minha história de vida.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de doutorado que me permitiu dedicação exclusiva durante parte da pesquisa.

À minha orientadora, a Professora Doutora Grace Freitas, por ter acolhido minha pesquisa e apoiado o processo de seu desenvolvimento.

À banca de qualificação pela generosidade e leitura atenta do estudo.

A Idenice Duarte de Oliveira, minha mãe, por ter desde sempre me ajudado a cultivar meu amor pelos livros, pelas artes visuais e pela ficção, e por terem me dado seu amor incondicional.

A Rubem Brito Rocha, meu pai, por ter me ajudado a cultivar meu amor pela música e pela arquitetura, e por ter me dado seu amor incondicional.

À Tatiana Rossela Duarte de Oliveira Rocha, minha irmã mais velha, por ter desde sempre me ajudado a cultivar meu amor pela literatura, pelo cinema, pelo humor e por terem me dado seu amor incondicional.

A todos os meus amigos que me indicaram bons livros, discos e filmes durante todo o meu processo de pesquisa: Teresa Santa Cruz, Sabrina Lopes e Gustavo Magalhães (*in memoriam*) pela amizade, amor, dedicação, respeito, troca e compreensão.

Aos todos os encontros fortuitos que ampliaram minha forma de ver o mundo.

A meus amigos do grupo de meditação e do Copo Vivo.

A meus amigos, amigas e namorados que me acompanharam durante o período desta pesquisa.

Ao Davi Miranda, meu revisor, por ser surdocego e calmo.

*Qualquer espécie de vida, as condições mais desfavoráveis, doença, pobreza – tudo me pareceu preferível àquela indigna “falta de si”, na qual havia caído por ignorância, por juventude, e na qual havia depois permanecido por letargia, pelo chamado “sentimento de dever”.*

Friedrich Nietzsche

*... nonart is more art than Art art.*

Allan Kaprow

## RESUMO

Esta pesquisa parte do estudo da relação entre os conceitos de ficção e verossimilhança, para alcançar o entendimento da prática poética como um exercício de autoficção e autoformação. A investigação tem início com um estudo sobre o conceito grego “mímesis”, conforme proposto por Platão e Aristóteles, e sua fundamental relação com a ficção, a metáfora e a verossimilhança em relação à realidade. A seguir, os conceitos de ficção e verossimilhança são também revistos em sua relação com o conceito de representação. Este último, desde sua origem etimológica até às transformações do termo apontadas por filósofos pós-estruturalistas, como Michel Foucault e Jean Baudrillard. Nesse percurso, partindo da relação entre ficção e a chamada realidade objetiva, chegamos à relação entre ficção e autoria. A partir da ideia da morte do autor em Roland Barthes e Michel Foucault e da prática ficcional em torno de si realizada por alguns artistas, como Joseph Beuys, Yves Klein, Marcel Duchamp e outros, chegamos ao entendimento do conceito de autoficção. Este neologismo, surgido na Literatura, é aqui adaptado às práticas nas artes visuais e também a uma ideia de autoformação constituída no âmbito da relação entre arte e vida. Nesse processo, propomos o conceito de *autoficção existencial* como indicação dessa prática. Tal neologismo proposto dialoga com outros surgidos no campo das artes visuais, tais como antiartista, a-artista, artista-etc, não-artista, e que também se constituem a partir da relação entre arte e vida. A minha prática poética autoral é apresentada em diálogo com esses conceitos e questões.

**Palavras-chave:** Ficção. Autoficção. Autoficção existencial. Verossimilhança; Representação. Mímesis. Arte e vida.

## ABSTRACT

This research begins with the study of the relationship between fiction and verisimilitude, to arrive into a understanding of the poetic practice as an exercise of autofiction and self-formation. The investigation begins with the study of the greek concept of *mimesis*, as proposed by Plato and Aristotle, in its fundamental relationship with fiction, metaphor and verisimilitude in relation with reality. In following text, the concept of fiction and verisimilitude are also reviewed in relation with the concept of representation. In last one, since its etymological origin, until the transformations of the term pointed by the post-structuralistics philosophers, as Michel Foucault and Jean Baudrillard. In this course, based on the relation between fiction and the so call objective reality, we arrived to the relationship between fiction and authorship. From the idea of the death of the author in Roland Barthes and Michel Foucault and the fictional practice around itself held by some artists such as Joseph Beuys, Yves Klein, Marcel Duchamp, and others, we have come to the understanding of the concept of autofiction. This neologism, appeared in the literature, is here adapted to practices in the visual arts and also the idea of self-constitution in the context of the relationship between art and life. In this process, we propose the concept of *existential autofiction* as indication of this practice. This proposed neologism dialogues with others that have arisen in the field of the visual arts, such as anti-artist, a-artist, ect-artist, non-artist, and that is also constitute the basis of the relationship between art and life. My practice poetic authorship is presented in dialog with these concepts and issues.

**Keywords:** Fiction. Autofiction. Existential autofiction. Verisimilitude. Representation. Mimesis. Art and life.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 VER O SEMELHANTE: MÍMESIS E FICÇÃO.....	18
2.1 O conceito clássico de mimesis em Sócrates e Platão .....	21
2.2 Mimesis e ficção em Aristóteles .....	37
3 VER O SEMELHANTE: REPRESENTAÇÃO E FICÇÃO.....	53
4 AUTOFICÇÃO E AUTOFICÇÃO EXISTENCIAL .....	69
4.1 Autoficção e a morte do autor.....	69
4.2 Autoficção existencial.....	95
4.3 Cotidiano e a invenção de si .....	102
5 A INVENÇÃO DE UM CORPO DE OBRAS.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	15757
ANEXO.....	159
REFERÊNCIAS .....	15979



## 1 INTRODUÇÃO

Como método para estudo e governo de si, os estoicos faziam uso da *hypomnemata*, uma espécie de caderneta com escritas íntimas herdada dos romanos, cujas anotações tinham o propósito de registrar pensamentos acerca de si. Essa caderneta condensava as reflexões sobre questões existenciais mais fundamentais, passando pela relação da pessoa com seu cotidiano em geral, por dilemas éticos e morais enfrentados em sua relação com os demais, assim como pelas relações estabelecidas em seu trabalho, reflexões sobre mudanças que gostaria de realizar em sua personalidade, entre outras questões. A *hypomnemata* seria uma espécie de guia de conduta por meio do qual seu autor escreveria sobre os dilemas envolvidos no processo de construir a própria singularidade no mundo, onde refletiria sobre como fazer a si mesmo. Seria, portanto, uma espécie de literatura autoral sobre si cujo uso está orientado para transformação da própria existência e na constituição de si mesmo.

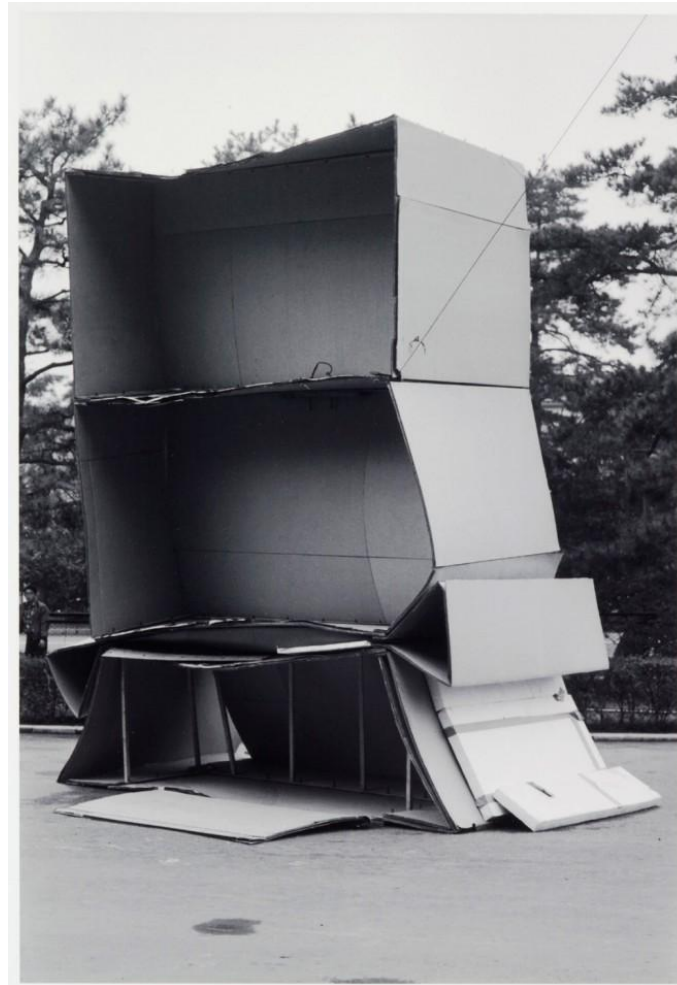
Comecei a construir minha *hypomnemata* durante o processo de realização desta pesquisa como forma de refletir com sinceridade e profundidade sobre o que realmente me mobilizava na vida e na arte, como práticas diárias de autoformação. Foi nesse processo que fortaleci a ideia de que o sentido da escolha por trabalhar com arte era justamente conviver com uma forma de ver o mundo que fosse bastante inventiva e por meio da qual pudesse também proceder na prática de construção de mim mesma enquanto sujeito no mundo. Essa busca passou por explorar a relação entre arte e vida a fim de conectar e ler certos conceitos e práticas artísticas – minhas e de outros artistas – que despertam e despertaram meu interesse desde sempre. Ocorre que, no decorrer deste processo, até alcançar essa clareza, foi preciso me perder um pouco e construir um percurso bem particular até alcançar esse ponto de visão. Nesse processo, tomei como principal referência o meu próprio trabalho artístico associado ao trabalho de artistas e teóricos cuja obra me atraía, revelando, portanto que algo meu também estava ali.

Inicialmente minha pesquisa estava centrada na ideia de antimonumento, que despertou minha curiosidade após a leitura de um trecho de *Poética do espaço* (1979), de Gaston Bachelard, obra na qual o filósofo sugere o lugar do *canto* como espaço para o antimonumento. A curiosidade pelo conceito me fez chegar até a exposição *Primeira e última, notas sobre o monumento*, realizada na Galeria Luisa Strina, em São Paulo, entre novembro e dezembro de 2010, com curadoria de Rodrigo Moura. Na ocasião, não pude propriamente visitar a exposição, pois só soube de sua existência após o encerramento. De todo modo, uma

série de fatos atraiu muito minha atenção. O primeiro deles foi a relação de identificação estabelecida com o trabalho *Tardiology* (1968-1969) do artista plástico conceitual japonês Hitoshi Nomura. A obra consiste em uma série fotográfica que registra a gradual destruição de uma espécie de antimonumento, ou de monumento ao efêmero, feito por ele a partir de caixas de papelão empilhadas e instaladas na rua. A escolha do material, sua montagem e a orquestração entre monumento, registro e performance me atraíram profundamente. Na ocasião, percebi uma enorme semelhança formal e conceitual entre essa obra e *Edifício morada provisória* (2009), obra de minha autoria – que também foi originalmente concebida para ser instalada na rua, de maneira muito similar ao trabalho de Nomura. Ambos os trabalhos contribuem para uma reflexão sobre construções que se caracterizam pelo transitório e pelo efêmero, mas, ao mesmo tempo, dialogam com uma tradição que, em grande parte, se opõe a isso, no caso, as tradições do monumento e da arquitetura, que também muitas vezes também se apresentam de modo imbricado. A proposta inicial de apresentação de *Edifício morada provisória* (2009) se alterou progressivamente e hoje é uma obra para ser apresentada em ambientes fechados. Essa mudança ocorreu quando me pareceu suficiente, assim como mais interessante, que a efemeridade do trabalho estivesse centrada nos curtos períodos de apresentação, nas qualidades únicas de cada montagem e na efemeridade implicada pela constituição física do próprio material.

A segunda obra que atraiu minha atenção na seleção feita para a exposição foi o vídeo *Once in the XX century* (2004), do artista lituano Deimantas Narkevicius, que sinalizou uma mudança na minha linha de pesquisa, marcando o momento em que desloquei meu interesse do antimonumento para a relação entre *mentira, ficção e representação*. A obra *Once in the XX century* é um vídeo realizado a partir da apropriação de imagens televisivas vindas de duas fontes: a primeira é o arquivo de imagens da TV Nacional da Lituânia; a segunda, um vídeo documental realizado por um repórter *freelancer*. Ambos os vídeos registravam o processo de remoção de uma estatua de Lênin instalada em uma praça pública da Lituânia, no ano de 1991. Narkevicius edita essas imagens invertendo a sequência narrativa de modo a fazer com que, no lugar da *remoção* da estátua, possamos assistir à sua *instalação*. O filme constrói uma reversão das cenas históricas por meio da inversão de sua narrativa e, com isso, performa uma história ficcional sobre um fato histórico real. Dessa maneira, a narrativa sinaliza uma espécie de resgate do pensamento político e social revolucionário comunista representado por Lênin e sua ideologia.

**Figura 1** – *Tardiology* (1968-1969), Hitoshi Nomura



Fonte: Artcourt Gallery (2013).

**Figura 2** – *Tardiology* (1968-1969), Hitoshi Nomura



Fonte: Artcourt Gallery (2013).

**Figura 3** – Edifício Morada Provisória (2009-atual), de Polyanna Morgana.



Fonte: acervo pessoal.

A ideia de fabular a partir de representações que surgem de acontecimentos que aqui chamarei de reais e/ou históricos – mesmo entendendo que não é possível falar de acontecimento em si, já que qualquer realidade que atravessa a linguagem será sempre mediada pelo sujeito que a observa – é um interesse em boa parte de minha produção desde o início do meu percurso artístico. Contudo, foi o contato com a obra de Narkevicius, acompanhada da grande atração que ela despertou em mim, que mobilizou o deslocamento do tema desta tese para, num primeiro momento, o interesse sobre a relação entre *mentira* e *representação* e, posteriormente, para a relação entre *ficção* e *representação*. Aqui retomo um pouco o percurso de desenvolvimento desta pesquisa, pois esse me parece importante para o entendimento de muitas escolhas feitas no texto que se segue.

Na etapa em que realizei o estudo sobre a mentira na representação, tinha o interesse de investigar o vínculo latente entre a crise da chamada *verdade objetiva* e o conceito de mentira. Entendo que é dessa crise da qual necessariamente parte o estudo sobre a mentira na representação, tão intensificado pelo volume crescente de produções que colocam em dúvida, a partir de diversas estratégias, os usos de imagem associados a uma ideia de verdade ou de veracidade. A intenção não era de fazer uma apologia da mentira, tampouco reduzi-la a um entendimento moralizado de seu conceito, o que, de fato, nunca ocorreu. Contudo, durante as pesquisas, mesmo com toda imprecisão, diversidade e maleabilidade dos conceitos de mentira, estes pareceram ainda muito rígidos para o que procurava desenvolver enquanto prática poética. Foi assim que, por fim, evidenciou-se a necessidade de concentrar o foco da pesquisa na relação entre representação, verossimilhança e *ficção*. Este último conceito se desdobra ainda no conceito de *autoficção*, surgido no âmbito da literatura, e de *autoficção existencial*, proposto por mim neste estudo.

O contato com a obra de Narkenvicius, além de deslocar o tema central desta pesquisa, também impulsionou a criação da obra *Teatro Nacional (15 de novembro de 1957 – de fevereiro 1958): Intervenção Urbana*, uma fotomontagem realizada a partir de uma foto do arquivo público de Brasília, onde se via registrado o processo de construção do Teatro Nacional na nova capital. O desenvolvimento desse trabalho contou com um longo processo de pesquisa de fotos até que finalmente encontrei a que mais se adequava à proposta. A obra é uma fotomontagem que se apresenta como registro fotográfico de uma intervenção urbana fictícia realizada durante a construção do edifício Teatro Nacional quando, supostamente, teria sido construído ao lado um morro de terra monumental, de escala equivalente ao do edifício. Além da escala, há também uma semelhança morfológica entre as duas construções, visto que o morro de terra reproduz a forma piramidal do edifício. No título ainda é indicado o período de apresentação dessa intervenção urbana fictícia.

**Figura 4** – *Once in the XX century* (2004), Deimantas Narkevicius



Fonte: MoMA, 2013.

**Figura 5** – *Teatro Nacional (15 de novembro de 1957 – de fevereiro 1958): Intervenção Urbana* (2011-2014), de Polyanna Morgana.



Fonte: acervo pessoal.

A minha fotomontagem, assim como a de Narkevicius, cria uma encenação histórica. No meu caso, a ênfase na qualidade de encenação também se dá por meio do uso de uma fotografia que registra a construção de um teatro. No caso de Narkevicius, essa discussão perpassa os registros e a condução histórica das imagens televisivas e da tradicionalmente chamada cultura de massa. Tanto a estátua de Lênin quanto o Teatro Nacional são monumentos que se originaram de projetos artísticos engajados com um viés político de esquerda. Ambas são construções perpassadas por um caráter ideológico representativo dos valores históricos que conduziram sua realização. Apesar de em alguns casos isso parecer mais evidente, acredito toda arte é ideológica na medida em que exprime, implícita ou explicitamente, um posicionamento sobre o contexto sociológico do qual faz parte, apoiando ou rejeitando os interesses de determinada classe ou grupo.

A função de fundar e sustentar identidades e ideologias, tão atribuídas aos monumentos, é observável nas duas obras apropriadas: a estátua e o teatro. E em ambas, essa função é dissipada, independentemente de sua permanência física no mundo. O necessário distanciamento da realidade histórica que impulsionou as duas construções, a diversidade de significados que as épocas posteriores atribuíram a essas construções e a incapacidade, inerente a qualquer monumento, de efetivamente representar as necessidades e interesses da chamada coletividade são características que impõem a dissipação dessas funções ideológicas. A estátua póstuma de Lênin marca o início do stalinismo e seu modo totalitário de governo; a construção do Teatro Nacional – assim como de Brasília – marca a ascensão de uma ideologia desenvolvimentista, articulada a uma questão nacional, que acabou por se sobrepor ao projeto inicial de segurança estratégica do núcleo de poder do governo.

*Teatro Nacional (15 de novembro de 1957 – de fevereiro 1958): Intervenção Urbana*, foi concebida durante o processo de restauração do prédio em questão. Originalmente projetado por Oscar Niemeyer, o prédio ganhou um painel lateral feito por Athos Bulcão, que acabou por torná-lo uma edificação muito mais interessante. O painel cria uma dança de sombras na fachada lateral do prédio, cuja coreografia se altera de acordo com a luz do dia. Quando, ainda morando em Brasília e presa num engarrafamento em frente ao local, pude visualizar um pequeno morro de terra localizado ao lado da construção sendo utilizado no processo de restauração dos painéis de Bulcão, pude estabelecer a conexão que gerou o trabalho. Nesse momento, tive vontade de realizar a fotomontagem tratando-a como um antimonumento, ou seja, como algo que, no lugar de fazer perdurar uma memória assinalando-a no espaço público por meio de qualidades físicas que tendem ao permanente, se

estruturasse a partir da ficção – qualidade também presente na memória – e da impermanência.

A possibilidade do antimonumento não só está impregnada do projeto artístico da anti-arte, com é resultante dela. A minha obra e a de Narkevicius assumem claramente o diálogo com essa tradição. Tal situação é observável por meio de um conjunto de características: a oposição e a busca por se posicionar antagonicamente à hegemonia histórica e estética estabelecida; o direcionamento ético e moral comprometido com a ampla análise das situações, que abarca até mesmo aspectos profundos do inconsciente; e uma reflexão combinada de aspectos cognitivos, metafísicos, filosóficos, estéticos, sociais, políticos e econômicos.

A identificação com essa vertente da anti-arte é muito palpável nas minhas idiossincrasias no campo das artes. Os movimentos artísticos, artistas e a minha própria produção operam em diálogo aberto e claro com as heranças do Dada, da Arte Conceitual, do movimento Fluxus e da performance. Partindo dessa herança a tradicional relação entre representação e verdade é revisitada a partir da perspectiva da ficção.

O caminho em direção à ficção é facilitado pela relação que esta estabelece com o verossímil e a verossimilhança: “A condição de verdade não se opõe ao falso, mas ao absurdo” (DELEUZE, 1974, p. 15). É importante observar que essa relação já se sugere nos conceitos clássicos de mimesis. Em Aristóteles, por exemplo, tal conceito é fundamentado a partir de uma relação intrínseca com a ficção e a metáfora. A ficção poética, ele já dizia, constituía-se com base na verossimilhança. Já em Platão, mimesis é concebido desde sua proximidade com o verossímil, a ilusão, a mentira e o engano. Neste estudo, conciliaremos a abordagem ao conceito de mimesis e de representação com os de ficção e verossimilhança.

A partir da crítica estruturalista e pós-estruturalista do conceito de representação, este passa a ser contextualizado à luz de sua relação com processos culturais mais amplos, que abarcam a ideia de diferenciação, legitimação, regra e entre outros. Há, portanto, o deslocamento de explicação pautada predominantemente no objeto, para uma explicação pautada nas relações que o sistema de arte estabelece com um processo cultural maior, e que traz claras implicações políticas, econômicas, subjetivas e outras. Esse processo, nas artes, é inicialmente desencadeado por Duchamp e os dadaístas, que foram os primeiros a desafiar o conceito de representação e sua autoridade histórica, e aproximar sua prática artística do que havia de mais comum no cotidiano da vida.

Uma vez que o conceito de representação é revisto a partir de sua relação com as estruturas de poder, posse e mercadoria — sendo a posse uma forma de poder sobre coisas



respaldadas pelo respeito às relações de propriedade —, entendemos que essas relações abarcam também a ideia de um nome próprio que, no caso do artista, está fortemente associado à questão da autoria e da assinatura. O nome do artista, portanto, tem o poder de atribuição, ou de associação, entre uma identidade e um determinado modo de fazer ou um estilo do autor.

Como forma de problematizar e se contrapor a essa dinâmica, muitos artistas desenvolvem obras que não possuem uma proximidade formal claramente detectável que possa caracterizá-las como parte de estilo específico, abrindo mão, portanto, de uma uniformidade estilística e, por vezes, também de uma coerência conceitual. Essa maneira de compreender e desenvolver o próprio fazer artístico está em consonância com minha prática. Outros criam estratégias de autoapagamento, ou de apagamento do autor, como é o caso do artista conceitual Stanley Brown, que, desde 1972, pede que seu trabalho não seja reproduzido de forma impressa ou virtual. Outros, ainda, fazem uso de pseudônimos e heterônimos, criando uma mitologia pessoal que comporta o entendimento de sua obra, como é o caso de Marcel Duchamp, Joseph Beuys e Yves Klein. E ainda há os que propõem categorias de autodenominação fundamentadas em profundas reflexões teóricas, como é o caso de Allan Kaprow, que se autoneameava um a-artista; Lygia Clark, como não-artista;<sup>1</sup> Ricardo Basbaum, como artista-etc; e novamente Duchamp, que se autoneameava, mesmo não perdendo a oportunidade de contradizer-se, de antiartista.

Partindo dessas reflexões sobre a questão da ficção, da representação e do autor, chegamos ao conceito de autoficção. Esse neologismo, proposto por Serge Doubrovsky no âmbito da literatura, foi aqui adaptado com uma ideia de autoformação. No nosso caso, há a busca por estreitar de forma inventiva a relação entre arte e vida no intuito de criar a si mesmo. Dessa adaptação, portanto, proponho o conceito de *autoficção existencial*, elaborado com base nessa ética criativa de fazer da própria existência uma obra de arte, assim como concretizar na própria obra uma relação com o mundo. Na elaboração desse conceito, estabeleço um diálogo em que privilegio as interlocuções com Doubrovsky, Duchamp, Robert Filliou, Allan Kaprow e Friedrich Nietzsche.

Considerando que o ofício de artista possui algumas diferenças em relação aos demais ofícios, uma vez que o artista deve produzir tanto sua arte quanto os gestos que permitirão

---

<sup>1</sup> Em 2009, com a decretação do novo Acordo Ortográfico, a Academia Brasileira de Letras (ABL) determinou que passassem a se *grafar sem hífen* as palavras que se iniciavam por “não” empregado como prefixo (não-ficção, não-alinhado, não-cooperação, não-violência, não-essencial, não-fumante, e outras mais que não nomes de plantas). Apesar disso, uma nota explicativa na 5ª edição do *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa* esclarece que “para atender a especiais situações de expressividade estilística com a utilização de recursos ortográficos, se pode recorrer ao emprego do hífen nestes e em todos os outros casos que o uso permitir”. Assim, não obstante a nova ortografia prescrever a exclusão dos hifens, estes foram mantidos nos termos usados nesta tese (não-arte, não artista etc.) em virtude da função significativa que tais sinais conferem ao conceitos.

produzi-la, há uma práxis cotidiana que equivale à construção da própria existência, da produção de si: criar a si mesmo. Essa prática vai ao encontro da abolição da fronteira entre arte e vida e possui uma trajetória na história que ganha evidência na arte a partir do século XX. Dessa tradição, identificamos a exaltação do cotidiano feita pelos artistas boêmios e dândis como um importante ponto de partida, de onde seguimos rumo ao genuíno interesse pelo banal difundido por parte dos artistas do movimento Fluxus e, por fim, interlocução nas propostas situacionistas de subversão da cidade como parte de uma prática de sociabilidade, formação e de recuperação da qualidade revolucionária da espontaneidade e do cotidiano inventivo, seguindo, deste ponto, até o fim da presente pesquisa com a apresentação do corpo de obras construído nessa jornada.

## 2 VER O SEMELHANTE: MÍMESIS E FICÇÃO

A palavra grega *mímesis*, tradicionalmente traduzida como “imitação”, foi empregada por vários filósofos desde a Antiguidade abarcando um uso bastante diverso. Em sua origem, era utilizada não só pela teoria filosófica, mas também pela linguagem comum do dia a dia. Há uma diferença significativa no emprego dessa palavra entre os principais filósofos que auxiliaram na construção de seu significado. Podemos observar, por exemplo, em Platão, seu uso sendo vinculado, de maneira mais estrita, a uma ideia de imitação orientada ao engano, à ilusão e à mentira. Já em Aristóteles, a palavra é entendida a partir da ideia de verossimilhança com a realidade, o que não pressupõe uma imitação literal desta, mas uma construção fictícia, inventiva.

Neste capítulo, faremos uma investigação dos conceitos clássicos de *mímesis* a partir da relação paradoxal que eles estabelecem com a verossimilhança e a ficção. A ficção opera no campo do possível; ocorre que nem tudo o que é possível é acreditável. Nesse sentido, a verossimilhança como qualidade que conduz a ficção é de uma eficiência particular. Refletindo acerca desses conceitos a partir do efeito de verossimilhança que uma obra produz, o especialista em *mímesis* Lima (2014) nos diz que esse efeito

é inseparável tanto da produção como da recepção. O que vale dizer, no *mimema* o verossímil, sem se confundir com “um pouco verdadeiro”, está em contato como o “verdadeiro”. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não dos conceitos, perspectiviza a “verdade”, *i.e.*, capaz de pô-la em questão, de ser crítica, sem ser didática (p. 52).

De acordo com Lima, o efeito de verossimilhança, ou seja, a capacidade que uma obra tem de parecer verdadeira só é possível de ser alcançada porque, na *mímesis*, ela está em contato com o verdadeiro e, ao mesmo tempo, não se confunde com ele; portanto, somente parece verdadeira. Desse modo, é possível conceber que *o parece verdadeiro, não precisa necessariamente sê-lo*. A propósito, é justamente por não se confundir com a verdade que a obra pode ser percebida como ficção, mesmo que essa percepção não ocorra de imediato.

Segundo este autor, o meio das imagens – tanto imagens em si, quanto imagens mentais ou verbais – seria privilegiado pela construção de ficções pelo fato de disporem – do que ele chama em outro trecho – de uma verossimilhança divergente, ou seja, não operarem apenas no sentido de confirmar o esperado. A ficção é, desse modo, uma espécie de duplo da imagem, que tem como ponto de partida o que os produtores e receptores tem por verdade.

O que aqui chamamos de efeito de verossimilhança é uma estratégia presente na obra *Chantier Barbès-Rochechouart, Paris* (*Canteiro de obras Barbès-Rouchechouart, Paris*, 1994) do artista francês Pierre Huyghe. A obra consiste em uma encenação feita com artistas amadores da atuação de operários em um canteiro de obras na periferia parisiense. Essa encenação é registrada em uma fotografia que posteriormente é apresentada em um *outdoor* localizado imediatamente à frente do canteiro de obras real, onde a fotografia foi realizada. No local, operários trabalham para construir o prédio num espaço rodeado por altos tapumes de proteção. Na obra de Huyghe, a fotografia ficcional acaba por trazer à visão uma realidade que antes não era observável. A qualidade de ver o semelhante na obra desse artista também possui um caráter altruísta ao trazer à tona a invisibilidade de algumas atividades sociais. A obra ainda desconstrói, fazendo uso do mesmo espaço e de recursos de encenação e artificialidade – o uso alienado daquele espaço por parte da publicidade.

Ao discorrer sobre o processo de realização de seu trabalho, o artista diz que a obra consiste em “um modo de traduzir uma experiência sem representá-la. Ela será equivalente e ainda assim será diferente” (FRANCBLIN; PRÉVOST; PALHARES, 2006, p. 8). Seu entendimento da obra parece uma descrição do conceito de mimesis no que tange ao efeito de verossimilhança, ou seja, a qualidade que uma obra tem de parecer verdadeira e de estar em contato com o verdadeiro e, ao mesmo tempo, não se confundir com ele. Inclusive no que diz respeito ao fato de pretender traduzir a experiência sem representá-la. Nesse sentido, a mimesis também se confirma como entendimento mais adequado, já que representação remeteria a também representação de ideias.

Pontuado isso, nas próximas páginas deste estudo faremos um levantamento do conceito clássico de mimesis. Este foi organizado adotando um critério cronológico, de modo que iniciaremos com Sócrates e Platão, abordando a relação original entre mimesis, ilusão e mentira. A seguir, estudaremos o conceito de mimesis em Aristóteles, por meio do qual ele surge amparado nos conceitos de ficção e metáfora. Procuramos estabelecer um diálogo entre as teorias desses pensadores e a produção de alguns artistas contemporâneos. No estudo do conceito platônico, buscamos interlocução com os artistas vinculados à Arte Conceitual; no de Aristóteles, escolhemos artistas contemporâneos que recorrem ao uso de ficção e metáfora.

**Figura 6** – Pierre Huyghes. Canteiro de obras Barbés-Rouchechouart, Paris (1994).



Fonte: [www.art21.org](http://www.art21.org).

## 2.1 O conceito clássico de mimesis em Sócrates e Platão

Sócrates entendia mimesis como um caminho para a construção de formas de beleza perfeita. Ele chegou até essa compreensão de sentido utilizando como método de investigação a maiêutica. Esse é o mesmo método empregado em todas as suas investidas e consiste em perguntar, questionar e interrogar algum especialista na questão investigada sobre um determinado conceito, até chegar à essência desse mesmo conceito. Nesse esforço por buscar a essência dos conceitos fazendo uso de sua crítica interrogativa e, aliás, por força mesmo de suas interrogações, fazia com que a primeira definição dada passasse por sucessivos aperfeiçoamentos até chegar a uma definição ou solução mais satisfatória para seu problema. Essa seria sempre a mais exata possível para aquele momento ou a mais aproximada de sua ideia de verdade, mesmo que nunca pudesse chegar a ser perfeita ou definitiva, isso por entender que as interrogações sobre a última definição dada devem ser contínuas.

Para investigar o conceito de mimesis, Sócrates escolheu como interlocutores dois artistas: o pintor Parrásio e o escultor Críton. O registro desse seu diálogo foi feito por seu discípulo menos citado dentro da historiografia filosófica, Xenofonte,<sup>2</sup> em uma obra de sua autoria intitulada Ditos e feitos de Sócrates. Sabe-se que Sócrates não registrava em obras escritas suas ideias. Todos os registros que temos sobre esse personagem histórico fundamental do pensamento humano vêm de textos escritos por seus alunos e outras personalidades de sua época. No texto citado, antes do diálogo direto com os artistas que o auxiliariam no entendimento do conceito de mimesis, o narrador Xenofonte indica o bom relacionamento de Sócrates com os artistas que viviam do próprio trabalho. A relevância dessa espécie de aviso no texto, e no contexto de definição de um conceito importante para a cultura grega como o de mimesis, parece ser mais uma espécie indicação do posicionamento de Sócrates em relação à desvalorização, por parte da sociedade aristocrata grega, dos trabalhadores que exerciam alguma atividade manual.<sup>3</sup> No texto, Sócrates se dirige à Parrásio:

---

<sup>2</sup> Sócrates não redigiu nenhum texto autoral e os relatos que temos de seu pensamento filosófico chegaram até nós por meio de discípulos, sendo Platão o mais conhecido. Contudo, nesse momento do texto, escolhemos o relato de Xenofonte sobre a mimesis e resguardamos o trecho escrito por Platão para quando formos apresentar o conceito de mimesis deste. Lembramos que esse mesmo texto também é conhecido por sua tradução latina com o título *Memorabilia*.

<sup>3</sup> A dignidade do trabalho não fazia parte do entendimento de trabalho dos gregos, que, além disso, é claro, não valorizavam os trabalhos manuais. Por outro lado, os filósofos e sofistas eram extremamente valorizados em uma sociedade cujos destinos e cuja possibilidade de desempenhar um papel importante na cidade-estado dependiam, em grande parte, da atuação de oradores, da eficácia dos recursos retóricos e da capacidade de persuasão (JAEGER, 1995, p...).

- Dize-me, Parrásio, não é a pintura representação dos objetos visíveis? Não imitais, com cores, as reentrâncias e as saliências, o claro e o escuro, a dureza e a moleza, a rudeza e a graça, o vigor da idade e a decrepitude?
- Assim é!
- Se quiserdes representar formas de beleza perfeita, como não é fácil encontrar homem isento de toda imperfeição, não reunireis vários modelos e de cada um tomareis o que de mais formoso possuir, compondo desta maneira um todo de perfeita beleza?
- É o que fazemos.

De acordo com o trecho, os questionamentos de Sócrates conduzem ao entendimento de que, para alcançar a beleza perfeita, o artista imita ou reproduz a aparência exterior de algo que toma como modelo, mas, ao fazê-lo, restringe-se apenas às partes belas do objeto representado. Isso decorre do fato de que não é possível encontrar um objeto totalmente belo. Seria preciso, portanto, como observa Sócrates, reunir as partes belas de vários objetos de uma mesma categoria para, só então, formar algo que funde uma totalidade sem falhas e perfeita da beleza. Esta seria alcançada pela reunião de todas as partes perfeitas em uma única imagem.

A construção de uma obra bela não implicaria, de modo algum, em uma simples cópia da aparência exterior de um corpo ou de uma coisa qualquer que pudesse causar o interesse do artista. Antes implicaria uma reunião das partes belas a fim de formar algo sem falhas, excelente. Sócrates, portanto, compreende que o fazer artístico exige um exercício mais amplo que o de mera cópia da realidade. Trata-se, na verdade, de uma idealização do modelo conduzida pela ideia de beleza como perfeição que o artista possui em sua própria mente. Como observou Nunes (1986, p. 54), “na verdade, eles não imitam, e sim idealizam o modelo”.

A concepção de mimesis como representação da realidade elaborada a partir de uma cópia idealizada do objeto reflete a necessidade de representar o mundo de forma melhorada, idealizada. Uma vez eliminadas as inevitáveis imperfeições das coisas individuais, o mundo é refeito em uma condição mais atraente que a realidade sensível por ser apresentado contendo apenas as qualidades do objeto representado.

É sabido que essa noção de representação idealizada da realidade possui sua mais antiga enunciação no conceito de mimesis apresentado na obra de Xenofonte, por Sócrates. Todavia, é em Platão que o conceito de mimesis passa a ser ainda mais enfatizado no que diz respeito a seu viés idealista e também moral, com agravante de ser algo que distancia o ser humano da verdade e o conduz ao erro, à ilusão e à mentira. Antes de seguir, é importante pontuar algumas questões sobre Xenofonte e Platão.

Sabe-se que a difusão da filosofia<sup>4</sup> de Sócrates de forma escrita deu-se somente a partir de sua morte, por meio de seus discípulos. Pessanha (1999) nos diz que grande parte dos historiadores de filosofia, ao compararem os relatos de Xenofonte aos de Platão, observam algumas limitações importantes: Xenofonte não é creditado pelos historiadores como um pensador de relevância. Além disso, eventualmente, discorre sobre o mestre de forma demasiado simplória, o que é um problema. Por outro lado, Platão representa o perigo oposto, podendo ter atribuído a Sócrates mais do que ele disse ou quis dizer efetivamente.

Outra questão importante a frisar é que nenhum dos textos de Platão que nos chegaram foi dedicado especificamente à arte. A sua reflexão sobre arte aparece em forma de fragmentos em textos dedicados à investigação de outros temas, tais como o belo, a mentira, o conhecimento e a educação. Sobre esse aspecto da teoria platônica, Cauquelin (2005) observa que

não há teoria da arte propriamente dita, mas notações dispersas a respeito, ora da *prática* de certas artes (*tekné*), ora da ideia de belo. Em outras palavras, a ideia de arte não é arte, é separada dela, deixando a arte, sua prática, o “fazer”, muito longe de poder realizar o belo, e até de aspirar a ele (p. 29).

É interessante notar que a elaboração desses conceitos de mimesis ocorre justamente em um momento histórico, no século VI a.C., em que a arte visual grega registrava, pela primeira vez dentro da história da humanidade, um ciclo de técnicas que tinham como motivação fundamental produzir uma representação com ênfase na verossimilhança, mesmo que esse processo ocorresse de forma idealizada, buscando uma espécie de perfeição da forma. A arte desse período aspirava a um ideal racional de verdade que superasse a reprodução das aparências acidentais e mutáveis dos objetos.

Nesse contexto é que surge o entendimento platônico, indicado por Cauquelin, de que a ideia de arte não é arte. Isso ocorre em função de a prática não ser a coisa em si, mas apenas uma realização no mundo sensível da ideia de arte, esta sim sendo a coisa em si. A mimesis é o que constitui essa ponte. Para compreender melhor o problema, temos que retomar o método filosófico desenvolvido por Platão a partir da maiêutica socrática: a dialética.

O historiador de filosofia Manuel Garcia Morente (1943) chama atenção para o fato de que a dialética platônica não consiste em contrapor opiniões distintas, mas de contrapor uma

---

<sup>4</sup> A filosofia de Sócrates é descrita basicamente nos textos de Platão e Xenofonte e de alguns relatos dos chamados “socráticos menores” (Megáricos, Cínicos, Cirenaicos), todos eles escritos após sua morte. Em vida, a principal referência a Sócrates é a feita por Aristófanes, em *As nuvens*, e refere-se à fase anterior a seu magistério filosófico. Tal referência, contudo, está misturada com traços de cosmólogos jônicos e também de sofistas, como observa Pessanha (1999) na apresentação do volume dedicado a Sócrates dentro da Coleção *Os pensadores*.



opinião à crítica dela mesma. Seu método está decomposto em dois momentos: o primeiro consiste na intuição de uma ideia; o segundo em depurar essa ideia por meio do exercício de contemplação teórica até que ela se aproxime cada vez mais da ideia verdadeira, ou seja, da verdade em si. A coincidência absoluta com a ideia verdadeira é impossível, pois esta se encontra num mundo do ser que é demasiadamente diferente da nossa realidade visível. Esse esforço, portanto, nunca poderá ser perfeitamente bem-sucedido, embora mobilize a busca pela verdade e, nas tentativas humanas de elevar seu espírito, este busque acessar algo dessa verdade por meio da imitação.

Morente observa ainda algo interessante sobre o método de Platão acima indicado: o fato de o filósofo grego expor seu método por meio de ficções, de mitos. Um dos mitos utilizados por Platão para expressar seu pensamento é o mito da reminiscência, no qual conta que as almas humanas, antes de viverem na terra e alojarem-se cada um em um corpo de ser humano, viveram em outro mundo onde não haveria nada que fosse sensível aos sentidos, nada que mudasse ou que fluísse no tempo e no espaço. Esse era um mundo de puras essências intelectuais, um mundo das ideias, que ficava em um lugar celeste denominado de *topos uranos*. Nesse lugar, as almas viveriam em perpétua contemplação das belezas imutáveis das ideias e conheceriam a verdade sem esforço. Ao entrar no corpo de um ser humano e dar-lhe vida, a alma passava a submeter-se às condições de vida na Terra. Ao contactar a temporalidade, a finitude, a brevidade, a dor, o sofrimento, as decepções e a ignorância, a alma acabaria por se esquecer das ideias que conhecera enquanto estava no *topos uranos*.

O mito da reminiscência é utilizado por Platão para falar do pensamento intuitivo. O filósofo entendia que perguntas bem-feitas dirigiriam a intuição à essência do objeto investigado. Aliás, é justamente nisso que consiste dialética platônica: numa contraposição de intuições sucessivas em que cada uma aspira ser a intuição plena da ideia.

Indicadas essas questões metodológicas, chamamos atenção para o fato de que, em Platão, existem dois atos miméticos fundamentais, conforme observa Nunes (1986): o primeiro é o do Demiurgo, ou Deus, que seria uma *imitação primeira*, e consiste na criação das coisas da natureza; e uma segunda imitação, uma *imitação moral*, que seria aquela realizada pelos artistas e movida por um desejo de suas almas de resgatar a condição espiritual perdida. Nesse processo de imitação, ou mimesis, a alma do artista buscaria se aproximar dessa realidade perfeita, tornando-se semelhante àquilo que contempla intelectualmente.

No livro X da República de Platão, há um diálogo entre Sócrates e seu discípulo Glauco em que discorrem justamente sobre o processo de mimesis na produção artística. Já no

início do texto, há a recomendação de que não seriam admitidos na República nenhum caso de poesia imitativa. Sabe-se que Platão era um grande admirador dos princípios da arte egípcia por não possuírem vínculos de verossimilhança com a realidade. Contudo, censurava a arte mimética e até a distorção da perspectiva praticada na escultura monumental grega a fim de que as proporções de uma figura parecessem corretas ao espectador na realidade sensível. O perigo da mimesis, para Platão, era o de ser um falso conhecimento, um engodo muitas vezes não perceptível para aquele que o contempla, mas se apresentar como conhecimento verdadeiro. O risco era acentuado pelo fato de, segundo o filósofo, muitos espíritos não terem o conhecimento do que a realidade sensível de fato é. O problema da mimesis em Platão, portanto, era precisamente a mentira que ela difundia. Vejamos esse trecho de *A república*:

Sócrates – Vejamos que há três espécies de camas: uma que existe na natureza das coisas e de que podemos dizer, creio, que Deus é o criador. Quem mais seria, senão ele?

Glauco – Ninguém, na minha opinião.

Sócrates – Uma segunda é a do marceneiro.

Glauco – Sim.

Sócrates – E uma terceira, a do pintor.

Glauco – Seja.

[...] Sócrates – Queres então que demos a Deus o nome de criador natural deste objeto ou qualquer outro nome semelhante?

Glauco – Sim, é.

Sócrates – E chamaremos ao pintor o obreiro e o criador desse objeto?

Glauco – De modo algum.

Sócrates – Dize-me então o que é ele em relação à cama.

Glauco – Parece-me que o nome que lhe conviria melhor é o de imitador daquilo de que os outros dois são os artífices.

Sócrates – Que seja. Chamas, portanto, imitador ao autor de uma produção afastada três graus da natureza (PLATÃO, 2007, p. 323-324).

Nesse trecho é possível observar que a atividade do artesão, que concebe a cama a partir de uma ideia tornada forma, estaria muito mais próxima da ideia universal de cama, de onde derivam todos os leitos possíveis, do que a cama feita por um pintor, que a realiza a partir da observação de uma cama existente no mundo sensível. Platão concebe a observação da realidade sensível como única possibilidade de criação do artista.

A cópia feita pelo artesão teria como propósito a busca por se aproximar das ideias reais, de resgatar um estado de alma. Contudo, em sua produção, o faz imperfeitamente, criando uma diversidade de camas. Seguindo o raciocínio de Platão, a produção do artista estaria, dentro dessa hierarquia, em consonância com a forma de organização social grega, abaixo da própria realidade sensível. Admitindo-se a mimesis como processo de produção artística, ou seja, admitindo-se que as artes imitam, elas não poderiam produzir mais do que a

aparência. Platão utiliza um modelo lógico de raciocínio para chegar à sua concepção de mimesis. Para esse filósofo, de nada adianta reproduzir coisas do mundo sensível, que são inferiores, múltiplas e defectivas, e perceptíveis apenas por meio dos sentidos, sempre passíveis de engano, quando existem outras formas supremas de entendimento, que podem ser acessadas pelo conhecimento intelectual.

Sabemos que Platão tinha objeções à arte, ou melhor, a determinados usos da arte. Dentre eles, o principal era seu uso para a educação dos guerreiros gregos. É com base nessa problemática que Platão bane os artistas de sua República: por ver no exercício mimético dos artistas a produção de uma forma ilusória que simula uma realidade que a arte não possui e, como consequência, engana aqueles que com ela se relacionam. O problema da mimesis na arte é o fato de ela iludir e propagar uma mentira como verdade. O raciocínio de Platão conclui que o artista imita por deficiência de conhecimentos, por ser enganado pelos sentidos e replicar o engano, por não ser verdadeiramente sábio, o que geraria um problema na formação do cidadão grego, especialmente quando há a intenção de conduzi-lo ao conhecimento verdadeiro.

Outro problema que a visão platônica de arte indica é a capacidade que esta tem de manipular a sensibilidade a partir do uso da matéria, podendo, dessa maneira, segundo o filósofo, enredar a alma em sentimentos extremos, em emoções falsas, ou fazê-la alçar estados perturbadores que poderiam ser malconduzidos. Essas características da produção artística representariam um risco para a estabilidade da pólis. Também por isso os artistas deveriam ser banidos de sua República: por desencadear sentimentos e emoções e reduzir, dessa maneira, o elemento racional que potencialmente as dominaria.

O classicista Werner Jaeger (1995), em sua obra *Paidéia: a formação do homem grego*, observa no incomodo de Platão e em sua crítica à arte o entendimento de um profundo antagonismo de princípios entre a poesia e a filosofia. Ele lembra que Platão não foi o primeiro a censurar esse aspecto da poesia. Há por trás de sua crítica uma longa tradição que abarca pensadores predecessores que, com ele, ganham um importante representante. Entre esses pensadores estavam, por exemplo, Xenófanes e Heráclito, que atacaram a falta de dignidade, excessivamente humana segundo eles, com que se apresentavam as imagens dos deuses nos escritos de Homero e Hesíodo. Jaeger (1995) ainda observa um ponto importante na escolha de Platão por banir as artes miméticas da República em nome da verdade e da boa formação dos cidadãos:

Todo o interesse do filósofo pelos testemunhos verbais gira em torno do problema de saber se são verdadeiros ou falsos. Da sua verdade depende não só o valor educativo da palavra, mas também o seu valor de conhecimento. É por isso que Platão considera tanto mais paradoxal a tese de que a educação não começa pela verdade, mas sim pela “mentira”. Alude com isso aos mitos que se contam às crianças, e ele também não vê outro caminho para começar (p. 768).

Platão também começa pela mentira, dentro do mundo dos sentidos, criando o mito da reminiscência como parte de seu método doutrinal, juntamente com a dialética, conforme já dito anteriormente. Talvez por isso a concepção de mimesis desse filósofo esteja, como em nenhum outro caso, tão entranhada nos conceitos de engano, ilusão, ficção e mentira. As atividades artísticas, especialmente as artes manuais,<sup>5</sup> seriam as mais afetadas por esse problema e afastadas da verdade. Elas são vistas como produções submetidas à aprovação ou desaprovação de um público que julga essa obra não necessariamente utilizando como critério o verdadeiro e o bom, mas apenas o prazer.

Apesar de estar bastante presente no discurso platônico a ênfase em um aspecto pejorativo da arte, há nele também algo recoberto, que parece dar espaço a uma contradição em seus pontos de crítica, como observa Cauquelin (2005). Esse ponto pode ser notado em seu discurso a respeito do belo. Para Platão, o belo é o rosto do bem e da verdade. Tais princípios estão intimamente vinculados entre si, de modo que não é possível algo ser belo se não for verdadeiro; tampouco o bem pode existir fora da verdade. Essa tríade é o que dá acesso à inteligibilidade e impede o caos.

A ênfase e a valorização do conceito, em detrimento da realidade sensível do objeto, são questões que tangem também à produção dos artistas conceituais da segunda metade da década de 1960. Muitos deles buscaram na filosofia de Platão, assim como na de Hegel, Hume, Wittgenstein e outros filósofos uma interlocução com o propósito de fazer uma revisão da prática artística e de sua teoria. Um ponto também comum entre muitos desses artistas é propor a revisão sobre o problema da representação a partir dessas interlocuções. Nessa busca, ao desenvolverem uma multiplicidade de atividades com ênfase na linguagem e em seus processos – distanciando-se da tradição formal que identificava como característica principal da arte o trabalho sobre a forma –, alcançaram a concepção de arte como ideia, radicalizando ao limite extremo a tradição duchampiana de usos de palavras e jogos de linguagem.

---

<sup>5</sup> Sobre essa questão, Cauquelin (2005) diz: “Temos nos surpreendido com o rigor com que Platão julgou a poesia, a qual ele expulsou da cidade; a música, que enlanguescia os corpos; a pintura, afastada em dois graus da verdade; e sobretudo todas as artes manuais que não empregassem nem o cálculo nem o raciocínio, a régua e a medida, podendo ser feitas de maneira improvisada” (p. 29).

Em seu ensaio *Sentences on Conceptual Art* (1969) (*Sentenças sobre arte conceitual*), escrito que deu nome ao movimento, o artista norte-americano Sol LeWitt afirma: “Ideias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as ideias precisam ser transformadas em algo físico” (LEWITT, 2004, p. 2006). Ao abrir mão até mesmo de um aporte físico para a obra, os artistas conceituais criam uma desordem na tradicional necessidade física de um objeto de arte, tão conclamada pelo mercado a partir da valorização de um sentimento de aquisição de um território associado à obra.

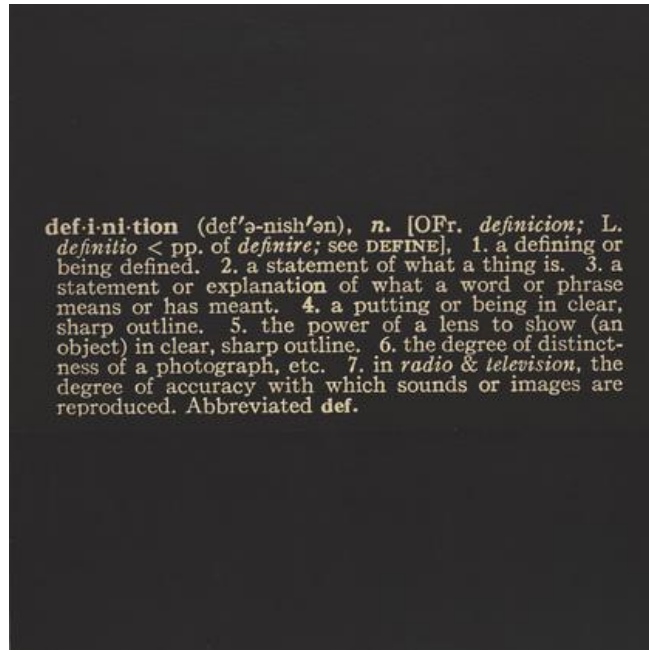
A série *Art as Idea as Idea* (*Arte como ideia como ideia*, 1966-68), do artista plástico norte-americano Joseph Kosuth, é uma série emblemática no uso central da linguagem escrita por parte dos artistas conceituais com fins de revisão sobre o problema da representação. As obras eram impressões em cópias fotostáticas em branco e preto apresentando as definições que vários dicionários distintos atribuíam a termos-chave no debate sobre arte. Palavras como “representação”, “significado”, “objeto”, “definição” e “teoria”, entre outras, compunham a série. O título da série é uma adaptação da frase de outro artista, Ad Reinhardt, na qual este dizia: “A única coisa a ser dita sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. Arte como arte não é nada além de arte. A arte não é o que não é arte”<sup>6</sup>. Kosuth admirava a maneira com que Reinhardt pensava em arte, assim como suas tendências políticas de esquerda. Kosuth também valorizava muito o fato de os críticos greenberguianos não demonstrarem desinteresse pela produção de Ad Reinhardt.

Dentre as obras de Reinhardt, a série *Pinturas negras* chamou bastante a atenção de Kosuth. Nela, Reinhardt estabelece um padrão não inteiramente monocromático que se prestava à contemplação prolongada e criava propositalmente uma apresentação impossível de ser capturada com qualidade em qualquer reprodução fotográfica. Essas características eram vistas como grandes qualidades por Kosuth que, à sua maneira, elaborou-as na série *Art as Idea as Idea*. As impressões fotostáticas deveriam ser pregadas diretamente na parede e se perdiam imediatamente após a exposição. Segundo Paul Wood (2002), o artista só chegou a apresentar a série completa uma única vez e, ao vislumbrar uma tentativa de exploração mercadológica sobre a série, encerrou-a.

---

<sup>6</sup> In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: JZE, 2004. p. 213.

**Figura 7** – (*Art as Idea as idea*) the word “Definition” [(arte como ideia como ideia) a palavra “Definição”] de Joseph Kosuth (1966-68).



Fonte: MoMa, 2011.

**Figura 8** – *Abstract Black Paintings* (*Pintura negra abstrata*), de Ad Reinhardt, 1960.



Fonte: Guggenheim.org, 2025.

A apresentação de conceitos enquanto obra também estava muito associada à nova postura do artista no que concerne ao entendimento de sua própria prática. Sobre o crescente desinteresse pela evolução física dos trabalhos e a escolha por caminhos em direção à desmaterialização, os teóricos Lucy Lippard e John Chander observam: “The studio is again becoming study”<sup>7</sup> (*O estúdio está novamente se tornando estudo*). Para esses artistas, a *ideia* no domínio da arte é mais importante que as qualidades físicas ou visuais do objeto artístico. Nesse sentido, a arte seria uma *proposição* – termo empregado por Kosuth – e sua validade enquanto arte estaria necessariamente associada à intenção do artista.

Em seu texto *Art after philosophy (Arte depois da filosofia, 1969)*, Kosuth diz que “uma obra de arte é um tipo de *proposição* apresentada dentro do contexto da arte, como um comentário sobre arte”.<sup>8</sup> Nesse sentido, a obra de arte seria também uma tautologia, na medida em que apresenta a intenção do artista de dizer que um trabalho de arte, em particular, é arte, no geral. Em outras palavras, arte é o que o artista diz que é arte. Compreendido isso, o exercício artístico primordial seria o de construir definições e proposições.

A oposição de Platão à materialidade da obra – o entendimento pejorativo desse aspecto por parte do filósofo grego – é adaptada pelos artistas conceituais como um desinteresse pelos aspectos formais mais tradicionais da obra de arte, seguindo uma orientação em direção à desmaterialização. O artista como propositor articula definições e proposições, não enaltecendo as qualidades físicas de uma obra. Mesmo em obras que mantêm algum grau de materialidade, tal como uma folha A4 impressa ou uma cópia fotostática em preto e branco apresentando um conceito de dicionário ou o registro de uma ação, observa-se outro tratamento em relação à materialidade. A materialidade dessas obras não faz referência aos suportes tradicionais nem apresenta um uso de imagens equivalente àquele reforçado pela tradição. É uma espécie de representação da desconstrução.

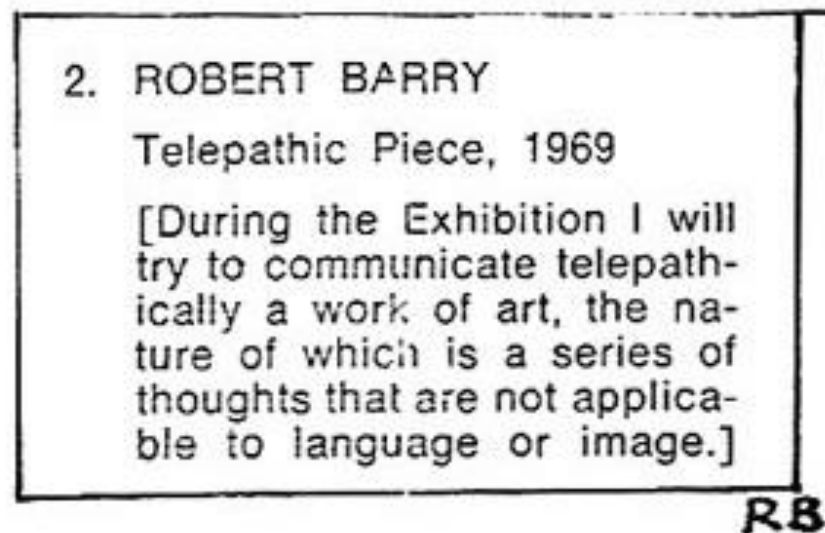
---

<sup>7</sup> Lucy Lippard e John Chander, *The desmaterialization of Art (A desmaterialização da Arte)*. In: Alexander Alberro e Blake Stimson (Org.), *Conceptual Art: A critical Antology (Arte Conceitual: Uma antologia crítica)* MIT Press: Cambridge e London, 1999. Página:46.

<sup>8</sup> In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: JZE, 2004. p. 219.

**Figura 9** – *Telepathic Piece (Peça telepática)*, de Robert Barry (1969).

1968



Fonte: Catálogo da exposição.



Existiram, contudo, obras que radicalizaram ainda mais a experiência rumo à imaterialidade. Talvez o artista que mais tenha progredido nessa direção foi Robert Barry. Uma de suas obras emblemáticas foi *Telephatic Peice* (1969) (*Peça telepática*) que, segundo o artista, seria “algo próximo no espaço e no tempo, mas que ainda não me foi dado conhecer”.<sup>9</sup> A obra consistia na seguinte afirmação: “Durante a exposição eu tentarei comunicar telepaticamente um trabalho de arte, cuja natureza é uma série de pensamentos que não são aplicáveis à linguagem ou à imagem”.<sup>10</sup> Tal afirmação constava impressa no catálogo publicado após a exposição e financiado pelo *marchand* Seth Siegelau, um dos poucos *marchands* que entenderam o projeto artístico em desenvolvimento na Arte Conceitual e auxiliaram sua realização. Siegelau chega a afirmar, falando sobre a exposição, que o verdadeiro espaço de exposição era o catálogo, que acabou por se tornar informação primária, não mais secundária, do evento.

O catálogo se tornou o único acesso material à obra, já que a galeria que a abrigava, mais precisamente, a segunda sala de exposições do Centro de Comunicação e Artes da Simon Fraser University, localizada no British Columbia, Canadá, permaneceu fechada durante todo o período. No catálogo, o aviso constava como: “At the conclusion of the exhibition (June 19,1969) the information about the work of art was made know in this catalogue” (*Ao final da exposição [19 Junho de 1969] a informação sobre o trabalho de arte se fará saber por este catálogo*).<sup>11</sup> A exposição contava com mais 10 artistas e coletivos divididos em 17 espaços de exibição dentro da Universidade.

No tocante ao uso de técnicas exploradas por outros movimentos, como é o caso da fotografia, observa-se uma predileção pelo registro e pela impressão em preto e branco que não enaltecem as qualidades formais da linguagem nem as habilidades técnicas do fotógrafo, mas, antes, cumprem uma função documental. O documento aqui não deve ser entendido como um documento tradicional, com pretensões de verificação e confirmação, ou registro, de uma situação. Esses documentos não se comprometem com a tradição da verossimilhança ou da necessidade de confirmação de uma ação. São antes mais um elemento que reflete sobre o próprio registro e sobre a ação que eles registram. Há um certo interesse metalinguístico nessas experiências. A fotografia é também uma proposição; é uma foto que opera como texto.

---

<sup>9</sup> Paul Wood. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p. 36.

<sup>10</sup> Seth Siegelau. *Catalogue for the exhibition May 19 to June 19, 1969*. British Columbia: Centre for Communications Arts, 1969. p. 5.

<sup>11</sup> Seth Siegelau. *Catalogue for the exhibition May 19 to June 19, 1969*. British Columbia: Centre for Communications Arts, 1969. p. 7.

Há uma referência comum por parte dos artistas conceituais, e de maneira mais enfática no caso de Kosuth, à teoria platônica da mimesis a partir de uma revisão do problema da representação da realidade. Analisando esse aspecto da produção de Kosuth, em especial na obra *One and Three Chairs* (*Uma e Três Cadeiras*, 1965), os teóricos Peter Goldie e Elizabeth Schellekens observam:

Em um primeiro momento, então, pode-se pensar que *Uma e Três Cadeiras*, de Kosuth, contém os três níveis de realidade: a definição (ou essência) de uma cadeira, a cadeira como um objeto material e a cópia fotográfica de uma cadeira. Mas existe algo mais sobre a obra de Kosuth. Para o pensamento platônico de que toda arte era mera representação; a arte como *mimesis* nunca poderia, por assim dizer, ascender como algo além do terceiro nível de realidade. Então Kosuth, ao tomar a definição de cadeira (primeiro nível da realidade) e a cadeira material (o segundo nível) e incluí-los em uma obra de arte, todavia os transpôs a todos ao terceiro nível de realidade, ou seja, não mais reais que uma cópia fotográfica. A obra *Uma e Três Cadeiras*, assim como todas as obras de arte, está a três estágios da realidade.<sup>12</sup>

No trecho citado, percebemos uma relação bem estreita entre a obra e a teoria. Lê-se a obra a partir da teoria, como se o artista, ao transformar o conceito, ou melhor, uma imagem impressa apresentando a descrição do conceito, o objeto referente ao conceito e seu registro fotográfico, os três, em obra, pudesse desfazer simbolicamente a hierarquia proposta pelo filósofo grego. Essa é uma maneira de entender o questionamento à tradição, algo que também estava em pauta para esse artista. A obra de Kosuth, contudo, não pretende estabelecer um vínculo ilustrativo com a teoria filosófica platônica, mas efetivamente recuperar uma discussão acerca do problema da representação da realidade a partir da raiz filosófica grega relacionada à mimesis e que orientou a estruturação clássica do conceito a ser revisado por ele e outros artistas.

---

<sup>12</sup> “At first, then, you might think that Kosuth *One and Three Chairs* contains all three levels of reality: the definition (or essence) of a chair as a material object, and the photocopy of a chair. But there is more to Kosuth’s piece than this. For Plato also thought that all art was mere representation; art as *mimesis* could never, so to speak, raise itself above the third level of reality. So Kosuth, in taking the definition of a chair (the first level of reality) and the material chair (the second level) and including them in an artwork, thereby turned them into third level of reality, no more than a photocopy. The artwork, *One and Three Chairs*, like all artworks, is at three removes of reality”. GOLDIE, Peter; SCHELLEKENS, Elisabeth. *Who’s afraid of conceptual art?*. Routledge: London e Nova York, 2010. p. 116.

**Figura 10** – *One and three chairs (Uma e três cadeiras)*, de Joseph Kosuth (1965).



Fonte: MoMA, 2015.

Ao analisar como esses aspectos são elaborados na obra, pode-se observar que a organização dos elementos que compõem essa série de Kosuth, no geral, fortalecem, a partir da composição, o aspecto tautológico que caracterizava sua investigação sobre a representação, assim como de outros artistas conceituais. A fotografia, sempre à direita, é uma cópia em preto e branco do objeto investigado e estabelece com ele um caráter quase documental: ela mantém, estando ao lado do objeto, sua escala e indica que a foto foi realizada no exato local onde ele se encontra no momento. A tautologia é, portanto, também uma forma de pensar sobre o problema da cópia do real e de sua representação. A tautologia tem um caráter um mimético processual. A foto é renovada a cada novo local onde será instalada, a cada nova montagem, constituindo, assim, uma relação específica entre representação documental e lugar de montagem. Essa relação confirma a ênfase no uso da fotografia como tautologia, não como registro de memória. Outra questão explorada por essa regra interna do trabalho é que não há um sentido de original: toda apresentação é cópia atualizada de uma proposição, e essa proposição pode igualmente ser adaptada a outros objetos do mundo, tal como mesas, martelos, luminárias, caixas de transporte de obras, pás e outros objetos comuns. A seleção desses objetos não obedece a uma lógica diferente à explorada pelos *ready-mades* duchampianos, ou seja, uma escolha conduzida pelo critério da *indiferença*.<sup>13</sup> Dessa maneira, o objeto escolhido deveria ser eleito sem que se fizesse uso consciente de juízos de gosto. Além disso, o artista deveria ter em mente que o objeto escolhido precisaria se preservar da tradicional necessidade de alcançar emoções estéticas equivalentes àquelas desencadeadas pelas experiências artísticas mais tradicionais.

Outro aspecto explorado pela série *One and three* é que o uso da repetição dentro da obra, em lugar de favorecer a clareza ou acionar um possível caráter didático ao trabalho, acaba por torná-lo ainda mais obscuro. A ambiguidade presente na reunião dessas partes autorreferentes faz com que elas tanto caminhem em direção à construção de um todo do objeto quanto apresentem a impossibilidade de alcançá-lo.

Nessa série, a mimesis é explorada e apresentada enquanto processo e enquanto questão investigada. O trabalho, ao se constituir como uma sucessão de cópias, indica a supervalorização do aspecto mimético dentro da representação. Com isso, a obra faz uma referência à tradição que relaciona o problema da representação como busca pela verdade

---

<sup>13</sup> “Em geral, era preciso tomar cuidado com o seu *look*. É muito difícil escolher um objeto, porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma *indiferença* tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual e, ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto” (CARBANNE, 1997, p. 80).

objetiva; tradição essa que é aqui ironizada, já que Kosuth, assim como Platão, não acredita que a cópia da realidade tenha compromisso com a verdade.

Essa questão pode ser melhor compreendida em *Art after philosophy*, no qual Kosuth (2004) comenta:

A irrealidade da arte ‘realista’ se deve à sua estruturação como uma proposição artística em termos sintéticos: sofre-se sempre a tentação de ‘verificar’ a proposição empiricamente. O estado sintético do realismo não leva a um movimento circular de volta a um diálogo com a estrutura mais ampla de questões acerca da natureza da arte [...] mas lança para fora da ‘órbita’ da arte, para o ‘espaço infinito’ da condição humana (p. 221).

Nesse texto, o artista faz uso de categorias filosóficas, tais como proposição analítica e sintética, para analisar a situação da arte. Essas duas categorias, mais pontualmente, não são tomadas emprestadas de Platão, mas de Emmanuel Kant, com o suporte de sua leitura de um texto do professor e historiador inglês de filosofia Alfred Jules Ayer sobre o filósofo alemão. Portanto, para compreender melhor a relação entre as categorias analítica e sintética e o problema da irrealidade da arte ‘realista’, é preciso primeiro indicar o que cada uma dessas categorias significa na apropriação que o artista faz dos termos para, num segundo momento, considerar a abordagem dele à questão da representação.

Kosuth descreve como proposição analítica aquela cuja validade depende “unicamente das definições dos símbolos que ela contém” (KOSUTH, 2004, p. 219). Ele entende que as formas da arte seriam tradicionalmente mais próximas da proposição analítica pelo fato de se referirem claramente à própria arte. Já as proposições sintéticas, segundo o artista, tem sua validade determinada por fatos da experiência no mundo comum, ou seja, por vivências gerais da pessoa no mundo. Posto isso, para ele, o problema da irrealidade da arte ‘realista’ surgiria da tendência a olhar a arte buscando confirmá-la a partir das experiências vivenciadas na realidade comum e não na própria arte. Essa experiência, para Kosuth, seria sempre mais próxima do “irreal” que do real, pois os códigos da arte são autorreferentes ou, em seus termos, tautológicos. Ele diz: “[...] tentar ‘captar’ a arte por meio de qualquer outro ‘instrumento’ é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição que, normalmente, é irrelevante para a ‘condição artística’ da obra de arte” (KOSUTH, 2004, p. 220). Portanto, ele considera sua própria obra irrealista, por sugerir esse jogo problemático de comparações entre arte e realidade objetiva estabelecido pelas proposições sintéticas. Ou seja, a obra de Kosuth, ao contemplar aspectos vinculados à tradição mimética, vai ao encontro do

entendimento platônico do termo, que também se dá no campo das artes em termos de distanciamento do real e da verdade.

## 2.2 Mímesis e ficção em Aristóteles

Se, em Platão, as artes miméticas são predominantemente um problema epistemológico, moral, político e estético, em seu discípulo, Aristóteles, vemos outro uso do conceito de mímesis ser feito. A visão negativa do processo mimético na produção artística é revisto por Aristóteles em sua obra *Poética* em consonância com características gerais de seu pensamento. Boa parte das diferenças entre o pensamento aristotélico e o platônico vem do fato de Aristóteles seguir um viés profundamente influenciado pelas ciências biológicas. Sabe-se que seu pai, Nicômacos, era médico. Muitos historiadores da Filosofia indicam essa herança como o elemento que impulsionou seu espírito de observação da natureza e sua índole classificatória. Ao escolher a Academia platônica, que tinha como base para a investigação científica a Matemática, Aristóteles encontra a outra base que complementa sua formação. Tais características constituíram os traços fundamentais de seu pensamento como um todo.

A interpretação aristotélica para a mímesis é, como já indicado, radicalmente diferente daquela concebida por Platão. Aristóteles entende o processo de imitação como algo que é próprio da natureza dos seres humanos e que diferencia estes dos demais seres do mundo. Ele diz: “Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos” (ARISTÓTELES, 1999, p. 40). Seria, portanto, essa tendência à imitação a maneira pela qual as pessoas adquirem seus primeiros conhecimentos de forma instintiva desde a infância. A imitação é, portanto, um meio rudimentar de aprender, de conhecer. Ela decorre da necessidade de aquisição de experiência.

Contudo, como observa Nunes (1986), a imitação não é desprovida do exercício intelectual: “não se pode imitar sem imaginar e comparar” (p. 57). Também por esse motivo é que a inclinação à imitação seria um dos caracteres pelos quais se diferenciam seres humanos de outros seres vivos, como os animais: um exercício intelectual e inventivo.

Observando essa característica específica do conceito de mímesis em Aristóteles, a filósofa francesa Anne Cauquelin pontua a relação entre o conceito de mímesis desse filósofo e o pensamento acerca da ficção. Distinguindo o conceito de mímesis aristotélico do conceito

platônico, este último bastante vinculado à imitação, ela resume a mimesis de Aristóteles como algo que, análogo à produção artística, é uma produção acompanhada de regras, sendo essas regras mais orientadas à construção de uma ficção que de uma imitação pura, ocupada em simplesmente copiar um modelo. E essas regras seriam:

[...] mimesis não é cópia de um modelo [...]. Ela é antes de tudo fabricadora, afirmativa, autônoma. Se ela repete ou imita, o que repete não é um objeto, mas um processo: a mimesis produz do mesmo modo como a natureza produz, com meios análogos, com vista a dar existência a um objeto ou ser; a diferença se deve ao fato de que esse objeto será um artefato, que esse ser será um ser *de ficção* (CAUQUELIN, 2005, 61).

Cauquelin observa que o caráter processual da mimesis<sup>14</sup> em Aristóteles é análogo ao da natureza, embora não possa ser avaliado com os mesmos critérios, por gerarem produtos diversos entre si, sendo o produto da mimesis uma ficção. Ocorre que a ficção, como diz a filósofa, para ser convincente, precisaria funcionar como algo análogo ao processo natural, ou seja, funcionar *como* a natureza e, ao mesmo tempo, manter uma espécie de afastamento desta. Ou seja, a ficção precisaria funcionar como a natureza, sem ser igual.

Neste momento é importante observar que, enquanto o conceito de mimesis platônico está extremamente vinculado ao de mentira, à ilusão e ao distanciamento da verdade desde sua concepção, em Aristóteles ele está vinculado ao conceito de ficção já em sua origem. Em nenhuma das teorias clássicas há, portanto, um entendimento associado entre mimesis e verdade, como se a mimesis tivesse como projeto alcançar a verdade. No caso de Aristóteles, pela natureza ficcional de seu conceito de mimesis, podemos apenas associá-la ao verossímil ou à verossimilhança. Nas palavras de Cauquelin (2005), a “ficção, por sua vez, não repete, ela compõe, e sua preocupação é com o *verossímil*, não com a verdade” (p. 62).

É interessante observar, nesse contexto, que a mimesis aristotélica tem uma natureza específica que não procura alcançar a verdade, mas a verossimilhança. A busca pela verossimilhança, que é um dos pilares dessa mimesis, deve ser pautada por escolhas que sejam também críveis, dentro do campo de possibilidades do mundo. Nas palavras de Cauquelin: “o possível deve, portanto, ser ‘verossímil’ para que os espectadores acreditem nele” (CAUQUELIN, 2005, p. 64).

A relação necessária entre crença e verossimilhança é o principal pilar de sustentação da mimesis aristotélica, como novamente observa Cauquelin. A filósofa diz:

---

<sup>14</sup> Cauquelin escolhe utilizar o termo grego sem tradução: *mimesis*. Neste estudo, escolhemos utilizar a grafia portuguesa para o termo: mimesis.

O verossímil está submetido ao conjunto de nossas crenças; os limites do acreditável são os limites dessas crenças. Mas essas são as crenças da opinião comum: a doxa. É ela que serve de muralha contra o impossível (essa categoria do possível que não é acreditável) (CAUQUELIN, 2005, p. 64).

A doxa favorece a realização dessa passagem do conhecido para a novidade, que caracteriza a ficção, pelo fato de ser pautada na crença, prescindindo, portanto, de comprovações verdadeiras. A ficção se estabelece a partir de algum arranjo interior diferente, dentro daquilo que cremos e conhecemos, e que o faz parecer novidade. O mecanismo é ativado sem que sejamos excluídos de sua intimidade, ou ainda, sem que sejamos excluídos da crença em sua verdade.

O filósofo brasileiro Franklin Leopoldo e Silva, ao analisar a diferença histórica entre a crença (enquanto domínio da doxa) e a compreensão (enquanto domínio da razão)<sup>15</sup> aponta, a partir de sua leitura de *Metafísica* de Aristóteles, a seguinte questão:

O ato de compreender é, ao mesmo tempo, o estabelecimento das razões que justificam nossa adesão; na crença, não contamos com esta mediação, e, por isso, ela seria gratuita e injustificada. Assim, o ato de crer só faria sentido como posterior à compreensão, já que esta me forneceria a segurança de crer em algo ‘razoável’ (SILVA, 2011, p. 123).

Por isso a ficção necessita da doxa, porque a adesão a ela precisa ocorrer sem a prudência da verificação. É uma adesão sem justificativas claras, pautada apenas no que parece razoável, possível, verossímil. A ficção, portanto, estabelece-se a partir de algo já conhecido, algo que já é parte de nosso repertório; em outras palavras, algo íntimo, no qual percebemos traços já conhecidos como se fossem novidade.

Cauquelin chama atenção para o fato de que, na teoria da mimesis aristotélica, a identificação do aspecto verossímil de uma obra causaria prazer. Nunes observa também que o prazer proporcionado pela identificação da verossimilhança nas obras possui uma dupla natureza, sendo em parte intelectual e em parte sensível, mistura inconcebível dentro da doutrina idealista platônica. Essa mistura funciona como catalisadora da adesão à ficção.

Portanto, o reconhecimento da mimesis, por parte do espectador, era também uma etapa fundamental da experiência estética e do prazer por ela gerado. Sobre esse aspecto de sua teoria, Aristóteles diz:

Note-se que também o homem conquista os seus primeiros conhecimentos por meio da imitação e que com os respectivos produtos todos se deleitam. Uma prova do que

---

<sup>15</sup> A razão aqui está sendo considerada a partir de seu entendimento tradicional, ou seja, a partir do racionalismo.



digo é o que sucede na experiência comum: as mesmas coisas que, ao natural, não podemos olhar sem repugnância, ao contrário, contemplando-as nas suas reproduções artísticas, ainda se reproduzidas o mais realisticamente possível, nos proporcionam prazer, como, por exemplo, as formas dos animais mais desprezíveis e dos cadáveres. E isso porque o aprender não é apenas um grande prazer para os filósofos, mas também para os outros homens, com a diferença de que estes últimos dele participam com menos intensidade (ARISTÓTELES, 2003, p. 148).

Por meio da comparação entre representação artística e seu objeto, teríamos uma satisfação proporcional à identificação da verossimilhança entre a obra e o tal objeto que ela mimetiza, independentemente de quão horrendo no mundo ele possa ser. É por esse motivo que a satisfação gerada pelo contato com uma obra de arte não existiria sem o conhecimento prévio do objeto com o qual ela se relaciona enquanto representação. Esse conhecimento prévio fortalece a crença.

Na teoria aristotélica, portanto, a mimesis aparece, num primeiro momento, como parte da formação geral dos seres humanos, na medida em que é por meio dela que estes mesmos seres humanos adquirem seus primeiros conhecimentos acerca do mundo. A mimesis é também parte do processo de apreciação das obras de arte, pois é a percepção da semelhança entre arte e mundo, por si só e independente do que é imitado, que gera prazer. Esse prazer é predominantemente de ordem intelectual por parte de quem a reconhece, como veremos.

A concepção de mimesis aristotélica perpassa tanto o exercício do artista, quando este busca imitar algo que é passível de estar também na realidade, quanto o do espectador, que exercita o reconhecimento dessa semelhança e obtém prazer intelectual com isso. Aristóteles atribui esse prazer intelectual ao fato de os seres humanos sentirem prazer ao aprender. Em seu texto, esse filósofo parece eventualmente, assim como ocorre no trecho aqui citado, equivaler o prazer de aprender algo novo e antes desconhecido com o prazer de reconhecer o já conhecido, como é o caso dos processos de deleite mimético do espectador diante de uma obra de arte. Essa situação pode ser observada ao final do trecho supracitado.

Apesar desse ponto de confusão, há algo bastante transformador e significativo na teoria aristotélica: a valorização da aparência. A aparência de um objeto mimetizado já não é mais desvalorizada pelo fato de ser entendida como caminho para o engano ou a mentira. A obra de arte é, neste caso, valorizada em função da sua semelhança com a realidade e não desvalorizada em função dessa mesma semelhança, como ocorria em Platão. Aristóteles, portanto, aceita e valoriza a arte como aparência.

A valorização da aparência é fruto da relação de imitação que a obra estabelece com realidade, ou seja, do processo da mimesis em si. A aparência das coisas é, segundo Aristóteles, o que serve de material para a construção da aparência das obras de arte. Em

outras palavras, é a partir de seu processo intelectual que o artista recupera essa relação diante do mundo na obra. Essa identificação, contudo, não sugere que uma obra de arte seja confundida com o real; mas sim que ela proporcione, por meio do reconhecimento intelectual, a percepção do grau de aproximação que essa obra estabelece com a realidade, ou seja, a sua verossimilhança.

O fato de a obra poder manter algum grau de semelhança com a realidade sem se confundir com ela é fruto de uma espécie de afastamento, como observa Cauquelin. Esse afastamento diz respeito às escolhas do artista, a sua seleção prévia do que será representado e de como será representado. Aristóteles diz:

Assim fazem os pintores. Polignoto, por exemplo, representou seres melhores, Pauson, series piores, Dionísio, semelhantes. É claro, pois, que também cada uma das formas de mimese acima citadas apresentará essas diferenças e que uma será diferente da outra, por serem diversos, do modo como eu formulei, os assuntos imitados (ARISTÓTELES, 2003, p. 149).

O afastamento, então, é fruto das escolhas dos artistas pelos temas sob os quais se debruçarão. Tal diversidade de escolhas ecoa também na diversidade de produtos da imitação e, em nenhum momento, mesmo quando se fala em semelhança, supõe-se igualdade. A verossimilhança traz a possibilidade de proximidade, sem indicar igualdade, mas é o afastamento, como indica Cauquelin, que instaura o universo possível da ficção.

É preciso, neste momento, deixar claro que a conexão entre verossimilhança e realidade não se realiza como simples cópia, mas como uma relação construída com base em uma realidade provável ou possível. Ou seja, como fruto de uma atividade intelectual. Caberia ao artista, portanto, corrigir a realidade, suas possíveis falhas e revelar, por meio de sua arte, como esta poderia ser. Nesse processo, a obra apresentaria o que é essencial e necessário, não o que é particular ou individual e contingente. Podemos observar essa questão neste outro trecho da *Poética*:

[...] o ofício do poeta não é descrever coisas realmente acontecidas e sim quais podem [em dadas condições] acontecer, ou seja, coisas que sejam possíveis, segundo as leis da verossimilhança ou da necessidade. De fato, o historiador e o poeta não diferem porque um escreve em prosa e outro, em verso; a história de Heródoto, por exemplo, poderia ser posta em versos e não seria menos história do que era em prosa. A verdadeira diferença é que o historiador descreve fatos realmente acontecidos, enquanto o poeta, fatos que podem acontecer. Por isso, a poesia é algo de mais filosófico e de mais elevado do que a história; a poesia tende, antes, a representar o universal, a história, o particular. Do universal podemos dar uma ideia deste modo: a um indivíduo de tal ou tal natureza acontece dizer ou fazer coisas de tal ou tal natureza em correspondência às leis da verossimilhança ou da necessidade; e a isso exatamente almeja a poesia, mesmo que aos seus personagens dê nomes

próprios. Tem-se o particular quando se diz, por exemplo, o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu (ARISTÓTELES, 2003, p. 153).

A representação artística de nada valeria se fosse simplesmente uma duplicação de uma imagem que já existe substancialmente. Desse modo, a verossimilhança em Aristóteles não é confundida com o real, nem é fruto de uma ilusão, como sugeriu Platão. É, antes, um nexos com a realidade. Não a realidade presente, mas aquela que é provável ou possível. Sendo assim, quando um artista busca reproduzir um animal como um pássaro, por exemplo, não deveria fazê-lo tentando copiar traço por traço de cada pequena parte de todas as suas penas até que sua cópia ficasse exatamente idêntica ao modelo que a inspirou. O artista deve, antes, respeitar as características gerais da espécie à qual o seu modelo pertence, buscando alcançar, em seu processo, não o que é individual e contingente, mas sim o que é essencial e necessário ao tema de sua obra.

Aristóteles, em seu texto, ainda fala da relação que a arte estabelece com o real a partir da metáfora. Essa figura de linguagem que, assim como a ficção, pressupõe uma relação de semelhança com a realidade a partir de uma espécie de desvio em sua representação. Nas palavras de Aristóteles (1999, p. 63), “Metáfora é a transferência do nome de uma coisa para outra”. Essa transferência, que ele primeiro exemplifica como transferência de gênero para espécie, como no exemplo “[...] ‘Meu barco está parado’, porque *fundear* é uma espécie do gênero *parar*” (ARISTÓTELES, 1999, p. 64), é uma das formas de construção de metáforas. Contudo, observa o filósofo, a metáfora também pode ocorrer por analogia. Ele diz:

Entendo que há metáfora por analogia quando o segundo termo está para o primeiro assim como o quarto para o terceiro; o quarto poderá ser utilizado em lugar do segundo, e o segundo, no lugar do quarto. Em algumas ocasiões, os poetas acrescentam ao termo substituto algum outro com o qual o substituído se relaciona (analogia): a taça é para Dioniso aquilo que o escudo é para Ares; assim, dir-se-á que a taça é o escudo de Dioniso, e o escudo, a taça de Ares; a velhice é para a vida o que a tarde é para o dia; desse modo, tarde será a velhice do dia, enquanto, como quis Empédocles, a velhice será a tarde da vida, ou o ocaso da vida. Às vezes falta um dos quatro termos da analogia; nem mesmo assim deixar-se-á de utilizar o análogo (ARISTÓTELES, 1999, p. 64).

Na analogia, faz-se uso de uma qualidade conhecida, clara e característica do elemento mimetizado, de modo a substituir a palavra que identifica essa qualidade por outra palavra. Esta outra palavra segue regras claras de escolha e posição no texto, que o filósofo pontua neste trecho. Ou seja, não são dispostas ao acaso, tampouco são escolhidas ao acaso. Cauquelin, ao analisar esse ponto do texto de Aristóteles, pontua que a analogia, para o filósofo, “é uma estrutura lógica que governa a metáfora” (CAUQUELIN, 2005, p. 65).

Nos trechos que nos chegaram – nesse momento da *Poética*, existe a indicação de que alguns trechos se perderam – o filósofo parte de uma análise da metáfora a partir da poesia. Contudo, as características metafóricas que ele pontua também são observáveis nas metáforas visuais. A filósofa argentina Elena Oliveras (2007) observa que as qualidades que caracterizam a metáfora na poesia, indicadas em *Poética*, são comuns às metáforas visuais. Ambas desenvolvem seu conceito a partir de um trabalho com a semelhança, seja por analogia, seja por transferência. Essas características são comuns a uma ampla gama de construções metafóricas.

Sobre a diferença entre texto e imagem, a filósofa pontua:

Atendiendo a la diferencia entre imagen percibida e imagen imaginada, podríamos definir a la metáfora como una forma de percepción (para el caso de la metáfora visual) o de captación imaginaria (para el caso de la metáfora verbal) (OLIVERAS, 2007, p. 19).<sup>16</sup>

Portanto, a relação entre imagem e metáfora comporta uma extensão de sentidos mais generosa. A filósofa ainda observa que:

En *Poética*, destaca Aristóteles la importancia de la metáfora aclarando que la fuente de su esencia se encuentra en la semejanza entre los términos. ‘Usar bien la metáfora equivale a ver com la mente lãs semejanzas’, leemos em *Poética*. Así, ampliando nuestra primera definición podemos decir que la metáfora es una forma de percepción o de captación imaginaria que encuentra su fundamento el la semejanza, es decir em um ‘ver como’ (OLIVERAS, 2007, p. 20).<sup>17</sup>

O trecho da *Poética* citado pela filósofa argentina acima faz parte de um fragmento maior do texto, no qual o filósofo chega a afirmar a impossibilidade de ensinar a fazer metáforas, concebendo que a pessoa já nasceria com essa capacidade especial – que alcança seu ponto máximo na poética – de ver o mundo com a mente das semelhanças encontrando o que é realmente relevante para o trabalho de construção de equivalentes metafóricos. A tradução portuguesa do trecho completo, contendo tanto o momento em que o filósofo fala sobre o bom uso de metáforas quanto o momento em que afirma a impossibilidade de ensinar a fazê-las, é este: “Mais cuidado deve se tomar com o uso de metáforas, uma vez que estas

<sup>16</sup> Tradução: “Atendendo a diferença entre imagem *percebida* e imagem *imaginada*, poderíamos definir a metáfora como uma forma de percepção (para o caso da metáfora visual) ou de captação (para o caso da metáfora verbal)”.

<sup>17</sup> Tradução: “Na *Poética*, Aristóteles destaca a importância da metáfora esclarecendo que a fonte de sua essência encontra-se na semelhança entre os termos. ‘Usar bem a metáfora equivale a ver com a mente as semelhanças’. Assim, ampliando nossa primeira definição podemos dizer que a metáfora é uma forma de percepção ou de captação imaginaria que encontra seu fundamento na semelhança, é dizer sobre um ‘ver como’”.

não se aprendem; ao contrário, indicam dom natural; *servir-se de belas metáforas é saber distinguir as semelhanças*” (ARISTÓTELES, 1999, p. 66-67).

O filósofo fala primeiro em distinguir no objeto as características passíveis de serem abordadas. Depois, a partir da verossimilhança observada, o autor deveria escolher aquelas que são dignas de serem metaforizadas, construindo, assim, as belas metáforas. Por fim, Aristóteles chama atenção para o fato de que se deve dar sempre preferência ao impossível que seja verossímil do que ao possível que não seja também acreditável, ou que não convença. Assim se sustenta melhor a ficção.

As metáforas visuais são parte de um trabalho mais geral sobre a semelhança, confirma Oliveras. Oportunamente, uma imagem que estabelece relações metafóricas de semelhança com um objeto representado expande seu significado pelo fato de, além de se relacionar com o objeto que originalmente representa, a representação em si trazer também uma segunda imagem. Ou seja, a metáfora visual é capaz de abarcar duas imagens distintas em um só golpe de visão, servindo de modelo perceptivo para um trabalho metafórico mais geral.

A semelhança, na metáfora, suscita e supõe comparação. É por meio dessa comparação, aliás, que é feito o transporte de significação de uma imagem a outra, no caso das metáforas visuais. No momento em que a imagem é tomada em sentido metafórico, ela amplia seu sentido em direção a essa outra imagem, com a qual dialoga. Essa qualidade metafórica da mimesis é explorada de modo primoroso na obra *La Ascensión (A ascensão)*, 2005), realizada pelo artista plástico argentino Jorge Macchi em colaboração do compositor Edgardo Rudntzky. A obra, apresentada na Bienal de Veneza de 2005, ocupou o espaço do Antigo Oratório São Fillipo Neri, um edifício barroco do século XVIII. Trata-se de uma instalação *site specific* composta por uma cama elástica azul cujo desenho de contorno é um equivalente exato da moldura de uma pintura barroca, um afresco, localizado imediatamente acima da cama, posicionado no teto. A pintura é uma representação barroca intitulada *Asunción de María (A Assunção de Maria)*, e se refere a um dogma mariano que afirma que o corpo de Maria foi glorificado após sua morte e ressuscitou.

**Figura 11** – *La ascensión*, de Jorge Macchi e Edgardo Rudntzky (2005).



Fonte: Work.com, 2005.

O afresco em questão apresenta um momento de elevação de Maria em que a santa aparece acompanhada por nuvens e anjos. Relacionando-se diretamente com a ascensão de Maria, na instalação, temos a cama elástica, onde um atleta acrobata, na ocasião da abertura da Bienal, executou uma performance repetindo movimentos de ascensão e queda. Os movimentos do acrobata estavam orientados no sentido de imitar os movimentos realizados pelas figuras representadas no afresco, como se agisse no sentido de buscar se elevar tal qual a Virgem. A simultaneidade criada por esse encontro estabelece relações de semelhanças bastante específicas: é possível comparar a forma do afresco com a forma da cama elástica, assim como comparar os movimentos do acrobata com os movimentos das personagens da pintura. Na instalação, ainda era possível ouvir uma peça musical composta por Rudntzky, concebida para ser executada por uma viola da gamba e uma cama elástica. O som emitido pela cama elástica, durante a execução dos movimentos do acrobata era parte fundamental na composição da peça. A cama era também um instrumento musical.

O afresco barroco que compõe a instalação de Macchi faz referência a um dogma mariano, no qual se relata que Virgem teria tido o privilégio de acender aos céus de corpo e alma. Contudo, o dogma omite o fato de que a Virgem teve o privilégio da glorificação de seu corpo por uma singularidade dentro da doutrina: ela era mãe de Cristo e o havia concebido sem cometer o chamado pecado original. O dogma, no entanto, induz à interpretação de que os demais humanos também poderiam viver a ascensão dos seus corpos e almas na ocasião do fim do mundo. Macchi ironiza tanto o privilégio por parte da virgem Maria quanto a negação desse privilégio aos demais seres humanos a partir de uma situação em que um mortal comum tenta, esforçadamente, elevar-se sem nunca alcançar seu objetivo final. Este é precisamente o roteiro da performance realizada pelo acrobata: sua ação, sempre ineficaz, apresenta um choque de realidades em que, de um lado, está a lei divina difundida nos textos bíblicos e, de outro, nossa realidade prosaica, vulnerável à lei terrena da gravidade. Na comparação entre a existência terrena e espiritual reside o principal elemento metafórico do trabalho.

Outra obra onde podemos observar um tratamento mimético dado ao tema é a obra *Touch (Toque)*, de Janine Antoni (2002). Trata-se de um vídeo de 9 horas e 36 minutos, concebido para ser projetado. Essa videoinstalação possui um caráter bastante intimista, e por meio dela a artista recuperou parte de sua história pessoal e familiar para, então, encontrar os elementos que compõem o trabalho. Entre esses elementos está uma praia localizada em frente à casa onde Antoni viveu toda sua infância, nas Bahamas. O vídeo foi gravado nessa praia, com a câmera posicionada diante da linha do horizonte. Há ainda outro elemento

importante que compõe a obra: uma corda bamba estendida paralelamente à linha do horizonte e acompanhando a linha em toda extensão da paisagem enquadrada. Nesse cenário, a artista aparece em cena vestindo uma roupa azul-celeste e ocupando a parte superior do vídeo, no qual podemos ver, ao fundo, o céu azul das Bahamas. Ela atravessa a corda bamba de uma extremidade à outra e depois volta. Nessa ação, no exato momento em que seu pé toca a corda bamba, as formas da corda e da linha do horizonte se sobrepõem, diluindo-se uma na outra.

Nessa obra, por meio da comparação entre linha do horizonte e corda bamba, a artista estabelece uma analogia metafórica com o sentido de ambas. Em seu trabalho, caminhar pela corda bamba e ter a experiência da incerteza e risco de queda é também caminhar pela linha do horizonte, esse lugar impossível que nos remete à ideia de futuro, de movimento e de utopia. Partindo de uma situação da sua história pessoal – a vista frontal da casa onde passou sua infância –, Antoni cria uma metáfora autobiográfica do percurso de sua própria vida e das escolhas que fez ao ir para o mundo e viver as incertezas que viveu por meio da experiência de sair de seu local de origem. Em seu vídeo, ao sobrepor as qualidades formais e conceituais da corda bamba e do horizonte, a artista faz com que seu trabalho expanda o sentido de ambos, chegando próximo à dissolução de suas identidades, algo que pode ser notado, em especial, no momento em os dois elementos se sobrepõem em um só e criam a ilusão de que a artista caminha sobre o horizonte. Tal momento também é enfatizado por meio do título da obra, *Toque*, que indica diretamente o ponto de contato entre o corpo da artista, a corda bamba e a linha do horizonte.



**Figura 12** – *Touch*, de Janine Antoni (2002). Frames.



Fonte: C4 Contemporary Art, 2015.

O trabalho sobre as características ficcionais da verossimilhança aparece como ponto investigado na obra *Retrato falado* (2001), do artista plástico carioca Chico Amaral. Nessa obra, o artista busca estabelecer uma analogia entre o fazer artístico e as práticas associadas às ciências, ao estudo da anatomia e sua representação, a partir de um uso poético da prática de desenho anatômico forense. A escolha pelo desenho forense até nos faz lembrar o método aristotélico, altamente influenciado pelas ciências biológicas. Amaral enfatiza o caráter ficcional dos dois projetos, o artístico e o científico, equivalendo-os em seu trabalho justamente a partir da desconstrução da crença na realidade objetiva.

Essa obra se inicia com uma orientação – feita a três amigos e à esposa do artista – segundo a qual estes deveriam se dirigir a um desenhista forense para fazer um retrato falado do rosto do artista. O artista, no caso, permaneceria oculto ao desenhista, aliás, como é de praxe, já que os desenhistas forenses não costumam fazer desenhos a partir da observação direta dos retratados. As únicas vias de acesso para a construção do retrato de Chico Amaral foram as descrições dos amigos e da esposa, acompanhadas de orientações e do assentimento destes em relação às escolhas formais feitas pelo desenhista. Portanto, os desenhos acabavam por representar uma junção entre a imagem que cada uma dessas pessoas tinha do artista e a tradução que o desenhista fazia dos seus relatos e orientações. A versão final do desenho era alcançada quando houvesse um acordo entre a imagem mental que cada relator tinha de Amaral e a solução técnica empregada pelo desenhista para alcançar essa forma. A obra consistia exatamente em apresentar esses quatro retratos falados acompanhados de suas descrições. Todos perfeitamente distintos entre si, não idênticos.

As escolhas formais e processuais de elaboração da obra de Amaral remetem às exploradas pelos artistas conceituais. Na instalação constava, em grande escala, os quatro retratos feitos pelo artista forense acompanhados do relato impresso dos depoimentos dados ao desenhista. Esses depoimentos ainda podiam ainda ser escutados, em vez de lidos, em equipamentos de som acompanhados de fones de ouvidos que se encontravam distribuídos ao longo da obra, como parte dela. A tautologia, na obra de Amaral, também aparece como elemento de construção do trabalho: ora surge a partir do duplo uso do texto – em imagem e material de áudio –, ora na relação de repetição estabelecida entre texto e imagem, ora dentro do próprio processo de construção: a realização da mesma instrução por parte dos quatro participantes do projeto.

**Figura 13** – Vista geral da instalação *Retrato Falado*, 2001.



Fonte: arquivo pessoal do artista.

**Figura 14** – Figura (abaixo à direita): Chico por Ralph Gehre, seu amigo. Figura (abaixo à esquerda): Chico por Angélica, sua esposa. Serão inseridos os outros 2 retratos acompanhados dos textos. Este trabalho terá 5 imagens ao todo.



Fonte: arquivo pessoal do artista.

O também artista plástico Ralph Gehre, que foi um dos participantes do projeto, deu o relato apresentado a seguir sobre sua participação na construção da obra em uma entrevista concedida por *e-mail*. No trecho abaixo, Gehre comenta a parcialidade do seu relato e do relato dos demais participantes do projeto:

[...] é interessante pensar agora, a figura que eu desenhei, de alguma forma, era parecida também comigo. Era mais parecida com Chico claro, mas, enquanto eu tinha visto só o meu retrato falado, ele me parecia muito fiel. Até que vi os demais. Foi terrível. Aquilo gera muitas reações. O que não vi, a forma como não o descrevi, aquilo de que me esqueci, tudo aparecia então. Os demais retratos são diferentes, pois não são apenas extratos do Chico. São retratos feitos por outras pessoas. E isso, de muitas formas, se deposita ali na imagem. É a própria formação da imagem.<sup>18</sup>

Gehre observa bem essa qualidade inerente à construção da imagem, quando, em seu relato, indica o entendimento de que não há olhar inocente ou objetividade pura. O ponto de vista é necessariamente o do sujeito, problematizando, portanto, a crença<sup>19</sup> de que o mundo está aí para ser conhecido em sua transparência. A obra também se estende para a problematização de outro tipo de crença: a crença no verossímil.

É interessante pensarmos na sugestão ficcional que é feita pela obra ao visitante: ela sugere uma espécie de fábula do desaparecimento do artista, a partir do qual o roteiro do trabalho é elaborado. Na obra, esse desaparecimento se efetua na medida em que o artista escolhe se apresentar apenas o propositor: ele não participa da descrição de seu rosto, não constrói o desenho, não realiza a impressão do trabalho. Essa estratégia, nas artes, também estabelece um forte vínculo com a Arte Conceitual, movimento que percorre tanto a desmaterialização da obra quanto a de seu autor.

Resgatando um trabalho acerca do aspecto metafórico da mimesis, também temos a obra *Banqueta Kafka* (1992), do artista visual e designer argentino Ricardo Blanco. Nessa obra, o artista produz a transfiguração de uma banqueta de modo que ela se assemelhe ao inseto kafkiano, tomando como referência o seguinte trecho da obra literária:

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregório Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos (KAFKA, 2011, p. 142)

<sup>18</sup> Entrevista com Ralph Gehre via *e-mail*.

<sup>19</sup> Como nos diz Didi-Huberman: “[...] fazer da experiência do ver um exercício da crença: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea, mas autoritária” (1998, p. 41).

O texto fantástico de Kafka sugere a transmutação do protagonista em um inseto. A partir do trecho, Blanco realiza o desenho da banquetta, que é composta por inúmeros pés de madeira, mais do que o necessário para mantê-la de pé, como uma referência à profusão de pernas, que eram “inúmeras”, conforme indicadas no trecho supracitado. Associado ao tecido castanho, propositalmente arranjando de maneira a criar os seguimentos que compõem a estrutura do corpo na descrição, o artista produz um aspecto visual que se assemelha aos do inseto. A obra literária de Kafka não apresenta propriamente a indicação de qual inseto seria, escolhe apenas descrever as principais características do animal. Blanco, ao construir um banco, que é também uma escultura interativa, sugere um contato físico com o ser fantástico.

Ao escolher reproduzir a forma do inseto em uma banquetta, Blanco preserva a horizontalidade da situação narrada no livro, no qual o protagonista indica estar deitado e, nessa posição, vai aos poucos descobrindo sua nova forma. O móvel-escultura também possui uma espécie de índice performático: mesmo sendo um objeto imóvel, a referência latente que faz à situação vivida por Samsa combinado com o convite em aberto para que o observador tome assento e se coloque, de certa maneira, no lugar do personagem, ou, no mínimo interaja fisicamente com ele, direcionam para esse sentido iminente.

No capítulo a seguir, abordaremos a questão da verossimilhança e da ficção a partir do estudo do conceito de representação. Partindo da análise etimológica e histórica desse conceito, alcançaremos seu entendimento por parte de teóricos pós-estruturalistas, predominantemente Michel Foucault, acompanhando a transgressão do termo como alcançada em algumas obras de arte.

### 3 VER O SEMELHANTE: REPRESENTAÇÃO E FICÇÃO

A palavra “representação” possui diversos usos em campos de conhecimento distintos entre si. Por exemplo, no campo da História e das Ciências Sociais, está associada frequentemente ao eixo que se convencionou chamar de História Cultural ou Estudos Culturais. Na Filosofia, a palavra aparece de maneira intensa em discussões associadas às teorias da linguagem, à Estética e à Política. Comumente a palavra é empregada sem uma ponderação clara acerca de seu conceito, sugerindo um acordo tácito sobre seu entendimento que suscita muitas incompreensões em diversas áreas do saber. No campo das Artes, a representação aparece tradicionalmente vinculada ao debate sobre mimesis.

De modo geral, em seus usos, incluindo o campo das artes, a palavra “representação” também estabelece vínculos fortes com conceitos como imaginário, cultura, ideologia, memória, mito, entre outros. Com isso, evidencia-se uma diversidade de sentidos e usos que nem sempre é ponderada em sua complexidade, já que o termo não tem um único significado, tampouco possui uma história contínua.

Ao pensar sobre a origem etimológica dessa palavra, a teórica Hanna Fenichel Pitkin (2006) observa que, de acordo com o idioma considerado, ela emerge de conceitos diferentes. Ao tentar construir os mapas semânticos da palavra em inglês e em alemão, por exemplo, Pitkin observa que, mesmo em idiomas de origens próximas entre si, como é o caso desses dois, não há correspondência entre os mapas semânticos. Em inglês, temos o termo *represent*, que é empregado em diversos contextos, com um uso que cobre desde a atuação de um ator, a pintura de um quadro, chegando até à atuação de um jurista. Já em alemão, isso não ocorre, pois existem palavras diferentes para indicar essas situações específicas. Por exemplo, *darstellen*, segundo a autora, traria o sentido de retratar, ou colocar algo no lugar; *repräsentieren* abarcaria um sentido bastante elevado referindo-se à representação dos bens sociais, bens comuns e compartilhados coletivamente; havendo ainda, para áreas distintas e sentidos diversos, outros termos que, em inglês, caberiam todos dentro do termo *represent*.

A palavra portuguesa representação possui origem latina, vem de *repraesentare*. Pitkin aponta seu sentido latino:

A palavra latina *repraesentare* significa ‘tornar presente ou manifesto; ou apresentar novamente’, e, no latim clássico, seu uso é quase inteiramente reservado a objetos inanimados [...]. Pode significar torná-los literalmente presentes, trazê-los à presença de alguém. Também pode significar apresentar-se à corte em resposta a uma

convocação; literalmente tornar-se presente. Pode significar também tornar presente uma abstração em um objeto, ou por meio dele, como ocorre quando uma virtude aparece encarnada na imagem de certo rosto. E pode significar a substituição de um objeto por outro – em vez do outro –, ou a antecipação de um evento, trazendo-o para o presente.

O sentido latino de representação abarca a ideia de tornar presente algo que está ausente. A autora diz que é no período localizado entre o final do século XIII e início do século XVI que a palavra sofre uma expansão e passa a abarcar naturezas fictícias. Nesse momento, surge o adjetivo *representativo*, significando “simbolizar”, “figurar”, “retratar”; e só mais à frente, já no século XV, surge o verbo *representar* trazendo também como sentido retratar, figurar, e ainda o substantivo *representação*, com o sentido de imagem, figura ou pintura. Ainda no século XV passa-se a encontrar exemplos do verbo *representar* com o significado de ocupar o lugar de outra pessoa, ou substituir alguém. Para Pitkin, as transformações mais fundamentais no conceito dos termos latinos associados à representação ocorrem nesse período.

Carlo Ginzburg (2001), outra grande referência no estudo do conceito de representação, observa a ambiguidade que há muito tempo permeia, no âmbito das ciências humanas, o uso do termo. Ele atenta para o fato de que, se por um lado, o termo representação faz às vezes de realidade representada e, portanto, evoca ausência, por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. A oscilação entre substituição e evocação possui uma raiz que, segundo o autor, remete aos rituais fúnebres antigos. Nestes rituais, especialmente aqueles em que eram criados objetos mortuários para representar os mortos, à maneira de estátuas, ou seja, mais relacionados a um caráter mimético, como foi o caso no Egito antigo, observaríamos esse fenômeno ambivalente da ausência/presença. Ocorre que, segundo esse autor, mesmo quando a vontade mimética não está presente, fala-se também de representação.

A leitura de Ginzburg sobre o termo representação está em consonância com a de Ernst Gombrich quando este salienta a função de substituição exercida pelos arranjos funerários em seu ensaio *Meditações sobre um cavaleiro de pau*:

Em muitos casos, essas imagens ‘representam’ no sentido de serem substitutas. O servo ou o cavalo de argila, sepultados nas tumbas dos poderosos, toma o lugar do ser vivo. O ídolo toma o lugar do deus. É totalmente irrelevante a questão de saber se ele representa a ‘forma exterior’ da divindade particular ou, no caso, de uma classe de demônios. O ídolo serve de substituto do deus no culto e no ritual – é um deus feito pelo homem da mesma forma que o cavaleiro de pau é um cavalo feito pelo homem: ir além daqui é cortejar o logro (GOMBRICH, 1999, p. 3).

A função de *substituição* exercida pela representação é uma das questões que mobilizam o teórico a redigir esse ensaio. Ele entende que a relação de substituição que uma representação exerce está vinculada às relações de função que essa mesma representação apresenta. Nesse sentido, a semelhança entre representação e a forma original, por mais que seja um fator importante, não é o mais fundamental. Antes, o fundamental seria que a representação atendesse ao aspecto formal mínimo exigido para o desempenho da função de representar determinado elemento, sendo esta sim fundamental.

O entendimento de que o aspecto imitativo da imagem não precisa se concentrar na forma exterior do objeto, mas deve evidenciar determinados aspectos relevantes ou privilegiados do objeto representado é o mote que o teórico utiliza para analisar várias obras de arte e também para analisar um brinquedo, que dá nome ao ensaio: o cavalinho de pau. Feito de um cabo de vassoura, algumas vezes acompanhado de cabeça, outras vezes acompanhado de uma forma qualquer que apenas remeteria à cabeça e, ainda, em outros casos, reduzido à vara usada para cavalgar.

O tal cavalinho de pau deveria, portanto, conter o mínimo necessário para o desempenho de sua função de criar a ilusão de um cavalo verdadeiro e ser usado como tal. Esse mínimo pode ser simbolizado pela vara, aspecto formal que tornaria o objeto cavalgável e, com isso, criaria as condições mínimas para a abstração exigida pelo usuário do brinquedo. Nesse processo de substituição, Gombrich defende que é sempre bom ter em mente o fato de que a representação é, originalmente, a criação de substitutos a partir de material dado.

O entendimento de que o conceito de representação prescinde da necessidade de semelhança com o objeto representado é algo que, segundo o especialista brasileiro em mímesis Luiz Costa Lima (2014) indica, se encontra na origem da acepção corrente do termo. Assim como Pitkin, Lima aponta a modernidade como momento de concepção da palavra representação e indica o filósofo francês René Descartes, em sua obra *Méditations métaphysiques* (*Meditações metafísicas*, 1673) como o primeiro a considerar a necessidade de cisão entre o termo “representação” e o termo grego *mímesis*.

Lima observa que em Descartes o termo “representação” contém duas acepções. A primeira delas é:

[...] em sua forma privilegiada, a partir da dessacralização da natureza por Descartes, representação significa a equivalência estabelecida, idealmente, de modo geométrico, entre uma cena empírica primeira e uma cena produzida e projetiva, *i.e.*, capaz de reproduzi-la e, por isso, de tecnicamente dominá-la (LIMA, 2014, p. 74).



Lima enfatiza o fato de que essa acepção, que aqui também chamaremos de primeira acepção, não supõe a necessidade de semelhança com a percepção daquilo que é representado. E exemplifica com o fato de a representação geométrica de um corpo não supor semelhança com a maneira tal como esse mesmo corpo é visto.<sup>20</sup>

Numa segunda acepção – que é definida também em comparação à primeira – de acordo com os critérios do filósofo francês, conforme indica Lima, a palavra “representação” significaria

equivalência entre uma cena primeira e a resposta subjetiva que provoca. Na primeira acepção, a representação tem o caráter de aspecto (objetivo). Na segunda de efeito (*Wirkung*); a identificação do efeito com a resposta subjetiva é provisória. A primeira satisfaz e é requerida pelas ciências duras. A segunda se espalha entre as ciências históricas (mais comumente chamadas humanas), alcança as situações cotidianas e inclui a resposta à obra de arte. O distinguir entre essas acepções facilita a tarefa tanto dos que rejeitam aproximar representação e realidade da obra de arte como, inversamente, dos que pretendem ver na arte uma representação da realidade (LIMA, 2014, p. 74).

Portanto, de acordo com Lima, essa segunda acepção cartesiana de representação confere tanto a possibilidade de entendimento associado à verossimilhança quanto o dissociado. A não distinção entre essas duas possibilidades e a ênfase na qualidade de uma resposta subjetiva assinala o enlace tradicional entre o conceito de representação ao de mimesis.

Conforme enfatizado por Lima, enquanto na primeira acepção cartesiana, o conceito de representação nada tem a ver com mimesis, mas, no máximo, com uma disposição domesticada do conceito grego entendido como semelhança imitada, que é o modo como o filósofo francês mais tradicionalmente empregou o termo; na segunda acepção, essa possibilidade é alcançada. Segundo Lima, esse alcance da segunda acepção de representação se dá de forma um tanto clandestina. Isso decorre do fato de, apesar de seu uso ter sido banido do pensamento cartesiano, este não ser alijado do pensamento moderno.

Portanto, seguindo os passos do conceito clássico de representação, entende-se como o ele se estabilizou como *substituição*, ocupando lugar de algo que está *ausente*, adquirindo com isso um caráter simbólico; e também como *repetição*, ou cópia, promovendo a ilusão de presença do objeto que ele representa. Esse segundo modo também está associado a uma ideia de teatralidade na representação. Essa é a base clássica do conceito de representação

---

<sup>20</sup> Nesse ponto, podemos questionar a posição de Descartes com base na técnica da perspectiva. Nela teríamos uma cena empírica reproduzida de modo geométrico e que supõe semelhança. É importante lembrar ainda todo o aparato artificial que a precede em sua construção. O filósofo Nelson Goodman, em seu livro *Linguagens da Arte*, dedica um capítulo apenas ao estudo da artificialidade presente na construção do aparato e das condições de visão da técnica de perspectiva que, posteriormente, é vista como uma imitação de caráter realista, em seus termos.

ocidental. Contudo, a partir da modernidade e, de forma mais acelerada, no período que se convencionou chamar de pós-modernidade, esse modelo clássico entra em crise e passa a ser profundamente questionado pela produção de algumas vertentes artísticas.

De um lado, na genealogia minimalista, os artistas se mostravam céticos com relação ao realismo e ao ilusionismo. Eles escolhem dar continuidade a uma postura antirrepresentação, já endossada por artistas da abstração, alcançando, contudo, um estágio mais radical dessa crítica, visto que ainda percebiam, na abstração, um resíduo da antiga ordem de composição idealista no ilusionismo óptico dos espaços. Por outro lado, há uma trajetória que resgata o interesse pela representação e que também estava alinhada com o realismo/ilusionismo. Nessa vertente estavam, por exemplo, a Pop Art, do Hiper-Realismo e, mais aceleradamente a partir dos anos 80, a arte da apropriação. Essa segunda vertente questionava as noções redutoras dos conceitos de realismo e ilusionismo dentro da abordagem minimalista e propuseram trabalhos que reelaboraram essas categorias.

Essa produção artística que trazia à tona o problema da representação o fazia em um esforço crítico de questionar essa tradição e sua herança, em consonância com o discurso dos pensadores pós-estruturalistas. Apesar de, no âmbito da crítica de arte, a situação ter sido extensamente compreendida como um retorno à figuração, por parte dos próprios artistas, era mais entendida como um uso da representação para questionar a própria representação, ou, em outras palavras, usar a representação contra ela mesma, num esforço por desafiar a autoridade desse conceito e sua tradicional vinculação à verdade ou a uma epistemologia da verdade.

**Figura 15** – *A traição das imagens*, René Magritte (1928-29).



Fonte: Los Angeles County Museum of Art (2014).

Os teóricos de linhas estruturalista e pós-estruturalista, a crítica pós-colonial e os movimentos sociais foram fundamentais para um entendimento renovado do conceito de representação. Esses teóricos observam uma espécie de cumplicidade do sistema tradicional da arte com a ordem social e cultural dominante, que reforça as condições do discurso humanista fundado na noção de homem universal e universalismo europeu. A crítica por eles efetuada propõe o deslocamento da ênfase em uma explicação pautada predominantemente no objeto, para uma explicação pautada em um processo social extenso, que não é neutro e que envolve relações de exclusão e legitimação, regra e diferenciação, dominação e subjugação. Entre esses filósofos, Michel Foucault, por exemplo, passa a pensar a representação não só nas artes, mas como um todo, a partir da ideia de equivalência entre representação e realidade. Nesse sentido, a representação operaria em termos de transparência, não em termos de mimesis ou ilusão, como é classicamente entendida.

Em um de seus estudos mais relevantes sobre representação, o ensaio *Isto não é um cachimbo*, Foucault analisa o problema da representação nas artes a partir de algumas versões da obra emblemática de René Magritte, *A traição das imagens*. Essa pintura faz parte de uma série de estudos diligentes realizados pelo artista sobre o mesmo tema. Em todos os seus estudos, vemos sempre a imagem de um cachimbo comum e, logo abaixo, um texto que estabelece uma relação de negação com a imagem.

O tipo de representação construída pelo artista torna o objeto cachimbo facilmente reconhecível enquanto tal por fazer uso de técnicas de representação pautadas na verossimilhança. No Surrealismo, a verossimilhança serviu como uma estratégia para desestabilizar ou gerar descrença em relação à tradição da representação vinculada a uma ideia de mimesis e representação como cópia, assim como desestabilizar uma certa normalidade da percepção estabelecida por ela.

A simplicidade formal dessa obra é outro ponto relevante a ser observado. O esquema de composição e as técnicas pictóricas de representação utilizadas na elaboração do quadro são claramente simplificadas, diretas e extremamente condizentes com o referente comum no mundo, ou seja, aquilo que reconhecemos como participante da categoria “cachimbo”. Não há ornamentos nem nada que disperse o espectador da qualidade objetiva da representação. O artista pinta apenas o necessário para caracterizar a forma de maneira clara e assertiva.

Nessa composição, o cachimbo aparece como que suspenso e estável dentro no interior do quadro, ocupando mais a metade superior do quadro. Ao privilegiar esse aspecto simplificado, harmônico e equilibrado, o artista evita que o observador desvie sua atenção

para situações que diluem o efeito direto da pintura, tais como texturas, jogos de cores, ritmos, alternâncias de luz, entre outras variáveis.

É interessante ainda observar que a organização dos elementos no quadro nos remete a um formato bastante explorado nos estudos de ilustração científica, nos quais se vê uma imagem do objeto disposto em um ângulo semelhante ao retrato e, logo abaixo, uma legenda da imagem. No caso das ilustrações científicas, a legenda é o nome científico que classifica o elemento natural ilustrado ou dá nome a ele. Na pintura de Magritte é uma frase de negação do que é representado na imagem como evidência. Essa escolha conceitual e de composição também pode também ser entendida como uma forma de questionamento de uma tendência comum que pende na direção de valorizar, como verdade absoluta, argumentos científicos.

Ao ler o tal enunciado dentro do quadro, supomos que ele comente a imagem, e isso de fato acontece, mas, ao fazê-la negando uma verdade manifesta, lança o observador do quadro para uma seara de questões sem fim. O filósofo, em seu ensaio, observa que a associação entre texto e imagem desenvolvido nessa série de trabalhos do artista gera um estranhamento que emerge, em parte, do fato de a obra buscar nomear algo que não tem necessidade de sê-lo – considerando a clareza da representação pictórica do objeto – e, em parte, justamente pelo fato de a obra frustrar as expectativas da assertiva ao fazê-lo como negação. Essa situação também revela outra camada de entendimento do conceito de representação e que nos direciona à já pontuada relação de transparência da imagem. No trecho a seguir, o filósofo indica a questão da transparência na representação a partir do processo de progressiva invisibilidade do aparato. Foucault (2008) diz:

O segundo princípio que durante muito tempo regeu a pintura coloca a equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo. Basta que uma figura pareça como uma coisa (ou com qualquer outra figura) para que se insira no jogo de pintura um enunciado evidente, banal, mil vezes repetido e entretanto quase sempre silencioso (ele é como um murmúrio infinito, obsidiante, que envolve o silêncio das figuras, o investe, se apodera dele, obriga-o a sair de si próprio, e torna a despejá-lo finalmente no domínio das coisas que se pode nomear): “O que vocês estão vendo, é isso”. Pouco importa [...] se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se cria, sozinha, um invisível que se lhe assemelha (p. 41).

O problema maior apontado pela obra de Magritte, na visão de Foucault, reside no fato de o jogo entre a imagem do cachimbo e o enunciado instaurar a dúvida primordial acerca da forma como conhecemos o mundo e de que maneira as representações operam nesse trajeto. O jogo de semelhanças duplica o real. Há, portanto, um problema epistemológico que atravessa essa situação do quadro. Lembrando que esse problema levantado diz respeito ao próprio uso da linguagem, já que a língua e a imagem têm por função se colocar em lugar das coisas que

estão no mundo. *A traição das imagens*, dialogando com uma tradição de usos da representação associados à verdade objetiva, revela um duplo sobre o aspecto da semelhança: não é possível distinguir se essa semelhança remete a um invisível alhures e presente no mundo e que é presentificado na imagem, ou se instaura, ou ainda cria, por meio do jogo de semelhanças, um visível a partir de um invisível; em outras palavras, não é possível definir se funda uma visibilidade.

Foucault observa que há uma velha tradição de pensamento que fundamenta o hábito de tendermos a assimilar as representações de objetos como os próprios objetos. Esse velho hábito surge de uma herança que conforma verdade e realidade objetiva do mundo. O entendimento que torna a realidade objetiva e a verdade equivalentes, embora ilusório e passível de inúmeros questionamentos, está vinculado ao tradicional pensamento realista acerca do mundo.

De acordo com essa forma de ver o mundo, o nosso juízo acerca de uma representação se orientaria no sentido de verificar se a representação é cópia fiel do objeto representado. Ou seja, se ela se adéqua ao objeto. Ocorre que a verdade ou a falsidade tem um estreito vínculo com o fato de como a coisa aparece para o sujeito que a conhece. Há uma tradição do pensamento, que se diluiu no senso comum, que diz que algo é verdadeiro quando é o que parece ser, ou seja, quando o entendimento intelectual e a observação da coisa se confirmam.

Refletindo um pouco mais sobre essa linha de pensamento, podemos eleger como um dos primeiros problemas dessa concepção de mundo a crença de que a realidade do mundo está aí para ser conhecida em sua transparência. Essa concepção de mundo não atenta para o fato de que existem várias camadas que mediam a construção do nosso entendimento da realidade.

Foucault, em seu ensaio, observa que o entendimento de que a representação verossímil de algo é o próprio objeto vem justamente dessa velha crença construída pela linguagem – comentada brevemente acima – que nos forma de maneira a nos fazer reconhecer algo representado e, simultaneamente, fazer aparecer aquilo que ela representa.

A transformação ontológica no uso da representação, que a faz aparecer como aquilo que é representado, alcança ainda outro índice de cisão com o real, conforme observado por Baudrillard (1991): “Hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem na realidade: hiper-real.”(p. 8). O hiper-real surge do imaginário e já não mais se estabelece em termos de verdadeiro e falso, mas, como diz esse filósofo, como uma máquina de dissuasão que encena uma ficção do real. O hiper-real é uma espécie de regeneração do imaginário.

Em seu livro, Baudrillard propõe analisar o exemplo de um assalto fictício. Ele busca entender a possibilidade, dentro dessa situação, de construção de uma prova real para um delito fictício. Entre as possibilidades do mundo, escolhe simular o roubo a uma grande loja. Nesse assalto, deve-se cuidar para que nenhuma vida humana fique em perigo, o que poderia desencadear um procedimento legal irreversível. Faz-se então um refém, de modo seguro e armas, segundo ele, inocentes. Exige-se um resgate e cria-se uma grande repercussão em torno do caso. Ele diz: “imite-se o mais possível a <verdade> a fim de testar a reação do aparelho a um simulacro perfeito” (BAUDRILLARD, 1991, p. 30). Nessa simulação, a rede de signos artificiais se superpõe inextricavelmente aos elementos reais. Corre-se o risco, por exemplo, de que a polícia, usando armas reais, dispare, ou que um cliente, com medo, tenha um ataque cardíaco e morra, entre outras possibilidades. Isso significa que a ficção devolverá para o real toda a simulação, pela impossibilidade de isolar essa troca entre real e simulação no processo. A simulação só pode ser concebida no real, observa Baudrillard. Nesse ponto, é impossível não estabelecer uma conexão com a mimesis aristotélica, que exige uma referência no real que comprove o ficcional. O simulacro faz também um uso do real para criar a simulação, mas ela não se localiza circunscrita no âmbito das artes, como foi para o filósofo grego. A ficção do simulacro se realiza no mundo, em comum, seu único espaço possível, no qual adentra sem aviso prévio.

É impossível não estabelecer uma conexão entre o falso assalto fabulado por Baudrillard e a interpretação dada pelo cineasta e dramaturgo Orson Welles ao clássico *A Guerra dos mundos*<sup>21</sup> (1898), de Herbert George Wells. A adaptação de Welles foi apresentada publicamente em uma novela de rádio na noite do dia 30 de outubro de 1938, em Nova York, como parte de um programa radiofônico da *Columbia Broadcasting System* (CBS) dedicado ao mês do dia das bruxas. A obra de ficção narrava uma invasão marciana na terra, mas foi recebida, por boa parte do público, como uma narrativa jornalística verdadeira. A adaptação de Welles se caracterizou pela escolha dramática de mesclar o formato de novela de rádio com um narrador onisciente à encenação de boletins de notícia fictícios. Na ocasião, os ouvintes da rádio, que tradicionalmente se relacionavam com a narrativa jornalística a partir da crença de que se tratava de algo predominantemente comprometido com a verdade, não atentou para a improbabilidade dos eventos narrados e, com base apenas no formato jornalístico do relato, tomou a invasão marciana como real.

---

<sup>21</sup> As informações sobre a novela de rádio de Welles aqui apresentadas foram extraídas do áudio original, divulgado pela Yatta Radio, da Academia de Artes e Ciências Radiofônicas da Espanha, em seu canal no YouTube. O vídeo também consta na página da instituição: <[www.yattaradio.com](http://www.yattaradio.com)>. Áudio disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VMGRUCU4kLjI>>.

Figura 16 – Capa do jornal Daily News do dia 31 de outubro de 1938.



Fonte: New York Daily News Archive.

Figura 17 – Capa do jornal New York Times do dia 31 de outubro de 1938.



Fonte: The New York Times Article Archive.



Na adaptação de Welles, ele próprio faz a voz do narrador e inicia seu relato ficcional com uma longa descrição metafórica, na qual comparava os estudos científicos de microrganismos inofensivos, realizados em laboratório, com os estudos que inteligências extraterrenas, chamadas por ele de superiores, supostamente estariam fazendo com a população terrena. Descreve ainda, que a data de realização do programa coincidia com a descrita no romance, salvaguardada apenas pelo fato de manterem a diferença de um ano.

Nesse contexto geral é feito um corte de cena, na qual o narrador é, então, interrompido por uma sequência de supostos boletins jornalísticos. Estes eram intercalados ora por trechos evidentemente encenados da novela, ora por peças musicais. O primeiro boletim, por exemplo, foi apresentado como tendo sido emitido pelo Departamento Central de Meteorologia – uma instituição governamental muito conhecida e de credibilidade – e começa com um ator encenando um meteorologista que descreve a observação de uma pequena perturbação atmosférica, de origem indeterminada, que acabava de ocorrer na localidade de Nova Escócia, próximo a Nova York. Os três boletins que compunham a narrativa eram apresentados como sendo de instituições meteorológicas de muita credibilidade, espalhadas por toda extensão do território estadunidense. No contexto catastrófico narrado, a localização das Centrais Meteorológicas também funcionava também como lugar da catástrofe em desenvolvimento.

O ápice da novela é o terceiro boletim, que apresenta uma entrevista com o astrônomo professor Pierson, no meio da qual passa a ser narrada uma situação inusitada: um volume considerável de pequenos objetos voadores não identificados cai na área próxima ao local da entrevista. Pouco tempo depois narradores – o professor e o jornalista – são novamente surpreendidos, desta vez pela queda de um grande objeto cilíndrico de onde saem criaturas desconhecidas e que possuíam uma estatura bastante grande e se portavam de modo ameaçador. Nesse momento, já bastante perplexos e nervosos, os narradores sugerem se tratar de criaturas extraterrenas e informam que, considerando os últimos acontecimentos, não poderiam mais saber até quando estariam ali para enviar informações. A seguir, a transmissão é interrompida de modo brusco em meio a gritos de horror e um último aviso de onda súbita de calor e fogo se alastrando sobre o local. O terceiro boletim é então finalizado.

A encenação de *A guerra dos mundos* se desenvolve num processo de simulação que não conseguiu sustentar sua separação do real. Uma parte dessa não diferenciação se deu também pela inércia do real, que não se sobrepôs de modo a isolar a ficção. A orquestração da mídia jornalística foi mais eficiente na inscrição dos acontecimentos dentro da novela de rádio. Isso ocorreu pelo fato de os ouvintes já estarem habituados à dissuasão desse meio e à

manipulação desse hiper-real, que não se compôs por uma relação direta com a realidade, mas pela relação com um imaginário restituído. Esse ponto também foi abordado por Welles<sup>22</sup> em outra obra de sua autoria, o monumental *Citizen Kane* (Cidadão Kane, 1941), a partir de outro viés. Nesse filme, o protagonista, um magnata da imprensa estadunidense chamado Charles Foster Kane, angaria a venda de seus jornais mesclando histórias verídicas a notícias fictícias de grande apelo entre os populares.

No contexto dessas discussões sobre representação, tal conceito também é revisto a partir da sua relação com a posse e com a mercadoria. A posse, entendida como uma forma de poder sobre coisas, é respaldada pelo respeito às relações de propriedade, que abarcam também a ideia de um nome próprio que, no caso do artista, está fortemente associada à assinatura da obra e ao poder de designação, ou de atribuição, que o nome tem sobre um determinado modo de fazer e, eventualmente, um estilo.

Uma vez que os atributos das obras nos permitem definir as identidades dos artistas, o problema do estilo surge também como maneira de caracterizar uma obra como sendo típica de um artista. Essa situação garante à arte enquanto mercadoria um *status* de legitimidade respaldada por uma lógica do mercado, que produz o valor da obra de arte a partir da fetichização do poder criador individual do artista, assim como da fetichização do reconhecimento social do valor da posse de uma obra. Essa dinâmica é, portanto, uma dinâmica de criação de crenças, como nos diz Bourdieu (2002):

O produtor do *valor da obra de arte* não é o próprio artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como *fetich* ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente instituída como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para a conhecer e reconhecer como tal, a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra (BOURDIEU, 2002, p. 259).

Dito isso, está claro que o poder de convencimento acerca do valor de uma obra ou do valor de um artista, de sua legitimidade enquanto artista, não leva em conta somente o que é proposto pelos próprios produtores diretos das obras, ou seja, pelos artistas, mas também o

<sup>22</sup> Welles ainda desdobra essa discussão sobre simulação em seu último filme, *F for fake* (F de falso) (1973), que foi traduzido pela indústria cinematográfica brasileira como *Verdades e Mentiras*. A partir de situações envolvendo um grupo de falsificadores, lança uma discussão sobre a natureza ilusória da autoria e da verdade. Dentre os personagens está o internacionalmente conhecido Elmyr de Hory, falsificador primoroso de obras de grandes mestres da pintura. Há também Howard Hughes, conhecido por forjar biografias, incluindo a de Hory. No filme, Welles faz uma associação entre o cineasta e o mágico ilusionista, como uma metáfora da criação artística, mesmo aquela que se pretende comprometida com o real, como é o caso do documentário tradicional.

que outras instâncias determinantes na condução dessa crença produzem (academias de arte, teóricos, críticos, curadores, galeristas, colecionadores, público em geral, júris e outros). A isso, soma-se o fato de que não há uma definição universal de autor, mas, antes, uma situação de luta pela definição legítima, eventualmente chamada de universal, de autor conduzida por um baixo grau de codificação e clareza nas regras. A isso, soma-se o fato de a profissão de artista ser uma das menos codificadas, ou claramente codificadas, que existem.

Nesse contexto, a criação de valor que alimenta a crença coletiva pode ser, ao mesmo tempo, a condição de legitimação e o produto da criação. É o que Duchamp faz adotando a estratégia de deslocar para a palavra e para a manobra conceitual a força de legitimação do próprio trabalho. Ele localiza a criação numa instância do dizer, não do fazer. Algo já considerado em seu contato com a pintura, nos primeiros anos de carreira: “Queria colocar a pintura a serviço da mente. E minha pintura era, naturalmente, considerada ‘intelectual’, ‘literária’.” Percepção que o artista extrai do seu contato com a literatura: “Senti que, como pintor, era muito melhor ser influenciado por um escritor do que por outro pintor. [...] Estou enjoado da expressão ‘*bête comme un peintre*’ – burro como um pintor” (CHIPP, 1996, p. 299-401).

O jogo de palavras é o que desvela, para esse artista, o poder de manobrar a realidade por meio da linguagem. A importância dos jogos de linguagem é construir realidades. No corpo da obra duchampiana, ela aparece em forma de títulos, notas, ensaios, pseudônimos e um discurso com pontos estratégicos de incoerência – que funciona também como forma de libertação da retidão e da previsibilidade e do controle. A esfera do discurso está integrada às outras esferas de atividade desse artista, o que estende as características de seu discurso para o corpo de obras.

Duchamp conduz o artista a uma instância do dizer, não do fazer. Embora não abra mão por completo da materialidade, ela não opera mais de modo retiniano: “Tudo estava se tornando conceitual, quer dizer que dependia de outras coisas que não da retina” (CARBANNE, 1997, p. 65). A materialidade também não opera de modo predominante, embora tenha sua função, inclusive conceitual. A materialidade é conceitual, assim como a matéria é conceito. Em outras palavras, chamar um urinol de fonte só é possível porque o urinol está presente, está no lugar de nada. Entender a implicação de chamar um urinol de fonte e colocar em um espaço dedicado da arte é o material de trabalho desse artista. Seu material de trabalho é o conceito.

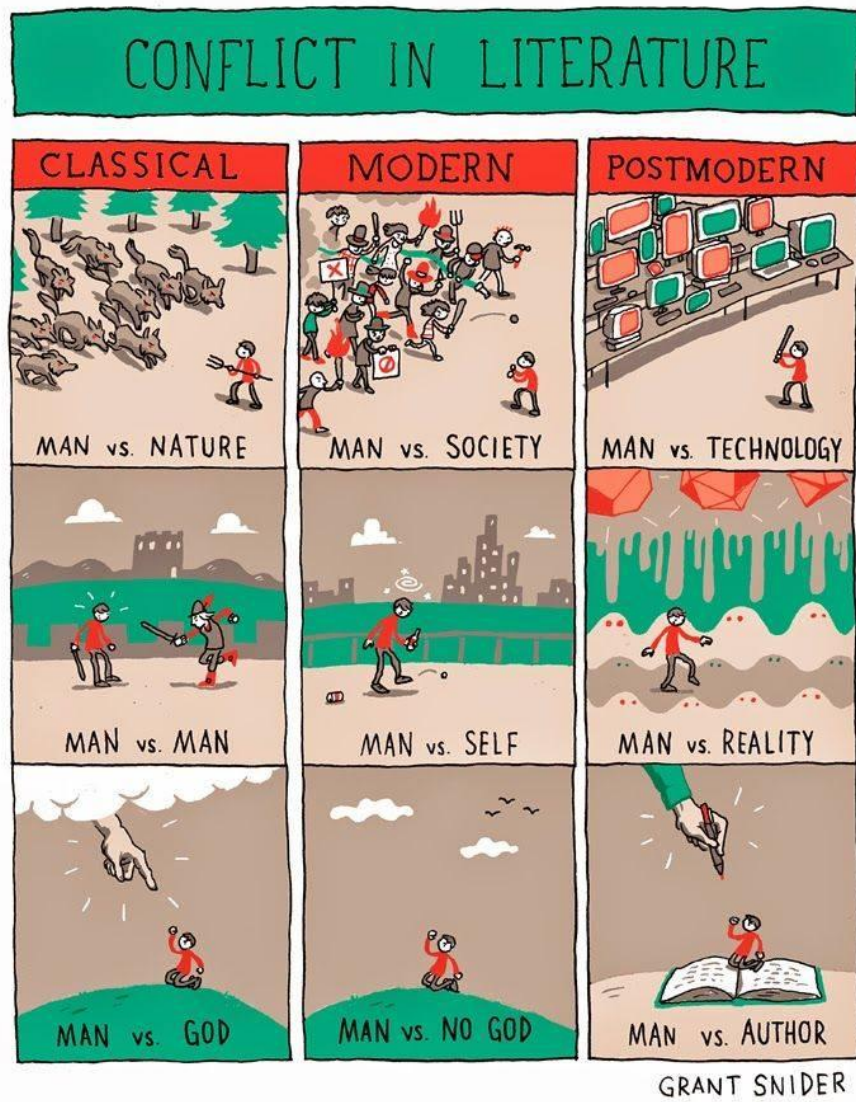
A amplitude de funções que o conceitual abarca coloca o artista num papel daquele que cria realidades. Em Duchamp, há o entendimento de que criar discursos é criar realidades.

Nesse sentido, um discurso amparado no dizer, não no fazer – e nunca no fazer como legenda comprobatória – é também conduzido pelo artista por meio de uma instância ficcional, um discurso de ficção, um ato instaurador de possibilidades. Esse aspecto abarca também um caráter performativo: “Você está em cena, apresenta seus produtos; se torna ator neste momento” (CARBANNE, 1997, p. 155). A atuação também é uma estratégia existencial: “Minha intenção sempre foi fugir de mim, embora soubesse perfeitamente que eu estava me usando. Chamo isso de um pequeno jogo entre ‘eu’ e o ‘mim’” (TOMKINS, 2004, p. 181). Nesse sentido, o trabalho também é entendido como um elemento de autoformação. A propósito, essa potência para a autoficção forjada em um processo de autoformação é uma das grandes contribuições de Duchamp, cuja principal porta de entrada é a maneira como o artista encarava a relação de seu trabalho com o regime da arte e com a divulgação dele. No caso, não as dissociando da relação entre arte e vida. Duchamp entende que o artista, ao ocupar um lugar de proponente de possibilidades potenciais de vida, estende seu ato criador. A partir da própria vida e de sua individualidade ele instaura, forja, ficciona, o possível. Isso abarca não só a própria vida, mas a vida de modo universal, alcançando o outro em sua interpretação.

O jogo entre ‘eu’ e ‘mim’ pode ser também entendido como um mentir-verdadeiro que funciona como uma espécie de distorção fictícia a serviço da veracidade (assim como a serviço de uma busca verdadeira). Nesse jogo, a subjetividade pode substituir a sinceridade – aqui entendida como literalidade – em favor de exercitar a instauração de outros jogos possíveis. Essa é uma estratégia muito utilizada no campo literário, no campo dos estudos autobiográficos e do romance de introspecção. Talvez a influência da literatura também tenha ecoado na obra de Duchamp nesse sentido, do eu personagem, considerando que o processo de autoformação também é um processo de ‘escrita’ da própria vida.

No capítulo seguinte, fazemos uma abordagem do conceito de autoficção, uma noção surgida na literatura que aborda aspectos ficcionais relacionando-os a aspectos biográficos. Nesse capítulo, proponho o conceito de autoficção existencial como um neologismo que dialoga com a tradição de termos associados à identidade artística (antiartista, a-artista, não artista, artista-etc) e que está também associada a um processo de autoformação do artista, assim como à relação entre arte e vida, que também é contemplada no mesmo capítulo. O quarto subcapítulo é dedicado a uma leitura de meu portfólio.

Figura 18 – Conflict in literature, Grant Snider.



Fonte: Incidental Comics, 2014.

## 4 AUTOFICÇÃO E AUTOFICÇÃO EXISTENCIAL

### 4.1 Autoficção e a morte do autor

*O anonimato literário não nos é suportável.*

(Michel Foucault)

Autoficção é um conceito derivado de estudos literários recentes. Esse neologismo foi proposto pelo escritor, professor de literatura francesa<sup>23</sup> e crítico literário Serge Doubrovsky, na quarta capa de seu romance *Fils* (Filho, 1977), como forma de estabelecer uma espécie de pacto de leitura entre o leitor e seu livro, no qual o autor se propunha a construir uma espécie de autobiografia ficcional. No livro, Doubrovsky lentamente se apresenta como personagem, surgindo pouco a pouco dentro do romance. Inicialmente, aparece sob forma de iniciais gravadas em uma pasta, à maneira mesmo das abreviaturas, como J.S.D.; a seguir, fazendo uso do *mise en abyme* de seus dois nomes: Julien e Serge; por fim, surge da maneira como é mais chamado em seu cotidiano: Professor Doubrovsky. Embora essa origem do termo e de seu uso seja a mais consensualmente apontada, inclusive pelo próprio autor, Doubrovsky indica também uma aparição do termo em um livro anterior, *Le Monstre*<sup>24</sup> (*O Monstro*), escrita sob forma de “autoficção”, durante a análise de um sonho.

Outra referência importante no estudo do conceito de autoficção é o teórico, escritor e também professor de literatura francesa Philippe Lejeune. Ele foi o primeiro teórico a estabelecer a trajetória do conceito de autoficção em 1992, num colóquio realizado na Universidade de Nanterre, na França, intitulado *Autoficcions & cie*, no qual apresentou uma palestra organizada em cinco atos, tal qual uma espécie de metáfora cênica e performática. Em sua palestra encenada, ele localiza o primeiro ato no ano de 1973, quando ele próprio propôs o conceito de ‘pacto autobiográfico’, que consiste em uma homonímia entre autor e personagem (como ocorre em *Fils*, de Doubrovsky, no qual o autor e o personagem possuem o mesmo nome), que posteriormente dará margem para Doubrovsky elaborar a noção de autoficção por meio da combinação entre essa homonímia e o pacto romanescos, ou seja, um pacto ficcional. O segundo ato é o romance de Doubrovsky, lançado em 1977; o terceiro, uma ampliação do termo, proposta pelo teórico Jacques Lecarme, em 1884, que identifica em

<sup>23</sup> Doubrovsky lecionou literatura francesa durante 50 anos em Nova York, sendo os últimos 40 na Universidade de Nova York, pela qual se aposentou.

<sup>24</sup> Disponível em <<http://www.everyoneweb.com/doubrovskymanuscrit.com>>. Acesso em: 17 out. 2014.

outros autores, anteriores a Doubrovsky, um trabalho de escrita semelhante ao de Doubrovsky, entre os quais estão Roland Barthes e Stéphane Mallarmé. O quarto é a tese de Vincent Colonna, na qual ele concede ao termo autoficção um sentido “amplo, abrangendo tanto o ficcional (a forma literária) quanto o fictício (a invenção mesma do conteúdo)” (LEJEUNE, 2014, p. 25) utilizando, com uma nova definição, a palavra empregada por Doubrovsky. O quinto ato é o próprio colóquio, no qual Lejeune performa o papel de conferencista enquanto ele próprio.

A fronteira entre autobiografia e autoficção ainda é fruto de intensas discussões voltadas a uma tentativa de legitimar ou não a inscrição desse neologismo como gênero literário e artístico. Conforme já observado, o processo de amplificação do conceito iniciado por Vincent Colonna segue em andamento e recebe contribuições de pesquisadores e artistas de vários campos das artes. Conforme Doubrovsky afirma, “a palheta da autoficção é variada e é isso que constitui sua riqueza” (DOUBROVSKY, 2014, p. 113). Nesse sentido, localizando a discussão entre o híbrido de literatura e artes visuais, podemos observar outros autores que também desenvolvem pesquisas passíveis de serem debatidas dentro desse espectro, como o russo Ilya Kabakov (1941). Boris Groys, em seu ensaio intitulado *The Movable Cave, or Kabakov's Self-memorials* (A Caverna Móvel, ou Automemorial de Kabakov) estabelece de forma clara a relação entre a obra desse artista e a narrativa literária. Ele diz:

The first large installation that Kabakov made in the West was Ten Characters (1988, Ronald Feldman Gallery, New York). Characteristically, when he asked himself how to show his work in the west, he immediately fell back on the idea of a character, of fictional authorship, which he had developed in the early 1970s in his albums. In New York, works that Kabakov had largely made in Russia were distributed between ten different fictional authors; each was given an imaginary biography and presented as a lonely, solitary, soul practicing art in the isolation of a solitary room. Kabakov's installations originate neither in performance nor in post-Minimalist site-specific art, like those by many of his Western colleagues, but in narrative literature, or more precisely in the novelistic tradition. (GROYS, 1998 apud HILL, 2000, p. 14).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Tradução: “A primeira grande instalação que Kabakov fez no Ocidente foi Dez personagens (1988, Galeria Ronald Feldman, Nova York). De modo típico, quando o artista se perguntou como mostrar seu trabalho no ocidente, ele imediatamente surgiu com a ideia de um personagem, de autoria ficcional, que ele havia desenvolvido nos anos 1970 em seus álbuns. Em Nova York, trabalhos que Kabakov já havia amplamente apresentado na Rússia foram distribuídos em dez diferentes autores fictícios; a cada um concedeu uma biografia imaginária e apresentou como um sozinho, solitário, uma alma fazendo arte no isolamento de um quarto. As instalações de Kabakov não se originaram nem da performance nem do site-specific pós-Minimalista, como aqueles feitos por muitos de seus colegas ocidentais, mas da narrativa literária ou mais precisamente da tradição novelística”.

Groys percebe a forte relação que o uso dos personagens por Kabakov, acompanhados de uma biografia individualizada, traça com a tradição literária novelística. Além disso, a instalação de Kabakov possui uma organização bastante narrativa, outro aspecto que sugere essa proximidade. Esta instalação foi montada na área total de dois grandes apartamentos, onde as obras estão distribuídas pelos quartos, banheiros, cozinha, salas, ocupando todas as áreas dos imóveis. Em muitos de seus trabalhos em artes visuais é comum a associação entre imagem e texto; isso também ocorre na obra *Dez personagens*. Essa instalação ocupa a área de dois grandes apartamentos, onde as obras estão distribuídas nos quartos, banheiros, cozinha, salas, ocupando todas as áreas dos apartamentos. A instalação é repleta de textos em formato autobiográfico, semelhante a diários, e é também composta por mobílias e eletrodomésticos que constariam em um lar comum. Sugere-se, na instalação, que os personagens habitam os quartos. Desse modo, a escolha por inserir mobílias e eletrodomésticos na obra funciona também como índice de habitação do local.

Cada um dos heterônimos<sup>26</sup> possui uma personalidade bastante distinta do outro, sendo todos eles homens e soviéticos. Um deles, por exemplo, tendo a vontade de fazer uma viagem espacial, criou um veículo com esse propósito. Ele é apresentado na instalação como *O homem que viajou para o espaço de seu apartamento* e não por um nome próprio. Isso é comum aos outros heterônimos. Esse personagem é representado por meio um quarto que contém *posts* de propaganda soviética e desenhos científicos. No texto de sua apresentação, podemos ler o que é descrito por outros três personagens. Nesse caso, não há uma autodescrição do personagem, mas sim uma descrição feita por outros personagens. Estes o veem a partir de seu interesse pela ciência, por transportes espaciais e pelo fato de ele não ser muito sociável; intercalam suas observações com frases com: “Eu não o conhecia bem”, ou ainda pequenas observações que sinalizam certo distanciamento e até um estranhamento, possivelmente orientadas pela surpresa com o destino que teve o personagem. Sua instalação é uma espécie de cenário, contendo um buraco gigantesco no teto, que simula sua conquista do espaço. Ficamos, nesse caso, sem saber se o personagem foi bem-sucedido em sua excursão interplanetária ou não.

Outro personagem é *O homem que não joga nada fora*, uma espécie de acumulador que nunca joga nada fora por medo de perder a memória e as referências dessas memórias ao mesmo tempo. Em sua instalação, são apresentados pequenos objetos de caráter pessoal, todos

---

<sup>26</sup> A diferença entre pseudônimos e heterônimos é justamente o fato de o segundo não possuir apenas um nome que o delimita enquanto personagem, mas também um conjunto de qualidades e tendências individuais, que podem demarcar tendências bastante diversas de seu criador.



eles pendurados em uma corda e acompanhados de uma explicação sobre o valor individual que cada objeto possui. A nota funciona como um registro de memória. Há ainda um personagem chamado *O artista sem talento*,<sup>27</sup> que produz obras emolduradas em um estranho formato combinado – de duas em uma – e apresentadas diretamente no chão, apoiadas na parede, exibindo um estilo acadêmico realista semelhante ao desenvolvido por artistas apoiadores do regime soviético stalinista, com temas que transitam entre paisagens e cenas privadas, exercícios de aula de desenho, entre outros. Esse personagem indica a condenação de Kabakov aos artistas que aderiam a essa prática, também por ele entendida como reacionária, tanto no sentido político e quanto estético.

**Figura 19** – O homem que viajou para o espaço.



Fonte: Ronald Feldman Fine Arts, 2010.

<sup>27</sup>Os personagens são: O colecionador; O homem que colecionava a opinião dos outros; O homem que descreve sua vida por meio de personagens; O homem que entrou em seu retrato; O homem pequeno; O homem que descreve a própria vida por meio de outros personagens; O homem que salvou Nikolai Viktorovich. Fonte: JACKSON, Matthew Jesse. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. (E-book).

**Figura 20** – O artista sem talento.



Fonte: Ronald Feldman Fine Arts, 2010.

A escolha de Kabakov por, na condição de estrangeiro e recém-chegado em um país desconhecido, apresentar-se fazendo uso de uma profusão de heterônimos acompanhados de falsas biografias, em uma exposição inaugural que deveria, num sistema mais convencional, funcionar como uma espécie de retrospectiva, ou panorâmica, de apresentação de trabalhos já amplamente conhecidos em seu país de origem é sintomático de um processo progressivo de apagamento do autor. É também uma possibilidade única de autoinvenção em sua condição de estrangeiro. Sua prática cria uma espécie de máscara para o artista, que se dilui em uma profusão de estilos e práticas, que se encontram por meio de um critério muito subjetivo, livre e até contraditório. Ao mesmo tempo em que essa prática, em parte, camufla o artista, ela revela aspectos inconscientes e conscientes de sua identidade, de sua visão de mundo e da maneira como vê a arte e a situa em sua própria vida. Os personagens, ao mesmo tempo que sugerem um afastamento do autor como aquele que desenvolve uma obra em que a própria individualidade é apresentada de forma muito clara, acabam por também apresentá-lo por outro viés, como uma espécie de homem na multidão – aqui retomando Walter Benjamin –, tal como alguém de quem é possível entrever, ou fabular sobre, a partir desses fragmentos. São eles que revelam mais profundamente a presença de um autor ou narrador, embora Kabakov também possa ser identificado por meio de outros mecanismos envolvidos na elaboração de sua mostra. Entre eles, está o convite impresso pela galeria que financia o projeto, por exemplo, ou ainda as informações contidas no site de sua galeria. Contudo, essa é

uma obra sobre si que, ao mesmo tempo, não caminha em direção aos tradicionais autorretratos ou a outras obras claramente autorreferentes e autobiográficas. Há ainda outro ponto relevante na obra de Kabakov, que é sua qualidade narrativa, o que cria uma proximidade com a forma literária. Seus heterônimos operam como personagens de um romance.

Barthes, em seu ensaio *A morte do autor* (1967), circunscreve, a partir da literatura de romance, o processo de progressivo desaparecimento dessa personagem moderna: o autor. Ele diz que

o autor nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la (BARTHES, 2004, p. 60).

A desconstrução da ideia de que o autor é um *ser* que se expressa e que nós – como leitores, fruidores ou coautores – o compreendemos é o que está em desaparecimento. Considerando a distinção conceitual entre *ser*, *nome* e *autor*, podemos compreender melhor a transformação proposta por Barthes. O *ser* é uma ideia filosófica existencial que aponta para o *vazio* de cada um, para o nada que nos compõe; o *nome* indica, como um índice, a qual *vazio* nos direcionamos; o *autor* é conceito histórico moderno, surgido da noção de propriedade, e que associa uma pessoa ao objeto. A ideia de autor cria um *sujeito* proprietário especializado em desencadear certos efeitos; como diz Barthes, ele “nunca é mais do que aquele que escreve”, e é a partir desse lugar que o autor trabalha a linguagem, sendo esta, progressivamente, o foco do discurso moderno. Desse modo, é interessante observar que o autor, sendo uma invenção moderna, não é desconstruído por um processo posterior, de um período pós-moderno, por exemplo, mas dentro do próprio período moderno, por figuras como Stéphane Mallarmé, por exemplo, que desloca a ênfase em quem fala para a própria linguagem e a coloca no lugar daquele que, até então, era considerado seu proprietário.

Kabakov joga com essas três instâncias em seu trabalho a todo o momento: o *ser*, o *sujeito* e o *autor*. Contudo, mesmo se ofuscando por trás de seus personagens, não chega a fazer radicalmente a passagem para uma ocultação do autor por meio da ênfase na linguagem, como observa Barthes. Apesar disso, essa possibilidade fica latente na obra na medida em que o artista parece jogar constantemente com ela. No caso de Kabakov, seus personagens ainda revelam algo dele, embora não o façam como em uma autobiografia ou autorretrato tradicionais, por exemplo, a título de comparação. Apesar de ser possível encontrar o vínculo

entre seus 10 personagens homens e as várias facetas de sua própria vida, ou de sua personalidade, esses surgem em meio a uma forte descrença na possibilidade autobiográfica de um sujeito absoluto, operando, portanto, contrariamente ao que faz o tradicional autor moderno. Os personagens de Kabakov surgem em meio a um espectro ambivalente, no qual se entende a impossibilidade de se reconstruir o vivido de forma direta, ingenuamente literal, ou ainda pautada pelo discurso problemático da literalidade. Ele escapa, nesse processo, à impessoalidade do texto e ao exclusivismo de ênfase na linguagem, como identifica Barthes em seu estudo.

Pensando sobre o apagamento do personagem-autor, trazemos agora uma situação ocorrida no ano de 1980, quando Foucault concede uma longa entrevista ao também filósofo Christian Delacampagne que foi posteriormente publicada em um suplemento dominical do jornal *Le Monde*, sob o título de *Le Philosophe Masqué (O filósofo mascarado)*. Como regra para a concessão dessa entrevista, Foucault impôs seu anonimato, isto é, o jornal não poderia em absoluto revelar a identidade do filósofo. Essa prerrogativa implicou o fato de que, em nenhum momento da publicação, o nome de Foucault poderia aparecer e, do mesmo modo, qualquer outro indício que permitisse sua identificação. Tal acordo foi mantido até sua morte.

Durante a entrevista, partindo da ideia de anonimato, Foucault propôs um jogo: “o do ‘ano sem nome’”, onde por “um ano publicar-se-iam apenas livros sem o nome do autor”. Sobre essa busca pelo anonimato, o filósofo diz:

Por que lhe sugeri de usar o anonimato? Por saudades do tempo em que eu era absolutamente desconhecido e, portanto, aquilo que dizia tinha alguma possibilidade de ser entendido. O contato imediato com o eventual leitor não sofria interferências. Os efeitos do livro refletiam-se em lugares imprevistos e desenhavam formas a que nunca havia pensado. O nome constitui uma facilitação.<sup>28</sup>

O filósofo observa que um autor famoso ou consagrado padece da cultura da sacralização do autor, ou seja, o que ele diz não é mais lido por si, mas a partir de uma rede de conexões entranhadas a essa cultura da sacralização, que ele chama posteriormente de estrelismo. Dito de outro modo, há uma ênfase excessiva na pessoa que fala em detrimento do que é dito. E uma vez que isso ocorre, Foucault acredita que o autor perde em possibilidade de entendimento, já que a prioridade de análise de sua obra se desloca para uma necessidade de classificação das ideias dentro de um sistema interpretativo pautado pela figura do autor, de seu corpo de ideias, ou seja, o que ele diz é sugado por certa expectativa de coerência, ou um

<sup>28</sup> Michel Foucault e Christian Delacampagne. O filósofo mascarado. Disponível em: <<http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=1943>>

cruzamento indevido com informações anteriores que, por vezes, é limitante. A interpretação, nesse caso, passa pela necessidade de destacar um domínio ou modo de ver específico daquele autor.

As ideias de Foucault vão de encontro às de Barthes e desvelam aspectos da prática de muitos artistas, desde as vanguardas até os dias atuais. Podemos observar o uso de estratégias de apagamento próximas às observadas por esses filósofos no trabalho do artista conceitual Stanley Brown que, desde 1972, optou por não divulgar fotos pessoais ou de seus trabalhos, ou ainda dados biográficos, em nenhum catálogo de exposição ou reproduções em sites pela Internet. A fonte predominante de acesso a seu trabalho são as exposições. O artista também não concede entrevistas sobre seu trabalho ou vida pessoal desde essa data. Um exemplo de como isso se desenvolve em termos práticos pode ser observado no site do MoMa – Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna) de Nova York, onde há a indicação da realização, em 2009, de uma exposição de Arte Conceitual cujo recorte curatorial era pautado em um grupo de artistas que agiu dentro e fora de Amsterdam,<sup>29</sup> para onde Brown se mudou aos 22 anos e iniciou sua carreira artística, publicando seu primeiro trabalho. Boa parte dos trabalhos de Brown é composta por publicações com dados e forma de livros. No site, clicando-se no *link* com o nome de Brown, surge o aviso: “Since 1972, Stanley Brown has requested that his work not be reproduced” (Desde 1972, Stanley Brown solicitou a não reprodução de seu trabalho). Existem variações desse aviso, mas é difícil encontrar dados sobre o artista posteriores a essa data, que aparecem de forma meio clandestina, por meio de fotografias em *blogs* ou em forma de entrevistas com especialistas que comentam a obra do artista, sem, contudo, apresentá-la como imagem.

---

<sup>29</sup> In & Out Amsterdam. Disponível em: <<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/300>>. Acesso em: 17 nov. 2014.

**Figura 21** – Aviso de não divulgação da obra de Stanley Brown disponível no site do MoMA.



Fonte: MoMA, 2015.

Outro aspecto interessante de sua obra é o tratamento que esse artista dá ao seu próprio nome. O nome de Brown aparece grafado de formas diferentes em vários lugares: hora como “Stanley Brown”, hora como “Stanley Broun”. Isso também pode ser observado no site do MoMa, onde existem duas páginas sobre o artista, sendo cada uma com uma grafia, indicado para os mesmos trabalhos. Ao adotar nomes homófonos e com grafias diferentes, Brown nos lembra do debate em torno da veracidade das obras atribuídas a William Shakespeare (SAMMARTINO, 1990, p. 17) suscitado, entre outros motivos, pela diversidade da grafia de seu nome. Nas assinaturas que o dramaturgo distribuiu em sua larga produção literária, seu próprio nome é grafado ora como “Shaksper”, ora como “Shakespere” e ainda “Shaqsper” ou “Shaxpere”. No caso de Shakespeare, não se sabe ao certo o que gerou tal diversidade de grafias, embora existam inúmeras hipóteses e especulações; entre elas, a de que o dramaturgo seria, na realidade, um grupo de autores, ou que havia usado essa estratégia para indicar o roubo de suas obras, ou que não se importava com a atribuição a si de seu corpo de obras, ou ainda, que, por uma necessidade de anonimato, não se atentou para os detalhes da grafia, entre outras. Brown aparentemente adota essa mesma estratégia derivada desse tradicional debate sobre Shakespeare, alternando a grafia de seu nome em seus trabalhos.

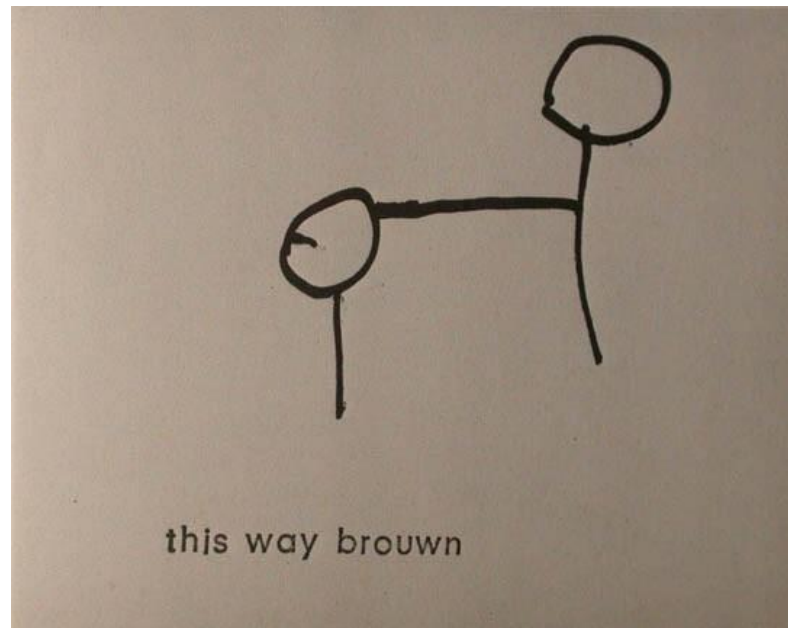
As estratégias de apagamento do autor adotadas por Brown, assim como a adotada por Foucault, buscam concentrar no que é dito, ou no que é realizado, no lugar de reflexão da obra, diluindo ao máximo a evocação do autor como ponto de entendimento da obra. Contudo, é interessante observar que essas estratégias não conseguem alcançar radicalmente sua proposta e acabam por gerar, em vez disso, um interesse conceitual diferenciado, no qual a relação da pessoa do autor, mesmo obscurecida, funciona, nesse lugar de obscurecimento, como ponto de entendimento da obra. Tal situação é observada por Foucault quando ele diz que o anonimato não é suportável para nossa sociedade a partir da modernidade. O anonimato ou as estratégias de apagamento do autor empregadas por Brown, mesmo quando fazem com que a obra seja protegida da monumentalidade das qualidades pessoais e estilísticas do autor, não o obscurecem por completo. Ele se torna, em verdade, um enigma. Em meio a isso, a obra ganha mais liberdade sobre coerência de estilo, de tema e do corpo de obra. Essa estratégia ecoa como um alargamento da liberdade de ação por parte do artista.

Brown ainda adota em seus trabalhos outras estratégias de autoapagamento. Uma de suas obras mais conhecidas, intitulada *This Way Brown* ou *This Way Broun* (*Por aqui Brown* ou *Por aqui Broun*, 1960), tem início com o artista abordando desconhecidos na rua e pedindo a eles que deem orientações sobre como chegar de um ponto a outro da cidade. A partir daí, Brown entrega ao desconhecido um pedaço de papel acompanhado de um lápis ou caneta, e

pede que ele desenhe uma espécie de mapa de percurso, indicando sobre o trajeto solicitado. Em outras palavras, o artista requeria a pessoas diferentes um mapa de percurso de trajetos similares. Desse modo cria-se uma diversidade de desenhos que variam de acordo com as qualidades pessoais de grafia e desenho de cada participante. Alguns, por exemplo, faziam composições mais geométricas; outros, mais fluidas; outros, acompanhadas de texto; e ainda, em outros casos, o desenho do percurso era construído semelhantemente ao de uma figura humana. Para Brown, o que o interessava era a possibilidade de criar um trabalho a partir ou por meio da interação entre ele e outras pessoas, que poderiam ser qualquer pessoa, com qualquer função dentro da sociedade. Não precisavam ser artistas. Brown apenas dava início ao trabalho e depois se ausentava.

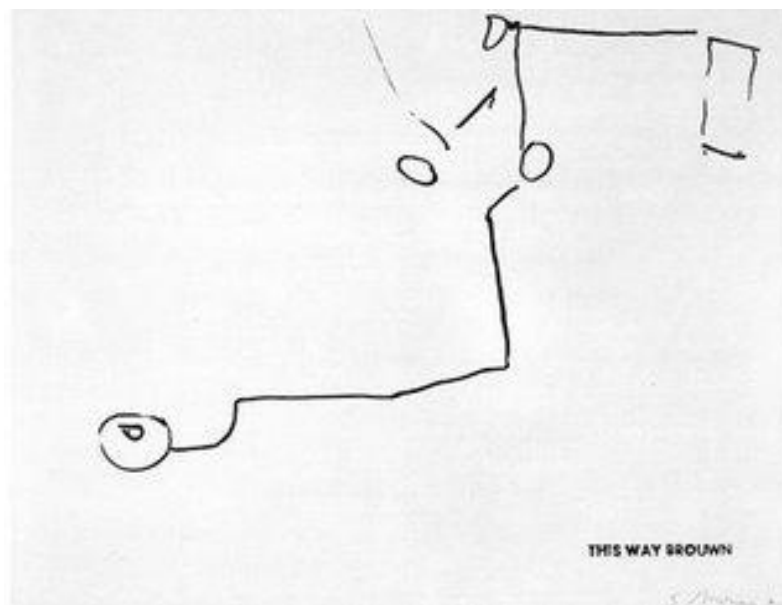


**Figura 22** – *This way Brown*, Stanley Brown.



Fonte: [artistesetdesigners.blogspot.com.br](http://artistesetdesigners.blogspot.com.br).

**Figura 23** – *This way Brown*, Stanley Brown.



Fonte: [artistesetdesigners.blogspot.com.br](http://artistesetdesigners.blogspot.com.br).

As estratégias de Brown claramente alcançam o espectro da coautoria, mas no caso, de modo radical. O coautor não é só quem depois vai ver a exposição de desenhos em que o artista apresenta essa obra. O coautor é também quem concretiza o aspecto material da obra

no mundo, deixando nela transparecer seu estilo, seu modo de ver a situação. Barthes, em seu supracitado ensaio, ao comentar sobre o leitor, diz o seguinte: “O leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (BARTHES, 2004, p. 65). A escolha, no trabalho de Brown, por reunir pessoas desconhecidas, sem uma história particular que o atraísse e pedir que elas o auxiliasse na “escrita” da obra, ecoa como equivalente ao leitor de Barthes. Assim como o leitor de Barthes, esses coautores do trabalho de Brown concretizam essa qualidade de existência no mundo e criam uma teia de construção e, ao mesmo tempo, um entendimento da obra a partir os diversos traços que a compõem desde a proposição inicial.

Na definição de Barthes o autor surge da seguinte maneira:

*O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’. Então é lógico que, em matéria de literatura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à ‘pessoa’ do autor. O autor ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra (BARTHES, 2004, p. 58).*

Essa definição de Barthes está em consonância à definição apresentada por Foucault em um ensaio intitulado *O que é um autor?* (1969), apresentado inicialmente em uma conferência realizada no Collège de France, posteriormente publicada em uma coletânea, na qual Foucault, em diálogo com Barthes, aborda o conceito de autor, sua origem e também, assim como Barthes, a problemática relação histórica que se formou em torno dos conceitos de sujeito, autor e nome a partir da modernidade. Sua reflexão parte do entendimento de que a noção de autor é uma construção histórica, surgida em um momento crucial da história da humanidade em que a necessidade de exaltar a individualidade, o caráter privado da propriedade e o lucro passam a existir. Ou seja, Foucault e Barthes estão em acordo nesse ponto. Foucault (2009) diz:

*Essa noção de autor constituiu o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (p. 267).*

O surgimento da categoria do autor é localizada no processo de ascensão da burguesia associado à expansão comercial que culminou no advento do sistema capitalista. Tais eventos caracterizaram o advento da modernidade desde o Renascimento. Contudo, no que concerne à noção de individualismo, na qual há a crença de que o autor irá expressar algo profundo do interior de seu ser em uma obra, o Romantismo se destaca como principal herança.

Um dos elementos de identificação do autor é seu nome. Ao interpelar sobre a questão do nome do autor, um nome próprio, Foucault observa que este não opera como uma referência simples, mas, antes, assume uma função indicativa equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas a cerca de um corpo de obras. O nome do artista tem, portanto, o poder de atribuição, ou de associação, entre uma identidade e um determinado modo de fazer, ou um estilo. Ou seja, o nome do autor se situa entre os polos da descrição e da designação e, dessa maneira, relaciona-se com o problema do estilo próprio ou de um modo singular de existir e circular dentro de uma sociedade.

O autor moderno seria, conforme esses filósofos observam, mais um personagem que, no caso, substitui as figuras do herói e de Deus, já mortos. Ainda hoje, apesar das experiências artísticas que colocam o problema da autoria em questão, o personagem do autor está estabelecido de forma tão arraigada na sociedade ocidental que nos é impossível suportar em definitivo a condição de anonimato. Isso pode ser observado, por exemplo, nas situações em que o anonimato é aclamado e logo passa a ser compreendido como enigma, ou seja, logo o autor por trás do anonimato é ressignificado como mistério, mesmo aceitando que o anonimato seja uma estratégia poética.<sup>30</sup>

O conceito de autor deriva da maneira como a tradição cristã legitimou, ou rejeitou, os textos de que dispunha quando precisava provar o valor de um texto pela santidade do autor. Essa questão foi investigada por Foucault por meio da leitura dos escritos de São Jerônimo. A partir deles, Foucault encontrou os critérios de atribuição de autoria empregados pelo autor cristão. São estes:

---

<sup>30</sup> Um caso em que essa situação é bastante evidente é o de Luther Blissett. A partir do verão de 1994, um grupo bastante diverso de pessoas, vindas de vários segmentos de atuação, passam a assinar como Luther Blissett suas ações, de modo que surgem intervenções urbanas, livros de diversas áreas de conhecimento defendendo ideias bastante subversivas e abordando temas transgressores, discos e outras gravações musicais, entrevistas falsas, ações de *hackers*, histórias em quadrinhos, programas de rádio, entre outros, cuja autoria fora atribuída a Blissett. A ideia que mobilizou o movimento, surgido na Itália e desdobrado pela Europa e, em ações mais isoladas, para outros continentes, era a de que qualquer um poderia se Luther Blissett, apenas conclamando o uso de seu nome, a partir de uma ideia de identidade aberta a multiusuários. Em dezembro de 1999, cometem o suicídio simbólico de Luther Blissett. Outro exemplo é o grupo Guerrilla Girls, composto por mulheres de várias áreas de atuação que aparecem publicamente ou retratadas em seus trabalhos artísticos portando máscara de gorila. *Guerrilla* é um nome homônimo que pode ser entendido tanto como “guerrilha” quanto como “gorila”.

- a) Um autor é definido por um certo nível constante de valor. Desse modo, se uma obra é de qualidade muito inferior às demais, é preciso retirá-la da lista de obras;
- b) Um autor é definido a partir de uma certa coerência conceitual ou teórica. Nesse ponto, se uma obra é contraditória ou conceitualmente muito incoerente em relação às demais, deve ser retirada da lista de obras;
- c) Um autor é definido como unidade estilística. Aqui, uma obra cujo estilo destoa complementemente dos demais deve também ser retirada da lista de obras;
- d) Um autor deve se relacionar com as condições estéticas e sociais de um momento histórico definido, equivalente à duração de uma vida humana.

Ora, esses critérios são os mesmos empregados durante a modernidade para definir o autor, quando há e quando não há necessidade de autenticação. Muitas vezes são observados também como necessários à legitimação de uma produção, e não só à sua autenticação. Esses foram os mesmos critérios alcançados pelo filósofo norte-americano Nelson Goodman, quando este analisa uma situação superlativa de falsificação em busca de identificar o que sinalizaria, a olho nu, a diferença estética entre um original e uma cópia, e autenticaria o chamado original em lugar de uma falsificação. Ao analisar o caso das cópias feitas por Van Meegeren das pinturas de Johannes Vermeer, Goodman observa quão relevante é a unidade estilística na precisão dessas diferenças: “Sempre que um Van Meegeren era acrescentado ao *corpus* de imagens aceitas como Vermeers, os critérios para aceitação eram modificados e tomar mais Van Meegerens como Vermeers tornou-se inevitável” (GOODMAN, 2006, p. 134).

A supervalorização de critérios como o de unidade estilística, de constância na manutenção dessa unidade e na manutenção de uma coerência conceitual que perpassa o corpo da obra é revista por muitos artistas a partir da relação que esses critérios mantêm com as estruturas sociais de poder, em especial aquelas relacionadas aos mecanismos de mercado em associação às relações de segurança de propriedade.

Além disso, é ainda possível observar que alguns artistas modernos conduzem esses questionamentos a partir da problematização das dicotomias tradicionais entre original e

cópia. Entre eles, Marcel Duchamp é um precursor, ou um embreante,<sup>31</sup> dessa ruptura. No que diz respeito ao processo de apagamento do autor, essa estratégia duchampiana opera no sentido da perda da presença física do artista a ser registrada na construção da obra. O autor deixa de ser aquele artista-que-pinta e passa a ser quem escolhe e mostra algo. A presença do autor, comumente relacionada ao desempenho técnico e manual, é destituída pelos *readymades*. Outra forma de apagamento do autor pode ser encontrada nos pseudônimos utilizados pelo artista que, em associação com os jogos de palavra – prática que, em grande parte, foi determinada pelo contato do artista com a literatura de Raymond Roussel –, inundavam a obra com desvios de interpretação que fortaleciam sua qualidade de enigma. Essas foram algumas das bases que apoiaram sua intensa prática de crítica institucional.

Richard Mutt, por exemplo, pseudônimo usado por Duchamp para enviar sua obra *Fonte* ao Salão dos Independentes em Nova York, no ano de 1917, existiu somente enquanto texto: primeiro na assinatura de sua obra e depois no artigo intitulado *The Richard Mutt Case* (*O caso Richard Mutt*), publicado pela revista *The Blind Man* (1917), na qual, em texto anônimo,<sup>32</sup> as ideias do artista que o conduziram à elaboração da obra são apresentadas:

They say any artist paying six dollars may exhibit.  
Mr. Richard Mutt send in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.  
What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:  
Some contented it was immoral, vulgar.  
Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.  
[...]  
Whether Mr. Mutt with his own hand made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view –created a new thought for that object (THE RICHARD, 1917, p. 5).<sup>33</sup>

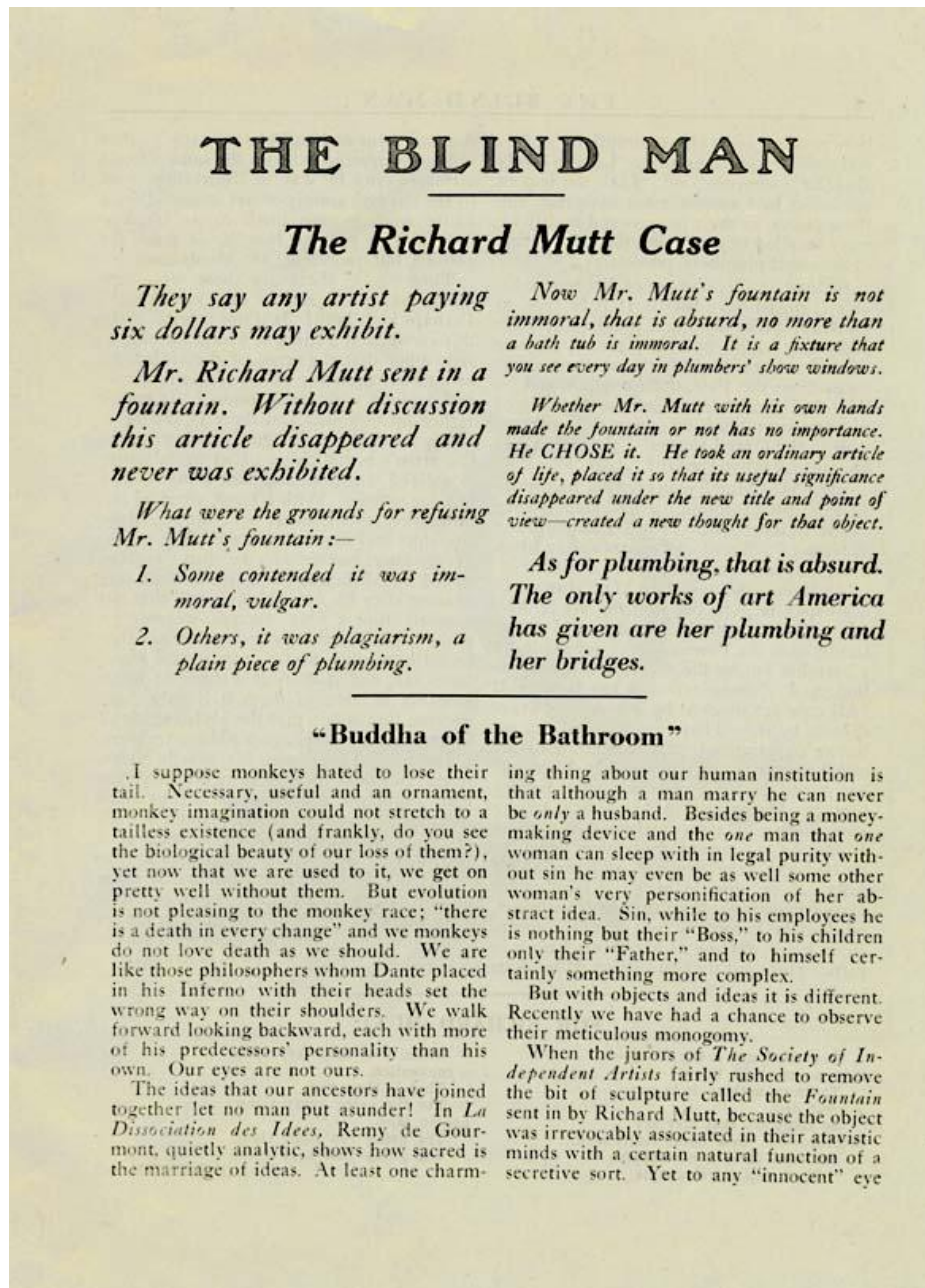
<sup>31</sup> Termo proposto por Anne Cauquelin para tratar de artistas que estabeleceram, em sua prática, os primórdios da ruptura entre moderno e contemporâneo. O termo, derivado da Linguística, designa uma unidade com dupla função, que, no caso, é operar em dois modos temporais: passado e presente. O termo também se refere à singularidade do que é dito e de quem diz. Segundo a autora: “Ao isolarmos aqui os ‘embreantes’, estamos fazendo referência a esses dois modos temporais: uma mensagem recebida no presente e seu enunciador – que foi seu autor – e desse modo nos referimos à conexão que se operou entre passado e presente, mas também ao jogo duplo dessas unidades colocadas o limite do objetivo (a mensagem enviada) e do subjetivo (a singularidade de quem enuncia)” (CAUQUELIN, 2005, p. 88). Em seu livro, ela considera três embreantes: Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli.

<sup>32</sup> O próprio Duchamp não confirma a autoria do texto, mas já atribuiu sua autoria a Louise Norton, que também escreveu no mesmo número da revista um ensaio intitulado “Buda de Banheiro”. Beatrice Wood, em sua biografia, afirma que o texto foi escrito por ela. O artista não se ocupou de esclarecer isso até sua morte. Podemos, contudo, apenas observar que o texto traz as ideias dele acerca do que seria um *readymade*.

<sup>33</sup> Tradução: “Dizem que qualquer artista que pagasse seis dólares podia expor. Richard Mutt enviou uma fonte. Sem discussão, essa peça desapareceu e nunca foi exposta. Quais são as bases para a recusa da fonte de Mutt? Alguns alegaram que ela era imoral, vulgar. Outros que era um plágio, uma mera louça sanitária. [...] Se Mutt fez ou não com suas próprias mãos a fonte, isso não tem importância. Ele ESCOLHEU-A. Ele pegou um objeto comum do-dia-a-dia, situou-o de modo que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto.”

O artista, ou melhor, o antiartista Duchamp escolhe um objeto cujos primeiros produtores são o industrial e o desenhista industrial, e o transforma dentro de uma cadeia de comunicação, sendo essa a realidade primordial de sua obra. Duchamp não considera o autor como um elemento à parte, distinto do receptor, mas considera que ambos fazem parte de uma cadeia de comunicação com códigos e conceitos manipuláveis. O funcionamento sistema da arte geral, revelado pela estratégia que constitui o *readymade*, esvazia a figura do autor como sujeito livre e voluntário. As operações que se desenvolvem no campo das artes são reveladas pelo *readymade* como tendo muito mais a ver com a maneira como o campo se organiza do que com a vontade do artista. Nesse sentido, Duchamp renuncia o que é apresentado por Barthes e Foucault. *O caso Richard Mutt* é o exemplo máximo, dentro da trajetória do artista, de como a obra se torna um signo produzido dentro da rede, ou seja, de como está além da intencionalidade do artista de operar por meio da dupla emissor/receptor. A obra, mesmo não chegando a ser apresentada do Salão dos Independentes, surge quase que como fábula por meio de conversas e relatos de pessoas envolvidas, até que aparece formalmente no segundo número da revista com o sugestivo título *The Blind Man* (1917), por meio de uma foto tirada por Alfred Stieglitz que acompanhava um texto anônimo narrando o ocorrido e apontando as intenções da obra. No texto, podemos subentender a definição de *readymade*, assim como entender o que ela revela: o tradicional funcionamento do campo da arte. Tendo obedecido às regras de inscrição, Duchamp observa o alto grau de arbitrariedade dessas regras. A começar pela assinatura, acompanhada da nova disposição do objeto, e fez com que este, mesmo sendo um urinol, se tornasse passível de contemplação. O nome assinado é de alguém que não existe. O texto publicado na ocasião, e que qualifica o trabalho como arte, é de um autor anônimo. Nesse contexto, o que o artista entende é que, ao manipular elementos dentro do sistema, ele consegue construir realidades, fabulá-las.

Figura 24 – Página da revista *The Blind Man* (1917) contendo o artigo *The Richard Mutt Case* seguido do ensaio *Budda of the Bathroom* (Buda do Banheiro), de Louise Norton.



Duchamp, assim como Barthes, sinalizava claramente para a impossibilidade de ser o autor uma fonte privilegiada de significado sobre a obra. Em *O ato criador* (1957), ensaio que Duchamp apresentou à convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, o artista defende a existência de dois polos no processo de criação artística: “De um lado o artista, do outro, o público que mais tarde se transforma na posteridade” (DUCHAMP, 2004, p. 71-72). Para Duchamp, não havia dúvidas de que a obra de arte só estaria completa depois do contato com espectador, quando este, então, teria a oportunidade de ver e pensar sobre a obra. O artista responderia, dessa maneira, apenas a uma parte do ato criador, que, aliás, correria predominantemente de modo inconsciente. Em suas palavras, “aparentemente o artista funciona como um ser mediúnico que, de um labirinto situado além do tempo e do espaço, procura caminhar até uma clareira” (DUCHAMP, 2004, p. 71-72). Esse aspecto que Duchamp chama de “mediunidade” deve ser entendido como equivalente ao que não é consciente, mas ao mesmo tempo participa do ato de criação. Ele diz:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. (DUCHAMP, 2004, p. 73).

Esse processo ocorre comumente e mesmo à revelia da vontade racional do artista, ou ainda de seu discurso. O ato criador, em boa parte determinado por elementos e circunstâncias sobre os quais o artista possui pouco ou nenhum controle, é pleno de espaços vazios por onde o espectador continua o processo de criação desencadeado pelo artista. É importante lembrar ainda que o espectador, para Duchamp, não é só o especialista em arte, mas o público em geral. O entendimento de que o artista não é a fonte única, tampouco privilegiada, de construção de sentido, ou ainda de valor para a obra, ganha, com o texto de Barthes, escrito 10 anos após esse ensaio de Duchamp, um termo que passa a ser usado como referência de designação desse processo de apagamento do autor moderno.

Boa parte das experiências artísticas desenvolvidas no Ocidente a partir das décadas de 60 e 70, quando muitos artistas criam obras orientadas, de alguma maneira, ao entendimento profundo do apagamento do personagem do autor, trazem à tona reconhecimento desses diversos índices de valoração que operam para além do alcance do artista. Existem ainda artistas desenvolvem a autoficção a partir de uma ideia ficcional, ou de qualidades ficcionais de uma narrativa sobre si como elementos integrantes de sua obra. Existem ainda artistas que desenvolvem a autoficção a partir da construção, ou ainda fabulação, de narrativas sobre si,



posteriormente utilizadas como elementos integrantes e de seu corpo obra. Nesse aspecto, o trabalho de Joseph Beuys é um dos mais emblemáticos.

Beuys, ao surgir no cenário artístico, aparece envolto numa mitologia pessoal com efeito de verdade que acompanha toda a sua obra, desde a escolha dos materiais utilizados na construção de seus trabalhos, que guardam sentidos diretamente vinculados à sua mitologia pessoal, até suas ideias e postura social e política. Esse artista assume e integra seu próprio personagem e isso o acompanha até a morte. É importante observar que as histórias que alimentaram sua obra nunca foram totalmente comprovadas, havendo, inclusive, especulações de que ela pode não ter ocorrido. A lenda em torno de Beuys tem início com a história a seguir:

No ano de 1944, aos 22 anos, ele miraculosamente escapou da morte na Ásia. O seu avião, um JU 87, caiu numa região coberta de neve chamada Crime ou Criméia. Joseph ficou inconsciente por vários dias, semicongelado, foi levado por genuínos tártaros, que cuidaram de suas chagas. O povo, natural do lugar, logo o tomou por um dos seus: “Du nix Njemcky, Du Tatar” [Você não é alemão, você é tártaro!], e trouxe-o de volta à vida, enrolando-o em seus tradicionais cobertores de feltro e aquecendo-o com gordura animal. Depois de seu retorno, tendo encontrado abrigo em uma fazenda, Joseph enfrentou uma crise profunda, familiar a todos os grandes artistas, que lhe permitiu elaborar os princípios básicos de sua arte. A partir daquele momento, ele se voltou para os novos materiais – tão surpreendentes quanto as esculturas feitas em chapa metálica por Picasso, em 1912, ou por Naum Gabo, em 1915: feltro e gordura, especialmente que ele próprio apresentou como “traços xamanísticos de iniciação” (BORER, 1996, p. 13).

A partir da leitura, podemos perceber que Beuys entra no cenário artístico envolto em aura híbrida de herói e místico, quase um imortal. Surgido como o único sobrevivente de um tipo de um acidente que, pela própria natureza do veículo, é altamente letal, renasce aos cuidados de uma medicina xamânica, mística e ritualística para, a partir disso, assumir para si o poder do mito, do místico, da lenda. A lenda e a fábula não podem ser verdadeiras nem falsas e, como tal, impõem o que deve ser dito, lido e aceito como verdade. Para Derrida (1996),

o fabuloso e o fantasmático têm um traço em comum: *stricto sensu* e no sentido clássico desses termos, eles não pertencem nem ao verdadeiro nem ao falso, nem ao veraz nem ao mentiroso. Antes, assemelham-se a uma espécie irreduzível do simulacro ou da virtualidade (p. 7)

A história de Beuys dialoga com essa tradição ficcional da lenda e da fábula, criando uma espécie de ficção histórica indispensável à análise de sua obra. Dessa maneira, o que ocorre com a obra desse artista é a aceitação, ou admissão, dessa autodeclaração por meio da qual sua própria história deixa de ser extrínseca e, além disso, passa a permear toda a sua vida e a sua arte.

Outro artista que compõe sua própria história a partir de momentos de autoficção é Yves Klein, que aqui primeiramente analisaremos a partir de sua fotografia, *Leap into the void* (*Salto para o vazio*, 1960). Originalmente, essa imagem foi composta para ser publicada em preto e branco numa edição falsa do jornal *Dimanche*, a ser distribuída e posta em circulação no dia 27 de novembro de 1960. A falsa edição era uma réplica da primeira página do jornal, construída com a mesma diagramação – contendo a informação de “número único” no alto, onde tradicionalmente aparece a tiragem do jornal corrente – e contendo a já consagrada fotomontagem.

O trabalho de Klein foi realizado sob encomenda pelo cenógrafo Jacques Poliéri, como parte das comemorações do 3º Festival de Arte de Vanguarda de Paris, um evento cênico. A obra consistia em um falso jornal em que era possível ver a conhecida foto do “salto para o vazio”, construída a partir de uma encenação, acompanhada de um longo texto, escrito pelo próprio Klein, no qual o artista analisava várias questões teatrais, comemorava a realização do festival e anunciava alguns posicionamentos e percepções sobre si mesmo como artista. Comentaremos essa última parte. Em seu texto, Klein joga com posicionamentos de afirmação e de negação de sua identidade de artista. Faz, desse modo, o uso de uma estratégia de dissuasão que retira as possibilidades de interpretação do decurso no terreno das certezas. Ele diz:

Depuis longtempes déjà j’annonce partout que je suis le peintre...Je n’en connais pas d’autre aujourd’hui! Je tiens à dire aussi: “Je suis l’acteur, je suis le compositeur, l’architect, le sculpteur”. Je tiens à dire: “Je suis”. L’on m’objectera sans dout que cela a déjà été hurlé de toutes sortes de manières variées; c’est certainement juste. Par consequent, je répète peut-être cela, mais conscient, bien conscient d’avoir atteint le droit de le di: et voilà que, pour moi comme pour tous, Il n’ya a plus rien à faire; le théâtre officiel, aujourd’hui, c’est “être” et jê “suis” bien effectivement tout ce que l’on veut bien que jê “sois” e même tout ce que l’on ne veut pas que je sois!<sup>34</sup>

Neste trecho, Klein ironiza a ideia de identidade como máscara, como algo do discurso performado e da atuação em que o personagem é ele mesmo desempenhando múltiplas funções. Ele dialoga com a herança duchampiana do artista que se autoneomeia artista, sendo isso o suficiente para que assim seja. Klein, como Duchamp, entende claramente que a

---

<sup>34</sup> Tradução: “Faz muito tempo já que eu anuncio que eu sou o pintor... eu não conheço nenhum outro hoje em dia! E devo dizer também: ‘Eu sou o ator, eu sou o compositor, o arquiteto, o escultor’. Devo dizer: ‘Eu sou’. Irão me retrucar sem dúvida que isso já foi gritado de todas as maneiras possíveis e inimagináveis; é certamente justo. Como resultado, eu repito isso, porém consciente, bem consciente, de ter alcançado o direito de dizê-lo: e eis que, para mim como para todos, não há mais nada a fazer; o teatro oficial, hoje em dia, é ‘ser’, e eu ‘sou’ efetivamente tudo isso que querem que eu ‘seja’! Eu esperarei até o que querem que eu não ‘seja’!”(KLEIN, 1970).

autonomia do artista também decorre do fato de que a entrada nesse grupo é uma das menos codificadas que existem, sendo possível realizá-la, inclusive, como proclamação.

Na obra de Klein, assim com na de Beuys, o artista faz uso constante de um modelo de autorrepresentação, comumente utilizado por *performers*, conceituado por Richard Schechner como *self as context* (COHEN, 2002, p. 58), expressão que remete à ideia de que o artista representa a si mesmo. Esse “fazer a si mesmo” deve ser entendido como representar, em âmbito simbólico, em cima de si, de sua história. Alguns artistas, como Klein, Beuys e Duchamp, estendem esse modelo performático de representação de si para o corpo de sua obra como um todo, assim como, em maior ou menor grau, também para suas vidas.

Em suas obras, Klein faz um uso também bastante diversificado do próprio nome: assinando ora como seu nome artístico, ora como nome próprio de sua cor, sendo ambos os casos uma forma de assinatura. Em outros momentos, seu nome é empregado como indicativo de situações mais genéricas, como quando “Yves” é usado isoladamente, podendo se referir a Yves Klein, mas também outros Yves. Outro caso é quando o artista usa apenas Klein, criando uma aura mais formal para a situação. Com o advento do *Internacional Klein Blue* (IKB), que o artista utilizou para fazer seus monocromos azuis, ele formaliza seu próprio batismo.

Nan Rosenthal chama atenção para um caráter ficcional presente na realização do corpo de obras de Klein. Uma parte dessa qualidade ficcional surge pelos usos de seu próprio nome. Existem casos, contudo, nos quais outros nomes, de terceiros, são usados em seu trabalho. Observando a produção de livros do artista, em particular a obra *Yves peintures* (Pinturas de Yves), Rosenthal observa que o livreto, de aproximadamente 15 páginas, apresenta na ficha catalográfica a informação de que se trata de uma publicação contendo 150 exemplares. Ocorre que esses exemplares anunciados nunca foram impressos em sua totalidade. Para ser mais específica, existem bem poucos livros impressos e, desses poucos, a grande maioria foi impressa depois de sua morte, situação que também ocorre com outros livros criados pelo artista. O anúncio da extensão do corpo dessa sua obra, embora fosse orientado para simular a existência concreta, era apenas ficção. Especificamente nessa obra, seguindo um modelo de catálogo de exposição feito em papéis de gramaturas especiais, Klein primeiro nos surpreende com o prefácio, que contém o título genérico “prefácio” e apresenta, no lugar do texto, uma série de barras horizontais que imitam a disposição tipográfica de um ensaio em prosa. O nome do autor do “prefácio” era Claude Pascal, amigo de infância e poeta, que emprestou seu nome para Klein usar no livro. A segunda surpresa dessa publicação, como observa Rosenthal, encontra-se nos registros das obras. O que Klein indica como reprodução de suas pinturas são, em verdade, retângulos monocromáticos de papéis cortados e

colados artesanalmente nas páginas. Não se trata de reprodução fotográfica de obra, de nenhuma obra, embora o “cenário” do livro sugira essa ideia. Por fim, as legendas colocadas abaixo dos papéis cortados seguem todas o seguinte modelo: nome do artista, apenas como Yves, localizado à esquerda da página e, à direita, a indicação de um lugar, e ainda, entre parênteses, as dimensões da “obras”. Por exemplo: “Yves em Tokyo, 1953 (100X65)”.

Tais “pinturas”, que ali eram apresentadas como reproduções, embora não passassem de recortes de papel colorido, não existiram nem antes e nem depois da publicação. Os locais que Klein indicava nas legendas, e que davam a entender que eram os lugares onde as obras haviam sido pintadas, em sua grande maioria, eram locais que o artista não conhecia, aos quais nunca havia ido. Em algumas reproduções de “obras”, havia a indicação de que estas faziam parte da coleção particular de alguns compradores, o que também não era verdade. O nome do artista, na legenda, aparece apenas como “Yves”, uma estratégia empregada pelo artista para dar forma genérica à sua figura. As dimensões registradas nas legendas, sem orientação de grandeza (metro, centímetro etc.), trazem, em centímetros, o real tamanho dos papéis grudados como reprodução de obras. Isso era uma espécie de pequeno enigma. Posteriormente Klein afirma que, mesmo não tendo realizado as pinturas em tela, o fato de ele ter pensado nelas e concebido como pintura já as tornava pintura, mesmo que só em seu cérebro. Essa estratégia, bastante empregada por artistas conceituais, aqui, acabou sendo usada sem sincronia com a realização da obra. Além disso, o artista criou muitos aparatos de ficção – sugerindo que aquilo fosse verdade – distanciando-se, dessa maneira, das formas de desmaterialização tradicionalmente empregadas pelos artistas conceituais. Outro ponto interessante é observar que Klein inverte a dinâmica tradicional de realização de um catálogo de exposição, executando-o antes do que seriam as obras, criando uma espécie de registro ficcional de uma exposição que, assim como as obras, nunca existiu. O catálogo acaba virando a própria obra.

Yve-Allan Bois, comentando o aspecto ficcional da obra de Klein, observa que o entrelaçamento entre o verdadeiro e o falso se evidencia ainda mais radicalmente nos textos de Klein sobre sua época “azul”. Dentre esses textos, Bois escolhe um manuscrito em que o artista justificava sua escolha por conceber preços diferentes para cada quadro de mesmo formato e mesma cor IKB. A intenção do artista era fazer uma referência explícita à questão do valor “real” de sua obra e relacioná-lo ao problema genérico do falso na arte. Em outras palavras, a intenção era dizer que o “invisível” para os olhos é ainda assim cifrável pelo mercado. No trecho citado por Bois, Klein diz:

Assim, pois, busco o valor real do quadro, este que faz com que duas pinturas rigorosamente idênticas em todos os seus efeitos visuais e legíveis, como o são as linhas, as cores, os desenhos, as formas, o formato, a espessura da pintura e a técnica em geral, mas pintadas uma por um por um 'pintor' e outra por um hábil 'técnico', um 'artesão', ainda que ambos estejam reconhecidos oficialmente como 'pintores' pela coletividade: esse valor real invisível faz com que um desses dois objetos seja 'quadro' e o outro não. (BOIS, 2010).

Mais à frente desse seu manuscrito, indica Bois, Klein registra, entre parênteses, os nomes de Vermeer e van Meegeren, seu famoso falsificador, caso analisado por Goodman, como indicamos anteriormente. Bois observa que Klein retira essa indicação da versão final do manuscrito redigindo em outro momento uma justificativa de que esse exemplo não seria usado pelo fato de que as falsificações de van Meegeren ainda possuíam diferenças visíveis em comparação aos originais, mesmo tendo enganado vários especialistas. O artista queria um exemplo de falsificação perfeita para problematizar de modo radical a exigência, fortemente fundada numa lógica de mercado, de confirmar a autenticação da autoria de uma obra. Esse é um dos caminhos da legitimação. A questão que Klein quer abordar não reduz o problema a uma situação formal ou estética, mas traz à tona sua compreensão do poder mercadológico na determinação das regras de propriedade. É com a intenção de resistir à dinâmica do mercado que Klein cria tantas estratégias de jogo entre falso e verdadeiro, entre autoria e ficção. Sua busca é em favor da autonomia.

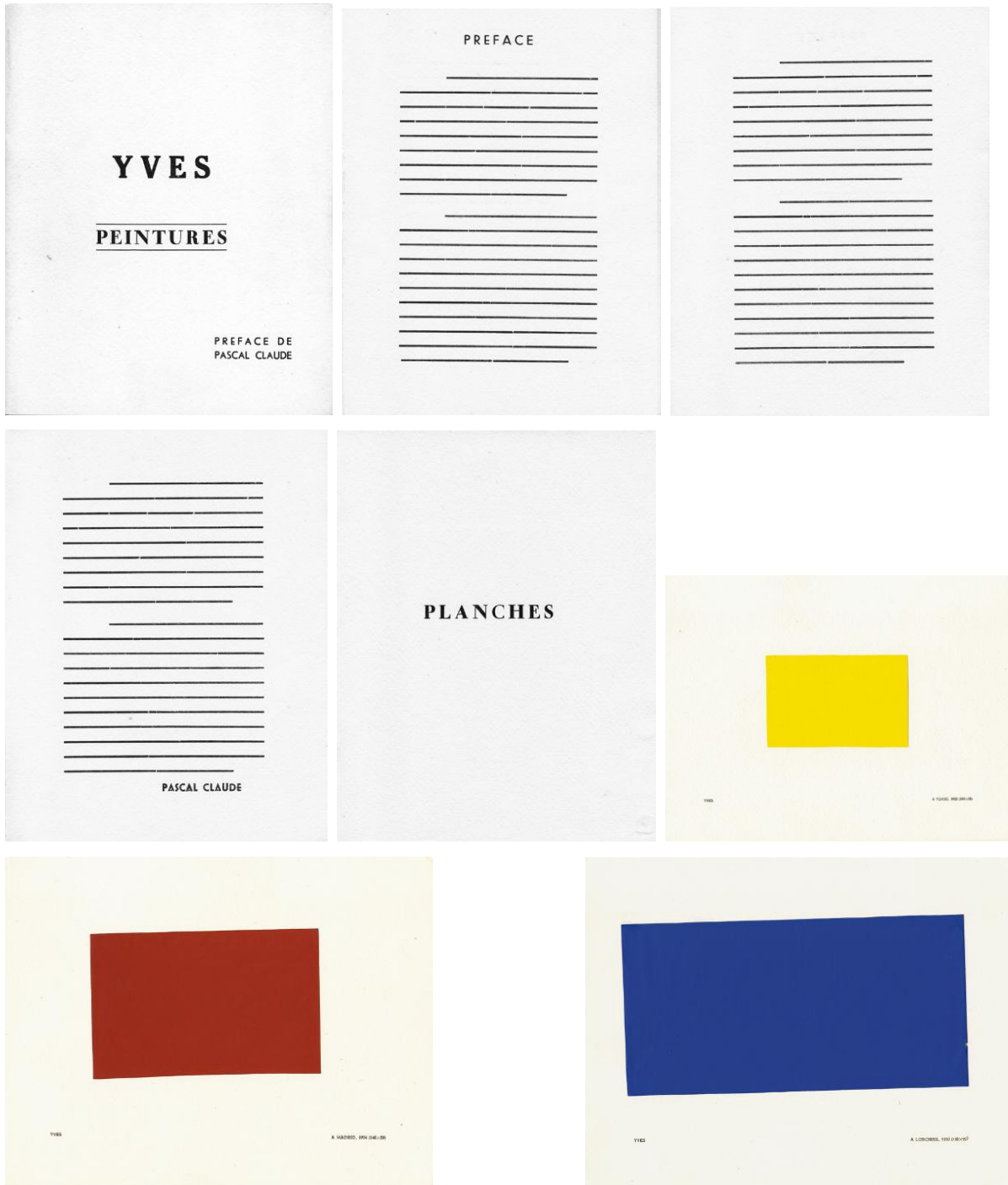
Pontuadas essas questões, no próximo capítulo abordaremos o conceito de autoficção existencial, termo que proponho para ser usado como indicador de um processo de autoformação do artista, ocasião em que formulo tal conceito relacionando-o a outros neologismos propostos por artistas, tais como, por exemplo, o antiartista e o a-artista, entre outros; Além disso, o conceito será também estruturado em diálogo com a filosofia de vertente existencial, em especial, a do filósofo alemão Friedrich Nietzsche.

**Figura 25** – Salto para o vazio, de Yves Klein.



Fonte: [www.yveskleinarchives.org](http://www.yveskleinarchives.org)

Figura 26 – Livro/catálogo *Yves Peintures*.



Fonte: [www.yveskleinarchives.org](http://www.yveskleinarchives.org).

## 4.2 Autoficção existencial

“Autoficção” é um neologismo que apresenta algumas derivações. Do seu ponto de origem mais conhecido, ela é conceituada como uma obra autobiográfica por meio da qual o autor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conserve sua identidade real, representada comumente por seu nome verdadeiro ou de sua sugestão. As derivações atualmente em uso para o conceito original foram propostas por Vicent Colonna, em seu ensaio fundamental *Tipologia da autoficção* (1989), amplamente comentado na literatura sobre o tema, sendo, aliás, um dos atos que compõem a palestra encenada de Philippe Lejeune, já citada. Colonna propõe em sua tese quatro derivações para o conceito de autoficção.

O primeiro deles é a *autoficção fantástica*, na qual o autor transfigura sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança. Nesse caso, o autor estabelece uma ficção total de si. Podemos fazer uma comparação desse modelo de autoficção com o retrato *in figura*, do Renascimento, no qual o pintor se insere na tela assumindo o lugar de alguma figura histórica ou religiosa. É o caso, por exemplo, de *Davi com a cabeça de Golias* (1610), de Michelangelo Caravaggio, no qual o pintor empresta seu rosto ao Golias degolado. Outra subcategoria é a da *autoficção biográfica*, na qual o autor permanece próximo de uma ideia de verossimilhança e constrói sua obra a partir de dados reais, evitando o fantástico. A veracidade dessa produção abarca um sentido subjetivo do conceito, que aceita derivações como um mentir-verdadeiro, por exemplo, no qual, não sendo literal, o autor se deixa ver por meio da situação. Podemos fazer nesse caso uma comparação com a obra de Yves Klein, na qual o autor preserva sua presença por meio de índices, como sua cor-assinatura Azul Klein e mente verdadeiramente, executando uma fotomontagem como a do salto no vazio. O terceiro tipo é a *autoficção especular*, que estabelece uma aparição do autor pautada no realismo e na verossimilhança, comumente relacionada a uma imagem espectral ou espelhada, não estando ele em evidência no trabalho. Nos outros dois casos, o autor está em papel de destaque, central, algo próximo à figura do herói, por exemplo. Nesse terceiro caso, não; o autor poderia ser apenas uma silhueta na obra. É o que acontece, por exemplo, em *As Meninas* (1656), de Diego Velázquez, pintura em que o artista aparece refletido no espelho que compõe o interior do quadro, o que também ocorre em *O atelier do pintor* (1855), de Gustave Courbet. Por fim, a *autoficção intrusiva ou autorial* é a que menos se aproxima de uma autoficção pelo excesso de distanciamento do autor. Há uma incerteza, por parte de Colonna, em inseri-la como autoficção. O autor só se aproxima gerindo um olhar de fora; ele não é o centro. Aproxima-se, nesse sentido, da proposta de Barthes sobre morte do autor. A



essa categoria, associo os trabalhos de apropriação de Sherrie Levine, nos quais ela se apropria de outras criações e se mostra ao fazer isso, indicando, por exemplo, que se trata de um autorretrato de outro autor que toma como seu, como ocorre, por exemplo, na série de autorretratos *Untitled (after Egon Schiele)* (Sem título: após Egon Schiele, 1984), na qual a artista faz cópias em desenho de 18 autorretratos, também em desenho, de Egon Schiele.

Collona, em seu texto, busca estabelecer pontes entre literatura e artes visuais, sendo essa uma das formas que o autor encontrou para expandir o conceito de autoficção de Doubrovsky, entendendo que essa prática literária, assim como outras, possui fortes ecos nas pesquisas de artes visuais. . Nesta pesquisa, a partir do texto de Collona, e também com base em outros exemplos artísticos mais em consonância com o que busca desenvolver este trabalho, buscamos reforçar essa ponte.

Partindo desses esclarecimentos, gostaria de apresentar agora o que defino e proponho como *autoficção existencial*, já que, em um primeiro momento, a combinação entre esses termos pode parecer antagônica, quase uma contradição, e, no entanto, existem portas de passagem bastante ricas entre esses termos. Iniciarei reforçando a ideia da autoficção como neologismo que abarca tanto o ficcional (a forma) quanto o fictício (conteúdo), tomando como eixo de reflexão a relação do sujeito consigo mesmo (autoficção). Essa definição está em consonância com o que até agora vem sendo desenvolvido aqui. Pontuado isso, cabe agora desenvolver o entendimento sobre o outro termo que compõe o conceito, existencial e, então, relacioná-los.

Nesse estudo, o termo existência está vinculado ao pensamento nietzschiano, que compõe, com outros pensadores, uma das bases da vertente filosófica do existencialismo. A sua obra *O nascimento da tragédia*, no campo das artes, é uma referência fundamental. Nesse estudo, no entanto, transitaremos por mais obras, a fim de dialogar de forma mais ampla com as ideias de autoformação propostas por ele. A ideia de vida como vontade criadora, por exemplo, proposta por Nietzsche, recupera a ideia criação em dissociação à tradição cristã. E uma vez que a criação não está mais vinculada a uma significação teológico-cristã “Que haveria para criar, pois, se houvesse Deus?” (NIETZSCHE, 2008, p. 120) que tradicionalmente enfraquece a potência da vida sob a “crença em ‘outra’ e ‘melhor’ vida” (NIETZSCHE, 2003, p. 19), ela, a criação, passa a se vincular a todo tipo de fazer, não só a um único ato, como ocorre na realização pontual de uma obra de arte, por exemplo. Em Nietzsche a criação se estende para os vários atos que produzem e compõem a vida, sendo essa também considerada uma obra de arte, já que “a existência no mundo só se justifica como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 2003, p. 18).

**Figura 27** – Deus, de Ben Vautier.



Fonte: [artobserved.com](http://artobserved.com)

Para Nietzsche, portanto, a vida é entendida como obra de arte: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NIETZSCHE, 2003, p. 31). Desse modo, a vida e o mundo se tornam, então, justificados enquanto fenômeno estético: “O que chamais de mundo deve ser criado imediatamente por vós: vossa razão, vossa imagem, vossa vontade, vosso amor devem tornar-se o vosso próprio mundo” (NIETZSCHE, 2003, p. 118-119), não existindo em si e para além do sujeito. Essas ideias de Nietzsche de criação de si por meio da criação da própria vida estão em consonância com a ideia moderna de pensar a arte como invenção de si e invenção da vida. Pensando inicialmente como indivíduo, por meio de que atividades este pode perceber profundamente sua condição humana, assim como a dos demais, enquanto único, acidental e também isolado de um projeto de ser universal? Talvez o envolvimento em uma atividade ou projeto tão complexo e fundamental como o de realizar-se enquanto ser humano, para si e para os demais, seja o modo. Essa busca, longe de ser um narcisismo em seu modo simplório, diz respeito à construção de significados e sentidos para a própria existência: dar um sentido para si. Em um mundo que progressivamente aliena e violenta as necessidades mais fundamentais de autoformação em favor do constante, infundável e apressado atendimento a demandas externas mediadas pela lógica espetacular de produção e de reprodução na aparência, como observa Guy Debord, poder dedicar-se à autoformação é algo extremamente transgressor e revolucionário. Poder dedicar-se à construção de si, de sua subjetividade, de seu cotidiano e fazê-lo como parte, e também como fundamento, da realização da própria obra é uma permissão que a arte realiza de modo único. Em outras palavras, poder também falar que a arte constrói o artista ao mesmo tempo que este constrói. Pontuado isto, chamo a atenção para o fato de que não pretendo sugerir que, em outras profissões, o ato de fazer-se enquanto indivíduo não ocorra ou na possa ocorrer, mas antes observar que, na arte, essa construção se dá de modo inventivo em um sentido mais radical: um artista sabe que, enquanto artista, deve inventar a si e a sua obra ao mesmo tempo em que inventa a sucessão de posturas, gestos e atitudes que permitirão a produção de sua obra e de si, ou seja, à medida que inventa o próprio cotidiano. É um ciclo que se forma.

Desse modo, como se empenhar em elaborar um sentido para a própria vida, através da arte, considerando também os aspectos destrutivos de si que a própria vida comporta? Em um sistema capitalista que consumou a sociedade do espetáculo e a vida como representação, observar essa questão parece, a cada dia, de maior valor.

Em sua *metafísica do artista*, Nietzsche concebe a arte como a atividade propriamente metafísica do ser humano, composta pelos aspectos *apolíneo*, enquanto o que representa o sonho, a aparência, a individuação, a ordem, a serenidade; e o aspecto *dionisíaco*, enquanto

êxtase, caos, deformidade, música. Em meio a esses extremos, e em necessidade deles, Nietzsche observa a resposta grega à questão da existência, que é, precisamente, a concepção da arte trágica, que previne a negação da existência<sup>35</sup> com retorno à consciência, após a percepção do absurdo da vida na experiência da desmesura dionisíaca. O contato com o dionisíaco nos expõe ao abismo da existência, mas o contato com o dionisíaco mediado pela consciência trágica concilia os dois extremos e nos traz a possibilidade de fixar o dionisíaco e retornar do abismo. Na tragédia, a morte do herói trágico revela que a luta, a dor e a destruição são fenômenos necessários que nos permitem entrever algo mais profundo e transcendente que qualquer herói individual. Esse aspecto é a própria existência, a própria presença no mundo como algo único, considerado a partir de todos os seus lados humanos. São essas qualidades humanas que nos atraem na tragédia. Tal experiência de êxtase, permeada por vitórias alcançadas na derrota, é o que nos faz retornar à vida, entrevendo-a como algo mais profundo e necessário.

Em *A gaia ciência*, Nietzsche comenta sobre o que deveríamos aprender com os artistas: Ele diz:

De que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? – e eu acho que em si elas nunca o são! Aí temos algo a aprender dos médicos, quando eles, por exemplo, diluem o que é amargo ou acrescentam açúcar e vinho à mistura; ainda mais dos artistas, porém, que permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios. Afastamo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-las ainda – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte - ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. Pois neles esta sutil capacidade termina, normalmente, onde termina a arte e começa a vida; nós, no entanto, queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas (NIETZSCHE, 2001, p. 202).

Os artifícios de criação da arte nos ensinam a transmutar, mesmo as coisas mais difíceis da vida em outras, adquirindo sob elas uma perspectiva expandida e, com isso, adquirindo também a potência de reelaborá-las a partir de outros vislumbres, em uma atividade de ressignificação. Esse exercício, também metafísico, nos faz transportar para a vida a capacidade criadora da arte e afirmá-la. Nesse exercício de criação, vemos ser ressaltada uma dimensão prática da existência.

---

<sup>35</sup> A negação da existência é representada na sabedoria de Sileno, para quem o primeiro bem supremo é nunca ter nascido, e o segundo, é logo morrer.

Quando Nietzsche diz “se tu mesmo” o faz a partir da crença na capacidade de autoformação por meio da equivalência, ou identificação, entre arte e vida. E essa autoformação não se dá por meio do entendimento de que há alguém por trás da criação. Nietzsche não acredita em ser, mas em devir, e quando fala em termos de embelezar a vida, não é algo que não tem conotações cosméticas, mas sim orientada à construção de hábitos e atributos de criador.

Em *Ecce Homo: como alguém se torna o que se é*, Nietzsche procura enfatizar o empenho na arte de criar a si mesmo como obra de arte, sendo esta a principal tarefa da existência. Ele diz:

Neste ponto já não há como eludir a resposta à questão de como alguém se torna o que é. E com isso toco na obra máxima da arte da preservação de si mesmo – do amor de si... Pois admitindo que a tarefa, a destinação, o destino da tarefa ultrapasse em muito a medida ordinária, nenhum perigo maior haveria que perceber-se com essa tarefa. Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é. Desse ponto de vista possuem sentido e valor próprios até os desacertos da vida, os momentâneos desvios e vias secundárias, os adiamentos, as “modéstias”, a seriedade desperdiçada em tarefas que ficam além d’a tarefa (NIETZSCHE, 2004, p. 48).

Se tornar o que se é, preservar-se a si por meio do amor de si demanda uma dimensão prática e, por isso, é preciso atenção aos excessivos desvios em se empenhar *em tarefas que ficam a além da tarefa*. A vida como atividade formadora, a vida como obra demanda tempo, empenho e atenção. É um engajamento ético que prioriza ao cuidado de si sobre tudo o mais que com o qual ocupamos habitualmente.

Esse engajamento não é crente na soberania da consciência, tampouco é sério. Denis Huisman observa:

O homem nietzschiano, anunciando o tema existencialista do ser humano abandonado por Deus e sozinho no mundo, não seria um homem de risco se não tivesse dessa existência uma visão irônica e desprendida. O espírito de seriedade não poderia ser o quinhão de um ser de risco; [...] O engajamento existencialista, como é aqui prefigurado, aparenta-se portanto com a capacidade de brincar com os valores mais sérios (HUISMAN, 1997, p. 34).

Com a morte do Deus cristão e o fim do monopólio teológico em torno da criação, o ser humano assume as rédeas da própria vida como vontade criadora. A solidude implica em uma nova postura com o mundo, uma conduta criadora, inclusive nos momentos mais aborrecidos. A ironia, como sabemos, salva da selvageria e traz o riso; contudo, como disse Rainer Maria Rilke, amigo de Nietzsche, deve ser usada com parcimônia:

Não se deixe dominar por ela, sobretudo em momentos estéreis. Nos momentos criadores procure servir-se dela, como de mais um meio para agarrar a vida. Utilizada com pureza, ela também é pura e não nos deve envergonhar (RILKE, 1970, p. 28).

Pontuados esses fundamentos, o conceito proposto de *autoficção existencial* surge como um diálogo entre a tradição dionisíaca, ou seja, a que afirma inteiramente todos os aspectos da vida em nome de se tornar o que se é, e os concilia com os aspectos ficcionais, ou de autoinvenção, envolvidos no processo de construção de si. A tradição dionisíaca desencadeia esse processo a partir do vazio, como já dito. Ou seja, sem um *eu* anterior que afirme uma identidade. Nietzsche (2013) diz que “o ‘autor’ é apenas inventado: o ato é tudo” (p. 48); nesse sentido, o exercício diário de invenção é o que previne da convalescença niilista. A invenção diária de si passa pela invenção dos hábitos do próprio cotidiano, desde os mais simples (como a organização de um cômodo da casa ou a escolha de um alimento na feira, a escolha de uma vestimenta) até os mais complexos, como a construção de um texto, o preparo de uma aula, a criação de uma obra de arte. Aqui falo, portanto, de uma necessidade de inventar o próprio cotidiano para si. Enquanto artista, tenho o entendimento profundo da influência que as ações cotidianas exercem sobre minha própria capacidade inventiva, sobre minha relação com os outros e com as situações da vida. Desse modo, o conceito de *autoficção existencial* aqui apresentado diz respeito a essa criação ampla, por meio da qual a vida e arte se integram.

A ideia de propor um neologismo para esse processo de autodefinição é comum a outros artistas que, em algum momento de sua carreira, questionaram a rede de sentidos envolta na identidade “artista”. Vemos isso, por exemplo, em Duchamp, quando ele se autoconclama um anti-artista e, desse lugar de oposição, propõe uma arte que não se separa da vida e que não se pauta no modelo já legitimado de artista. Ao formular tal neologismo, Duchamp e os dadaístas se posicionam “em oposição” a toda produção anterior da arte e inauguram, como observa Argan (1992), um contrassenso: “um movimento artístico que negue a arte é um contra-senso, e Dada é um contra-senso” (ARGAN, 1998, p. 356). Essa ruptura foi consumada e estabilizada de forma única por Duchamp, a medida em que operou no campo da arte integrando-o radicalmente a outras esferas de atividade (jogador de xadrez, bibliotecário, garçom de café, nadador) sem alimentar hierarquias.

A brasileira Lygia Clark é outra artista que leva o projeto moderno de religar a arte à vida ao limite, e de modo tão seminal e radical que seu meio artístico contemporâneo mal

conseguiu assimilar boa parte de sua produção após a década de 1960, especialmente quando, assumindo com intensidade suas práticas terapêuticas, passa a se chamar de não-artista. A produção de Clark, interessada na construção de singularidade de cada um no mundo a partir de uma escuta única do corpo, foi desenvolvida por meio de inúmeros conceitos e processos autoformadores, cuja base teórica de maior influência era a psicanálise. Foi como parte dessa busca pela formação de si e dos outros que a artista criou seus *objetos relacionais*, que eram continuamente inventados e adaptados para gerar experiências físicas associadas à construção da subjetividade, utilizados em suas sessões de *estruturação do self*.

Outro artista que propôs um neologismo para falar de sua obra e de sua arte foi Allan Kaprow, que propôs o conceito de *a-artista*. Esse conceito consistia em uma forma ainda mais radical de anti-artista, em especial, pela independência em relação ao espaço físico da instituição no decorrer do processo de fazer-se como arte. O a-artista cria arte a partir de uma espécie de hiperconsciência acerca da arte. Há também o *artista-etc*, de Ricardo Basbaum, neologismo inspirado em Kaprow, e que abarca subcategorias como artista-curador, artista-professor, artista-terapeuta e artista-teórico, entre outras combinações que expandem o sentido original da palavra “artista”. Sobre esses dois neologismos, comentaremos em momentos específicos nos próximos subcapítulos: no primeiro deles, desenvolvo uma reflexão sobre a relação entre arte e vida, partindo da herança dos boêmios e dos dândis, para analisar a obra de Duchamp, Kaprow e Robert Filliou; no último subcapítulo, apresento minha produção poética autoral, assim como a produção de meu pseudônimo, *A quarter to three p.m.*

### 4.3 Cotidiano e a invenção de si

Inventar o próprio corpo de obras e, paralelamente, inventar o próprio cotidiano e a si. O entendimento profundo da influência que as ações cotidianas exercem na própria capacidade inventiva favoreceu essa atitude por parte de uma grande parcela de artistas modernos. A partir de uma nova compreensão da arte e da vida, pautada em uma espécie de resistência às imposições produtivas da era industrial, esses autores, cujos principais representantes dentro do Modernismo foram os artistas boêmios e dândis, desenvolveram – em especial os escritores – obras com um conteúdo bastante pessoal, íntimo, nas quais, muitas vezes, orientam o leitor a uma postura de vida específica, pautada por valores voltados à construção de si. Desse modo, os artistas do século XX inauguraram uma busca sobre como inventar o cotidiano e a sucessão de comportamentos e atitudes que, nele, lhe permitiriam produzir sua arte. Escritores como Charles Baudelaire e Honoré de Balzac foram

fundamentais nesse sentido, especialmente por elaborarem escritos literários encarregados de difundir essa nova mitologia de vida, fundada na relação entre arte e vida cotidiana, sendo também, eles próprios, um exemplo.

Há uma forte conexão da tradição boêmia e do dandismo com o binômio arte e vida. O estilo de vida desses personagens modernos foi muito transformador do estilo de vida dos artistas em geral, desde a maneira de vivenciar o amor à maneira de se alimentar, de se vestir, de agir politicamente e de se comportar socialmente e intimamente em várias esferas da vida. Nesse sentido, os modos de viver desses artistas foram traçados de modo antagônico à dos artistas “oficiais” da vida burguesa, no caso, os acadêmicos. Esses artistas transgressores se tornaram, a partir da difusão de suas obras, a referência de um novo pensamento e estilo de vida para o público em geral, assim como também para outros artistas. Eles representavam, portanto, uma modernidade artística selvagem e ainda não integrada ao núcleo cultural predominante. Como observa Bourdieu:

Mas a sociedade dos artistas não é apenas o laboratório onde se inventa essa arte de viver muito particular que é o estilo de vida de artista, dimensão fundamental da empresa de criação artística. Uma de suas funções principais, e no entanto sempre ignorada, é ser para si mesma seu próprio mercado. Ela oferece às audácias e às transgressões que os escritores e os artistas introduzem, não apenas em suas obras, mas também em sua existência, ela própria concebida como uma obra de arte, a acolhida mais favorável, mais compreensiva; as sanções desse mercado privilegiado, se não se manifestam em dinheiro vivo, têm pelo menos por virtude assegurar uma forma de reconhecimento social ao que de outro modo aparece (ou seja, a outros grupos) como um desafio ao senso comum (BOURDIEU, 1996, p. 75).

Esses personagens modernos surgiam num contexto de expansão sem precedentes do mercado cultural e, ao mesmo tempo que se aproximavam entre si em alguns pontos, nutriam muitas divergências também. A começar pelos boêmios: estes se caracterizavam por assumir predominantemente uma posição política de esquerda e antiburguesa, o que acabou por aproximá-los da aristocracia que, na ocasião, se ressentia da perda de poder. Essa situação gerou, diante dos populares, uma visão muito ambivalente em relação a esses artistas. Isso se dava, em especial, pelo fato de eles ostentarem um modo de vida que os distanciava das camadas menos abonadas da população, cuja rotina era de muito trabalho, pouco retorno financeiro e muitas incertezas. Outro polo de ambivalência que os artistas boêmios formaram foi com o mercado, ao mesmo tempo desejado e repudiado, cuja chancela anônima gerava disparidades entre os próprios artistas, o que se desdobrava em uma relação de ambivalência também em relação ao grande público, que, assim como o mercado, era ao mesmo tempo desejado e desprezado.



Os boêmios, situando-se à margem da sociedade, alimentavam um discurso de culto à individualidade, de repúdio às instituições artísticas tradicionais – em especial, como já dito, às academias – assim como de recusa em participar de uma cultura popular de mercado, além de um grande empenho em se alimentar de valores próprios. Os mais radicais não queriam, ou não podiam, frequentar os ambientes burgueses e, nesse sentido, diferenciavam-se dos dândis, que o faziam com frequência, embora o fizessem, em geral, ironizando os valores burgueses e se comportando de modo autônomo e desprendido. O dândi, por ter uma situação financeira mais privilegiada – fruto de uma situação familiar favorável ou do apadrinhamento de algum mecenas – podia se dedicar com mais disponibilidade a manipular os signos do cotidiano de modo desprendido de qualquer intuito produtivo imediato, sendo, dessa maneira, o principal autor das obrigações a si atribuídas.

Os estilos de vida da boemia e do dandismo, como esperado, não eram homogêneos. Bourdieu (1992), recuperando escritos de Balzac, em especial seu *Tratado da vida elegante*, quando o escritor classifica as ocupações em “três classes de seres” – “o homem que trabalha”, “o homem que pensa”, o “homem que não faz nada”, mas se dedica “a vida elegante” –, revela que os tipos boêmios que são igualmente uma espécie de dândi romântico:

[...] o artista é uma exceção: sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho, um repouso; ele é alternadamente elegante e negligente; veste, segundo o seu capricho, a blusa do lavrador, e determina o fraque usado pelo homem na moda; não segue leis. Ele as impõe. Se ocupa em não fazer nada ou se medita uma obra-prima, sem parecer ocupado; se conduz um cavalo com um morso de madeira ou dirige com toda velocidade cavalos de uma *britschka*; se não tem vinte centavos de seu ou se lança ouro pela janela, ele é sempre a expressão de um grande pensamento e domina a sociedade (BOURDIEU, 1996, p. 73).

Sabe-se que o trabalho de produzir essa imagem, um tanto idealizada, e reproduzir um comportamento, por vezes bastante atuado, foi muito difundido por vários escritos literários da época e confirmado pelo comportamento público desses artistas, independentemente de serem escritores, pintores, atores ou atuarem em outras especialidades. É possível perceber também, analisando o trecho de Balzac, uma dedicação em criar uma imagem social que visava fazer o outro ver e crer no valor daquilo que o artista produzia como vida e como arte.

É preciso, contudo, pontuar que nem todos os artistas boêmios seguiam esse modelo de atuação social ou se identificavam com ele. Havia também aqueles, de origem mais popular, que se caracterizavam por constituírem um grupo fortemente intelectualizado e que não contava, ou não buscava, proteção social nas camadas financeiramente mais afortunadas da sociedade, estando, com isso, diretamente sujeito às leis do mercado. Tais artistas se viam

frequentemente obrigados a exercer uma segunda profissão, que muitas vezes não tinha nada a ver com arte, para poder viver e fazer viver sua arte.<sup>36</sup>

Hoje existem muitos herdeiros dos modos de vida difundidos por esses dois personagens modernos. O processo histórico de progressiva aproximação entre arte e vida – que ecoa tanto nas obras quanto nos discursos, assim como nas relações sociais e institucionais estabelecidas – tem fortes raízes nas atitudes orientadas em busca de uma autonomia do objeto artístico. Tais raízes vão desde uma autonomia de produção até uma autonomia das linguagens, e tiveram impulso nos modos de vida desses personagens.

O discurso em favor da autonomia, iniciado no âmbito da estética como uma forma de assegurar, no campo teórico, sua autonomia entre as esferas do conhecimento, ecoa, no modernismo, em termos de práticas, enquanto uma busca pela autonomia das linguagens associada a uma luta pela autonomia das condições de produção e modos de vida. Quando um artista escolhe assumir uma postura de vida orientada pela resistência aos apadrinhamentos (institucionais ou não), em favor de uma maior autonomia (de si e da sua obra), como ocorreu com muitos boêmios, revela-se uma tomada de posição em relação às questões políticas, históricas, pessoais e artísticas do campo heterônimo de sua época. Essa postura reverbera em um compromisso diferenciado, mais voltado às experimentações de linguagem, em sua produção, assim como nas relações de produção.

Nessa trajetória, as práticas artísticas das vanguardas e neovanguardas, em toda a sua não homogeneidade, foram fundamentais na sedimentação do binômio arte e vida. Muitas vezes, o comprometimento maior com a criação da arte, em associação com os modos de vida, foi orientado também por uma tomada de posição política, eventualmente mesclada com uma revisão dos processos de inerentes à própria prática artística, numa espécie de autocrítica.

A obra *El Glamour*, dos artistas argentinos Alejandro Thornton e Juan Carlos Romero, apresentada na página posterior, inscreve-se em uma ampla zona de reflexão que abarca questões estéticas, históricas, sociais, políticas, íntimas, entre outras. Na obra, os artistas elegem um suporte impresso em série, um múltiplo, no qual podemos ler o texto-protesto em composição de alto contraste nas cores amarelo e preto, fazendo com que o texto surja tal qual uma denúncia, um chamado. O uso de um suporte de fácil circulação torna a sua obra de alcance social mais extenso e diverso, podendo ocupar uma diversidade tremenda de superfícies. Em *El Glamour*, esses artistas desenvolvem uma crítica às relações humanas mediadas pelo glamour, essa aura tão manipulada pela indústria cultural, composta por um

---

<sup>36</sup> Esses dois tipos de boêmios coexistiam e aqueles menos providos de recursos financeiros fizeram, de forma bastante peculiar, parte dos grupos que se interessaram pela estética do Realismo.

conjunto de signos visuais capazes de tornar uma pessoa, tal qual uma atriz ou um artista visual, em seres idealizados. Observando esse aspecto, que é também segregador, podemos ler a obra desses artistas como uma crítica às relações mediadas por essa representação que cria, de um lado, os ídolos e de outro, as pessoas comuns. O outro lado dessa situação seria uma relação horizontalizada, regulada por formas de subjetividade e relações humanas que não se constituem estritamente por imagens, ou seja, que estão em consonância com aquelas experimentadas em uma relação de equivalência entre arte e vida, na qual artista e público não se orientam de forma hierarquizada.

**Figura 28** – *El Glamour*, de Alejandro Thornton e Juan Carlos Romero.



Fonte: <https://socialfashionmag.wordpress.com/tag/arte-2/>.

Em *A educação do a-artista*, um conjunto de 3 ensaios escritos por Allan Kaprow, esse artista investiga a fundo o estado paradoxal que a dialética entre arte e vida alcançou. Com base nas experiências contemporâneas dentro das artes, ele propõe os neologismos *a-artista* e *não-arte* com a intenção de prolongar esse paradoxo, não de solucioná-lo. Seu texto apresenta, logo de início, uma descrição comentada de situações cotidianas comuns percebidas por ele, não sem ironia, como potencialmente artísticas:

A sofisticação da consciência nas artes hoje em dia (1969) é tão grande, que não é difícil afirmar os seguintes fatos:  
 Que o modulo LM de pouso na Lua é patentemente superior aos esforços da escultura contemporânea;  
 Que a transmissão do diálogo entre o Centro de Viagens Espaciais tripuladas de Houston e os astronautas da Apolo 11 foi melhor do que poesia contemporânea;  
 [...]  
 Que certos videoteipes por controle remoto focalizando a vida de famílias dos guetos e gravados (com sua permissão) por antropólogos são mais fascinantes do que os célebres filmes *underground* sobre a ‘vida crua’;  
 [...]  
 Que o movimento randômico, como transe dos consumidores no supermercado, são mais ricos que qualquer coisa feita em dança moderna;  
 [...]  
 Que o teatro de guerra no Vietnam no Sudoeste Asiático ou o julgamento dos “Oito de Chicago”, apesar de indefensáveis, é melhor teatro que qualquer peça;  
 Que.. etc., etc., etc., ...*não-arte* é mais arte do que Arte arte (KAPROW, 2003a)

Ao pontuar uma série de situações corriqueiras do cotidiano enfatizando a potência artística que delas é possível extrair, todas em consonância com os experimentos de seus contemporâneos nas artes, Kaprow indica um estado de hiperconsciência da arte em relação a si mesma que se dá no fato de ela se realizar na identificação, ou reconhecimento, por parte do artista de uma situação no mundo que possui uma relevante potência poética. Portanto, é no espectador (*a-artista*) que a obra se realiza.

Kaprow é um herdeiro da antiarte duchampiana, mas trava uma passagem ainda mais radical em direção à vida, à medida que abre mão por completo da participação direta das instituições físicas que legitimariam um objeto ou um acontecimento como obra de arte. Isso é também um resultado do grau de desmaterialização alcançado pelas instituições. A *não-arte*, ele observa, dialoga com a antiarte dadaísta e é comumente confundida com ela; mas a antiarte é, em verdade, nas palavras do artista, uma forma de *não-arte* introduzida agressivamente e selvagememente nas instituições para provocar discussões sobre os valores convencionais da arte. Em outras palavras, a *não-arte* por ele proposta, trava um questionamento equivalente ao da antiarte dadaísta, mas se situando apenas nas cabeças dos próprios artistas, assim como em suas vidas, e não no espaço físico de alguma instituição.

Em seu texto, não-arte é qualquer coisa que *não* tenha sido aceita como arte mas que tenha atraído a atenção de um artista com essa possibilidade em mente, existindo como arte, dessa maneira, apenas temporariamente – ou como um postulado - no momento mesmo em que o a-artista trava contato com a situação potencialmente artística que é, por ele reconhecida. Não há posteridade na não-arte, pois ela é um acontecimento predominantemente conceitual surgido de um encontro no mundo. Com base nessa ‘facilidade’ de fazer arte – ou na banalização da sua necessidade técnica – a arte passa a ser realizada como um jogo mental que estende a possibilidade de sua realização a um terreno jamais experimentado pelo campo convencional da arte e que se configura como uma entrada radical na vida. Nesse contexto ele diz: “Se não-arte é quase impossível, antiarte é visualmente inconcebível”. Isso ocorre pela própria impossibilidade de se fazer antiarte em seu momento histórico (já em 1969 era assim) sem ser automaticamente legitimado, e até mesmo comemorado, como arte pelas instituições artísticas.

Após conceituar a não-arte e o a-artista, em seu segundo ensaio da trilogia, Kaprow reflete sobre o que pode o a-artista fazer.

O que pode o a-artista fazer quando a arte é deixada para trás? Imitar a vida como antes. Cair dentro. Mostrar aos outros como.

A não-arte, mencionada na parte I, é uma arte da *imitação*. Ela é como-a-vida e “como” aponta para similaridades.

[...]

Depois, o que quer que se pareça com um *ready-made* é automaticamente outro *ready-made*. O círculo se fecha: conforme a arte esteja designada a imitar a vida, a vida imita a arte. Todas as pás de neve nas lojas de utensílios domésticos imitam Duchamp no museu (KAPROW, 2003b).

Essa imitação não é uma renovação do interesse na mimesis, embora, a princípio, se possa supor isso, mesmo quando se fala de cópias próximas, aproximações e analogias, como é o caso do exemplo da pá de Duchamp. Esse distanciamento se daria pelo fato de, ele diz, essas imitações não terem base na estética. Essa diferenciação entre arte e estética também é herdada de Duchamp. Cauquelin esclarece esse ponto do pensamento duchampiano, indicando que a estética designaria o conteúdo das obras, seu valor; e a arte seria uma esfera de atividades que não possui conteúdo particular a ser precisado. Dito isso, podemos compreender, em Kaprow, que a imitação não ecoaria em termos de conteúdo na criação das

obras, sendo apenas um processo<sup>37</sup>, próximo ao de mimesis como aprendizado, como proposto por Aristóteles.

Em seu ensaio, Kaprow também fala de imitação em termos de metáforas, como “a planta de uma cidade e o sistema circulatório do ser humano, como um coração e estradas principais chamadas artérias” ou “máquinas imitam as formas de animais e insetos: aviões são pássaros, submarinos são peixes; volkswagens são besouros”. A imitação consiste também nesse exercício de comparação metafórico cotidiano que é também uma forma de criação, de apreciação do mundo e de prática artística do a-artista.

O a-artista, ocupando-se de fazer a vida imitar a arte, usa o jogo como método, e, dessa maneira, torna todo lugar um *playground*:

Brinca/jogar é uma palavra suja. Utilizada no sentido comum de correr alegremente, fazer de conta e ter uma atitude livre de preocupações com o uso moral prático, ela conota, para os americanos e muitos europeus, preguiça, imaturidade, falta de sinceridade e substancia. Ela talvez seja mais difícil de engolir do que imitação, com seu desafio a nossa tradição do novo e original. Mas (como se fosse para aumentar a indiscrição), intelectuais desde os tempos de Platão têm notado um elo vital entre a ideia de jogo-brincadeira e a imitação. Além de seu papel sofisticado nos rituais, a imitação instintiva nos jovens animais e humanos toma a forma de jogo brincadeira. Entre si, os jovens imitam seus pais em seus movimentos e sons e padrões sociais. Sabemos com alguma certeza que fazem isso para crescer e sobreviver. Eles, porém, jogam-brincam sem essa intenção consciente, aparentemente, e sua única razão evidente é o prazer que isso lhes proporciona. Assim, sentem-se próximos e se tornam parte crescente da comunidade (KAPROW, 2003a).

Kaprow observa o alto grau de moralização da brincadeira para adultos, especialmente num mundo capitalista pautado pelas regras de produtividade e desempenho, como se diz, “nada de brincar no trabalho”. O valor lúdico das atividades é subjugado. Kaprow ainda aponta, em outra parte do texto, que o nível de degeneração da brincadeira/jogo no capitalismo o faz ser entendido como disputa, difundida numa lógica de vencedores e perdedores. Contudo, o a-artista, nesse contexto, poderia dar sua contribuição social como educador, ensinando a brincar no cotidiano e dando como exemplo a própria vida.

No texto, Kaprow não dita regras de brincadeiras – afinal, não ditar regras faz parte de inventá-las –, mas brinca com a redação, criando metáforas cômicas ou sugerindo *happenings*, como plantar quadrados de turfás em um terreno buscando locais mais e menos secos, mais e menos verdes, criando uma gradação no terreno. Seguindo sua sugestão, suas trufas poderiam ser plantadas em forma de tabuleiro. Eu faria assim.

---

<sup>37</sup> A mimesis clássica, como vimos, também envolve a realização de um processo, em especial, quando associada ao aprendizado. De todo modo, como é conceito que, na arte, estabelece conexões com a ficção, a metáfora e a ilusão, agregando outros sentidos que, para Kaprow, não vêm ao caso.

No terceiro ensaio de sua trilogia, Kaprow propõe cinco modelos de arte experimental baseados na vida cotidiana e em profissões não artísticas:

O modelo situacional (ambientes, costumes, ocorrências comuns, muitas vezes encontrados prontos, *ready-made*); modelos operacionais (como coisas e hábitos funcionam e o que fazem); modelos estruturais (ciclos naturais, ecológicos, formas das coisas, lugares e acontecimentos mundanos); modelos auto-referentes ou de *feedback* (coisas ou eventos que falam ou refletem por si próprios); modelos de aprendizagem (investigações filosóficas, rituais de treinamento sensorial, manifestações educativas) (KAPROW, 2003c).

Os modelos propostos têm a ambição de fornecer caminhos para compreender obras de arte com ênfase em sua relação com o mundo real e com o cotidiano, mais que em sua relação com o mundo da arte. No texto, após essa breve explicação acima, o artista cita uma grande lista em que são indicadas muitas obras de seus contemporâneos, classificadas nos cinco grupos indicados, a partir de breves descrições. A maior parte das obras de arte produzidas no mundo pode ser inserida em mais de um grupo simultaneamente, de modo que essas categorias não têm intenção de se organizar a fim segregar em grupos e categorias, mas apenas chamar atenção para esses aspectos contidos nas práticas artísticas. Além disso, ao inverter a porta de entrada de compreensão das obras, Kaprow cria uma também uma forma de invenção do cotidiano a partir das manifestações artísticas, nas quais a observação do cotidiano é facilitada por elementos da arte.

A busca de Kaprow se assemelha às propostas pela Internacional Situacionista (IS), em Paris, no final da década de 60, assim como se referem, por vezes, diretamente a ela, como é o caso do modelo situacional acima indicado. Partindo de uma perspectiva que busca resgatar a paixão pela vida cotidiana e de lutar contra o espetáculo e a cultura espetacular, ou seja, contra a alienação, a não participação e a passividade dos indivíduos na sociedade, os situacionistas propõem, como antídoto, operar no extremo oposto, ou seja, agindo em favor do envolvimento dos indivíduos em todos os campos da vida social, a começar pela cultura e, com isso, gerir transformações que partem do individual para o social. O interesse pela vida cotidiana, mais ampla que a arte, fez o grupo se empenhar em *criar situações* a fim de revolucionar essa mesma vida cotidiana. Em *A arte de viver para as novas gerações* (1967), Raoul Vaneigem, um dos oito membros do grupo fundador da IS, afirma que “a espontaneidade é o modo de ser da criatividade individual” e argumenta que, para alcançá-la, a construção da vida cotidiana deve se realizar no mais alto grau de unidade entre racional e passional. É interessante observar que, de fato, os meios de ação situacionistas partem dessa unidade em direção à transformação do cotidiano. Neste processo, os componentes com os



quais interagimos cotidianamente – que são o cenário material, subjetivo e social da vida –, passam a ser alterados por meio de comportamentos provocados, por estratégias. No último estágio social, essa transformação geraria o Urbanismo Unitário<sup>38</sup>, ou seja, o emprego do conjunto das artes e técnicas como meio de ação para uma composição integral do ambiente. Pensar a mudança em termos sociais é fundamental porque “o que muda nossa maneira de ver as ruas é mais importante que o que muda nossa maneira de ver a pintura” (JACQUES, 2003, p. 58).

Na teoria situacionista, a busca pela unidade e integração das esferas da vida são uma maneira de se opor à fragmentação e à segregação do modelo capitalista de ação. No ensaio situacionista *Teoria da deriva* (1956), Guy Debord, o emblemático membro da IS, propõe um procedimento lúdico-constutivo, radicalmente oposto às noções de passeio e viagem, a deriva. Esta consiste em uma

jornada considerada como o intervalo de tempo compreendido entre dois períodos de sono. Os pontos de partida e de chegada, no tempo em relação ao dia solar, são indiferentes, mas convém lembrar que as horas da madrugada são em geral impróprias à deriva (JACQUES, 2003, 89).

A deriva, herdada da *flânerie* baudelaireana, é mais radical que esta no que concerne ao tempo de percurso e à observação dos aspectos psicogeográficos<sup>39</sup> da caminhada, mas se unem na entrega e abertura para os encontros fortuitos do percurso. Na deriva, contudo, o aspecto psicogeográfico apresenta uma contradição necessária, como diz Debord, na qual, ao mesmo tempo que seu praticante se deixa levar, ele busca dominar as variações psicogeográficas, a fim de fazer um levantamento sobre estas articulações nas cidades. Desse modo, a deriva é voltada para um desenvolvimento de si, a auto-observação, mas também uma busca social, na medida em que o praticante busca ampliar, por meio de sua prática, os modos de ser (instaurados e possíveis) da cidade. Além disso, sugere-se que a deriva é mais bem feita em grupos entre três e cinco pessoas com níveis de consciência próximos.

---

<sup>38</sup> A I.S. assume uma oposição aos urbanistas e aos planejadores de cidades, mas mantém um posicionamento em favor da cidades e do direito às cidades. Sobre esses profissionais, Vaneigem diz: “Se o planejador não pode conhecer as motivações comportamentais daqueles a quem vai proporcionar moradia nas melhores condições de equilíbrio nervoso, mais vale integrar desde já o urbanismo no centro de pesquisas criminológicas” (VANEIGEM, 2002, p. 153).

<sup>39</sup> “A psicogeografia seria o estudo das leis exatas e dos efeitos precisos do meio geográfico planejado conscientemente ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos. O adjetivo psicogeográfico, que guarda uma imprecisão interessante, pode portanto ser aplicado aos dados estabelecidos por esse gênero de pesquisa, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos e até, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareçam provir do mesmo espírito de descoberta.” (DEBORD, 2003, p. 39).

A deriva situacionista dialoga com uma longa tradição de pensadores sobre a caminhada. Em geral, esses pensadores relacionam o ato de caminhar a construção da própria subjetividade como modo de transformação e transgressão de si, conciliada com a experiência da paisagem e da transgressão de normas sociais. Dentre esses vários pensadores, podemos destacar os peripatéticos aristotélicos como uma tradição das mais antigas dentro do pensamento filosófico. Sabe-se que Aristóteles ministrava seus ensinamentos passeando pelos jardins próximos ao seu Liceu, o que fez com que ele e seus seguidores ficassem conhecidos como “peripatéticos”, palavra grega associada ao ato de passear. Também encontramos nessa tradição filosófica o *andarilho e sua sombra* (NIETZSCHE, 2008), de Nietzsche, obra escrita tendo a caminhada como condição básica de sua elaboração, como elemento e método de escrita do texto voltado à reflexão sobre si. Também está presente em Immanuel Kant, para quem a caminhada era uma distração do trabalho, uma espécie “higiene mínima” (GROS, 2010) que permitia ao corpo se recuperar depois de horas de trabalho. Assim como na obra de Jean-Jacques Rousseau, para quem caminhar era uma forma de criar, inspirar-se e sobreviver ao tédio que o tradicional aparato de trabalho o causava. Está também presente em Mahatma Gandhi, para quem a caminhada era um ato místico e político, uma espécie de apologia à lentidão, também entendida como resistência à rapidez industrial da civilização moderna. A caminhada, em Gandhi, promove um ideal de autonomia do indivíduo. Ela está também no tratado filosófico *Caminhado*, escrito por Henry Thoreau, no qual a caminhada é um ato transgressor de liberdade experimentando por meio de um elo selvagem com a natureza, ao qual ele dá o nome de *santerrear*<sup>40</sup>.

A deriva situacionista, portanto, está em diálogo com essa longa e diversificada tradição de filósofos – assim como de artistas –, que refletem sobre a caminhada. Aqui, é interessante observar, por exemplo, a influência que os situacionistas inicialmente receberam das práticas inventivas surgidas nas primeiras vanguardas. Desde a *flânerie* às caminhadas surrealistas, assim como a postura desconstrutiva do Dadaísmo, todas são revistas pelos

---

<sup>40</sup> “Em toda a minha vida não conheci mais do que uma ou duas pessoas com capacidade de compreendera arte de Caminha, isto é, de fazer caminhadas – que tivesse um talento, por assim dizer, para *santerrear*. Essa expressão é belissimamente derivada ‘das pessoas ociosas que vagavam por toso os lados durante a Idade Média e pediam esmolas sob o pretexto de estarem a caminho da Sainte Terre’, da Terra Santa; as crianças acabaram por chamá-las aos gritos: ‘Lá vai um *Sainte Terror*’, um Santereador, um home da Terra Santa. Os que nunca se dirigem a Terra Santa em suas caminhadas, como eles, são de fato meros ociosos e vagabundos; mas os que chegam lá são os santereadores no bom sentido que empresto à palavra. Outros, no entanto, preferem derivar a expressão de *sans terre*, que significa sem terra ou sem lugar; isso, no bom sentido, significará portanto não ter uma casa em particular, mas também estar em casa em qualquer lugar. Pois é esse o segredo de um bom santerreador. O maior errante entre todos os homens pode ser exatamente o que fica sentado o dia inteiro dentro de casa” (THOREAU, 1984, p. 81-82).

situacionistas. Embora, enquanto discurso, num segundo momento, o grupo tenha optado por assumir uma posição de dissociação: “A alegria com que se divertem insultando os velhos surrealistas e até mesmo a obsessiva preocupação em se distinguir das vanguardas artísticas demonstra ainda o nível de sua ligação com esse universo” (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2002, p. 16).

Outro ponto importante da teoria situacionista é a ideia de jogo, sendo esta uma das influências situacionistas na elaboração da teoria da educação do a-artista de Kaprow. Ambos dialogam, em termos teóricos, com Huizinga (2000), para quem “o jogo situa-se fora da sensatez da vida prática, nada tem a ver com a necessidade ou a utilidade, com o dever ou com a verdade” (p. 115). Para os situacionistas, o jogo é uma das formas de criar situações. Em certa medida, a deriva é também um jogo, contudo, sem intenções de desempenho ou competição. E é dessa maneira que os situacionistas contribuem para a definição de jogo. Em certa medida, a deriva é também um jogo; contudo, sem intenções de desempenho ou competição. Não é, nessa medida, uma caminhada esportiva, na qual os caminhantes competem entre si. Essa é uma das maneiras com que os situacionistas contribuem para a definição de jogo. Eles dizem:

A nova fase da afirmação do jogo deveria caracterizar-se pelo desaparecimento de todo elemento de competição. O fato de ganhar ou perder, até então quase inseparável da atividade lúdica, aparece ligado a todas as outras manifestações da tensão entre indivíduos quando busca apropriar-se de bens. O sentimento da importância de ganhar no jogo, quer se trate de satisfações concretas ou na maioria das vezes ilusórias, é o mau produto de uma sociedade má. Sentimento esse naturalmente explorado por todas as forças conservadoras, que o utilizam para disfarçar a monotonia e atrocidade das condições de vida que impõem aos outros (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 2003, p. 60).

O elemento de competição do jogo deve, portanto, desaparecer e dar lugar a um conceito efetivamente coletivo de jogo, no qual o outro não é adversário, mas alguém com quem se joga e com quem se cria um ambiente lúdico em comum, estabelecendo uma troca. Nessa perspectiva, o jogo nunca aparece fora da ética do sentido da vida, de modo que o único êxito concebido pela noção situacionista de jogo é a experiência da ambiência no jogo e o consequente aumento do poder de si, do conhecimento de si que a experiência favorece.

A noção de jogo é também fundamental para a concepção de arte e vida de Robert Filliou, outro membro do grupo Fluxus (aqui já falamos de Allan Kaprow, que também foi colaborador desse grupo, e Ben Vautier). Filliou escreve *Teaching and Learning as Performance Arts (Ensinando e aprendendo enquanto performance artística. 1970)*, um livro de autoformação e de formação, em que defende a ideia de equivalência entre performance

artística e vida. Nessa obra, a relação entre arte e vida é abordada a partir da busca por construir, no cotidiano, uma relação contínua de ensino e aprendizado enquanto parte do processo de construção inventiva de si. Nesse processo, o compartilhamento, a troca com o outro, é também de grande importância. Em seu livro, Filliou busca estabelecer essa ponte com outros artistas, com seus familiares e também com os leitores. O artista percebe que qualquer pessoa pode ser um importante mestre. Partindo de um introdutório WHO I AM / WHO ARE YOU (QUEM SOU EU / QUEM É VOCÊ), momento em que indica ao leitor que a publicação também contém um espaço para que este, caso queira, redija uma autoapresentação e a envie, ele discorre sobre si da seguinte maneira:

For two years I learned English while working, as a helper, at the Coca-Cola Co. of Los Angeles. Later I studied Economics at U.C.L.A., doing many jobs to support myself (night watchman, busboy, etc... eventually research assistant.). I gave up communism after Tito was excommunicated from the Comintform. Since then I have engaged in no political activity. Gandhi. I married Mary, divorced three years later. In 1951 I also became American citizen. (Dual citizenship). I left for the Far East, working first for the University of California Extension Program, then the United Nations Korean Reconstruction Agency. Zen. In March 1954, I dropped out and went to Egypt [...].<sup>41</sup>

No texto, do qual vemos apenas um fragmento, podemos ler uma narrativa sobre momentos centrais da biografia pessoal de Filliou. Esses momentos, envolvendo situações de estudo, trabalho, amizade, família, casamento etc. são momentos que constituem um roteiro próximo ao da vida de muitas outras pessoas. A sua redação ainda é intercalada com nomes como o de Gandhi e da filosofia Zen, que são posicionados sem uma apresentação previa e aparecem como uma frase composta apenas por um nome próprio. Estes nomes surgem abruptamente ao final de frases que descrevem momentos da vida do artista. Aqui temos um tipo de redação que dá a entender que os nomes “Gandhi” e “Zen” ganharam significado na vida de Filliou, ou foram por ele associados, no contexto dos acontecimentos ali narrados. Interessante observar que não vemos o artista indicar durante sua apresentação nada que seja particular a um artista, nos sentido de diferenciá-lo das demais pessoas, seja indicando alguma atividade específica da área, como montar uma exposição de arte, seja pela indicação de obras

---

<sup>41</sup> Durante dois anos eu aprendi Inglês enquanto trabalhava, como ajudante, na fábrica da Coca-Cola de Los Angeles. Mais tarde eu estudei Economia na U.C.L.A, fazendo muitos trabalhos para me sustentar (vigia noturno, garçom, etc...eventualmente assistente de pesquisa). Eu larguei o comunismo depois que Tito foi excomungado do *Comintform*. Desde então me não me engajei em nenhuma atividade política. Gandhi. Eu casei com Mary, divorciei três anos depois. Em 1951 eu me tornei também cidadão Americano. (Dupla cidadania). Fui para o extremo oriente, trabalhando primeiramente para o programa de extensão da Universidade da Califórnia, depois para a Agência das Nações Unidas pela reconstrução Coreana. Zen. Em Março de 1954, larguei tudo e fui para o Egito [...].

próprias, seja ainda pela descrição de alguma formação específica na área, entre outros. Não aparece absolutamente nada diretamente associado à arte, no sentido tradicional do termo em sua apresentação. A primeira aparição de uma referência nesse sentido surge durante a descrição de uma situação íntima, de sua vida familiar, envolvendo um de seus filhos, quando este o questiona sobre a atividade profissional por ele desempenhada, no intuito de querer saber qual a profissão do pai. É então que Filliou se apresenta como inventor.<sup>42</sup> Essa condução do roteiro de escrita é reveladora do entendimento não hierárquico que o artista concebe acerca da relação entre arte e vida. Para ele, arte e vida se equivalem, identificam-se, complementam-se.

O fato de Filliou não usar a palavra arte em sua apresentação não subentende que ele não considerasse essas ações comuns da vida como arte. Como observa Danto (2002), “O que era característico da arte Fluxus era que grande parte dela seria captada por qualquer pessoa versada em História da Arte como não sendo arte de maneira alguma” (p. 26); no entanto, era. Atos comuns da vida cotidiana, tais como comer, vestir, caminhar, conversar com outras pessoas, marcar um encontro, entre outros, estão presentes em várias apresentações e performances do Fluxus. Essas ações eram vistas também como brincadeira, que, além de serem um componente importante da sensibilidade dos integrantes do grupo, também eram compreendidas por um viés espiritual, cuja filosofia zen exerceu um papel fundamental.

Muitos membros do Fluxus eram frequentadores dos seminários sobre filosofia zen-budista ministrados por Daisetsu Teitaro Suzuki, conhecido como Dr. Suzuki. Ele e John Cage foram os principais responsáveis pela difusão do Budismo entre as vanguardas norte-americana do pós-guerra, orientados pela crença de que as atividades mais comuns do dia poderiam alçar a consciência mais elevada. As noções de vida da filosofia zen-budista adentram profundamente a ideia de jogo do Fluxus. Abaixo, vemos um texto de George Brecht que demonstra claramente essa equidade de valores:

Dez regras: Nenhuma Regra  
 abdicar da intenção: nada que não foi feito  
 abdicar de necessidades: nada que não se conseguiu  
 abdicar da satisfação: nenhum favorecimento  
 abdicar do julgamento: nenhuma ação imprópria  
 abdicar da comparação: unidade exata  
 abdicar de afeto: nada a eliminar  
 nenhuma generalidade verdadeira

---

<sup>42</sup> Nesse momento do livro, o artista ainda indica a seus leitores a hipótese que quer defender em seu livro: a de que os problemas relativos ao ensino e o aprendizado, durante várias situações na vida, poderiam ser solucionadas, ou, ao menos, facilitadas, a partir da aplicação de técnicas de participação desenvolvidas por artistas de campos como o da performance, dos jogos, das correspondências, poesia visual, entre outros.

nenhum progresso, nenhum regresso: mudança estática, pontualidade completa  
nenhum ir, nenhum vir  
nenhum entendimento (DANTO, 2002, p. 26).

A lista-texto de George Brecht contendo regras que não são regras - não são imperativas - pode ser entendida como uma espécie de jogo do acaso, das incertezas e da fluidez, no qual todos esses valores são aceitos com igual receptividade e de modo não hierárquico. Vemos nessas regras uma aceitação total do vazio, do não ser, do nada. A herança da tradição budista de dissolução do ego, muito em voga nos movimentos de contracultura, é a principal referência desses artistas quando abordam a questão do nada. O nada é entendido como uma sincera abertura para a vida a partir da dissolução do ego, da máscara. Para Filliou, o artista inventor deveria ser bom-para-nada e, ao mesmo tempo e conseqüentemente, bom-em-tudo: “Eu crio porque eu sei como. Eu sei quanto bom-para-nada e eu sou, é isto”<sup>43</sup>. Essa visão da criação se opõe à noção de especialista, ou daquele que é bom-para-alguma-coisa, em favor da experimentação sem fixas e que, conseqüentemente, abarca um espectro mais amplo de ações e combinações, sendo, ainda, pautada em favor da não superficialidade.

---

<sup>43</sup> “I create because I know how. I Know how good-for-nothing I am, that is.” Robert Filliou. Teaching and learning as performace arts. Nova York: Wittenborn an Company. Página: 79.

**Figura 29** – *To change art destroy ego*, de Ben Vautier (1965).



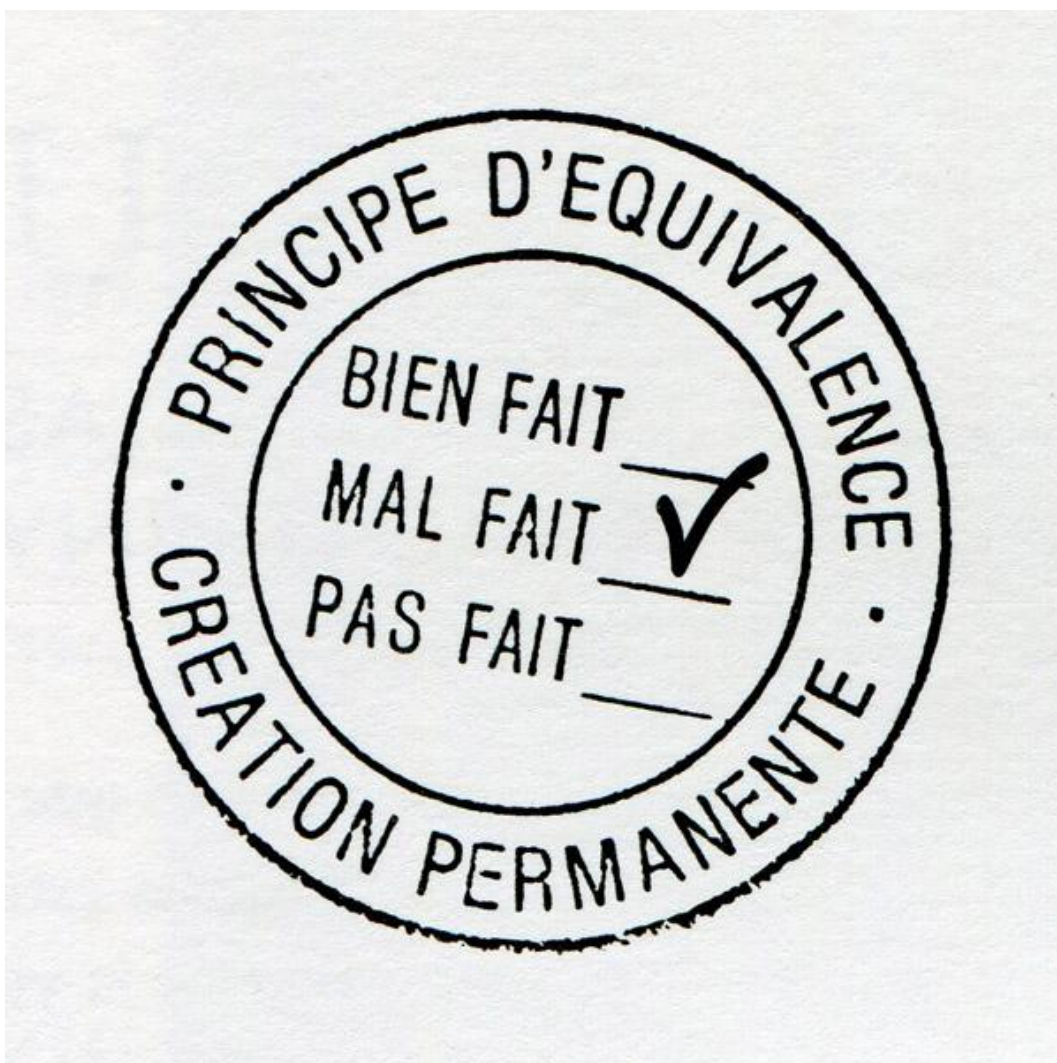
Fonte: [visual-poetry.tumblr.com](http://visual-poetry.tumblr.com).

As ideias de equivalência e do nada, presentes na lista de Brecht, também formam as bases do pensamento de Filliou, que as percebe “como pesquisa” para a prática de um cotidiano inventivo. Esse artista considera como obra primordial do inventor/artista a construção de si mesmo: “A arte é tudo aquilo que torna a vida mais interessante que a arte” (BOURRIAUD, 2011, p. 86). E esse processo vai ao encontro da ficção: arte é “uma função da vida mais a ficção”, portanto, inventiva.

Voltado mais para construção de si que para a lógica do mercado, o trabalho, para Filliou, é reabilitado pela criação de um corpo de obras apoiado na criação de si. Essa visão integrada do trabalho vai na contramão da alienação imposta pela fragmentação desencadeada, em princípio, pelo sistema fordista, no qual o operário está fadado a repetir gestos manuais que qualquer um pode fazer, sendo, com isso, desqualificado em sua individualidade e tornado descartável. Tal prática foi sendo cada vez mais consolidada dentro do capitalismo, por meio do qual o trabalho alienado passa a abolir a formação do trabalhador assim como a noção de sabedoria do operário.



**Figura 30** – *Princípio de equivalência – Criação permanente*, de Robert Filliou (1971).



Fonte: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-filliou>.

Filliou, a partir de sua prática cotidiana, desconfia que o mito da habilidade, tão associado ao virtuosismo artístico, refrearia a criatividade. A exigência contínua de melhoria em direção ao caminho único e tradicionalmente privilegiado do virtuosismo, além de desumanizar o artista, diminuiria seu leque de atuação. Para reverter esse quadro, ele propôs o *princípio de equivalência* (JOUVAL, 2012), por meio do qual afirma a igualdade de valor entre o que é *bem feito*, *malfeito* e *não feito*, de modo que, em processo de *criação permanente*, o inventor passa a ter três possibilidades de realização, igualmente valorizadas como pesquisa, não apenas uma. Além disso, sendo esses três princípios integrados e equivalentes, o artista transitaria livremente de um para o outro, podendo, por exemplo, refazer o *bem feito* como *malfeito*, assim como refazer o *malfeito* como *bem feito* e, em ambos os percursos, sua escolha e ação teriam igual valor. Nesse contexto, o *não feito* não conteria nem o *bem feito* nem o *malfeito*. Essa igualdade indicada por Filliou estava amparada em outro princípio por ele proposto, o *princípio de não-julgamento*, onde nada seria bom ou ruim, mas simplesmente aquilo por meio do qual o espírito surge.<sup>44</sup> Esse artista entende que qualquer ação criativa estaria vinculada, por princípio, a criação do universo.

Esses artistas que se dedicaram a gerir o dia a dia de forma a expandir o aspecto criativo de seu trabalho poético para todo seu cotidiano, integrando, com isso, a criação artística e seu processo de autoformação, às suas atividades rotineiras, são importantes referências para mim. Algumas das práticas empregadas por eles participam também parte da minha atividade diária, das quais as mais constantes são a caminhada e a meditação. No próximo capítulo, será apresentada uma seleção comentada de obras autorais, a maioria desenvolvida durante a pesquisa de doutorado. Durante o processo de apresentação dessas obras, comento também a forma como a gestão do cotidiano determinou algumas das reflexões, escolhas e construções.

---

<sup>44</sup> “Rien n’est ni bien ni mal c’est simplement par l’esprit qu’il le deviant”.

## 5 A INVENÇÃO DE UM CORPO DE OBRAS

Em 2001 iniciei minha prática poética que venho desenvolvendo desde então. Hoje possuo um corpo de obras que abarca trabalhos em desenho, texto, fotografia, objeto, performance e instalação. Neste percurso, progressivamente foi possível perceber que algumas questões surgem de forma recorrente nos trabalhos, embora não recebam o mesmo tratamento a cada obra. Dentre estas questões, identifico como algo constante o interesse pelo conceito de representação em consonância com a perspectiva de artistas e teóricos que questionaram o sentido tradicional do termo e o deslocaram para uma reflexão sobre representação enquanto continua construtora de realidades. Esta maneira de refletir sobre a representação toma como base o entendimento pautado por um processo social mais extenso, que extrapola a possibilidade de uma explicação prevalentemente orientada pelo objeto em si, pela arte, estendendo-a para relações de significação que abarcam questões sociais maiores e que envolve a constituição de relações humanas de legitimação de práticas, de dominação e outras regras sociais construtoras de realidades, ou que mediam a relação entre arte e vida. No meu trabalho, esse processo é comumente abordado por meio de jogos de palavras e de seu uso como transformadora do sentido das imagens e das realidades à qual se referem. Em muitas obras também é possível observar uma abordagem que mescla dados biográficos e históricos com dados ficcionais.

Dentre essas obras está a série *Registros de Performance*, iniciada em 2002. Esta série encontra-se em aberto, embora sua realização mais intensa tenha se dado nos anos de 2002 e 2003. A obra é constituída por um texto de caráter descritivo impresso em folha de papel A4 cujo cabeçalho traz a seguinte redação: “Registro de performance que consiste em registrar em cartório as ações executadas durante o dia. Serve para artistas que se consideram artistas e para artistas que não se consideram artistas”. Após este cabeçalho eram descritas ações cotidianas que, em algumas vezes, apareciam mescladas com situações ficcionais. Há um aspecto de humor no tom assumido pelo texto que é comum a outros trabalhos. No exemplar apresentado a seguir traz, após o cabeçalho, é possível ler a descrição de uma situação cotidiana comum de deslocamento pela cidade. Contudo, neste caso, as distancias indicadas foram calculadas a partir da medida do meu próprio corpo, não de uma medida convencional em uma referencia mais universal como metros ou quilômetros. A escolha por calcular as distâncias a partir da medida do meu corpo se deu pelo fato de ser eu mesma quem realizava o percurso. Se o percurso fosse realizado por outra pessoa, entendo que seria outra a media.

**Figura 31** – Registro de performance (2002).

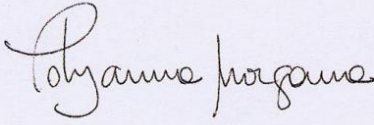
## Registro de Performance

Registro de performance que consiste em registrar em cartório as ações executadas durante o dia. Serve para artistas que se consideram artistas e para artistas que não se consideram artistas.

Sugestão: No dia 2 de dezembro de 2002, uma pessoa chamada Polyanna Morgana foi imprimir esse texto no escritório do pai. O nome do escritório é polytati representações limitadas. A distância entre o Escritório e o Cartório Marcelo Ribas é de 19. 393.939 polyannas. A distância em tatianas é igual. A distância entre o escritório e o armário Polyanna é só de 22.7 polyanna, o armário não é do meu pai. Antes de preparar tudo, fiz uma prova de ética. Depois registrei isso. O cartório fecha às 17:00.

Isto não é \_\_\_\_\_

arte  
 nada  
 vida  
 ação  
 dado  
 dedo  
 Dora

  
 2-12-02

**CARTÓRIO MARCELO RIBAS**  
 1º OFÍCIO DE REG. DE TÍTULOS E DOCUMENTOS  
 SCS, QUADRA 08, BLOCO B-60, SALA 140-E  
 1º ANDAR ED. VENÂNCIO 2.000  
 BRASÍLIA DF FONE 224-4026  
 Documento Protocolado e Registrado  
 Microfilmado sob nº **528103**  
 Em **02 DEZ 2002**  
 Dou fe.

**PO466096**  
 Titular: Marcelo Celso Ribas  
 Geralda do Carmo A. Rodrigues  
 Marcelo Figueiredo Ribás  
 Ediene Miguel Pereira  
 Eunice da Oliveira Pacheco  
 Francineide Gomes de Jesus  
 Edileuza Miguel Pereira Franco  
 Marcus Antonio da C. Oliveira

Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 32** – Registro de performance (2002).

## Registro de Performance

Registro de performance ou happening que consiste em registrar em cartório todas as ações executadas durante o dia de um artista que se considera artista ou de um artista que não se considera artista.

Hoje é dia 4 de dezembro de 2002, e nesse dia, uma pessoa chamada Polyanna Morgana acordou 6:30 da manhã para fazer prova de Francês. Depois da prova fui para minha casa dormir. Quando acordei fui fazer uma pesquisa, mas antes resolvi comprar pão na *Padaria Referência, sua referência em pães e tortas.*

Universo  
Planeta Terra  
Continente Americano  
América do Sul  
Brasil  
Distrito Federal  
Taguatinga  
Padaria Referência

Tome nota: Você sabia que aqui em Brasília existe uma Galeria chamada Referência ?

*Polyanna Morgana*  
4-12-02

39 OFICIO DE REG. DE TÍTULOS E DOCUMENTOS	
CSA 02 - LOTE 20 - LOJA 02	
Fones: 351-6230 e 362-0100	
Titular: Elizio Martins da Costa	
Apresentado hoje, protocolado e registrado em microfilme, sob o número:	
00075063	
Taguatinga-DF, 04/12/2002	
SELO DE CREDENCIAMENTO	
L. LILIAN NORAES DE MAXIMO	Escrevente
L. VICENTE DE SAUS E SILVA	Escrevente
L. HERBERT DE SAUS E SILVA	Escrevente
L. SUELENE DE SAUS E SILVA	Escrevente
TA0958631	

Fonte: arquivo pessoal.

A trajetória descrita mescla locais reais com locais fictícios, sendo ambos apresentados sem diferenciação previa ao leitor. Um dos locais verídicos que recorrentemente aparece nos meus trabalhos é o escritório comercial de meu pai. O nome do escritório é “PolyTati Representações LTDA” e é composto pela mescla de meu nome com o de minha irmã mais velha, algo comum em pequenas empresas e que é entendido como uma homenagem familiar. A seguir, lemos o conceito jurídico de ‘representações limitadas’, usado para registrar os limites de atuação de uma empresa ou marca. Sempre achei o nome do escritório engraçado e entedia PolyTati como uma espécie de personagem inventado pelo meu pai. Só depois de muitos anos, já tendo usado o nome do escritório em alguns trabalhos, soube que o nome foi, na verdade, inventado pela minha mãe, que foi também quem criou o meu nome e o de minha irmã mais velha. Assim que comecei a estudar artes, a combinação de palavras *representação* e *limitada* chamou minha atenção. Se, por um lado, o conceito de representação na arte é complexo, extenso e foi progressivamente colocado em descrédito - ao mesmo tempo em que era ressignificado - por muitos artistas, por outro – aqui falo do pontualmente do meu trabalho - a combinação da palavra *representação* com a palavra *limitada*, no nome da empresa, operam como uma chacota institucional e também como uma crítica ao sentido mais tradicional do termo representação. Vendo as documentações comprobatórias e os documentos timbrados que traziam o nome da empresa do meu pai impresso e que cumpriam uma função de registrar, divulgar e legitimar a marca, me ocorreu a possibilidade de agir por transliteração com a cadeia legitimadora da arte. Nesta escolha há outro elemento de humor da série, visto que o registro do cartório de fé pública não é propriamente a instancia que legitima a prática artística. Considerando que obras de arte são legitimadas pelas instituições artísticas e pela validação de pessoas qualificadas e vinculadas ao pensamento e prática artística, lidamos no trabalho com o fato de que o cartório pode apenas afirmar que se trata de um documento autêntico, mesmo que seu conteúdo seja eventualmente fictício, mas não que se trata de uma autêntica obra de arte. Tomando como exemplo de análise o primeiro registro aqui apresentado, essa posição ainda é fortalecida pelo fato de que as “opções” apresentadas ao espectador no texto só permitem a negação.

Outra questão importante investigada nesta série é o problema do registro e das possibilidades de registro de um ato efêmero como o performático. O registro de performance, tradicionalmente surge em oposição a busca pela efemeridade enquanto forma de escapar à materialidade da mercadoria e se opor à dominação mercadológica que permeava boa parte das experiências iniciais com a linguagem, abarcando, com essa escolha, um problema ético que tem início nas correntes de pensamento da anti-arte. Ocorre que a impossibilidade de

reproduzir a realidade desse ato conduz o artista à criação de um material derivado que se torna outra coisa, algo que tem qualidades próprias, que não reproduz a experiência primeira em si, mas se compõem a partir de alguns fragmentos de memória dela, assim como de parte das questões por ela explorada. Pontuado isto, o registro de performance, como o entendo, é uma outra obra que compartilha com a performance que o originou o mesmo título, mas que não possui necessariamente uma ligação de literalidade com o ato performático em si. Quando realizo o registro para ser exposto de forma autônoma, o confecciono como uma obra derivada, algo que ao mesmo tempo preserva alguma independência da performance que o originou. É assim que compreendo os meus registros. Em alguns casos ele é um texto, mas já ocorreu também de ser um móvel-escultura. Ocorre comumente de eu não confeccionar registros como algo que possa ser vendido ou mantido em um espaço cultural após a apresentação da performance, por exemplo. Esta é uma escolha que deriva do meu engajamento com o projeto antimercadológico que impulsionou boa parte do desenvolvimento dessa linguagem.

Em outro registro desta série, cito uma visita a uma padaria fictícia cujo nome é *Referência*. O local originalmente visitado era, na verdade, uma galeria de arte comercial chamada *Referência* - com a qual trabalhava na ocasião. Ocorre que, apesar do nome, a galeria em questão não possuía uma representatividade na vida cultural da cidade de Brasília, ou do país, que confirmasse um nome tão determinante. Na obra, comento essa situação a partir da substituição da galeria de arte por uma padaria, ou seja, um comércio de repercussão apenas na vizinhança próxima. Essa questão da representatividade é também abordada neste trabalho por meio de outro trecho de texto onde faço uma referência ao exercício de localização geográfica realizada pelo personagem Stephen Dedalus, protagonista do livro *Retrato do artista quando jovem* (JOYCE, 1987, p.34), de James Joyce. Neste trecho, Dedalus enfrenta dificuldades em memorizar os diversos nomes dos “lugares da América” apresentados a ele na escola durante um exercício de geografia. Na tentativa de amenizar o problema, o personagem realiza um exercício de autolocalização onde parte, primeiramente, de si como referência de lugar e segue por ordem de tamanho até alcançar o universo:

Stephen Dedalus  
 Classe Elementar  
 Colégio de Clogonwes Wood  
 Sallins  
 Condado de Kildare  
 Irlanda  
 Europa  
 Mundo  
 Universo.

Refaço este exercício de localização de forma inversa, partindo do *Universo* para a *Padaria Referência* e escolhendo me ausentar como etapa na sequência. Feito isto, indico em uma nota de observação de existência de uma Galeria homônima.

O diálogo com a ficção também é encenado e problematizado enquanto questão em outra performance minha, realizada em setembro 2014, em Curitiba. Esta performance foi o primeiro trabalho elaborado e apresentado após minha mudança de cidade. Sua apresentação ocorreu em um evento exclusivo de performance chamado p.ARTE, idealizado e organizado pelo *performer* curitibano Fernando Ribeiro e realizado em um espaço cultural alternativo de Curitiba chamado Bicicletaria Cultura. No título Fort/Da, faço uma referência ao jogo, ou brincadeira, realizada com o auxílio de um carretel de linhas pelo neto de Sigmund Freud, que é por ele descrita no texto *Além do princípio do prazer* (FREUD, 2010, p.161). O psicanalista observou que em uma situação onde sua filha precisou ausentar-se, seu netinho iniciou um brincar com um carretel de linha preso a um fio lançando-o para fora do berço até que este desaparecesse do seu campo de visão. Quando isto ocorria, a criança articulava um som de “óóóó” com a boca e; logo depois, ao puxar de volta o carretel fazendo-o reaparecer, pronunciava “dá”. Freud intitulou a brincadeira como *Fort* (que, em alemão, significa “fora”) e *Da* (que significa “aqui”). Fort-Da é um jogo criado para representar a ausência da mãe. Desta brincadeira, fui atraída tanto pela ideia de ausência, de vazio e de afastamento do familiar, quanto da fabulação de uma narrativa, ou história, que pudesse fabular sobre essa situação.

A performance tem início com o momento em que eu, sentada em um banco, descalço os sapatos e vou, descalça, em direção a uma parede de madeira que possui uma superfície de lousa. Nela escrevo o seguinte texto:

Fort/Da (1914 – 2010)

1914 – A primeira apresentação ocorreu em uma residência particular em Viena. Havia somente 2 *performers*/observadores. Enfim, performance nunca atraiu grande público...

1962 – A segunda apresentação ocorreu em um café, em Paris. Os *performers* foram Polyanna Morgana e Joseph Beuys. Não há registros da segunda apresentação.

2010 – 3ª apresentação.

Bicicletaria Cultura.

Curitiba, 26 de Setembro de 2010.

Ao concluir a escrita deste texto, volto-me para o público e puxo uma linha que se desenrosca de um carretel ocultado dentro da minha boca. Quando a ponta da linha alcança o chão, prendo-a com o pé e sigo desenrolando a linha do carretel e dispondo-a no chão em linha reta enquanto caminho sobre ela. A situação se assemelha à situação de caminhar sobre



uma corda bamba, com a linha ocupando o lugar da corda. O trajeto tem início dentro do espaço cultural e segue em direção à rua, onde caminho sobre as calçadas, atravesso uma faixa de pedestre enquanto alguns carros passam, contorno uma praça até o seu limite lateral até que, finalmente, os 100 metros de linha que estavam dentro de minha boca chegam ao fim. Neste momento, eu retiro de um bolso um adesivo com uma fotografia de registro da emblemática travessia que o trapezista Philippe Pettit fez das torres que compunham o World Trade Center, em Nova York, no ano de 1974. Na foto, o artista aparece de costas. Após fixar esse adesivo no chão posicionando-o no local exato em que a linha que trazia na boca acaba, ascendo um cigarro. A performance então chega ao fim no momento em que o cigarro acaba, sendo que nesta última ação já me encontro muito integrada ao público. O cigarro, nesta performance, funcionou como um ação de suavização do momento conclusão da performance e retorno, sem grande alarde, ao mundo comum.

Esta obra foi totalmente elaborada de forma intuitiva tomando como referências - além da supracitada performance urbana do artista circense Pettit e do texto freudiano de 1914 - a obra *Baba Antropofágica* (1973) de Lygia Clark e a videoperformance *Touch* (2002), de Janine Antoni, indicado no capítulo dedicado à mimesis. De uma maneira bastante intuitiva, partindo das sensações específicas do meu momento de vida na ocasião, quando, pela primeira vez, mudei definitivamente da minha cidade natal, elaborei o roteiro desta performance. Nele, constam claramente à referência ao deslocamento visceral, à relação entre um mundo interior e um mundo exterior e as situações de risco inerentes ao deslocamento. Nesta performance, assim como no caso da série *Registros de Performance*, a obra se constitui como um híbrido entre o documental e a obra de ficção onde eu apareço como uma espécie de personagem, ou melhor - me apropriando da nomenclatura empregada pelo teórico Renato Cohen (COHEN, 2002) - como uma *persona*. Cohen utiliza o termo *persona*, que significa máscara em sua origem grega, para identificar essa situação tão particular da performance como linguagem que é a possibilidade de o *performer* representar partes de si, assim como de sua visão de mundo. Dessa maneira, na performance, a encenação não busca o distanciamento tradicional de si proposto pela encenação clássica teatral, mas aponta para uma representação - aqui, entendida no sentido amplo do termo - que parte do contexto pessoal do artista, abarcado pelo já citado conceito de *self as context*, onde o 'eu' do artista compõe o texto, assim o contexto da obra, implicando em um aspecto autoficcional que é também autoformador.

**Figura 33** – Registro de performance: frames de vídeo documental (aprox. 23 min). Operação de câmera: Fernando Ribeiro. Obra: Fort/Da, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: <https://vimeo.com/113916265>.

**Figura 34** – Registro de performance: frames de vídeo documental (aprox. 23 min). Operação de câmera: Fernando Ribeiro. Obra: Fort/Da, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: <https://vimeo.com/113916265>.

**Figura 35** – Registro de performance: frames de vídeo documental (aprox. 23 min). Operação de câmera: Fernando Ribeiro. Obra: Fort/Da, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: <https://vimeo.com/113916265>.

Fazendo uso de outro recurso ficcional, criei o personagem *a quarter to three p.m.*, cuja primeira aparição pública foi exercendo a função de curadoria. Em inglês, as siglas *a.m* e *p.m.* são abreviações que designam turnos temporais: *a.m* é abreviação de *ante meridiem*, que significa antes do meio dia; e *p.m.* é abreviação de *post meridiem*, significa após o meio dia. Este pseudônimo se forjou com base na semelhança entre a grafia da sigla de tempo latina *post meridiem* e a grafia da abreviação do meu nome. No pseudônimo, *p.m.* segue sendo utilizado em minúscula, mas com a função acrescida de ser também abreviação de Polyanna Morgana.

A primeira curadoria que fiz assinando com esse pseudônimo ocorreu no mês de agosto de 2014, na Casa da Cultura da América Latina, um espaço cultural vinculado à Universidade de Brasília, localizado também em Brasília. Tratava-se de uma exposição coletiva de desenhos intitulada *Nossa exposição de desenhos*. Nela foram apresentadas obras de vinte e dois artistas vindos de seis estados da federação ( a saber: Distrito Federal, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Alagoas e Rio Grande do Sul) e que ocuparam os três

andares do espaço cultural. A exposição ficou aberta ao público durante o período de 29 de Agosto a 6 de Outubro de 2013. A pauta da exposição foi contemplada por edital.

Fazer uma exposição de desenhos é uma escolha bastante indicativa do meu particular interesse pela linguagem. Sendo eu também desenhista, e tendo sido professora de desenho durante muitos anos, vejo essa escolha, como uma confirmação de que boa parte de nossas idiossincrasias atravessam também as nossas práticas artísticas coletivas, não só as individuais.

Na ocasião da seleção, da primeira à última obra, pude ver sendo reveladas gradativamente também as minhas próprias preferências e empatias. Essa perspectiva invadiu, portanto, o processo de seleção de artistas, de obras, na elaboração do desenho de montagem, na organização dos eixos temáticos da exposição, assim como na escolha por abarcar toda essa estrutura sob a assinatura de um curador personagem.

O pseudônimo *a quarter to three p.m.* não impõe o anonimato, tampouco exerce com exclusividade uma função de curadoria<sup>45</sup>. A única coisa que o nome necessariamente impõe é a ideia de ficção: é indispensável que se saiba que é um personagem, que isso fique evidente como forma de fortalecer a perspectiva de que se trata de um espaço *aberto* de criação, onde, por hora, tem-se cumprido predominantemente uma função de curadoria, mas que também é passível, como já foi, de ser usado em outras funções dentro do campo das artes, como, de fato, já foi. Observado isso, o fato de saber que o pseudônimo é um personagem em elaboração por parte de um autor (que não deixa de ser também um personagem, como temos pontuado) fortalece a ideia de ficção em desenvolvimento, de imprevisibilidade, de contínua invenção. O nome é um espaço para o exercício de autofabulação artística, onde exercito a justaposição de conteúdos autobiográficos e ficcionais.

A ideia que perpassava a exposição era abrir um espaço experimental para dialogar com a história do desenho enquanto linguagem, abordando as transformações históricas que firmaram sua autonomia, enfatizando suas qualidades híbridas e experimentais e abordando o

---

<sup>45</sup> Há ainda outro pseudônimo que criei para a distribuição de uma obra com características de guerrilha estética. A obra (um múltiplo) em formato de carta anônima, contendo informações, na ocasião, recém descobertas, sobre os apoiadores da ditadura militar, foi distribuída na passagem do dia 31 março ao dia 1 de Abril de 2004, mesma data oficial do golpe que, por coincidir com o dia da mentira, não é muito difundida. A distribuição das cartas foi realizada no aniversário do golpe militar em residências em diversas partes do plano piloto e nas satélites, eram ao todo 80 correspondências que recebiam, do lado de fora, o carimbo com a pergunta: Isso é arte?. As informações foram colhidas em um estudo lançado na época pela historiadora Beatriz Kushnir. Na carta, assinava como *Renatus Cartesius* como uma alusão às coordenadas cartesianas que caracterizam Brasília, assim como uma referência à herança arquitetônica francesa de Le Corbusier que, em um texto, afirma “Arquitetura ou Revolução? Podemos evitar a revolução”. O nome é também uma referência ao livro *Catatau*, de Paulo Leminsky. Hoje moro em Curitiba, cidade natal de Leminsky. Este trabalho foi realizado como obra de conclusão do minha pesquisa de Mestrado na Universidade de Brasília.

papel do curador como criador, no caso, como um personagem. A seguir é possível ver o convite<sup>46</sup> da exposição e, em anexo, algumas fotos de sua montagem.

Há ainda outro pseudônimo que criei, em 2003, para a distribuição de uma obra com características de guerrilha estética. A obra (um múltiplo) em formato de carta anônima, contendo informações, na ocasião, recém descobertas, sobre os apoiadores da ditadura militar, foi distribuída na passagem do dia 31 março ao dia 1 de Abril de 2004, mesma data oficial do golpe que, por coincidir com o dia da mentira, não é muito difundida. A distribuição das cartas foi realizada no aniversário do golpe militar em residências em diversas partes do plano piloto e nas satélites, eram ao todo 80 correspondências que recebiam, do lado de fora, o carimbo com a pergunta: Isso é arte?. As informações foram colhidas em um estudo lançado na época pela historiadora Beatriz Kushnir. Na carta, assinava como *Renatus Cartesius* como uma alusão às coordenadas cartesianas que caracterizam Brasília, assim como uma alusão à herança arquitetônica francesa de Le Corbusier que, em um texto, afirma “Arquitetura ou Revolução? Podemos evitar a revolução”. O nome é também é uma referência do livro *Catatau*, de Paulo Leminsky. Hoje moro em Curitiba, cidade natal de Leminsky. Este trabalho foi realizado como obra de conclusão do minha pesquisa de Mestrado na Universidade de Brasília.

---

<sup>46</sup> No convite está ainda o nome de um assistente, uma sigla de abreviação de outro nome. Este *assistente* foi um artista inicialmente convidado para dividir comigo a curadoria, mas essa situação não chegou se sucedeu efetivamente em todas as etapas. De todo modo que escolhi manter o nome no convite na função de assistente, pelo fato de este ter auxiliado no contato com os artistas do sul e também porque entendi a situação poderia criar um enigma a mais à ideia da ficção que permeava a exposição.

**Figura 36** – Convite para a exposição.

The poster is divided into two main color sections: a dark purple top section and a lime green bottom section. The title 'nossa exposição de desenhos' is written in a bold, yellow, sans-serif font, with 'nossa' and 'de' in smaller sizes and 'exposição' and 'desenhos' in larger sizes. To the right of the title, a list of artists is provided in a smaller, white, sans-serif font. Below the artists list, the curatorial and assistant information is also in white. The bottom section of the poster contains event details in a white, sans-serif font, including the location, opening date, and visiting hours. At the bottom, the organizing institutions are listed with their logos.

**nossa  
exposição  
de  
desenhos**

**Artistas**  
Adrianna Eu  
Aline Ogliari  
Allan de Lana  
Camila Soato  
Eduardo Belga  
Eduardo Verderame  
Fabio Baroli  
Gê Orthof  
Leo Tavares  
Leopoldo Wolf  
Luças Gehre  
Luciana Paiva  
Marina Polidoro  
Matias Monteiro  
Neillane Araújo  
Paulo Vega Jr.  
Polyanna Morgana  
Ralph Gehre  
Thomas Henriot  
Ulisses Lociks  
Virgílio Neto  
Yana Tamayo  
Waldemar Cassimiro

**Ficção curatorial:**  
Quarter to three p.m.  
**Assistente:**  
P.I.C.C.R.V.

A Casa da Cultura da América Latina  
convida para a abertura da mostra coletiva  
*nossa exposição de desenhos.*

**ABERTURA**  
**29 de agosto de 2013, 19h**

**VISITAÇÃO**  
**30 de agosto a 6 de outubro de 2013**

**Galerias da Casa da Cultura da América Latina**  
SCS Quadra 4 Ed. Anápolis Brasília DF

Realização:

 **UnB | DEX**  
Casa da Cultura da América Latina

Fonte: arquivo pessoal.

A série de desenhos intitulada *Estudando a paisagem, escutando Tom Zé* (2014) foi apresentada pela primeira vez na *Nossa exposição de desenhos*. Posteriormente, em outubro de 2014, foi apresentada também em uma exposição individual realizada na Galeria Alfinete, em Brasília. Infelizmente, não tenho registros desta exposição. Perdi os meus e meu galerista também perdeu os dele.

A série é composta por estudos em grafite inicialmente feitos em papel vegetal e, agora, realizados sob filme de poliéster, um material formalmente equivalente ao papel vegetal, mas mais resistente. Os desenhos são construídos a partir de estudos fotográficos que registram o processo da construção de diversos prédios nas cidades de Brasília e, agora, também em Curitiba, onde moro atualmente. Para realizar cada um dos desenhos que compõem esta série, é necessária a sobreposição de uma média de três folhas contendo, em cada uma, um desenho diferente, sendo que cada desenho representa um momento diferente da construção do edifício. Com a sobreposição dos três desenhos, temos a impressão de ver uma imagem que registra momentos diferentes do processo da construção do edifício.

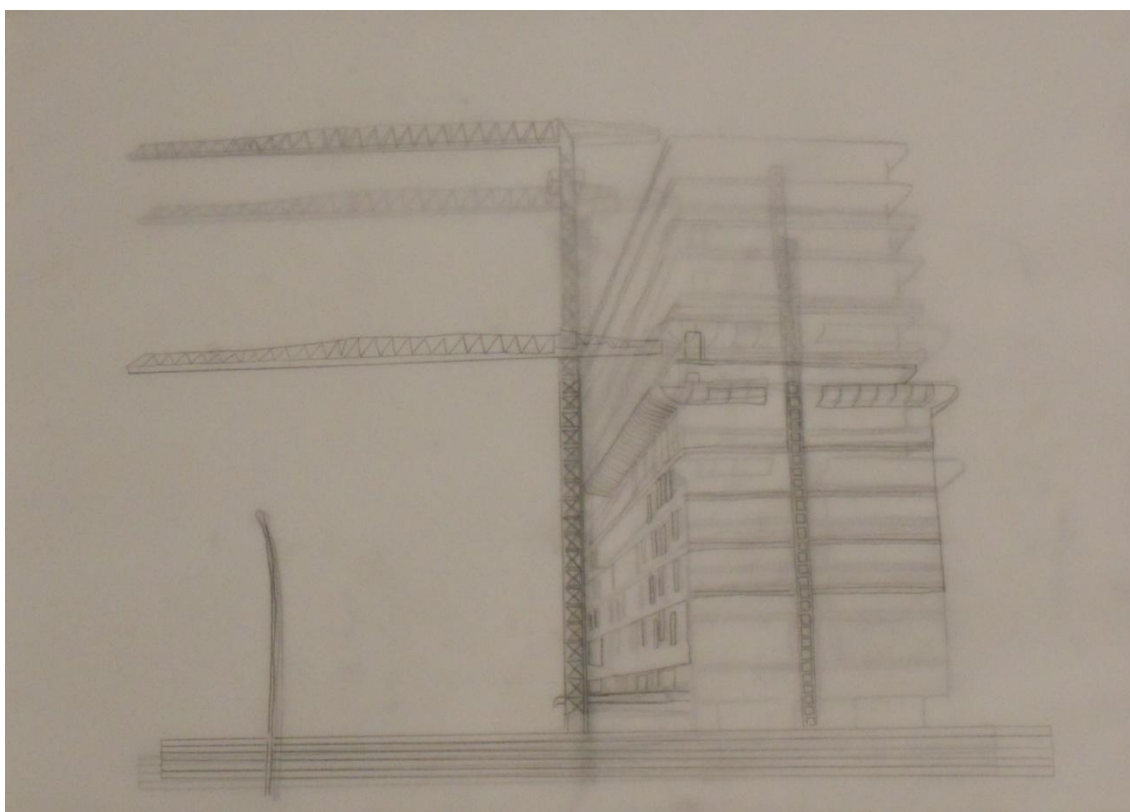
Os primeiros trabalhos desta série surgiram de registros fotográficos do arquivo público de Brasília, já que a intenção inicial era tratar pontualmente das etapas iniciais da construção da capital. Por dificuldades em encontrar a quantidade necessária de fotografias, escolhi ampliar esta gama para registros atuais da cidade, que eu mesma fazia com minha máquina fotográfica. Num terceiro momento, a partir da minha mudança de cidade e mantendo o interesse em seguir com a pesquisa e o desenvolvimento da série, inseri o estudo áreas em forte processo de expansão imobiliária em Curitiba. De modo que a série foi se transformando no decorrer do tempo por necessidades minhas e do trabalho.

O título do trabalho é uma referência à série de discos de estudo do compositor baiano Tom Zé. Esta série é uma trilogia composta pelas obras *Estudando Samba* (1976), *Estudando Pagode* (2006) e *Estudando Bossa* (2008). O meu preferido é *Estudando Samba*, que foi o disco que impulsionou minha vontade de ligar conceitualmente os desenhos à música. Além da empatia musical, este interesse também surgiu pela identificação com a referência metodológica ao estudo indicada pelo músico no título dos discos. Como compartilho da necessidade de estudar assuntos, temas, artistas e questões de forma mais intensa e concentrada para elaborar novas obras, concebi essa possibilidade de ligação. Outro ponto interessante é a relação com o tempo, que perpassa tanto a música quanto os desenhos. No caso dos desenhos, isso ocorre principalmente pelo fato de serem construídos por uma sobreposição de diferentes momentos, assim como ocorre no vídeo ou nos estudos fotográficos de Michael Wesely e Idris Khan, quando estes fotógrafos registram as



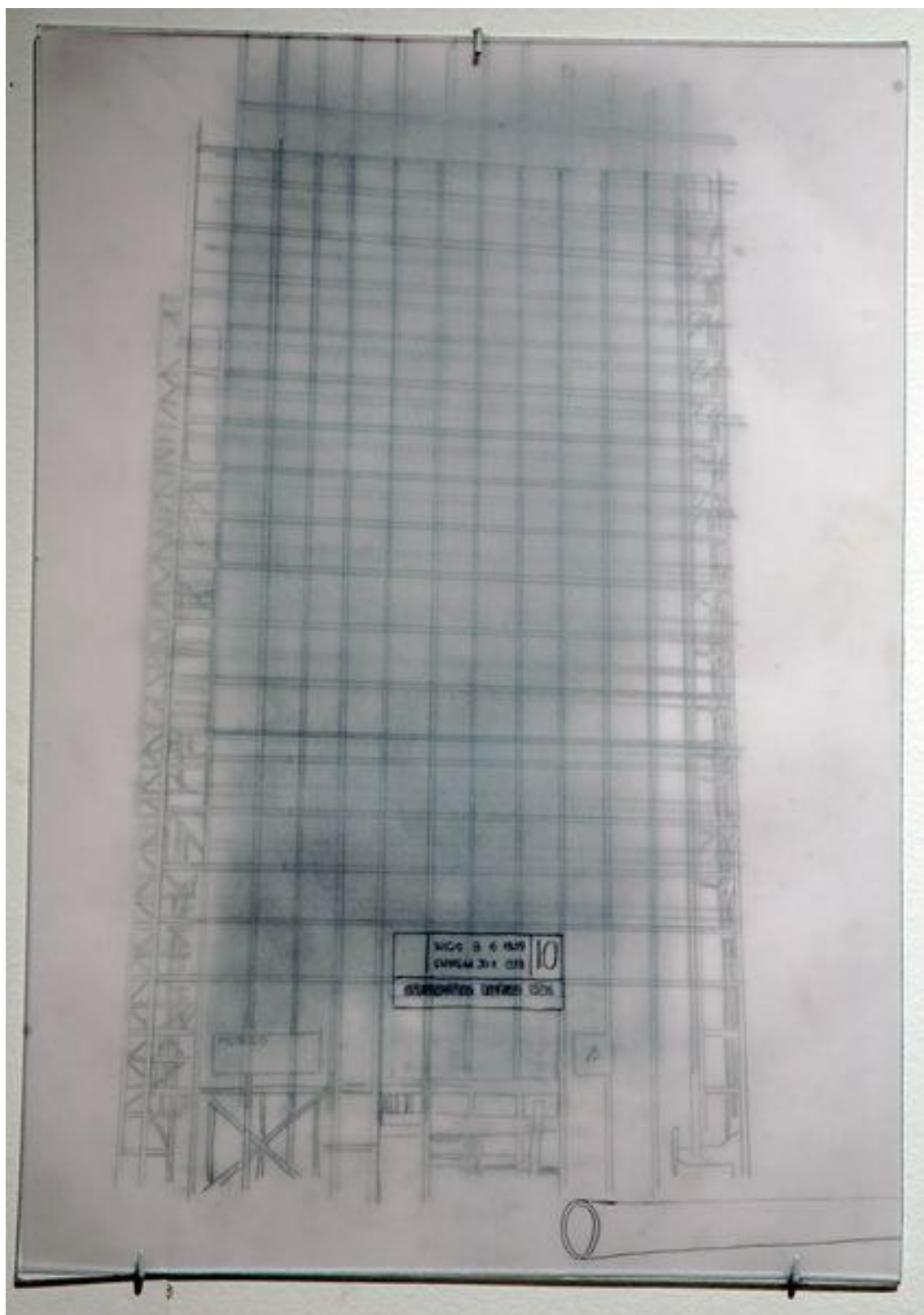
transformações da paisagem urbana a partir de um registro fotográfico que sobrepõe diferentes momentos e etapas de construção das edificações.

**Figura 58** – *Estudando a paisagem, escutando Tom Zé*, de Polyanna Morgana (2014).



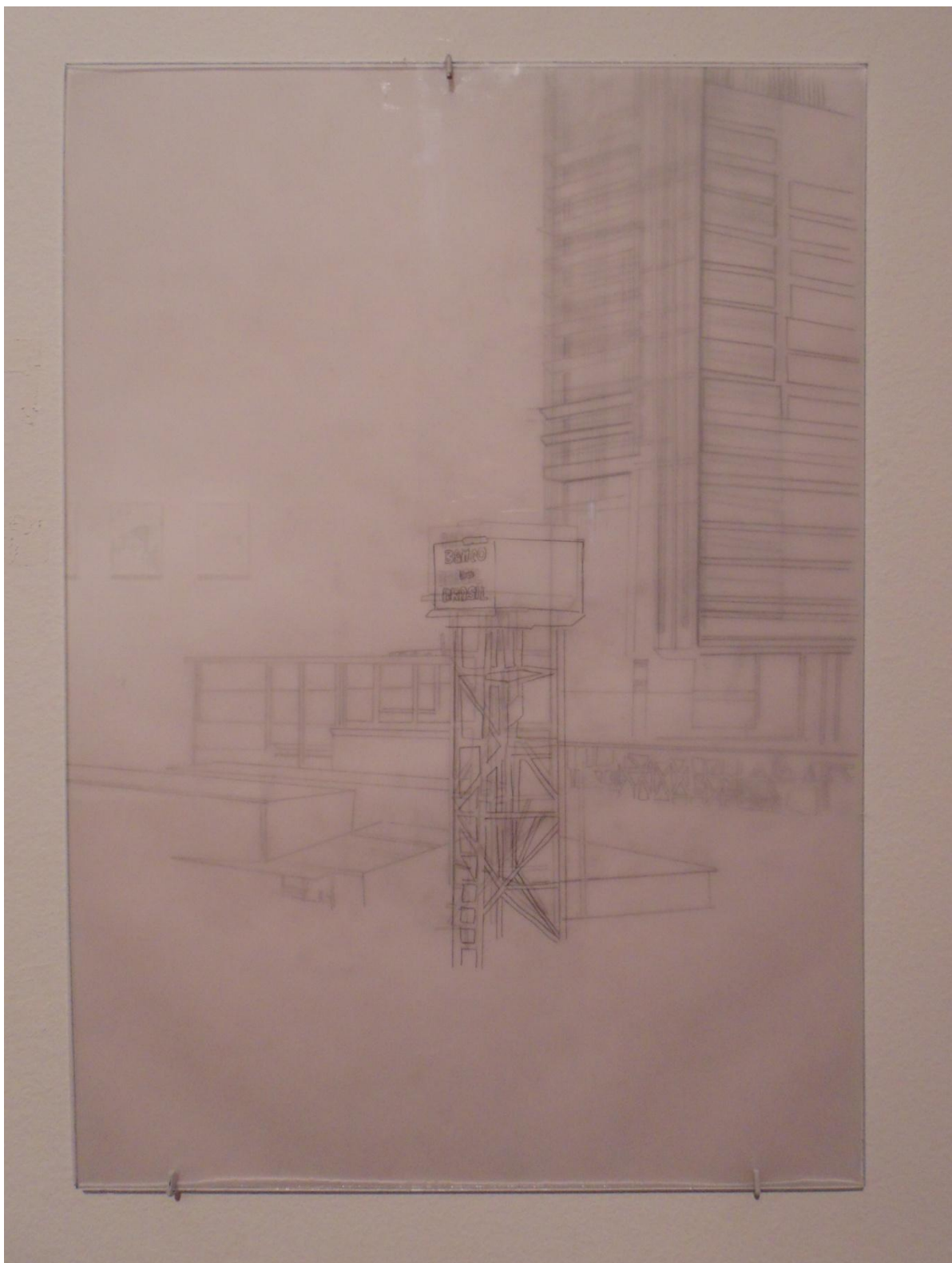
Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 59** – *Estudando a paisagem, escutando Tom Zé*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 60** – *Estudando a paisagem, escutando Tom Zé*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: arquivo pessoal.

Outra obra que dialoga com a paisagem e com a arquitetura a partir de um pensamento sobre o aspecto temporal dessas estruturas é a instalação *site specific* intitulada *Edifício Morada provisória*, composta por módulos de caixa de papelão contendo uma impressão gráfica estilizada que se assemelha a tijolos. O tamanho das caixas varia de acordo com a escala do ambiente que receberá a obra, com isso, a cada montagem as caixas precisam ter seu tamanho calculado e sua estampa adaptada ao novo tamanho para que encaixe de forma adequada. Essa é uma necessidade que está vinculada à estabilidade e encaixe da obra, além de seu desenho de montagem e da relação com outros objetos. Estes variam de acordo com o local onde o trabalho está instalado.

Concebi esta obra a partir da visualização de uma casinha de papelão feita por um morador de rua. Na ocasião, relacionei a estrutura às leituras sobre Helio Oiticica. Pensando sobre a situação toda, recordei o fato de que, na minha infância, passei alguns meses “morando” em uma caixa de papelão instalada no quarto. A primeira montagem, cujas fotos estão apresentadas a seguir, recupera bastante essa memória pessoal. Nesta ocasião, o trabalho foi montado na casa de uma escritora de livros infantis chamada Vera Dias, que respondeu a um anúncio de jornal publicado por dois artistas do projeto *Moradas do Intimo*<sup>47</sup>: Gê Orthof e Karina Dias. O projeto tinha início com a publicação de um anúncio no jornal *Correio Braziliense* onde se lia: “Artista procura morada para abrigar seu intimo”. Vera Lucia Dias respondeu ao anúncio e tivemos um encontro onde apresentei a proposta. O trabalho foi então montado em sua sala por uma semana, período em que todos os móveis deste cômodo foram deslocados para dentro da construção erguida pelas caixas que compõem o trabalho. Nesta montagem, havia um corredor lateral, por onde era possível entrar na estrutura. Na sequência de fotos a seguir, é possível reconstruir um pouco esse percurso.

---

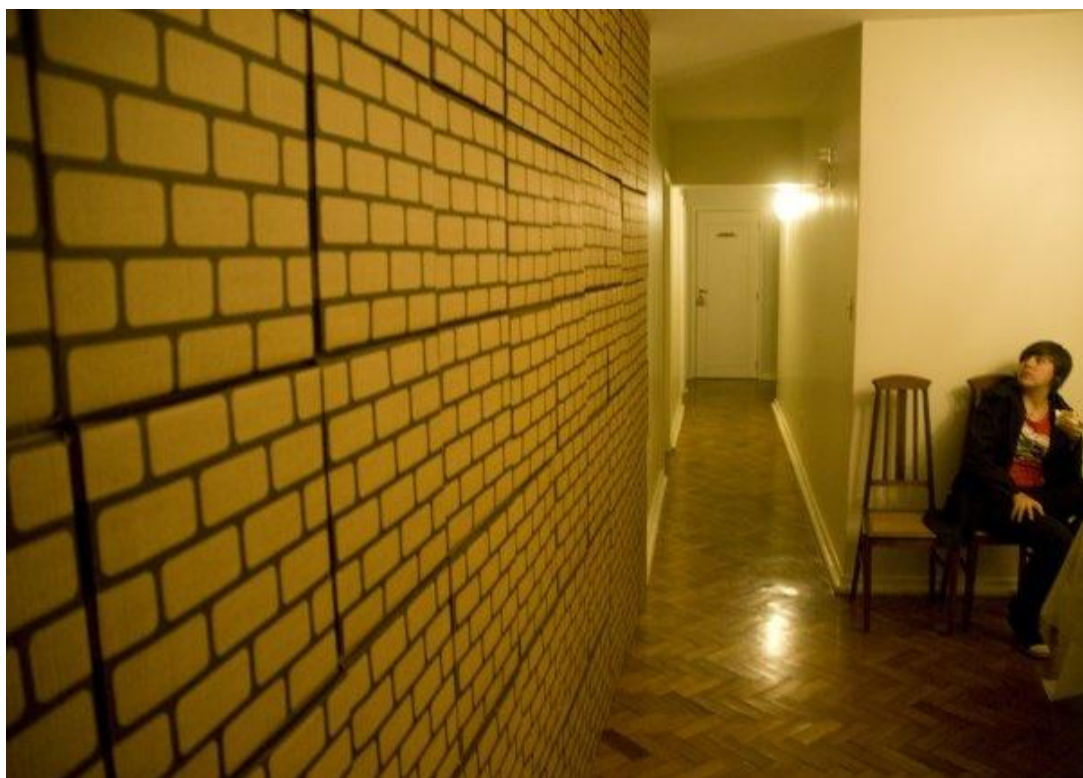
<sup>47</sup> Projeto proposto pelos artistas Gê Orthof e Karina Dias, no qual participaram também os artistas Juliano Moraes, Luciana Paiva, Allan de Lana, Matias Monteiro e Milton Marques.

**Figura 61** –*Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

**Figura 62** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

**Figura 63** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

**Figura 64** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

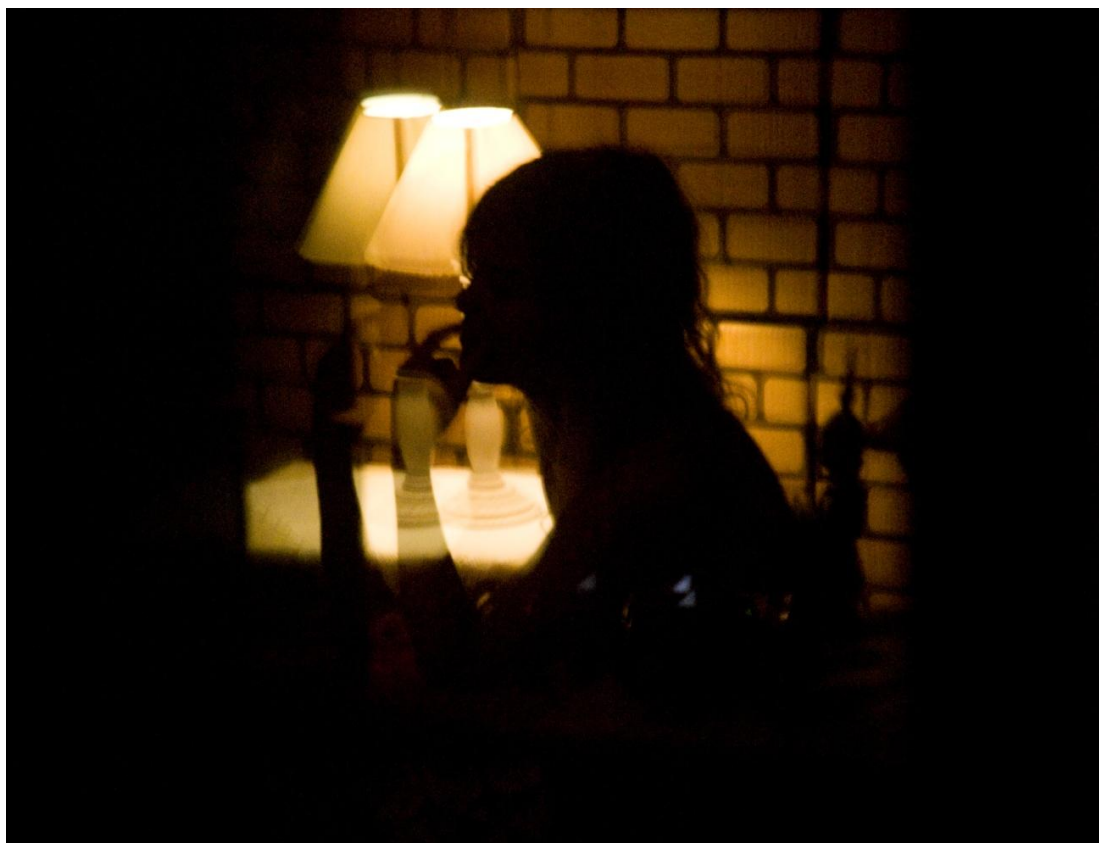
**Figura 65** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).



**Figura 66** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

**Figura 67** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

**Figura 68** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

**Figura 69** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

**Figura 70** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

**Figura 71** – *Edifício Morada Provisória*, de Polyanna Morgana (2014).



Fonte: Júnior Aragão (2014).

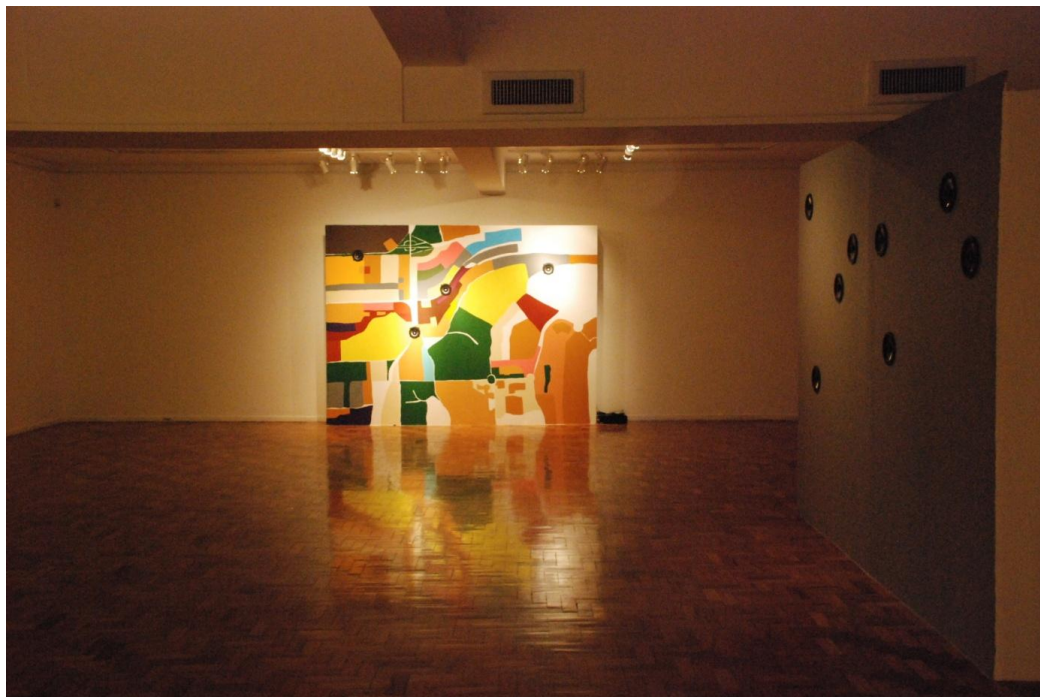
A instalação sonora *PolyTati representações LTDA: life in concert, volume II* foi concebida sob encomenda para uma exposição comemorativa do aniversário de Brasília, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2010. Trata-se de uma instalação sonora composta por uma média de 14 a 16 alto falantes e dois mapas *colorfield*. Em um dos mapas é possível reconhecer Brasília, em outro, podemos ver o mapa de Taguatinga, uma cidade satélite de Brasília. Em ambos os casos, as cidades foram pintadas seguindo a paleta de cores específica de cada uma: em Brasília, erguida sob a égide de uma arquitetura moderna, podemos ver uma predominância de cores claras, assim como do concreto e da cor do concreto, além do branco e de uma extensa área verde; já em Taguatinga, uma cidade comercial de arquitetura eclética e que não segue, à maneira de Brasília, a tradição moderna, podemos ver uma paleta muito colorida e bastante mais diversificada.

Além desses elementos já indicados, a instalação também é composta pela paisagem sonora de cada uma das duas cidades. Dos autofalantes afixados no painel com o mapa de Brasília escutava-se sons distantes de ruído de vento, além de passarinhos e alguns carros e pedestres; do lado de Taguatinga ouvia-se carros de som, pessoas falando alto, muitas buzinas e todo tipo de som de trânsito. Entre os dois mapas ainda era possível ouvir um painel com o som da via expressa Estrada Parque, pista que liga as duas cidades.

A obra foi realizada a partir de um percurso e também o recupera. Este percurso tem início em Taguatinga, no escritório do meu pai, que já foi aqui apresentado, e cujo nome é PolyTati Representações LTDA. Este é outro trabalho em que faço uso do nome do escritório. Partido do local via Estrada Parque em direção ao Plano Piloto, o percurso finaliza em um descampado próximo ao primeiro local de exposição dessa obra, o Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília.

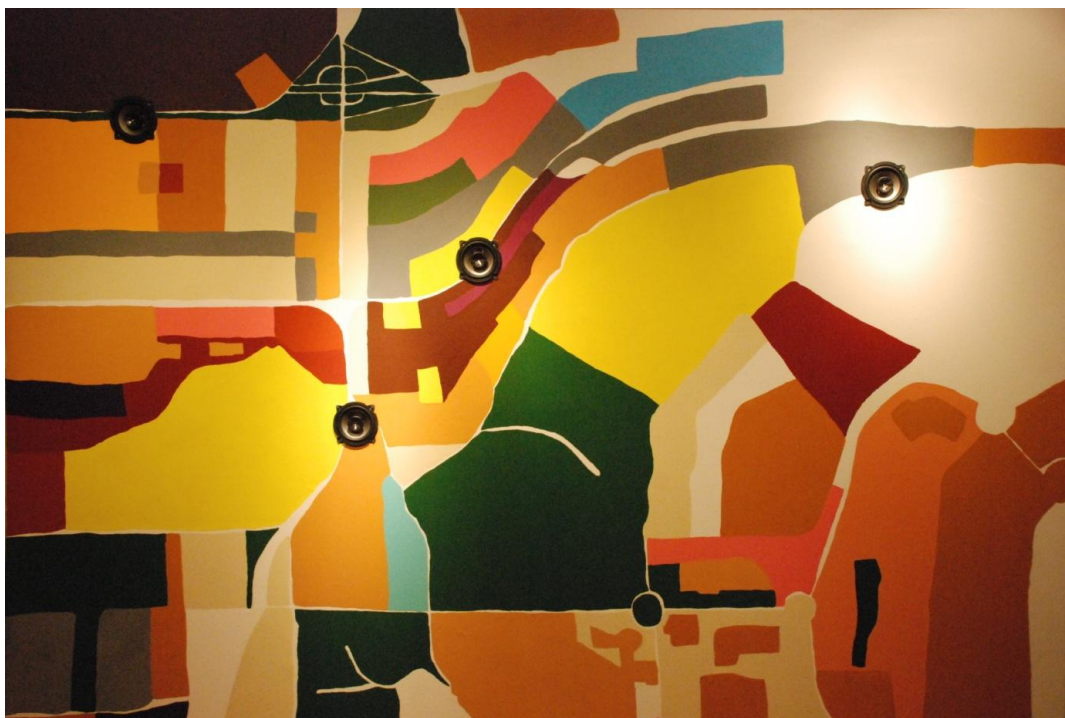
Na ocasião em que concebi este trabalho, o som do meu carro estava quebrado. Nesta situação, passei a ouvir com mais atenção o som da cidade. Na obra, considero que o volume I foi a minha própria experiência diária de atravessar essas duas cidades. O volume II é a gravação que compõem o trabalho. Na próxima página estão as imagens da montagem deste trabalho realizada na Galeria IBEU, no Rio de Janeiro, em 2012. Esta foi sua segunda montagem.

**Figura 72** – *PolyTati representações LTDA life in concert*, Vol. II, de Polyanna Morgana (2012, IBEU–RJ).



Fonte: arquivo pessoal

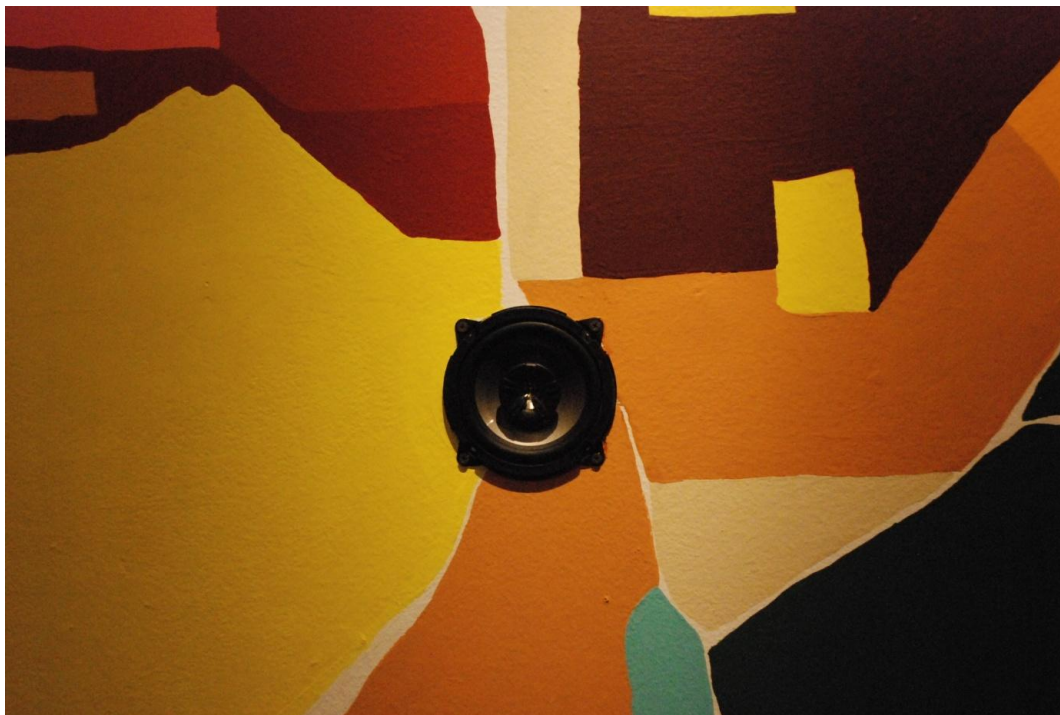
**Figura 73** – *PolyTati representações LTDA life in concert*, Vol. II, de Polyanna Morgana (2012, IBEU–RJ).



Fonte: arquivo pessoal



**Figura 74** – *PolyTati representações LTDA life in concert*, Vol. II, de Polyanna Morgana (2012, IBEU–RJ).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 75** – *PolyTati representações LTDA life in concert*, Vol. II, de Polyanna Morgana (2012, IBEU–RJ).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 76** – *PolyTati representações LTDA life in concert*, Vol. II, de Polyanna Morgana (2012, IBEU-RJ).



Fonte: arquivo pessoal

**Figura 77** – *PolyTati representações LTDA life in concert*, Vol. II, de Polyanna Morgana (2012, IBEU-RJ).



Fonte: arquivo pessoal.

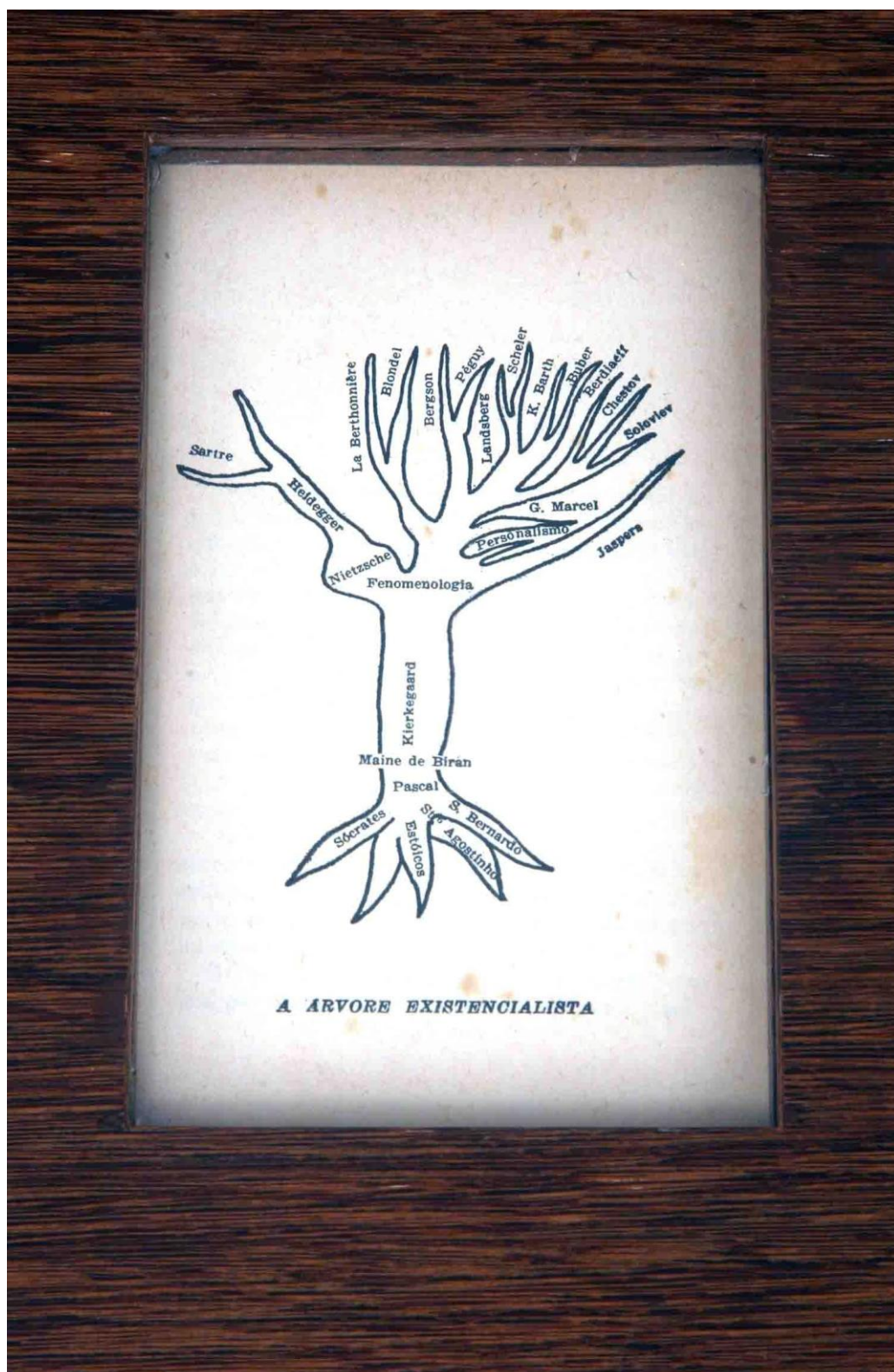
Por fim, temos a obra *Móvel Existencialista*, cujo subtítulo é *Sou uma arvorezinha*, realizado em 2005. A obra é um móvel-escultura composto ainda por dois alto falantes e um amplificador que emitem sons de passarinhos do cerrado. Pensei neste trabalho durante uma caminhada com meu grupo de meditação pela Chapada dos Veadeiros, durante a qual pensava em algumas questões relacionadas à liberdade. Algum tempo depois, contei com o auxílio de um amigo biólogo, especializado em passarinhos do cerrado, para gravar e editar o canto dos pássaros para mim. Este era o som que saía dos alto-falantes e se espalhava pela sala. O móvel pode ser apresentado com ou sem as pernas que o compõem. Na foto a seguir, ele está sem as pernas.

**Figura 78** – *Móvel existencialista* (sem as pernas): *sou uma arvorezinha*, de Polyanna Morgana (2012).



Fonte: arquivo pessoal.

Figura 79 – Móvel existencialista : sou uma arvorezinha, detalhe, de Polyanna Morgana (2012).



Fonte: arquivo pessoal.

O que o nome impõe é uma ficção: é indispensável que se saiba que é uma personagem, que é um espaço aberto de criação, no qual, por ora, tem-se cumprido predominantemente uma função de curadoria, mas que também é passível, como já foi, de ser usado em outras funções dentro do campo das artes. Nesse sentido, o fato de se saber que o pseudônimo é um personagem em elaboração por parte de um autor (que não deixa de ser também um personagem, como temos pontuado) fortalece a ideia de ficção em desenvolvimento, de imprevisibilidade. O nome é um espaço para o exercício de uma fabulação artística, na qual pratico a justaposição de conteúdos autobiográficos e ficcionais. É uma das estratégias empregadas no exercício de autoficção.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, o progressivo aprofundamento no entendimento sobre as questões localizadas como centrais para o desenvolvimento do meu trabalho artístico, do trabalho como pesquisadora, como professora e como pessoa desvinculada de qualquer função identitária associada a uma atividade ou a um fazer (o que chamamos de “vazio”) foram singularmente vividas, pensadas e construídas, quando é o caso, por terem estado vinculadas ao desafio do desenvolvimento desta pesquisa. Em certa medida, o projeto existencial proposto por Jean-Paul Sartre, quando o filósofo sugere um fazer que, ao fazer, ecoe também em um fazer-se, foi o que norteou esta experiência. Contudo, isso ocorreu apenas em certa medida, já que aqui cremos no vazio com potência em si, assim como acreditamos na possibilidade de ser para além de ser o que se faz. Essa forma de ver o mundo está em grande consonância, no campo das artes, com o pensamento ético, estético e existencial das proposições da Arte Conceitual, do Dada, Fluxus e outras derivações que gerem o duo arte e vida.

Elaborar a escrita desta tese em paralelo à redação de uma *hypomnemata* foi o que trouxe à tona a ideia de uma escrita de si; foi também o que fez com que a notação escrita das ações e dos pensamentos pudessem ecoar não só sobre o meu pensamento e sobre a minha escrita, mas também sobre meus atos. Neste processo, o contato com os escritos nietzscheanos sobre autoformação, os pensamentos foucaultianos sobre a escrita de si, associado ao pensamento-obra de artistas como Kaprow e Filliou, e outros, que se dedicaram a refletir com profundidade sobre a relação arte e vida, foram fundamentais. O grande desafio do adestramento de si por si mesmo, tão necessários ao desenvolvimento de aptidões e a elaboração de uma arte de viver – como sugeriram estes autores – ganharam a frente e, progressivamente, abrem caminho para escolhas não distraídas e próprias. Muitos artistas identificam essa virada de vida como o ponto fundamental de um entendimento mais elevado sobre a prática artística, que é quando esta se torna, conduzida pela experiência no mundo – portanto não só de modo teórico – como uma escolha realmente própria e também única dentro da experiência de cada um.

A atenção com o cotidiano, com o idealismo, com as pequenas indolências, com a rotina e os pequenos temas, nada épicos, e que geram tanta danação a um projeto de vida bem-intencionado. Os grandes gastos de vida são, de fato, os pequenos e muito frequentes. Aprendi com Nietzsche a importância da escolha da alimentação, de me relacionar com clima de modo mais propício à minha própria saúde, de cuidar e escolher bem as distrações. Com os

outros artistas – aqui aponto especialmente par Allan Kaprow e Duchamp –, aprendi a me divertir no cotidiano e criar um ambiente que me fosse mais favorável para, então, ter ideias para construir obras de relevância para meu projeto de vida.

Durante esse percurso, dois momentos foram importantes para clarear esta última passagem: a minha mudança de cidade e uma residência artística que fiz imediatamente antes dessa migração, cujo tema era Arte como Prática Espiritual. A oficina foi realizada entre 18 e 21 de abril de 2014, na Casa do Índio do Sertão de Cambury, no litoral norte de São Paulo. Ela foi conduzida por um grupo de professores e coordenada pelo professor Artur Matuck, que leciona na Universidade de São Paulo. Falando pontualmente sobre a oficina, as práticas integradas à natureza e a uma atenção meditativa – assim o chamarei – ao instante, confirmaram a necessidade dessas práticas para seguir com um bom desenvolvimento deste projeto e, de modo mais amplo, do meu projeto de vida. Neste ponto, as práticas meditativas – e a escrita como prática meditativa – se firmaram e foi então que procurei ressignificá-las para, a partir daí, poder realizá-las a partir de um entendimento mais amplo e vital. Neste processo, houve um trabalho diário de desconstrução da vivência acadêmica enquanto institucionalização da ameaça, como resultante de anos de aparelhamento ideológico operando – voluntaria ou involuntariamente – em favor da uniformização dos corpos e dos modos de vida. O desenvolvimento dessa tese também trouxe à tona a necessidade de rever e reinventar meu papel como professora, já que esta é uma das funções que ocupam a minha vida, e não reproduzir este longo ciclo. Por fim, entendi que o trabalho de educar a si é o único a se fazer. Se isso ocorrer em frente a outro, pode ser que sirva de inspiração.

## ANEXO

**Figura 37** – Vista geral da sala 1. Núcleo cidades.



Fonte: arquivo pessoal.



**Figura 38** – *Bosque Caixa D'água*, de Yana Tamayo (2013).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 39** – Ruínas, de Eduardo Verderame (2010-2015).



Fonte: arquivo pessoal..

**Figura 40** – *da.da.DAA.da.*, de Gê Orthof (2014). Instalação.



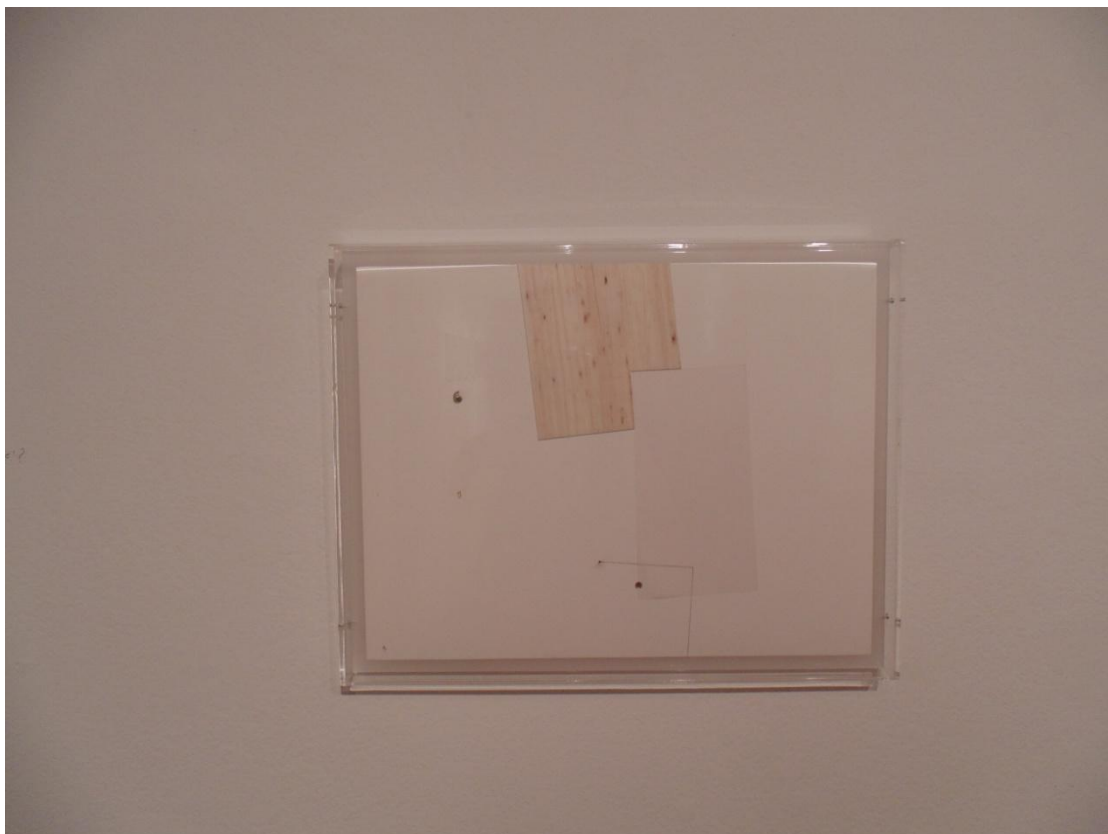
Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 41** – *da.da.DAA.da.*, de Gê Orthof (2014). Instalação. Detalhe.



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 42** – *da.da.DAA.da.*, de Gê Orthof (2014). Instalação. Detalhe.



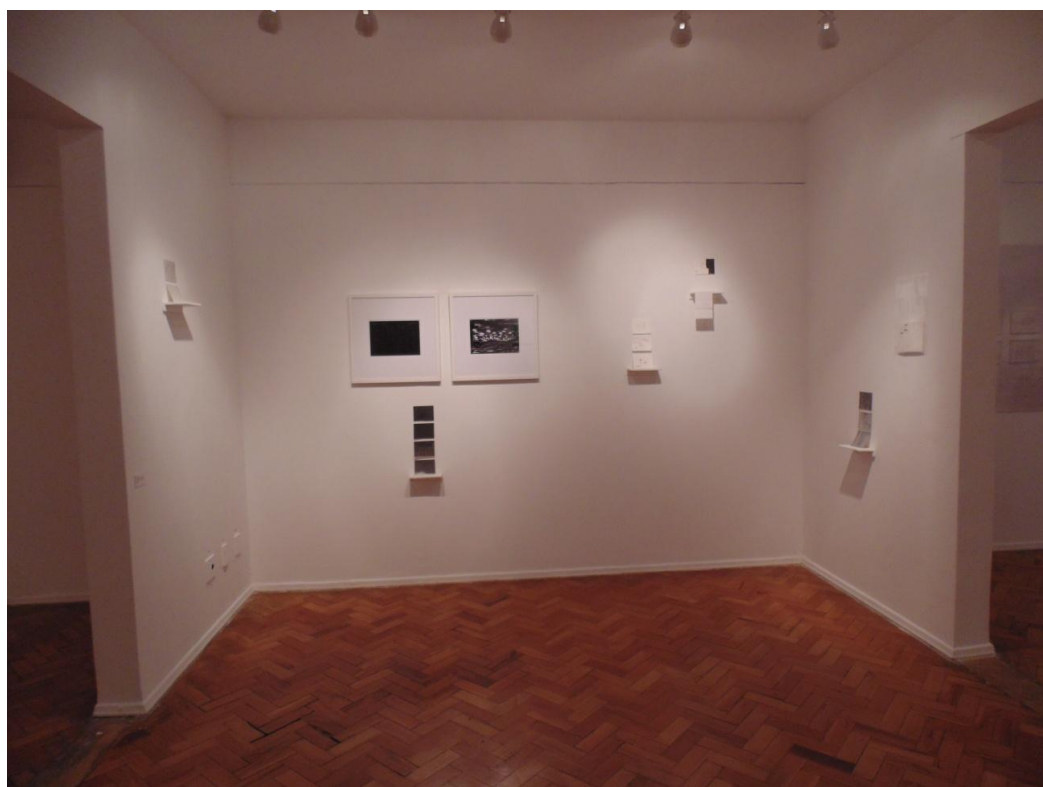
Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 43** – *Caderneta*, de Ralph Gehre (2014).



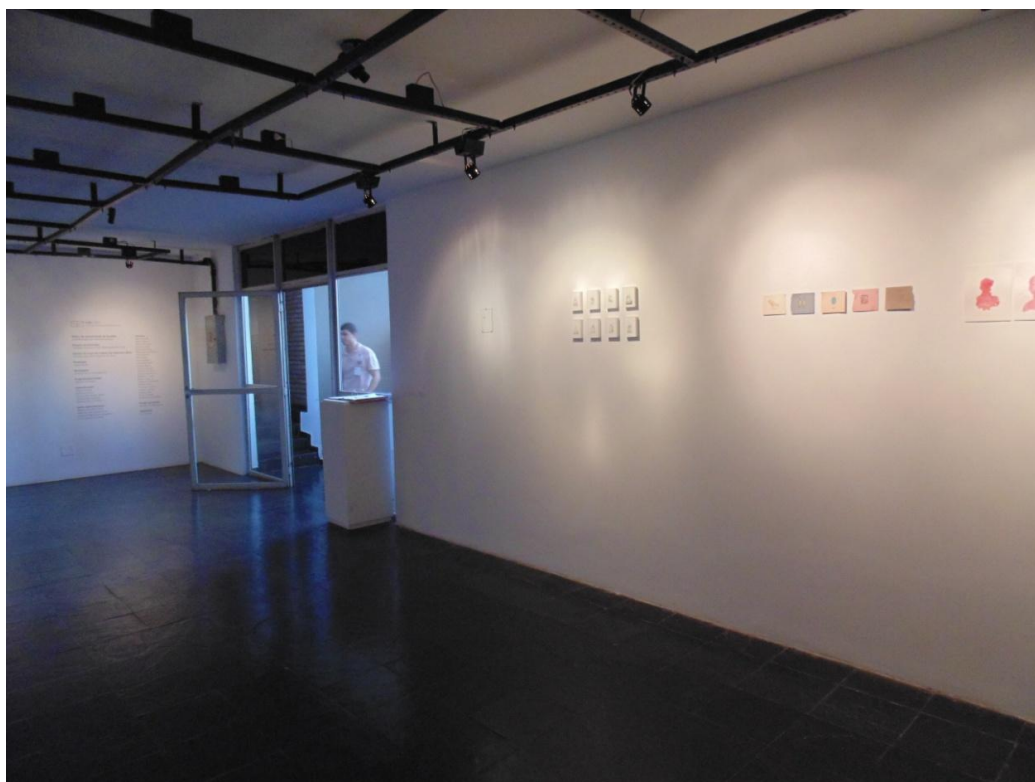
Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 44** – *Sem título*, de Ralph Gehre (2014).



Fonte: arquivo pessoal.

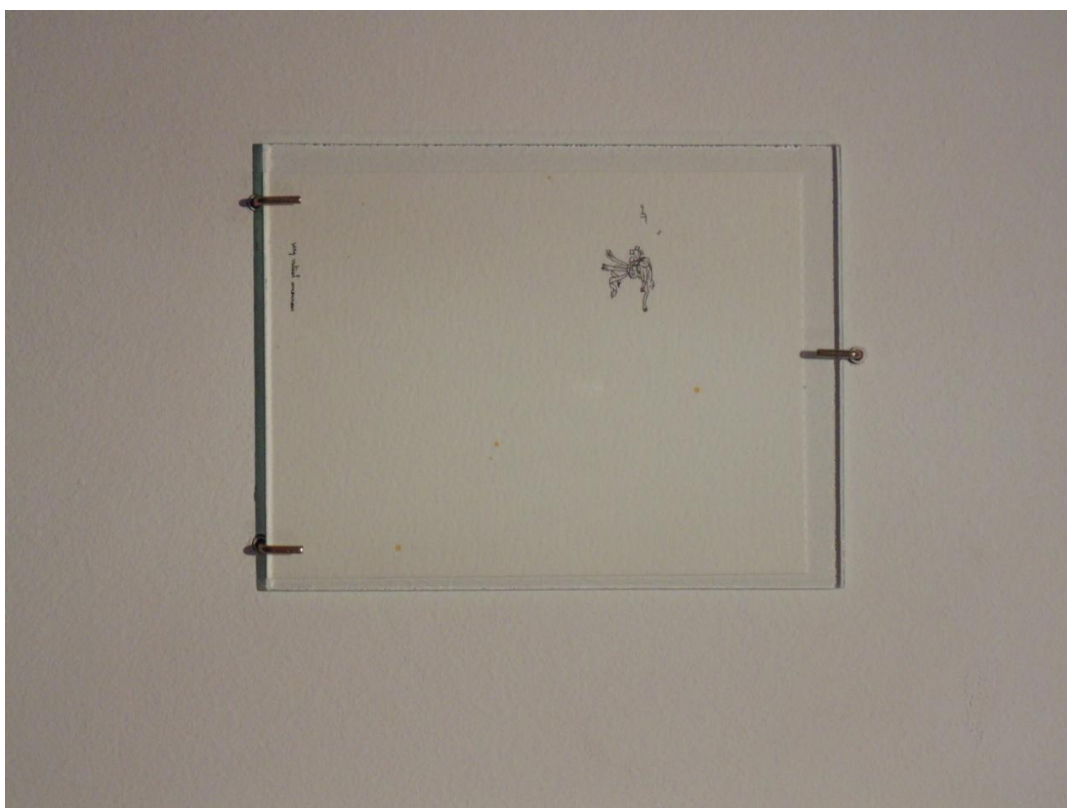
**Figura 45** – Vista geral: Primeiro andar. Núcleo Branco.



Fonte: arquivo pessoal.



**Figura 46** – *Sem título*, Leopoldo Wolf (2012).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 47** – *Coroação da minha infância*, Marina Polidoro (2011).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 48** – *Sem título*, de Lucas Gehre (2014).



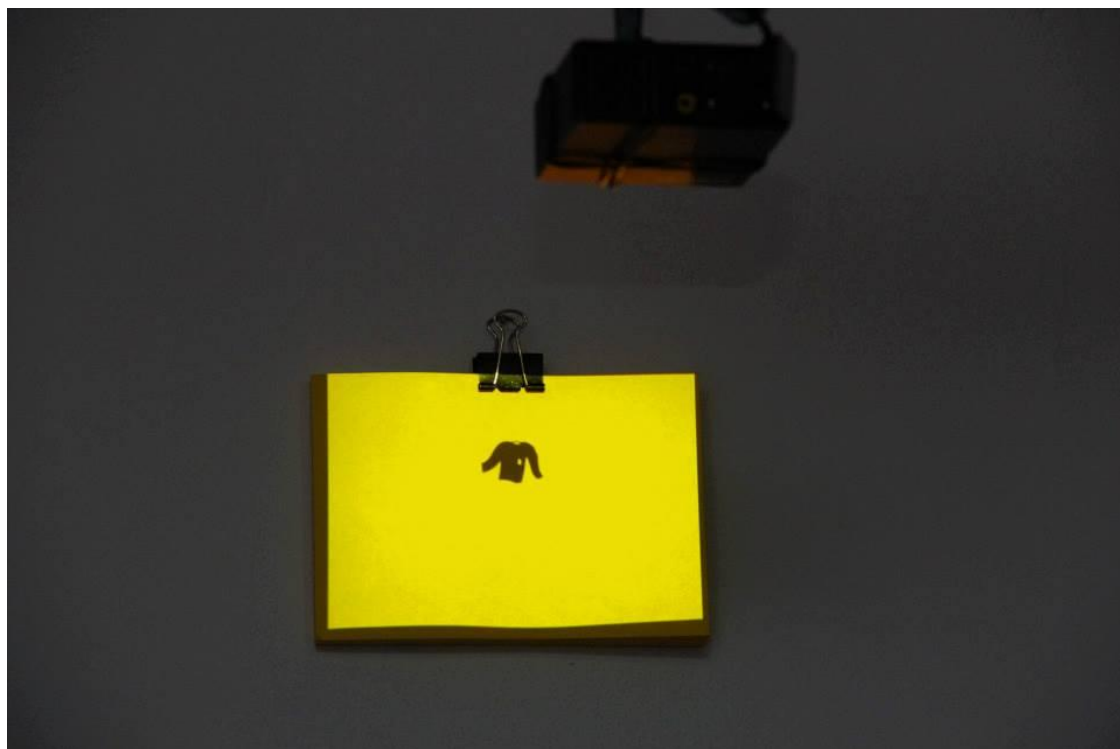
Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 49** – Texto Curatorial do Núcleo Branco: “Sobre esta coluna até ela se afastar de você. Atenção: pode demorar”. *A quarter to three p.m.*



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 50** – *Solos*, de Luciana Paiva (Animação, 2010).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 51** – *Sem título*, Waldemar Cassimiro (2012-2014).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 52** – *Desenhos para vender em galerias fodonas* – livro #7, de Camila Soato (2013).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 53** – *Desenhos para vender em galerias fodonas – livro #7*, de Camila Soato (2013).



Fonte: arquivo pessoal.

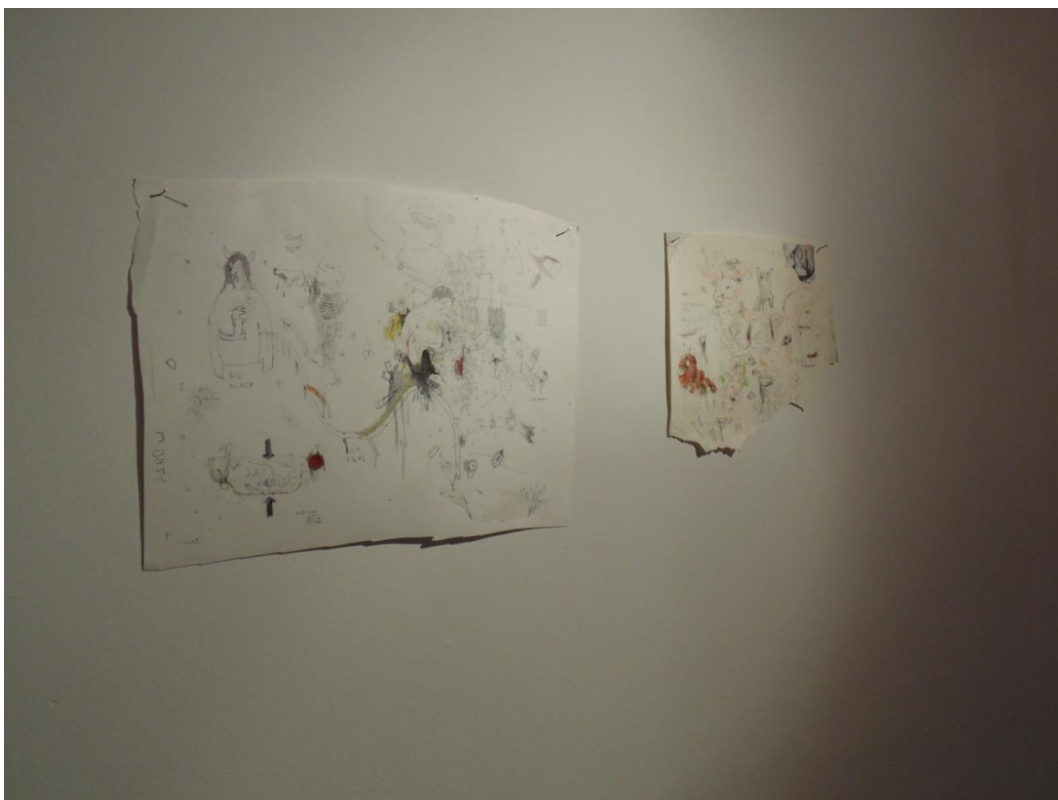


**Figura 54** – *Sem título*, Fábio Baroli (2014).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 55** – *Sem título*, de Virgílio Neto (2013).



Fonte: arquivo pessoal.

**Figura 56** – *Abismo em formação*, Neiliane Araújo (2014).



Fonte: arquivo pessoal.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- \_\_\_\_\_. *História da arte italiana: da Antiguidade à Duccio*. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).
- \_\_\_\_\_. *Poética* (Trechos selecionados: leitura complementar: Arte como mimesis). In: ARGAN, G.C. *História da arte italiana: da Antiguidade à Duccio*. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Antropos, 1991.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BETTETINI, Maria. *Breve história de la mentira*. Madri: Ediciones Cátedra, 2001.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália: 1450–1600*. Cosac Naify, 2000.
- BOCCACIO, Giovanni. *Decamerão*. São Paulo: nova cultural, 2002.
- BOIS, Yve-Alai. *La actualidad de Klein*. Minerva, 2010. Disponível em: <[http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/La\\_\\_actualidad\\_\\_de\\_\\_Klein\\_\(74\\_23\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La__actualidad__de__Klein_(74_23).pdf)>. Acesso em: 15 set. 2014.
- BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BURKE, Pierre. *O renascimento italiano: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.
- CAMPOS, Maria José Rago. *Arte e verdade*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CARBANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- CARROLL, Lewis. *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *No ângulo dos mundos possíveis*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHIPP, H. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 299-401
- COHEN, Cohen. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COLLODI, Carlo. *Pinóquio*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- \_\_\_\_\_. O mundo como um armazém: fluxus e filosofia. In.: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Catálogo de exposição. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- DEBORD, Guy-Ernest. Introdução a uma crítica da geografia urbana. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva. 1974.
- DERRIDA, Jacques. História da mentira: prolegômenos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 10, n. 27, p. 7, maio-ago. 1996.
- DEUS, Denise Carla. *Uma análise da redução ao absurdo no Hípias Menor de Platão*. São João del-Rei: FUNREI, 2000.
- DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34. 1998
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- DUARTE, Rodrigo A. de Paiva. *Mímesis e racionalidade*. São Paulo: Edições Loyola, 1991.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ECO, Umberto. *História de lendas e lugares lendários*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Vertigem das listas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Entre a mentira e a ironia*. São Paulo: Record, 2006.

- \_\_\_\_\_. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FIRMEZA, Yuri. *Souzousareta Geijutsuka*. Fundação Cultural, 2006.
- FLUSSER, Vilem. *Língua e realidade*. São Paulo: Annablume, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2008.
- \_\_\_\_\_. O que é um autor?. In. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRANCBLIN, Catherine; PRÉVOST, Jean-Marc, PALHARES, Taísa. *Entre realidade e ficção*. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- GOOBI, Marcia Valeria Zamboni. *Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica*. *Itinerários*, n. 22, 2004
- GODOY, Francisco Roco. *De la verdad a la interpretación: Nietzsche y la desconstrucción de la filosofía*. Santiago: La Serena, 2009.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Gombrich essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1999.
- GREIMAS, A.J; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.
- HILL, Peter. Exegesis. *Superfictions*, 2000. Disponível em: <<http://www.superfictions.com/phd/SuperFictionPhD.pdf>>. Acesso em: 13 ago. 2014.
- HUISMAN, Denis. *História do existencialismo*. São Paulo: Edusc, 1997.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- INTERNACIONAL SITUACIONISTA. Contribuição para uma definição situacionista de jogo. In: JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Situacionista: teoria e prática da revolução*. São Paulo: Conrad, 2002.

JACKSON, Matthew Jesse. *The Experimental Group: Ilya Kabakov, Moscow Conceptualism, Soviet Avant-Gardes*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. (E-book).

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JOUVAL, Sylvie. Robert Filliou: Dans les collections du musée. *Le centre pompidou*, abr. 2012. Disponível em: <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-filliou>>. Acesso em: 3 dez. 2014.

KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Seleção, introdução e tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

KAPROW, Allan. The Education of the Un-Artist, Part I (1971). In: \_\_\_\_\_. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Expanded edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003a.

\_\_\_\_\_. The Education of the Un-Artist, Part II (1972). In: \_\_\_\_\_. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Expanded edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003b.

\_\_\_\_\_. The Education of the Un-Artist, Part III (1974). In: \_\_\_\_\_. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Expanded edition. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003c.

KLEIN, Yves. *Dimanche*, Paris, n. único, 27 nov. 1970.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

LEVIN, Kim. Yves Klein's leap year. *Artnews*. 3 out. 2010. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2010/03/01/yves-kleins-leap-year>>. Acesso em: 25 dez. 2014.

LEWITT, Sol. Sentenças sobre arte conceitual. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: UFSC, 2014.

LOBINHO, Joana Gonçalves. *Memento: Christian Boltansky e o memorial*. 2011. 110 f. Dissertação (Mestrado em Pintura)—Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011.

- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a verdade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- MEEK, Richard. *Narrating the visual in Shakespeare*. British Library Cataloguing, 2009
- MELAMED, Michel. *Regurgitofagia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005
- MELLO, Patrícia. *Elogio da mentira*. São Paulo: Rocco, 1998.
- MORENTE, Manuel Garcia. *Fundamentos de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1960.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ecce Homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Genealogia da moral*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- \_\_\_\_\_. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (1873). In: \_\_\_\_\_. *Obras incompletas*. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Os pensadores).
- NOVAES, Adauto (Org.) *A invenção das crenças*. São Paulo: Sesc, 2011.
- NUNES, Benedito José Viana Costa. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Buriti, 1986.
- OLIVERAS, Elena. *La metáfora em el arte: retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé arte, 2007.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1968.
- PANOFSKY, Erwin. *Idea: evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Perspectiva como forma simbólica*. São Paulo: Edições 70, 1973.
- PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Hípias menor*. Domínio público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bk000470.pdf>>. Acesso em: 1 ago. 2012.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a inspiração poética (Íon) / Sobre a mentira (Hípias Menor)*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- PONGE, Francis. *Métodos*. São Paulo: Imago, 1997.



- PRATT, Hugo. *Corto maltese: a balada do mar salgado*. Brasil: Media Pixel, 2010.
- PUENTE, Fernando Rey. *Os filósofos e a mentira*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- REALE, Giovanni; ANTISERI, Dario. *História da filosofia: Antiguidade e Idade Média*. v. 1. São Paulo: Paulus, 1990.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta; A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. Porto Alegre: Globo, 1970.
- SAFRANSKI, Rudigger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração Editorial, 2001.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. Crença, mística e saber oculto. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A invenção das crenças*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2011.
- SÓCRATES. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- THE RICHARD Mutt Case. *The Blind Man*, New York, n. 2, p. 5, maio 1917.
- THOREAU, H. D. *Desobedecendo: a desobediência civil e outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- VANEIGEM, Raoul. Comentários contra o urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- VEIGA, Luiz Guilherme. *Teatro e teoria na Grécia antiga*. Brasília: Thesaurus, 1999.
- WILDE, Oscar. *O declínio da mentira / A alma do homem e o socialismo*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012.